



# हिन्दी साहित्यकोश

सम्पादक-मण्डल

डॉ० धीरेन्द्र वर्मा (प्रधान)

डॉ० ब्रजेश्वर वर्मा

डॉ० धर्मवीर भारती

श्री रामस्वरूप चतुर्वेदी

डॉ० रघुवंश (संयोजक)

—



प्रथम संस्करण, श्रीकृष्णजन्माष्टमी, संवत् २०१५

(C) ज्ञानमण्डल लिमिटेड, कवीरचौरा, वाराणसी १

प्रकाशक—ज्ञानमण्डल लिमिटेड, वाराणसी

मुद्रक—ओमप्रकाश कपूर, ज्ञानमण्डल लिमिटेड, वाराणसी (बनारस) ५१९६-१४

गत पचास वर्षोंमें हिन्दी-साहित्यके अध्ययन, अव्यापन तथा अनुशीलनकी परिधियाँ बहुत व्यापक होती गयी है। आलोचना, अनुसन्धान और इतिहास—साहित्यानुशीलनके सभी क्षेत्रोंमें अनेक विद्वानोंके अथक परिश्रमसे जो उपलब्धियाँ हुई हैं, उनसे हमारे अध्ययनमें थियेष्ट सम्पन्नता, गहराई और विस्तार आया है। परन्तु साहित्यके इस अध्ययनसे सम्बन्धित अवगत कोई ऐसा सन्दर्भ-ग्रन्थ नहीं था जो अव्येताओंके लिए उन उपलब्धियोंका तात्कालिक उपयोग करनेमें सहायक हो सकता। समृद्ध भाषाओंके साहित्योंमें ऐसे दर्जनो छोटे-बड़े कोश हैं, जिनमें साहित्यका सम्पूर्ण उपयोगी ज्ञान तात्कालिक रूपमें उपलब्ध रहता है। हिन्दी साहित्यके इसी अभावकी पूर्तिके लिए लगभग तीन वर्ष पहले बनायी गयी योजना आज 'हिन्दी साहित्य कोश'के रूपमें साकार हो रही है।

साहित्य कोशमें जिन विषयोंको सम्मिलित करना आवश्यक है उनकी सूची बहुत विस्तृत हो सकती है, परन्तु व्यावहारिकताका दृष्टिकोण ध्यानमें रखते हुए प्रस्तुत 'हिन्दी साहित्य कोश'के विषय-विस्तारको सीमित रखा गया है। हमारे विचारमें सबसे पहले एक ऐसे साहित्य कोशकी आवश्यकता थी जिसमें हिन्दी साहित्यकी प्राचीन और नवीन पारिभाषिक शब्दावलीका प्रामाणिक अर्थ, साहित्यिक गति-विधिको संचालित और प्रभावित करनेवाले विविध वादों और प्रवृत्तियोंका ऐतिहासिक और शास्त्रीय परिचय, शिष्ट तथा लोक-साहित्यके विविध रूपोंका विवेचन, साहित्यिक भाषा तथा बोलियोंका भाषावैज्ञानिक परिचय तथा हिन्दी भाषा और साहित्यसे सम्बन्धित अन्यान्य भाषाओं और उनके साहित्योंका सामान्य ज्ञान प्राप्त हो सके। अतः इस कोशमें हमने केवल निम्नलिखित विषयोंकी पारिभाषिक और विशिष्ट शब्दावलीको सम्मिलित किया है—

- (१) प्राचीन साहित्यशास्त्र—रस, ध्वनि, अलंकार, रीति, छन्द आदि।
- (२) पाश्चात्य साहित्यशास्त्र—प्राचीन तथा नवीन।
- (३) साहित्यके विविध वाद तथा प्रवृत्तियाँ—प्राचीन तथा आधुनिक।
- (४) साहित्यके विविध रूप—प्राचीन तथा नवीन, प्राच्य तथा पाश्चात्य।
- (५) हिन्दी साहित्यके इतिहासके विभिन्न काल, युग तथा धाराएँ।
- (६) साहित्यिक सन्दर्भमें प्रयुक्त दार्शनिक, मनोवैज्ञानिक, राजनीतिक तथा समाजशास्त्रीय सिद्धान्त।
- (७) लोकसाहित्य—शास्त्रीय विषय तथा प्रचलित रूप।
- (८) आधुनिक भारतीय भाषाओं तथा संस्कृत, फारसी और अंग्रेजीके साहित्योंका इतिहास।
- (९) हिन्दी भाषा, उसकी जनपदी बोलियाँ, प्राचीन तथा भारतीय आर्य-भाषाओं और समृद्ध आर्य-भाषाओंका परिचयात्मक विवरण।

कोशके इतने विषय-विस्तारमें ही हिन्दी साहित्यके अध्ययनका इतना व्यापक सन्दर्भ आ जाता कि प्रस्तुत प्रयासमें हम कुछ अन्य अत्यन्त उपयोगी विषयोंको सम्मिलित नहीं कर सके। हिन्दी साहित्यके लेखकों, रचनाओं, प्रधान पात्रों तथा पौराणिक कथा-सन्दर्भोंको सम्मिलित कर लेनेपर यह कोश बहुत-कुछ सर्वोत्तमपूर्ण हो सकता था, परन्तु उस दशा में कोशका आकार अत्यधिक बढ़ जाता और साथ ही विषयोंके विस्तारका कोशकी सामग्रीके स्तरपर भी प्रभाव पड़े बिना न रहता। अतः प्रस्तुत कोशकी परिधिको सीमित रखनेका ही निश्चय किया गया। शेष विषयोंके लिए एक पृथक् 'हिन्दी साहित्य कोश'की योजना बनानेका विचार है।

हम नहीं कह सकते कि जिन विषयोंको प्रस्तुत कोशमें लिया गया है, उनकी सम्पूर्ण पारिभाषिक और विशिष्ट शब्दावलीको इसमें निःशेष किया जा सका है, किसी भी कार्यके लिए परिपूर्णताका दावा करना कठिन है। साहित्यके क्षेत्रमें नित्य नयी खोजें, नयी व्याख्याएँ और नये प्रयोग होते रहते हैं, नित्य नये प्रश्न और नयी समझाएँ उठती रहती हैं, अनेक ऐसे बार्ड, सिद्धान्त और प्रवृत्तियाँ हैं, जिनके विषयमें अद्यावधि पूर्णतः प्रामाणिक और सर्वसम्मत निर्णय नहीं हो सके हैं, वहाँ प्रामाणिक सामग्रीका अभाव है, तो वहाँ विचार अभी अनिश्चय और अस्पष्टताकी अवस्थामें हैं। फिर प्रस्तुत कार्य इस दिशाका प्रथम प्रयास है। इसकी योजना बनाते समय हमारे सामने हिन्दीके किसी सन्दर्भ-ग्रन्थका आदर्श नहीं था। विदेशी भाषाओंके सन्दर्भ-ग्रन्थोंका अनुकरण भी हमारे लिए अधिक उपयोगी नहीं हो सकता था, क्योंकि हमारे साहित्यकी प्रकृति, परम्परा और आवश्यकताएँ भिन्न हैं। ऐसी स्थितिमें हमें अपना मार्ग बहुत-कुछ स्वतः बनाना पड़ा है।

हमारा आदर्श था कि कोशकी प्रत्येक टिप्पणी सम्यन्धित विषयके विशेषज्ञ और अधिकारी विद्वानके द्वारा प्रस्तुत की जाय। इस उद्देश्यकी पूर्तिके लिए हमने हिन्दी भाषा और साहित्यके विविध क्षेत्रोंके यथा-सम्भव सभी विद्वानोंको इस योजनामें सहयोग देनेके लिए आमन्त्रित किया था। हमें सन्तोष है कि उन सबमें एक स्वरमें इसका स्वागत किया और अधिकारोंने अपनी व्यक्तिगत व्यस्तताओं और कठिनाइयोंके होते हुए भी समय निकालकर इसमें सहयोग दिया। हिन्दी भाषा और साहित्यके अतिरिक्त अन्य भाषाओं और विविध विषयोंके अनेक हिन्दी-प्रेमी विद्वानोंने भी हमारी बहुमूल्य सहायता करके कोशको प्रामाणिक बनानेमें योग दिया। जिन ८३ विद्वानों, सभीधकों तथा विचारकोंकी टिप्पणियाँ अथवा लघुलेख प्रस्तुत कोशमें दिये जा रहे हैं उनकी सूचीमें ही यह प्रत्यक्ष है कि इसमें विविध क्षेत्रोंके विद्वानोंका समुचित प्रतिनिधित्व हुआ है। इतने विस्तृत सहयोगसे ही यह सम्भव हो सका है कि हम कोशकी सामग्रीके सम्यन्धमें कह सकें कि वह यथा-सम्भव प्रामाणिक और उपयोगी है।

किन्तु इस प्रकारके कार्यकी परम्परा और पूर्वनिर्धारित मार्गके अभावकी कठिनाई सम्पादकोंकी तरह सहयोगी लेखकोंके सामने भी थी। कोशकी प्रकृतिगत एकलपताकी रक्षाके उद्देश्यसे सम्पादक-मण्डलीकी ओरसे प्रत्येक शब्द अथवा शब्द-समूहके लिए सामान्य और विशिष्ट रूपरेखाएँ अवश्य प्रस्तुत की गयी थीं, परन्तु प्रत्येक लेखकका विषयगत अपना अध्ययन होता है तथा अपनी रूचि और अपनी दृष्टि, उसीके अनुसार वह निर्धारित रूपरेखाका उपयोग कर सकता है। अतः विभिन्न टिप्पणियोंके आकार-विस्तार तथा प्रस्तुतीकरणकी पद्धति आरंभिकीमें विविधता होना स्वाभाविक है। वस्तुतः यह विविधता ऐसे बड़े कार्यकी विशेषता भी मानी जा सकती है। फिर भी व्यापक एकलपताके प्रति सम्पादक निरन्तर सजग और सचेष्ट रहे हैं। इसीलिए टिप्पणियोंमें कहीं-कहीं पर्याप्त संशोधन-परिवर्धन भी करने पड़े हैं। किन्तु इस कार्यकी भी अपनी सीमाएँ हैं। ऐसे सन्दर्भ-ग्रन्थके सम्पादक, जिसमें प्रामाणिकता और विशेषज्ञताकी अपेक्षा हो, कभी भी अपने ज्ञानके प्रति आत्म-सन्तोष नहीं हो सकते। साथ ही, किसी सन्दर्भ-ग्रन्थमें ऐसी मौलिक खोजों और नूतन व्याख्याओंको भी महत्ता सम्मिलित नहीं किया जा सकता, जिनकी प्रामाणिकताकी विद्वन्मण्डलीमें परीक्षा ही न हुई हो। व्यापक उपयोगके उद्देश्यसे प्रस्तुत किये गये कोशमें मान्य और उपलब्ध सामग्रीके ही व्याप्ति पूर्ण रूपमें उपयोग करनेका प्रयत्न किया जा सकता है। समय और साधनोंकी सीमाओंके अन्तर्गत सम्पादकोंने यही किया है।

हिन्दीमें पारिभाषिक शब्दावली भी अभी स्थिर नहीं हो सकी है। हमने प्रयत्न किया है कि साहित्यमें प्रचलित, सम्यक् विषयोंका कोश भी पारिभाषिक शब्द छूटने न पाये। परन्तु मुख्य टिप्पणियाँ केवल उन्हीं शब्दोंके आगे दी गयी हैं जिनमें हमारे विचारमें, परिनिष्ठित मानना अधिक उपयुक्त है। अन्य पर्यायार्थों शब्दोंके आगे परिनिष्ठित शब्दोंका प्रायः निर्देशमात्र कर दिया गया है। यह स्वाभाविक है कि हमारे द्वारा निर्धारित परिनिष्ठित शब्दावलीके सम्यन्धमें मतभेद हो, किन्तु पारिभाषिक शब्दोंके स्थिरीकरणकी दिशामें हमने इस समझाएँ यथासम्भव व्यापक और व्यावहारिक दृष्टिकोणमें विचार किया है।

हिन्दी साहित्य कोश की योजना का लगभग तीन वर्ष पहले बन गया था। परन्तु वास्तविक कार्य केवल दो वर्षों में अंतिम रूप में समाप्त किया गया है। इस अवधिमें हमने ज्ञान-वृद्धि कर देने नहीं दिया, क्योंकि यह

सामान्य अनुभवकी बात है कि दीर्घ कालतक चलनेवाली योजनाओमें प्रायः गिरिलता आ जाती है, सम्मिलित और सहकारी उद्योगोंमें तो इसकी और भी अधिक सम्भावना होती है। हमारे लिए यह सन्तोषका विषय है कि इतनी अल्प अवधिमें हम इस गुरु गम्भीर कार्यमें इतने अधिक विद्वानोंका सक्रिय सहयोग प्राप्त कर सके।

कार्यकी गुरुता, समयकी सीमा तथा आदर्श सुविधाओं और परिस्थितियोंके अभावको देखते हुए 'हिन्दी साहित्य कोश'में त्रुटियोंका रह जाना स्वाभाविक है। किन्तु वास्तवमें इसके गुण-दोषोंके सम्बन्धमें तभी कुछ कहा जा सकेगा जब इसका व्यावहारिक उपयोग होगा। प्रथम प्रयास होनेके नाते यह कोश न केवल स्वयं अपने विकासकी आधार-भूमि है, वरन् इस प्रकारके भावी कार्योंका दिशा-निर्देशक भी है। अत्यन्त सावधानी रखनेपर भी 'कोश'में कहीं-कहीं छपाईकी भूलें हो गयी हैं, जिनका इस प्रकारके कार्यमें रह जाना चिन्त्य है। परन्तु हम कोई शुद्धिपत्र नहीं दे रहे हैं, क्योंकि हम जानते हैं कि उसका साधारणतया उपयोग नहीं किया जाता।

इस उद्योगकी निर्विघ्न समाप्तिके अवसरपर सबसे पहले हम उन सहयोगी लेखकोंके प्रति अपना हार्दिक आभार प्रकट करते हैं, जिनकी अमूल्य सहायतासे ही यह अनुष्ठान पूरा हो सका है। हमें विश्वास है कि साहित्यिक कार्योंमें सहकारिताकी यह पद्धति भविष्यमें अधिकाधिक पूर्ण और प्रशस्त होगी, जिससे अपेक्षाकृत अल्प समयमें ही अपने साहित्यके अनेक अभावोंकी पूर्ति हो सकेगी। जानमण्डल लिमिटेड, विशेषतया उसके सुयोग्य सचालक श्री सत्येन्द्रकुमार गुप्त तथा प्रकाशन-विभागके अव्यक्त पण्डित देवनारायण द्विवेदीको भी धन्यवाद देना हम अपना कर्तव्य समझते हैं। उनके पूर्ण सहयोगके बिना यह कार्य इतनी शीघ्रतासे सम्पन्न नहीं हो सकता था। योजनाको कार्यान्वित करनेके लिए उन्होंने हमें यथासम्भव सभी आवश्यक सुविधाएँ प्रदान करनेमें कभी सकोच नहीं किया। इस सम्बन्धमें श्री वाचस्पति पाठकका नामस्मरण करना हम नहीं भूल सकते। वे प्रारम्भसे ही हमारे और जानमण्डलके बीच एक अनिवार्य कड़ीके रूपमें रहे हैं।

'हिन्दी साहित्य कोश'को आज विद्वन्मण्डली तथा विज्ञ पाठकोंके समक्ष उपस्थित करते हुए हमें सचमुच हर्षका अनुभव हो रहा है। आशा है, साहित्यके अध्येताओं और जिज्ञासुओंकी कठिनाइयोंका इसमें कुछ-न-कुछ निवारण अवश्य होगा। वस्तुतः इसीमें हमारे परिश्रमकी सार्थकता है।

प्रयाग

श्रीकृष्णजन्माष्टमी, स० २०१५ वि०

सम्पादक



# हिन्दी साहित्य कोशके लेखक

अ० कु०	श्री अजितकुमार, हिन्दी विभाग, विदेश-मन्त्रालय, केन्द्रीय सचिवालय, नयी दिल्ली
आ, आ० रा० गा०	श्री आत्माराम शाह, दर्शन विभाग, सी० एम० पी० डिग्री कॉलेज, इलाहाबाद
आ० प्र० दी०	डॉ० आनन्दप्रकाश दीक्षित, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, गोरखपुर
आ० प्र० मि०	डॉ० आद्याप्रसाद मिश्र, संस्कृत विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
उ० ना० ति०	डॉ० उदयनारायण तिवारी, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
उ० शं० शा०	श्री उदयशंकर शास्त्री, हिन्दी विद्यापीठ, विश्वविद्यालय, आगरा
उ० शं० शु०	श्री उमाशंकर शुक्ल, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
ए० च०	श्री ए० चन्द्रहासन, महाराजा कॉलेज, एर्नाकुलम
ओ० प्र०	डॉ० ओम्प्रकाश, हसरज कॉलेज, दिल्ली
क० सि० दु०	श्री कर्तारसिंह दुग्गल, आकाशवाणी, लखनऊ
का० बु०	डॉ० कामिल बुल्के, अध्यक्ष, संस्कृत-हिन्दी विभाग, सेण्ट जेवियर्स कालेज, राँची
कुं० ना०	श्री कुँवरनारायण, सम्पादक 'युगचेतना', लखनऊ
कृ० दे० उ०	डॉ० कृष्णदेव उपाध्याय, गवर्नमेण्ट डिग्री कॉलेज, ज्ञानपुर (वाराणसी)
गो० चं० सि०	श्री गोपालचन्द्र सिनहा, फैजाबाद रोड, लखनऊ
चं० का०	श्री चन्द्रकान्त, अध्यक्ष, हिन्दी विभाग, प्रेसीडेंसी कॉलेज, मद्रास
ज० कि० व०	डॉ० ज० कि० बलवीर, संस्कृत विभाग, गवर्नमेण्ट डिग्री कॉलेज, नैनीताल
ज० शु०	डॉ० जगदीश गुप्त, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
ज० त्रि०	श्री जयेन्द्र त्रिवेदी, निसर्ग, १०६६ अम्बावाड़ी, भावनगर (सौराष्ट्र)
टी० सि० तो०	डॉ० टीकम सिंह तोमर, हिन्दी विभाग, बलवन्त राजपूत कॉलेज, आगरा
तो० रा० पा०	श्री तोत्रराज पाण्डेय (स्व०), नेपाली विभाग, विश्वविद्यालय, वाराणसी
त्रि० ना० दी०	डॉ० त्रिलोकीनारायण दीक्षित, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, लखनऊ
द० ओ०	डॉ० दशरथ ओझा, हिन्दू कॉलेज, दिल्ली
दे०	डॉ० देवराज, दर्शन विभाग, विश्वविद्यालय, लखनऊ
दे० उ०	डॉ० देवराज उपाध्याय, राजस्थान पुरातत्त्वान्वेषण मन्दिर, जयपुर
दे० शं० अ०	श्री देवीशंकर अवस्थी, हिन्दी विभाग, डी० ए० वी० कॉलेज, कानपुर
ध०ब्र०, ध०ब्र०शा०	डॉ० धर्मेन्द्रब्रह्मचारी शास्त्री, टीचर्स ट्रेनिंग कॉलेज, भागलपुर
ध० वी० भा०	डॉ० धर्मवीर भारती, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
धी० व०	डॉ० धीरेन्द्र वर्मा, अध्यक्ष, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
प० च०	श्री परशुराम चतुर्वेदी, वकील, बलिया
पा० ना० ति०	डॉ० पारसनाथ तिवारी, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
पु० शु०	डॉ० पुत्तलाल शुक्ल, गवर्नमेण्ट डिग्री कॉलेज, नैनीताल
प्र० ना० ट०	श्री प्रतापनारायण टण्डन, सम्पादक 'युगचेतना', लखनऊ
पृ० पु०	श्री पृथ्वीनाथ 'पुष्प', अमरसिंह कॉलेज, श्रीनगर
प० प्र०	श्रीप्रह्लाद प्रधान, अध्यक्ष, संस्कृत विभाग, विश्वविद्यालय, उड़ीसा
प्र० मा०	श्री प्रभाकर माचवे, सहायक मंत्री, साहित्य अकादमी, नयी दिल्ली
प्री० अ०	कु० प्रीति अदावाल, दर्शन विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
प्रे० शं०	डॉ० प्रेमशंकर, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, सागर
व० ना० श्री०	डॉ० बदरीनारायण श्रीवास्तव, हिन्दी विभाग, गवर्नमेण्ट डिग्री कॉलेज, ज्ञानपुर (वाराणसी)
व० सि०	डॉ० वच्चन सिंह, सेण्ट्रल हिन्दू कॉलेज, कमच्छा, वाराणसी
वा० रा० स०	डॉ० वावूराम सक्सेना, अध्यक्ष, संस्कृत विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
भ० मि०	डॉ० भगीरथ मिश्र, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, लखनऊ
भ० शं० उ०	डॉ० भगवतशरण उपाध्याय, सहसम्पादक विश्वकोश, ना० प्र० सभा, वाराणसी
भो० ना० ति०	डॉ० भोलानाथ तिवारी, करोडोमल डिग्री कॉलेज, दिल्ली

न०, नवा०	श्री मर्सीहुजूमो, उद् विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
न० प्र० ल०	श्री महावीरप्रसाद लखेरा, ५३ ब्राइट स्ट्रीट, पार्क सर्कस, कलकत्ता
ना० प्र० गु०	डॉ० माताप्रसाद गुप्त, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
ना० व० ज्ञ०	श्री माताचंदल जायसवाल, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
र०	डॉ० ग्धुवंश, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
र० त्र०	श्री रवीन्द्र भ्रमर, रिसर्च स्कालर, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, वाराणसी
र० ति०	श्री रमाशंकर तिवारी, सनोयचन्द्र डिग्री कॉलेज, बलिया
ग० अ० डि०	डॉ० रामबोध द्विवेदी, अंग्रेज विभाग, विश्वविद्यालय, वाराणसी
रा० कृ० न०	श्री राधाकृष्ण सहाय, आनिक्तेन, पश्चिमी बंगाल
रा० गु०	डॉ० राकेश गुप्त, अध्यक्ष, हिन्दी विभाग, गवर्नमेण्ट डिग्री कॉलेज, शानपुर (वाराणसी)
रा० कृ० त्रि०	श्री रामकृष्णमणि त्रिपाठी, राजनीति विभाग, सी० एम० पी० डिग्री कॉलेज, इलाहाबाद
ग० से० पा०	डॉ० रामखेलावन पाण्डेय, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, पटना
रा० पू० ति०	श्री रामपूजन तिवारी, हिन्दी भवन, आन्तिनिकेतन, पश्चिमी बंगाल
रा० मू० रे०	श्री वाराणसी राममूर्ति रेणु, आकाशवाणी, हैदराबाद
रा० र० म०, रा० म०	डॉ० रामरतन भटनागर, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, सागर
रा० वा० चि०	श्री रा० व० चिदणीस, महाराष्ट्र राष्ट्रभाषा समिति, पूना
रा० सि० तो०	डॉ० राममिह तोमर, अध्यक्ष, हिन्दी विभाग, आन्तिनिकेतन, पश्चिमी बंगाल
ग० म्ब० च०	श्री रामस्वरूप चतुर्वेदी, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
ल० का० व०	श्री लक्ष्मीकान्त वर्मा, सरयू कुटीर, मधवापुर, इलाहाबाद
ल० ना० ला०	डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल, हिन्दी विभाग, सी० एम० पी० डिग्री कॉलेज, इलाहाबाद
ल० ज्ञा० वा०	डॉ० लक्ष्मीसागर वाणोंय, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
लो० ना० म०	श्री लोकनाथ भगली, रिसर्च स्कालर, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, वाराणसी
त्र० व०	डॉ० ब्रजेश्वर वर्मा, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
वा० उ०	डॉ० वासुदेव उपाध्याय, प्राचीन इतिहास विभाग, विश्वविद्यालय, पटना
वि० नि० मि०	श्री विद्यानिवास मिश्र, सन्तुन विभाग, विश्वविद्यालय, गोरखपुर
वि० रा०	श्री विजयबहादुर सिंह, रिसर्चस्कॉलर, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
वि० त्ता०	डॉ० विजयेन्द्र स्नातक, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, दिल्ली
वि० मो० अ०	डॉ० विनयमोहन शर्मा, प्रिंसिपल गवर्नमेण्ट डिग्री कॉलेज, रायगढ़ (म० प्र०)
वि० कु० अ०	डॉ० विपिनकुमार अग्रवाल, फिजिक्स विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
अ० ना० मि०	डॉ० शम्भुनाथ सिंह, काशी विद्यापीठ, वाराणसी
शि० प्र० मि०	डॉ० शिवप्रसाद सिंह, सेण्ट्रल हिन्दू कॉलेज, कमन्टा, वाराणसी
ज्या० प०	डॉ० ज्योति परमार, आकाशवाणी, इन्दौर
ज्या० मो० श्री०	श्री ज्योतिमोहन श्रीवास्तव, द्वारा श्री प्यारेमोहन श्रीवास्तव, टी० एम० पी०, कानपुर
न० ल० पा०	श्री सगमलाल पाण्डेय, दर्शन विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
न०	डॉ० सत्येन्द्र, हिन्दी विद्यापीठ, विश्वविद्यालय, आगरा
म० प्र० अ०	डॉ० सरयूप्रसाद अग्रवाल, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, लखनऊ
म० प्र० मि०	डॉ० सत्यव्रत सिंह, सन्तुन विभाग, विश्वविद्यालय, लखनऊ
सि० कु०	श्री सिद्धनाथ कुमार, आकाशवाणी, पटना
र० कु० नि०	श्री हम्पकुमार तिवारी, माननरोवर प्रकाशन गया
र० ना०	श्री हर्षनागयण, २० शिवगढ़ काठमं शिवाजी मार्ग, लखनऊ
र० दे० वा०	डॉ० हरदेव ब्राह्मी, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, इलाहाबाद
र० प्र० नि०	डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी, अध्यक्ष, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, वाराणसी
र० मो०	श्री हरिमोहन, रेतगा जालेन, बटुक (उड़ीसा)
र० म० न०	डॉ० हनुमन्तिलाल शर्मा, डिस्ट्रिक्ट इन्स्पेक्टर ऑफ स्टाम, फतेहपुर
दि०	डॉ० किष्कंध, हिन्दी विभाग, विश्वविद्यालय, मैसूर

शिव विनियोग नीचे नामों की सूची में नमो है अथवा जेम्स न० दिया गया है वे सम्पादकीय हैं ।

# संकेत-सूची

## संक्षिप्त रूप

अ० पु०  
 अ० मं०  
 अ० भा०  
 अ० वी० त०  
 अल० ग्रे०  
 अल० स०  
 आ० के०  
 आ० सा०  
 उ० श०  
 क० क०  
 क० कु० क०  
 क० क० त०  
 अ० स०  
 क० कु० क० त०  
 क० ग्र०  
 क० प्रि०  
 कविता०  
 क० सा० सं०  
 क० र०  
 का० क० द्रु०  
 का० कल्प०  
 का० द०  
 का० नि०  
 फ्रा० प्र०  
 का० भी०  
 का० द०  
 काव्य०  
 का० र०  
 का० वि०  
 काव्यानु०  
 काव्या०  
 काव्याल०  
 का० अ०  
 का० सा० स०  
 का० सू० वृ०  
 कुवल०  
 के० ग्र०  
 को० स्मा० स  
 गीता०

## ग्रन्थ

अग्निपुराण  
 अलंकारमंजरी  
 अभिनवभारती  
 अकुलवोरतन्त्र  
 अलंकारशेखर  
 अलंकारसर्वस्व  
 आलमकेलि  
 आधुनिक साहित्य  
 उद्धवशतक  
 कविकण्ठाभरण  
 कविकुलकण्ठाभरण

कविकुलकल्पतरु

कवीर-ग्रन्थावली  
 कविप्रिया  
 कवितावली  
 कवीर साखी-संग्रह  
 कवित्त रत्नाकर

काव्यकल्पद्रुम

काव्यदर्पण  
 काव्यनिर्णय  
 काव्यप्रकाश  
 काव्यमीमांसा

काव्यादर्श

काव्यमे रस  
 काव्यविलाम  
 काव्यानुशासन

काव्यालंकार

काव्यालंकारसार-संग्रह  
 काव्यालंकारसूत्रवृत्ति  
 कुवलयाणन्द  
 केशव-ग्रन्थावली  
 कोशोत्सव स्मारक संग्रह  
 गीतावली

## लेखक

कन्हैयालाल पोद्दार  
 अभिनव गुप्त  
 मत्स्येन्द्रनाथ  
 केशव मिश्र  
 रुय्यक  
 आलम  
 नन्ददुलारे वाजपेयी  
 म० जगन्नाथदास रत्नावर  
 क्षेमेन्द्र  
 दूलह

चिन्तामणि

स० श्यामसुन्दरदास  
 केशवदाम  
 तुलसीदाम  
 कवीर  
 सेनापति

कन्हैयालाल पोद्दार

रामदाहिन मिश्र  
 भिखारीदास  
 मम्मट  
 राजशेखर

दण्डी

आनन्दप्रकाश दीक्षित  
 प्रतापसाहि  
 हेमचन्द्र

भामह तथा रुद्रट

उज्जट  
 वामन  
 अप्पयदीक्षित

तुलसीदास



गो० वा०	गोरखवाणी	न० पातान्वरदत्त वडथ्याल
श० न०	ज्ञानमंजरी	नन्ददास
श० गृ०	ज्ञानगूढदी	कवीर
चन्द्रा०	चन्द्रावली	भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
चि० म०	चिंतामणि	रामचन्द्र शुक्ल
चि० मी०	चित्रमीमांसा	अप्पय दीक्षित
छन्दोऽनु० }	छन्दोनुशासन	हेमचन्द्र
छ०		
छन्दो०	छन्दोर्णव	भिखारीदास
छ० प्र०	छन्दप्रभाकर	जगन्नाथप्रसाद भानु
छा०	छान्दोग्योपनिषद्	
उ० ना०	जंगनामा	श्रीवर
जगन० }	जगद्विनोद	पद्माकर
जगदि० }		
ज० व०	जयद्रथवध	नेथिलीशरण गुप्त
जा० ग्र०	जायसी-ग्रन्थावली	स० रामचन्द्र शुक्ल
न० टी० नि०	तत्त्वदीपनिबन्ध	वल्लभाचार्य
द० ल० }	दशरूपक	धनंजय
दश० }		
न० र० त०	नवरस तरंग	वेनी प्रवीन
ना० ड०	नाट्यदर्पण	रामचन्द्र गुणचन्द्र
ना० भ० नृ०	नागदीप भक्तिसूत्र	
ना० ल० र० ज्ञो०	नाट्यालंकार रत्नकोश	सागरनन्दी
ना० शा० }	नाट्यशास्त्र	भरत
नाट्य० }		
पद्मा०	पद्मावली	नेथिलीशरण गुप्त
पद्मा०	पद्माभरण	पद्माकर
पि० नृ०	पिगलसूत्र	पिगलाचार्य
पृ० रा०	पृथ्वीराज रासो	चन्द्रवरदाई
प्र० वि०	प्रतापसिंह विरुडावली	पद्माकर
प्रा० न०	प्राण संगली	नानक
प्रि० प्र०	प्रियप्रवाम	अयोध्यासिंह उपाध्याय
नर्त० }	वरवैनायिका भेद	रहाम
न० नायिका० }		
पि० र०	विहारी रत्नाकर	न० जगन्नाथदान 'रत्नाकर'
पि० न०	विहारी सतसई	विहारी
उद्देश०	बृहदाग्न्यक	
ब्रजभाषा०		
न० भा० ना० }	ब्रजभाषा साहित्यमें नायिकाभेद	प्रमुदयाल मीनल
न० ना० नायिका० }		
न० भा० ना० ना० }		
न० न०	ब्रह्मसूत्र	
न० न० सि०	भक्तिरसानुत्तमिन्नु	नृपगोस्वामी
न० नृ०	भक्तिसूत्र	
ना० प्र०	भारतेन्दु-ग्रन्थावली	
ना० ल०	भागनेन्दु नाटकावली	

भा० प्र०  
भा० भू०  
भा० भू०  
भा० वि०  
गाव० }

अ० गी० मा०

गानम

गी० प०

र० क०

र० ग०

र० त०

र० पी० नि०

र० प्र०

र० प्रि० }

रमिक० }

र० म०

र० गी०

र० र०

र० र०

र० रा०

र० व०

र० वि०

र० वि०

रस० र०

र० मा०

रा०

रा० क० }

रा० च०

रा० च० मा० }

रा० च० }

राम० }

रा० प०

रा० म० मि०

रा० मि०

रा० स्व०

रा० का० भू०

ल० ल० }

ललि० }

व० जी०

वा० भू०

वि० प०

वि० म०

नी० च०

वृत्त०

वृ० त०

भावप्रकाश

भारतीभूषण

भाषाभूषण

भावविलास

भ्रमरगीतसार

रामचरितमानस

मीरापदावली

रसकलश

रसगंगाधर

रसतरंगिणी

रसपीयूषनिधि

रसप्रदीप

रमिकप्रिया

रसमंजरी

रसमीमांसा

रसज्ञरंजन

रसरहस्य

रसराज

रघुवश

रसविलास

रसविमर्श (मराठी)

रसरत्नाकर

रससारांश

रागकल्पद्रुम

रामचन्द्रिका

रामचरितमानस

रासपंचाध्यायी

रायसा भगन्तसिंह

राजविलास

रामस्वयंवर

रीतिकाव्यकी भूमिका

ललितललाम

वक्रोक्तिजीवित

वाणीभूषण

चिनय-पत्रिका

विरहमजरी

वीरसिंहदेवचरित

वृत्तगुणाकर

वृत्तगुणिनी

शारदातनय

अर्जुनप्रसाद केडिया

जसवन्तसिंह

देव

म० रामचन्द्र शुद्ध

तुलसीदास

परशुराम चतुर्वेदी

अयोध्यासिंह उपाध्याय

पण्डितराज जगन्नाथ

भानुदत्त

मोमनाथ

प्रभाकर

केशवदास

भानुदत्त

रामचन्द्र शुद्ध

महावीरप्रसाद द्विवेदी

कुलपति

मनिराम

कालिदास

देव

वाटवे

जगन्नाथप्रसाद भानु

भित्तारीदास

केशवदास

तुलसीदास

नन्ददास

मदानन्द

मानकवि

रामचरित उपाध्याय

नगेन्द्र

मनिराम

कुन्तक

दामोदर मिश्र

तुलसीदास

नन्ददास

केशवदास

कैदार भट्ट

रामदास

व्य० दि०  
 श० २०  
 शि० वा०  
 शि० २०  
 २० २०  
 २० नि०  
 श्र० प्र०  
 सं० ना० ३०  
 सु० ३०  
 ज्ञा०  
 ना० २०  
 नाहित्या० }  
 ना० लो० }  
 ना० पा०  
 सु० च०  
 सु० नि०  
 सु० मा०  
 सु० ना०  
 सु० ना० ना०  
 नौ० द्रा०  
 सु० ३० नाय० भेद  
 सु० म० २० सि०  
 सु० रा०  
 हि० धृ०  
 हि० वि०  
 हि० अ० ना०  
 हि० २० ग०  
 हि० ना० दि०  
 हि० भा० का ३०  
 हि० ना० ३०  
 हि० मा० मा०

व्यक्तिविवेक  
 शब्दरसायन  
 शिवा चावर्नी  
 शिवराजभूषण  
 शृंगारदर्पण  
 शृंगारनिर्णय  
 शृंगारप्रकाश  
 संस्कृत साहित्यका इतिहास  
 मरस्वतीकण्ठाभरण  
 नाकेत  
 साहित्यदर्पण  
 साहित्यालोचन  
 साहित्य पारिजात  
 सुजानचरित  
 सुधानिधि  
 सुजानसागर  
 सूरसागर  
 सूरसागरसार  
 मौन्दर्यशास्त्र  
 नट्टी इन नायक-नायिका भेद  
 हरिमक्तिरत्नानुत्तमिन्धु  
 हर्माग रामो  
 हिन्दी ध्वन्यालोक  
 हिम्मतवहादुर विन्दावली  
 हिन्दी अलंकार साहित्य  
 हिन्दी रसगंगाधर  
 हिन्दी नाट्यविमर्श  
 हिन्दी भाषाका इतिहास  
 हिन्दी साहित्यका इतिहास  
 हिन्दी साहित्य साधना

महिम भट्ट  
 देव  
 भूषण  
 भूषण  
 अकबरसाहि  
 दास  
 भोज  
 कन्हैयालाल पोद्दार  
 भोज  
 मैथिलीशरण गुप्त  
 विन्वनाथ  
 रामचन्द्रदास  
 मिश्रबन्धु  
 सुदन  
 तोष  
 बनानन्द  
 सुदास  
 सु० धीरेन्द्र वर्मा  
 हरद्वारीलाल शर्मा  
 राकेश गुप्त  
 रूपगोस्वामी  
 जोधराज  
 विदवेश्वर  
 पद्माकर  
 ओम्प्रकाश  
 गुलाबराय  
 धीरेन्द्र वर्मा  
 रामचन्द्र शुक्ल  
 विन्वनाथप्रसाद मिश्र

## अन्य संकेत

अ०	अंक
अधि०	अधिकरण
अध्य०	अध्याय
अनु०	अनुवाद
अनु०	अनुच्छेद
अप्र०	अप्रकाशित
ई०	ईसवी सन्
ई० पू०	ईसवी पूर्व सन्
उत्त०	उत्तरार्ध
उदा०	उदाहरण
ख०	खण्ड
ग्र०	ग्रन्थावली
द० स्क०	दशम स्कन्ध (श्रीमद्भागवत)
दे०	देखिये
ना० प्र० स०	नागरीप्रचारिणी सभा
प०	पक्षि
परि०	परिच्छेद
पूर्व० } पूर्वा० }	पूर्वार्ध
पृ०	पृष्ठ
प्र०	प्रकाश
प्र० सं०	प्रथम संस्करण
वि० } वि० सं० }	विक्रमी संवत्
वै० प्रे०	वैकटेश्वर प्रेस
वृ०	वृत्ति
श०	शताब्दी
स०	सम्पादक
संचारी०	संचारी भाव
म० सं०	सभा संस्करण
हि० सा० स०	हिन्दी साहित्य सम्मेलन



# हिन्दी साहित्य कोश

अ

अंक-दे०-‘नाटक’ ।

**अंक (उत्सृष्टिकांक)**—नाटकोंमें भी अंक होते हैं, अतः उनसे इस रूपक प्रकारकी भिन्नता दिखानेके लिए इसका नाम उत्सृष्टिकांक रखा गया। आचार्य विश्वनाथका मत है कि इसमें सृष्टि उत्क्रान्त अर्थात् विपरीत रहती है, इसलिए इसे उत्सृष्टिकांक कहा जाता है। भरतमुनिका मत है कि अंकका इतिवृत्त प्रख्यात अथवा कभी-कभी अप्रख्यात होता है। पात्र दिव्यपुरुष नहीं होते। इसमें करुणरसकी प्रधानता होती है और स्त्रियोंका विलाप युद्धोपरान्त पाया जाता है। विलापकर्ताओंकी व्याकुलताभरी चेष्टाओंका नाना प्रकारसे प्रदर्शन होता है जिसमें सात्वती, आरभटी और कैशिकी वृत्तियाँ नहीं होती। दिव्यनायकयुक्त दृश्य-काव्य, जिसमें युद्ध, वन्ध और वध पाया जाय, भारत-वर्षमें ही रचने योग्य है। आचार्य भरतमुनिने इसके कारणोंपर विस्तारपूर्वक प्रकाश डाला है (नाट्यशास्त्र, निर्णय प्रेस, बम्बई, १८ अध्याय, श्लोक १५०, १५२)।

धनंजयने प्रख्यात वृत्तको कल्पना-बलसे विस्तृत कर देना आवश्यक माना है। इसमें नायक एवं अन्य पात्रोंका साधारण व्यक्ति होना अनिवार्य है (दृश्यरूपक, तृतीयप्रकाश, ७०, ७१)। धनंजयके समान विश्वनाथका भी मत है कि इसके नायक साधारण पुरुष होते हैं और इसमें जय-पराजय का वर्णन एवं वाक्फल तथा निर्वेदके वचन पाये जाते हैं।

उत्सृष्टिकांकका शारदातनयने विस्तारपूर्वक विवेचन किया है। उनका कथन है कि भरतमुनि इस रूपकमें एक ही अंक, कोहल दो अंक तथा व्यासाजन आदि तीन अंक मानते हैं। उन्होंने इसका नायक दिव्यपुरुष माना है। सागरनन्दी इसमें दिव्यपुरुष पात्रोंका प्रवेश स्वीकार नहा करते। शारदातनयने भरतमुनिके मतका आश्रय लेते हुए इस रूपकको केवल भारतवर्षमें उपयुक्त माना है। उन्होंने आचार्य शकुनका नामोल्लेख करके अपने मनकी पुष्टि की है (भावप्रकाश, पृ० २५१-५३)।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने इसमें एक अंक माना है और इसके नायकको गुणी एवं आख्यानको प्रख्यात माना है। बाबू गुलाबराय इसमें करुणरस प्रधान और मुख एवं निर्वहण सन्धियाँ स्वीकार करते हैं। कीधका मत है कि जब नाटकके अन्तर्गत नाटक आ जाता है तो वह अंक कहलाता है, पर यह मत सर्वमान्य नहीं। संस्कृतमें उत्सृष्टिकांकका उत्तम उदाहरण भासका ‘उरुभग’ है।

—द० ओ०

**अंकावतार**—यह अर्थोपक्षेपका एक भेद है। धनंजयके

मतानुसार जहाँ प्रथम अंकी वस्तुका विच्छेद किये बिना दूसरे अंकी वस्तुकी योजना हो वहा अंकावतार होता है (दृश्यरूपक, १६२)। यनिकने इसे स्पष्ट करते हुए लिखा है कि जब एक अंकके पात्र उसी अंकके अन्तमें किसी बातकी सूचना दें और वे ही पात्र उसी कथावस्तुकी लेकर, उसे बिना विच्छिन्न किये ही, दूसरे अंकमें प्रवृष्ट दिखाई दें तब अंकावतार अर्थोपक्षेपक होता है।

धनजय और धनिककी अपेक्षा विश्वनाथने ‘साहित्य-दर्पण’में ‘अंकावतार’की परिभाषा अधिक स्पष्ट की है—‘अंकान्ते सूचित पात्रैस्तदकस्याविभागत । यत्राकोऽवतरत्येषोऽकावतार इति स्मृतः ॥’ अर्थात् पूर्व अंकके अन्तमें उसी अंकके पात्रों द्वारा सूचित किया गया जो अगला अंक अवतीर्ण होता है उसे अंकावतार कहते हैं, जैसे ‘शाकुन्तल’में पंचम अंकके अन्तमें उसके पात्रों द्वारा सूचित किया हुआ पष्ठ अंक पूर्वसे (उमका अग जैमा) ही अवतीर्ण हुआ है।

—ब० सि०

**अंकास्य**—यह अर्थोपक्षेपका एक भेद है। एक अंकके पश्चात् उसी अंकमें प्रयुक्त पात्रों द्वारा जब किसी छूटे हुए अर्थकी सूचना दी जाती है तब अंकास्य अर्थोपक्षेपक होता है। कुछ आचार्योंने अंकास्यका अलग भेद न मानकर इसे अंकावतारके अन्तर्गत ही रखा है। विश्वनाथने धनिकके मतानुसार अंकास्यकी परिभाषा देते हुए कहा है, ‘एतच्च धनिकमतानुसारेणोक्तम् । अन्ये तु अंकावतारेणैवेदं गतार्थम् इत्याहुः ।’ ‘अन्ये’के नामपर इसे विश्वनाथका ही मत समझना चाहिये।

—ब० सि०

**अंगज अलंकार**—सात्त्विक अलंकारोंका एक भेद, भरत द्वारा ‘नाट्यशास्त्र’ (३ ई० पृ०) में सर्वप्रथम उल्लिखित। नायिकाओंके आंगिक विकार या क्रियाव्यापार, जिनमें उनके मनमें तारुण्य प्राप्त करनेपर उद्भव और विकास पानेवाले कामका संकेत मिलता है। भरतके अनुसार ‘भाव, हाव तथा हेला एक-दूसरेसे उद्भूत होते हुए ‘सत्त्व’-के विभिन्न रूप होनेके कारण शरीरमें सम्बद्ध माने जाते हैं’ (ना०, २४६)। आगे उनका कहना है, ‘सत्त्व शरीरमें सम्बद्ध है, ‘भाव’ सत्त्वसे उत्पन्न होता है, ‘हाव’ भावमें उत्पन्न होता है और ‘हेला’ हावमें’ (ना०, २४७)। विशेष दे०—‘सात्त्विक अलंकार’।

**भाव अलंकार**—संस्कृतमें प्रायः अंगज अलंकारका भेद माना जाता है और हिन्दीमें सुन्दरने (१६३१ ई०) भावपर हावोंमें अलग विचार किया है। नन्ददामने सर्वप्रथम उमका विवेचन किया है। कुमारगुणने ‘गवि-

सफलता द्वारा विशेष स्थाति अर्जन की। १६८० ई० ने १६६० ई० तक लन्दनके नाट्यगृह प्यरिन्सों द्वारा बन्द रह गये। १६६० ई० के उपरान्त नाट्योंकी रचना फिर उनका प्रदर्शन फिर आरम्भ हुआ। इस नए नाट्योंका एक नया रूप नामने आया। इसके प्रमुख लेखक थे ड्रायडेन (१६३१-१७०० ई०), आदवे (१६५०-८५ ई०) और शैल (१६५३-९० ई०)। सुखान्त नाट्योंकी १६६० ई० के बाद विशेष प्रगति हुई। पण्डित भाषा में उच्च वर्गके जीवनका इसमें चित्रा किया गया। इस वर्गके प्रमुख लेखक थे श्वेडिज (१६३८-९१ ई०) वाट्सरले (१६१०-१७१६ ई०) और काप्राव (१६७०-१७२९ ई०)। शताब्दीके प्रथम अर्द्धांशमें स्पेन्सर, शेक्सपीयर और वेन जॉन्सनमें प्रभावित होकर कविता लिखी गयी। आध्यात्मिक काव्यके प्रधान रचयिता थे जॉन डॉन (१५७२-१६३१ ई०) जिनकी रचनाओंमें धार्मिक विचारों और श्रृंगारिक भावनाओंकी अभिव्यक्ति दुर्लभ कल्पनाके आधारपर हुई है। वेन जॉन्सन और उनके अनुयायियोंका रचनाएँ अपेक्षाकृत नरल हैं। इस शताब्दीके प्रधान कवि जॉन मिल्टन (१६०८-७६ ई०) का गानना समाजके महाकवियोंमें होती है। स्फुट काव्यके अतिरिक्त उन्होंने अपने सुविख्यात महाकाव्य 'द पैराडाइज लॉस्ट'की रचना करके अपना नाम अमर बना लिया है। शताब्दीके उत्तरार्द्धके प्रधान कवि थे जॉन ड्रायडेन, जिन्होंने वर्गनात्मक और व्याख्यात्मक काव्य-रचनामें विशेष सफलता प्राप्त की। ड्रायडेनके पूर्व अंग्रेजी गद्य प्राचीन लैटिन गद्यके अनुकरणमें लिखा जाता था। इस प्राचीन विशद शैलीके प्रमुख लेखक थे टामस ग्राउन (१६०५-६० ई०), जेरेमी डेवर (१६१३-६७ ई०) और रिडन। ड्रायडेनका रचनाओंमें नवीन अंग्रेजी गद्यका स्थापित हुआ। नवान गद्य निर्माण सुसज्जित नवीन शैलीका भाषा में गद्य मानका हुआ था।

१८वीं शताब्दी अंग्रेजी साहित्य गहराई तक उस नए स्तरपर पहुँचानेमें प्रभावित या विमका उद्भव और विकास मुख्य रूपसे दामने हुआ था। नियमोंके आग्रह और कठोर नियन्त्रणसे मानव काव्यरचना होती थी। बाद (१६८६-१७८६ ई०) का रचनाओंमें इस बातका स्पष्ट पता चलता है। अनेक अन्य कवियोंके बारेमें भी यही बात मालूम है, किन्तु कुछ ऐसे कवि भी थे जिनकी रचनाएँ प्रकृतिक्रम और नैतिक भावनाओंमें उद्भूत थी। १८वीं शताब्दी गद्य भी प्रसृत थी। पत्र-पत्रिकाओंमें प्रकाशित निबंधोंकी परंपरा शुरू हो गयी। प्रमुख निबंधकार थे

स्मिथने भी प्रशस्तीय नाटक लिखे। शताब्दीके पिछले तीन वर्षोंमें परिवर्तनके चिह्न दृष्टिगोचर होने लगे थे। डॉनम त्रे (१७१६-७१ ई०), कॉलिन्स (१७०१-५९ ई०), बर्न (१७५९-९६ ई०), ब्लेक (१७५७-१८०७ ई०), कूपर आदिकी काव्यरचनाओंके प्रति अनारुधा साफ-साफ दिग्विस्तार देती है।

अनेक प्रवृत्तियों और प्रभावोंने मिलकर उन्नीसवीं शताब्दीके आरम्भमें ही अंग्रेजी साहित्यको एक नवीन समानी स्वरूप दे दिया। अब नियमोंकी अवहेलना तथा स्वाभाविक प्रेरणाके वशीभूत होकर काव्यरचना होने लगी। कल्पना और भावना उन्मुक्त तथा शैली निर्वन्ध हो गयी। इस नवीन प्रवृत्तिका सर्वोत्तम प्रतिफलन वर्ट्सवर्थ (१७७०-१८५० ई०), कोलरिज (१७७२-१८३६ ई०), स्कॉट (१७७१-१८३० ई०), ग्रेडी (१७९२-१८२२ ई०), कीट्स (१७९५-१८२१ ई०), वायरन (१७८८-१८२६ ई०) आदिके काव्योंमें हुआ। इन श्रेणीका अधिकांश काव्य सुक्तोंमें लिखा गया है तथा तीव्र अनुभूतिसे ओतप्रोत है। स्कॉटके उपन्यासों तथा लेख प्रकृति निबन्धकारोंके लेखोंमें भी समानी प्रभाव लक्षित हुआ है। सब मिलाकर उन्नीसवीं शताब्दीके ४० वर्षोंका समानी साहित्य अत्यन्त रोचक और महत्त्वपूर्ण है।

लगभग १९४० ई० के बाद विक्टोरियन युगका आरम्भ हुआ। इस युगकी अवधि लग्नी थी और इसमें समानी और क्लेमिकी प्रभावने मिलकर एक सन्तुलित अवस्था उत्पन्न की। विद्यान, तथा औद्योगिक उन्नति एवं पदार्थवादी दृष्टिकोणके विकास द्वारा इस नवीन युगकी विशेषताएँ निर्धारित हुईं। किन्तु माधुर्य-साथ पूर्ववर्ती कल्पनात्मक और भावनाजन्य प्रवृत्तियाँ भी निर्मूल नहीं हुईं। बट्टि ब्राउनिंग (१८१२-८९ ई०) के काव्यमें समानी प्रवृत्तियाँ अधिक स्पष्ट हैं तो टेल्लमन (१८०९-९० ई०) के काव्यमें क्लेमिकी विशेषताओंकी ही प्रमुखता है। आगे चलकर यहाँ मिश्रण मैथ्यू आर्नाल्ड (१८२२-८८ ई०), मेरेडिथ (१८०८-१९०० ई०), हाटी (१८८०-१९०८ ई०) प्रभृतिकी रचनाओंमें भी दृष्टिगोचर होता है। गद्य-साहित्यका उत्थान इन गतिमें हो रहा था। उपन्यासोंमें यथार्थ चित्रण टिन्नेन्स (१८१०-७० ई०), टाल्मिष (१८१५-८० ई०), गिनिंग, धैर्य आदिकी कृतियोंमें काममें लाया गया है। जॉन प्रिन्सट (१८१०-८० ई०) आदिने मनोविज्ञानका आधार लिया था मेरेडिथ और हाटीने अपना नया जीवन दर्शन अपनी रचनाओंमें प्रस्तुत किया। इन शताब्दी निबन्ध और गद्योचनाई भी सन्तोषप्रद उन्नति हुई।

दोसरी शताब्दी अंग्रेजी साहित्य वैविध्य तथा नवीनता

प्रगति की है। टी० एस० इलियट, ऑडेन, स्टीफेन स्पेंडर, क्रिस्टोफर फ्राई आदिने प्रभावोत्पादक काव्य-नाट्य लिखे हैं। उपन्यास पहले तो सामाजिक विषयोंपर लिखे गये, फिर बादमें मनोवैज्ञानिक तथ्योंपर उनकी रचना हुई। पहली श्रेणीके प्रमुख लेखक हैं, एच० जी० वेरस (१८६६-१९४६ ई०), गाल्सवर्दी, आर्नाल्ड वेनेट (१८६७-१९१३ ई०) और दूसरी श्रेणीके वर्जीनिया वोलफ (१८२२-१९४१ ई०), जेम्स ज्वाइस (१८२२-१९४१ ई०), आल्डस हक्सले (१८९४ ई०) आदि। इधर पिछले कुछ वर्षोंसे एलिजाबेथ बोवेन, काम्प्टन नैन्ट, ग्राहम ग्रीन आदिने ऐसे उपन्यास लिखे हैं, जिनमें कथाकी रोज़कताकी ओर विशेष ध्यान दिया गया है। बीसवीं शतीकी अंग्रेजी कविता १९२० ई० के पूर्व परम्परागत थी। यह बात टामस हाडी, राबर्ट ब्रिज्ज (१८४४-१९३० ई०) आदिकी रचनाओंमें विदित है। जार्जियन कवियोंकी रचनाओंमें नवीनता अवश्य थी, किन्तु उन्होंने काव्यके क्षेत्रमें क्रान्ति नहीं उपस्थित की। नवीन कविताका आरम्भ टी० एस० इलियटने किया और उनके बाद ऑडेन, स्पेंडर, लीविस, मैकनीस, डाइलेन टॉमस आदिने उसे निरन्तर अधिकाधिक आधुनिक और चमत्कारपूर्ण बनाया। टी० एस० इलियट और आई० ए० रिचर्ड्सने वर्तमान शतीमें अंग्रेजी आलोचना-शास्त्रको अभूतपूर्व रीतिसे समृद्ध बनाया है। कोलरिज, आर्नाल्ड, वाल्टर पेटर (१८३९-९४ ई०) के साथ-ही-साथ इन दोनोंकी भी गणना अंग्रेजीके प्रमुख साहित्यशास्त्रियोंमें की जायगी।

लगभग १९वीं शताब्दीके मध्यमें अंग्रेजी (जो उस समय शासनकी भाषा थी) का प्रचार द्रुत गतिसे भारत-वर्षमें बढ़ने लगा, और फलतः हिन्दी साहित्य अंग्रेजी साहित्यसे प्रभावित हुआ। तबसे यह प्रभाव (यहाँ प्रभाव शब्द अपने सीमित, शास्त्रीय अर्थमें प्रयुक्त हो रहा है) निरन्तर बढ़ता गया है। हिन्दी गद्य बहुत हदतक अंग्रेजी गद्यके आदर्शपर विकसित हुआ। कतिपय लेखकोंने प्राचीन संस्कृत गद्यका आदर्श भी सामने रखा, किन्तु उसकी अपेक्षा आधुनिक अंग्रेजी गद्यको ही अधिक अपनाया गया। हिन्दी गद्यसाहित्यके विविध अंगोंपर अंग्रेजी साहित्यकी छाप है। हिन्दी निबन्धोंने अंग्रेजी निबन्धका बराबर अनुकरण किया है। हिन्दी कथासाहित्यने प्राचीन कथा-आख्यायिकाका मार्ग छोड़कर अंग्रेजी उपन्यासोंकी परम्परा अपनायी है। शैली, निर्माणपद्धति तथा उद्देश्य—सभी दृष्टियोंसे आजका हिन्दी उपन्यास यूरोपीय उपन्यासोंका ऋणी है। यही बात लघु कहानियोंके सम्बन्धमें भी ठीक है। हिन्दी नाटकपर १९वीं शताब्दीमें शेक्सपीयरके नाटकोंका प्रभाव पड़ा। उनका अनुवाद हुआ और उन्हींके ऊपर नाटक लिखे गये। तदनन्तर बराबर अंग्रेजी नाटकोंके प्रभावमें हिन्दी नाटक लिखे गये हैं। उदाहरणार्थ, 'हिन्दीके समस्यामूलक नाटक ईब्सन, शॉ और गाल्सवर्दीकी रचनाओंमें स्पष्टतया प्रभावित हैं। जयशंकर 'प्रसाद'के नाटकोंमें भारतीय तथा पाश्चात्य प्रणालीका एकीकरण हुआ है। हिन्दी काव्य-नाट्य भी पाश्चात्य काव्य-नाट्यमें प्रभावित हैं। हिन्दी कविाने १९वीं

शताब्दीके उपरान्त निरन्तर अंग्रेजी कवितासे प्रभाव ग्रहण किया है। सबसे अधिक प्रभाव १९वीं शताब्दीके अंग्रेज रोमानी कवियोंका पड़ा है। छायावादी कवितामें यह प्रभाव पग-पगपर दिखलाई पड़ता है। पिछले पचीस वर्षोंमें हिन्दी कवितापर टी० एस० इलियट और उनके परवर्ती अंग्रेजी कवियोंकी कृतियोंका विशेष प्रभाव पड़ा है। —रा० अ० द्वि०

अंतर्बोध—दे०—'अतश्चेतना'।

अंतर्भावना—यह मानव-चित्तकी एक विशेष प्रवृत्तिका नाम है जिसे पाश्चात्य मनोविज्ञान 'इन्फोल्डिंग' कहता है। किसी वस्तुको देख या सुनकर उसके गति, गुण, विस्तार, वैभव आदि प्रविष्ट रूपोंमें प्रेक्षकका 'स्व'को लय करना, जिसके फल-स्वरूप वह 'स्व'में उन गुणोंका अनुभव पा सके। जैसे, प्रवाहकी तरलता, समुद्रका विस्तार, पर्वतकी विशालता, पुष्पोंका मार्दव, सगीतकी संगति, नृत्यकी सन्तुलित गति आदिके प्रत्यक्ष अनुभवके कालमें, इन गुणोंकी 'स्व'में अनुभूति। 'स्व'का वस्तुके गुणोंमें विलय अतएव वस्तुके गुणोंका 'स्व'में अनुभव—यह अंतर्भावना है, सौन्दर्यकी अनुभूतिका आधार अंतर्भावना है, यद्यपि यह प्रवृत्ति साधारण भी है। जैसे, उड़ती हुई पतंगकी चंचल क्रीडाका अपनेमें अनुभव करके बालक प्रसन्न होता है। कलात्मक चित्र, मूर्ति आदिमें रेखाओंका विन्यास आदि प्रेक्षकमें अंतर्भावनात्मक प्रवृत्तियोंको जाग्रत करते हैं। जैसे, तूफानी समुद्रके एक जापानी चित्रमें रेखाओंके विन्याससे प्रचण्ड लहरोंकी निगलनेवाली शक्तिका प्रेक्षक अनुभव करता है। —ह० ला० श०

अतःप्रतिरोध—मनोविश्लेषणमें भावनाओंके अचेतन दमन और उनके पुनः प्रकाशनके प्रति निर्मित अन्तःप्रतिरोधका अत्यधिक महत्त्व है। सभी मानसिक, स्नायविक रोगियोंमें ये तथ्य पाये गये। इड या इडम्की सभी वासनाएँ यथार्थ जगतमें पूरी नहीं हो सकतीं अतः अहम् और उच्च अहम् अधिकांश वासनाओंका दमन करते हैं। इस दमनपर सारा मनोविश्लेषणात्मक अध्ययन केन्द्रित है, परन्तु केवल दमन ही काफी नहीं है क्योंकि दमित वासनाएँ व्यक्त होनेका सतत प्रयत्न करती रहती हैं, अतः व्यक्तिका अहम् और उच्च अहम् कुछ अन्तःप्रतिरोध निर्मित कर लेता है जिन्हें हटाकर इन वासनाओंका चेतन मानसमें प्रवेश असम्भव हो जाता है। अचेतन दमित वासनाएँ जितनी प्रबलतामें व्यक्त होनेका प्रयत्न करती हैं, अहम् उतना ही इड अन्तःप्रतिरोध बना लेता है। इस अन्तःप्रतिरोधका अस्तित्व रोगीकी चिकित्सा करते समय स्पष्ट ज्ञात होता है। मनोविश्लेषक रोगीके अचेतनको चेतन स्तरपर लाना चाहता है, पर रोगीका अहम् सदा बाधा डालता है। रोगीकी मूल उत्पत्तिके निरुद्ध आते ही रोगीके विचार-अनुसंग (association) अन्य दिशाओंमें चले जाते हैं। नव्य रोगीको ऐसा अनुभव होना है कि वह किसी जतीत अनुभवको चेतनामें लाना चाहता है पर इस क्रियामें उसे अत्यन्त क्लेश होता है। इन नव्य शक्तियोंको, जो अचेतनको चेतनमें आनेमें बाधाशक्ति गेवती हैं, मनोवैज्ञानिक अंतःप्रतिरोध कहते हैं। उदा



अहम द्वारा निर्मित अन्तःप्रतिरोध अधिक प्रबल होते हैं और उनको हटाना काफी कठिन होता है। (दे०—‘मनो-विश्लेषण’। —प्री० ज०

**अन्तश्चेतना**—नाहित्यसे अन्तश्चेतना शब्दका प्रयोग अंग्रेजों के conscience के लिए होता है। इस अर्थमें हिन्दीमें कई शब्द प्रचलित हैं जैसे, अन्तर्धान, अन्तर्वोध और अन्तःकरण। किन्तु ‘अन्तःकरण’ का एक विशिष्ट दार्शनिक और मनोवैज्ञानिक अर्थ है जो conscience से सम्बन्धित नहीं है अतः अन्तश्चेतना, अन्तर्धान और अन्तर्वोध हा इस अर्थमें सही हैं। अन्तश्चेतना शुभाशुभ या नरसत्त्वों पहिचाननेकी वह आन्तरिक शक्ति है जो तत्काल वृत्तों देती है कि वाछनीय और उचित क्या है। अन्तश्चेतना मानवकी नैसर्गिक शक्ति है, उसकी निर्णय अथवा आदेश तर्क और युक्ति, अथवा सामाजिक या राजनीतिक नियमों द्वारा प्रमाणित हो या न हो। अन्तश्चेतना अपने आपमें स्वतन्त्र अस्तित्व रखती है, यह एक प्रकारका महज प्रत्यक्ष अनुभव है। अन्तश्चेतनाकी धारणा यह निहित है कि यह नया उचित मार्ग ही बताती है। विभिन्न दार्शनिकों, नैतिक विचारकों और धर्मापदेशकोंने अन्तश्चेतनाकी अपने-अपने ढंगसे परिभाषा दी है। बर्मनके अनुसार अन्तश्चेतना दिव्य ईश्वरीय प्रेरणा माना जाती है। कुछ नैतिक विचारक अन्तश्चेतनाको एक छोटी इन्द्रियकी भाँति मानते हैं, जैसे नासिका द्वारा गन्धका महज अनुभव होता है उसी प्रकार अन्तश्चेतना द्वारा उचितानुचितता। इन सब मतभेदोंके होते हुए साहित्यमें सामान्य अर्थ यहाँ प्रचलित है कि अन्तश्चेतना वह आन्तरिक अनुभव या बोध है जो कर्मके शुभाशुभका निर्णय देता है और मनुष्यको उचित मार्गपर ले जाता है। इस कारणसे मूलमें यह विश्वास निहित है कि कर्म अपने आपमें शुभ या अशुभ होते हैं, सामाजिक या राजनीतिक नियमों द्वारा नहीं। तथापि यदि अन्तश्चेतनाका मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करें तो हम देखते हैं कि यह हमारे अहम् द्वारा स्वीकृत सामाजिक और नैतिक आदेशोंका ही संकलन है, परन्तु रूपसे समाजमें प्रचलित और प्रशंसित नियम ही हमारा अहम अपनेपर आरोपित कर लेता है। कुछ इसी प्रकारका विश्लेषण हमें फ्रायडने दिया है। उनका ‘सुपर ईगो’ अन्तश्चेतनाका ही दूसरा नाम कहा जा सकता है (दे०—‘सुपर ईगो’)। फ्रायडन दर्शनमें अन्तश्चेतनाका अर्थ—चित्तपुरुष या psychic being का चेतना है। —प्री० ज०

**अतमुंगी**—दे०—‘मनोविश्लेषण’।

**अतवादी (काव्य)**—दे०—‘स्वात्मनिष्ठ’ (काव्य)।

**अत्यानुप्रास**—शब्दालंकार, अनुप्रासका भेद जहाँ पदान्तों पर एक ही स्वर और एक ही व्यंजनकी आवृत्ति हो, वहाँ ‘अत्यानुप्रास’ अलंकार होता है। सम्भवतः इस अलंकारका विशेष ‘नाण्डित्व’ म ‘नवप्रथम’ हुआ है। ‘आव्यन्ते-एत्यव्योप्यत्वात्’ (१०१६) अन्तमें आवृत्ति होनेसे यह नाम पड़ा। इसका विशेष विशेषण हिन्दीमें भी नहीं किया गया। वस्तुतः काव्यमें इसका प्रयोग छन्दविचारके अनुसार स्थापित हो गया था क्योंकि ‘अत्यानुप्रास’

हिन्दी मात्रिक छन्दोंकी विशेषता है। इसका विवेचन अलंकारोंमें प्रायः नहीं हुआ। भिखारीदासने ‘तुक्तो’ पर विचार किया है (दे०)। गिरिधरदासने अपने ‘भारता भूषण’ में उल्लेख किया है। आधुनिक विवेचकोंमें भानु-कवि तथा भगवानदीनने इसे ‘अनुप्रास’ में सम्मिलित किया है। कन्हैयालाल पोद्दारने ‘वृत्त्यानुप्रास’ में सम्मिलित किया है। सम्पूर्ण हिन्दी-काव्यकी प्रकृति मात्रिक छन्दोंकी है और ‘अत्यानुप्रास’ उनका आवश्यक तत्त्व रहा है। इसी कारण आठिकांसे लेकर आधुनिक छायावादी काव्यतक इसका रूप पाया जाता है। सस्कृत वर्णवृत्तोंमें इसकी स्वीकृति नहीं थी। आधुनिक कालमें स्थिति कुछ बदली है (दे०—‘तुक्त’ और ‘अनुकान्त’) —वि० स्ता०

**अंगवतार**—जगत्को संचालित करनेवाली भगवत्शक्तिमें सोलह कलाओंकी समष्टि मानी गयी है। जब जितनी कलाओंको लेकर वह शक्ति अवतरित होती है तब उसे उतने कलाविशेषका अवतार कहा जाता है। श्रीकृष्णके अवतारम उसकी सोलह कलाएँ समाविष्ट कही गयी हैं। —वि० मो० ज०

**अकांड छेदन**—दे०—‘रस-दोष’, छटा।

**अकांड प्रथन**—दे०—‘रस-दोष’, पाँचवाँ।

**अक्रम**—दे०—‘शब्द-दोष’, सत्तारहवाँ, वाक्य-दोष।

**अक्रमातिशयोक्ति**—दे०—‘अतिशयोक्ति’, पाँचवाँ भेद।

**अक्ल**—परमात्माने अपने ही अनुरूप आदिभूतकी सृष्टि की। परमात्मा ‘आदिकारण’ है। आदिभूतकी सृष्टि ही ‘आदिकारण’की प्रथम अभिव्यक्ति है। यह प्रथम अभिव्यक्ति विशुद्ध ज्ञान है। इसे ‘अक्ले अक्ल’ अथवा ‘अक्ले कुल’ (विश्व-ज्ञान) कहते हैं। अक्लमें अगर बुद्धि का अर्थ लें जिनके द्वारा मनुष्य अपने जागतिक व्यापारोंकी परिचालना करता है तो उसका स्थान सूक्ष्म-साधनानों नहीं है। बुद्धिके द्वारा परमसत्यकी प्राप्ति नहीं होती। बुद्धि तर्क करती है और भटकानेवाली है। वह नव्य तर्कसे परे है। वैसे बुद्धि भी शक्तिमग्न हो सकती है अगर उसपर परमात्माका अनुग्रह हो। कहते हैं कि जब परमात्माने अक्ल(बुद्धि)का निर्माण किया तब उसमें पृष्टा कि “म कौन हूँ?” बुद्धि मौन रह गयी। तब परमात्माने अपने ‘एकत्व’का प्रकाश डाला और उसे बतलाया कि “तुम परमात्मा हो।” —रा० पू० ति०

**अक्षर धाम**—वहमाचार्यके शुद्धाद्वैतके अनुसार सच्चिदानन्द ब्रह्मके तीन मुख्य रूप होते हैं—(१) पूर्ण पुरुषोत्तम रस अथवा अमेद रूप परब्रह्म श्रीकृष्ण, (२) अक्षर ब्रह्म जो गणितानन्द है और जो दो स्वरूपोंवाला है तथा (३) अन्तर्धामी। अक्षर ब्रह्मके ही दो स्वरूपोंमें एक स्वदप पूर्ण पुरुषोत्तमका अक्षर धाम है और दूसरा काल, कर्म, स्वभाव रूपमें प्रकट होनेवाले, प्रकृति, जीव तथा अनेक देवी-देवताओंके रूपमें परिणत होनेवाला रूप है। पूर्ण पुरुषोत्तमका अक्षर धाम ही गोलोक कहलाता है जहाँ वे अनवतार दशामे नित्य लीलाके आनन्दमें मग्न रहते हैं। विशेषके लिए दे०—‘लीला’। —ब्र० व०

**अगूढव्यंश**—गुणीभूत व्यंग्यका वह भेद जहाँ व्यंग्यार्थ वाच्यार्थके समान स्पष्ट रीतिमें जान पड़ता हो अर्थात् निम्ने नान्य वन भी सरलाने समझ लेने हों। नैलध्व-

क्रमध्वनिका शब्दशक्त्युद्भव भेद तथा असंलक्ष्यक्रम-ध्वनिमें व्यंग्यार्थ अगूढ नहीं होता है। अतः ये ध्वनियाँ गुणीभूत व्यंग्यके रूपमें नहीं हो सकती हैं। 'पानी वाड़े नावमें, घरमें बाड़े दाम। ढोऊ हाथ उलीचियै, यही सयानो काम।' इस उदाहरणमें सम्पत्तिको दोनों हाथोंमें भरकर फेंकनेमें अर्थवापा होनेके कारण लक्षणाभूला अत्यन्त तिरस्कृतवाच्यध्वनि है। इस दोहेका व्यंग्यार्थ (सम्पत्तिको मुक्तहस्त खर्च करना, भले कामोंमें लगाना) सामान्य जनों द्वारा ग्रीष्मतापूर्वक मनोगत कर लिये जानेके कारण अगूढ है। —उ० अ० शु०

**अगूढव्यंग्या लक्षणा**—सम्मत तथा विश्वनाथ आदि आचार्योंने लक्षणाके गौणा तथा शुद्धा आदिके भेदोंको गूढ तथा अगूढ व्यंग्यके रूपमें स्वीकार किया है। इसके व्यंग्य रूप अर्थको काव्य-मर्मज्ञ तथा सामान्य काव्य-प्रेमी दोनों महज ही ग्रहण करते हैं। 'वहाँ न लडती टाढ़ी चोटी, वहाँ नहा साहूकारी।' (का० द०) इस उदाहरणमें शुद्धा साध्यवसाना उपादान अगूढ व्यंग्या प्रयोजनवती लक्षणा है—'टाढ़ी (वाच्यार्थ) दाढ़ी रखनेवाले मुसलमान (लक्ष्यार्थ)में 'नित्य सम्बन्ध' होनेके कारण शुद्धा, टाढ़ी शब्दमें दाढ़ी रखनेवाले मुसलमानोंका अव्यवसान होनेके कारण साध्यवसाना तथा दाढ़ी शब्दके 'दाढ़ी वारण करनेवाले मुसलमानों' के आक्षेपके कारण उपादान लक्षणा है। 'रूपमें साम्प्रदायिक भावनाका अभाव है', यही व्यंग्य प्रयोजन है और इसके सरलतापूर्वक बोधगम्य होनेके कारण यहाँ व्यंग्य अगूढ है। —उ० अ० शु०

**अगोचरी**—योगशास्त्रके अनुसार एक मुद्रा जिसका स्थान कानमें माना जाता है। इसके द्वारा वाह्य शब्दश्रवणका प्रतिरोध करके अन्तस्थ शब्दोंके सुनने और उन्मनीकी ओर मनको प्रेरित करनेका आभास किया जाता है। 'करण मध्ये अगोचरी मुद्रा सवद कुसवद ले उतपनी। सवद कुसवद समो कुनवा मुद्रा तो भई अगोचरी।' (अष्टमुद्रा० गोग्रखवानी) —उ० अ० आ०

**अग्नि**—तेजका गोचर रूप। उष्णता। पृथ्वी, जल, वायु, आकाश आदि पञ्च भूतों या तत्त्वोंमेंसे एक। योगाग्नि। 'अग्नि ही जोग अग्नि ही भोग, अग्नि ही हरे चौसठि गेग'। गीतामें भी ज्ञानाग्निकी चर्चा आयी है। 'ज्ञानाग्नि-दग्धकर्माणं तमाहु पण्डित बुधा'। भक्तकी विरहपीड़ा। विरह या ज्ञान विरहकी अग्नि। 'अग्नि मथन करि नीसरी लकरी सहज सुभाइ।' (कवीर भारती संग्रह)

**अग्निचक्र**—दे०—'हठयोग'।

**अधोरपंथ**—जनसाधारणमें प्रचलित नाम 'औघड पन्थ'। कहीं-कहीं 'सरभग', अथवा 'अवधूत' मतके नामसे भी प्रचलित। इस मतके मन्तव्योंका अति प्रारम्भिक रूप अथर्व-वेदमें माना जा सकता है। इवेताश्चर-उपनिषद्में 'याते रुद्र शिवातनूरघोरा पापकाशिनी' जैसे मन्त्रोंमें शिवके सम्बन्धमें 'अधोर' शब्दका प्रयोग हुआ है। माकोपोलो, प्लीनी, अरिस्टोटल आदि पाश्चात्य विद्वानोंने भी इस 'अधोर' पन्थके विषयमें संकेत किया है। ईरान देशमें भी पुराने समयमें इस प्रकारके एक सम्प्रदायके साधक रहने थे। वर्तमान रूपमें इस पन्थके सिद्धान्तोंका भीधा

सम्बन्ध गोरस पन्थ तथा तन्त्रप्रधान शैवमतमें है। क्रुकेने 'इन्साइक्लोपीडिया ऑफ एथिन्स एण्ड रिलीजन'में उस पन्थके सम्बन्धमें एक विस्तृत तथा गवेषणापूर्ण टिप्पणी दी है। इस पन्थकी आदि आविर्भाव-भूमि राजपूतानेके अन्तर्गत आवृ पहाड मानी जाती है। आजकल इसके अनुयायी मध्य भारतमें अपेक्षाकृत अल्प संख्यामें फैले हुए हैं, बड़ौदामें अधोरेश्वर नामक इनका एक मठ था, जिसमें अधोर स्वामी वाम करने थे।

इस पन्थमें सम्बन्धित प्रचुर साहित्य अधर-उधर विखरा पड़ा है। किन्तु उसका अध्ययन तथा अनुशीलन नहा हो पाया है। इसका सिद्धान्तपक्ष निर्गुण अद्वैतवादमें मिलना-जुलता है। साधना-पक्षमें हठयोग तथा ध्यानयोग- (लययोग) की प्रधानता है। इनकी प्रक्रियाएँ तन्त्र-साहित्य-पर आधारित हैं। गुरुको परम महान् मानकर उनकी पूजा होती है। सन्तोंकी समाधिकी भी पूजा होती है। इस पन्थके अनुयायी मध्य-मास आदिका मेवन करते हैं। वे श्रुत महामाससे भी परहेज नहीं करते। मल-मूत्र आदि भी साधनाका अंग समझकर ग्रहण करते हैं। इस प्रकारके लोक-वाह्य आचरणको वे समुद्धि तथा धोर साधनाका प्रतीक मानते हैं। वे इसज्ञानक्रियाके द्वारा अमाधारण शक्ति प्राप्त करनेमें विश्वास करते हैं।

काशीके किनाराम औघड पन्थके सर्वप्रसिद्ध आचार्य थे। चम्पारनमें भिनकराम, भीखनराम, टेकमनराम, सदानन्द बाबा, वालसटी बाबा आदि प्रसिद्ध औघड सन्त हुए हैं। किनारामके ग्रन्थोंमें 'विवेकसार' मुख्य हैं। 'भिनक दर्शनमाला'में लगभग दो सौ पदोंका संग्रह है। टेकमनरामकी 'भजन रत्नमाला'में भी बहुसंख्यक पद संगृहीत हैं।

सभी औघडोंकी वेशभूषा समान नहीं होती। कुछ उजले वहिर्वास पहनते हैं और कुछ रंगीन। ये निर्वाणी तथा गृहस्थ दोनों प्रकारके होते हैं। कहीं-कहीं अधोरिनें टलबद्ध होकर घूमती हैं। इनके सिरपर जटा रहती, गलेमें नानाविध प्रस्तर और स्फटिककी माला झूमती, कमरपर घोंघरा लटकता और किसीके हाथमें त्रिशूल दिखाई देता है। इनसे सामान्य जनता भय खाती है। —अ० अ०

**अचिंत्यभेदाभेदवाद**—निम्बार्कके द्वैताद्वैतवादकी भाँति चैतन्यके मतमें भी ईश्वर और जीवका, ईश्वर और जगत्-का, भेदाभेद सम्बन्ध माना जाना है। ईश्वर शक्तिमान् है, तो जीव-जगत् उसकी शक्ति। पर निम्बार्कका द्वैताद्वैतवाद यहीतक रुक जाता है। चैतन्य इसमें आगे बढ़ते हैं। उनका कहना है कि यह भेदाभेद सम्बन्ध तर्कत असंगत या व्याघातक है। पर क्योंकि ईश्वरभूत शक्तिमान् और जीव-जगत्-भूत शक्ति दोनों अचिन्त्य हैं, अतः उनमें व्याघात नहीं है। इस मतको गौडिय वैष्णव मत भी कहते हैं, क्योंकि इसमें हरि ही परमतत्त्व हैं और यह गोड या वग देशमें उत्पन्न तथा प्रचलित हुआ।

अचिन्त्यभेदाभेदवादके प्रवर्तक महाप्रभु चैतन्य हैं। उनका जन्म नवद्वीपमें १४८५ ई० में हुआ। उनके दीक्षा-गुरु और मन्यामगुरु मध्वमतावलम्बी थे। चैतन्य स्वयं समझते थे कि वे मध्वमतको मानते हैं। वे गीर्णन तथा

राम अधिक करते थे। उनकी कृतियाँ प्रायः उल्लेख नहीं हैं। केवल 'दशमूल श्लोक' उनकी चर्चा प्रस्तुत की जाती है। उनसे शिष्योंने आगे चल्कर उनके मतकी पुष्टि के लिए अच्छे ग्रन्थों की रचना की। अचिन्त्यमेवमेश्वर दृष्टि होनेके कारण चैतन्यजन सन्धननसे भिन्न हैं। बल्लभ और निम्बार्ककी भाँति चैतन्यने भी परमात्मा तथा उनकी शक्तिको दृष्टा और राधाके रूपमें निश्चित किया, रामानुज और सन्धनकी तरह नारायण (विष्णु) और लक्ष्मीके रूपमें नहीं। वे दृष्टाको भगवान् मानते थे, भगवान्का अवतार नहीं। वृन्दावनकी वे प्रणयिनी समझते थे। वहाँके निवासियोंको वे मुक्त मानते थे। चैतन्यके अनुयायियोंने उनको साक्षात् दृष्टा माना। इस प्रकार नव्य चैतन्य इस मतमें उपास्यदेव बन गये। ऐसा कम होता है कि उस मतका प्रवर्तक उनसे अनुयायियोंका एकमात्र उपास्य बन जाय। कहा जाता है कि चैतन्य श्रीनङ्गागवन पुराणको हा ब्रह्मसूत्रका भाष्य समझते थे। नव्य भाष्यके प्रति भी वे आदर-भाव रखते थे। जहाँ उनको उसने असन्तोष था, उन स्थलोंके लिए उन्होंने अपने मत स्थिर कर लिये थे। पर प्रधानता उन्होंने भागवतको ही दी। उनकी शिष्य-परम्परामें जीव गोस्वामी हुए जिन्होंने भागवतको क्रम-मन्त्रमें देना लिखा और उनके मतको व्यक्त करनेके लिए पट्-मन्त्रमें लिखा। सर्वसत्तादिनी शंकासे नष्टित यह पट्-सन्दर्भ अचिन्त्यमेवमेश्वरवादका सर्वोत्कृष्ट ग्रन्थ है। १८वीं शताब्दीमें सभी वैष्णव मतोंके अनुयायियोंके बीच वृन्दावनमें शास्त्रार्थ हुआ। वहाँ चैतन्यमतके बालदेव विद्याभूषणने शास्त्रार्थमें भाग लिया। ब्रह्मसूत्रपर इस मतका कोई भाष्य न होनेके कारण विद्वानोंने उनके मतको हेय समझा। बालदेव विद्याभूषणने इस कमीको दूर करनेके लिए एक मानके अन्तर ही ब्रह्मसूत्रका भाष्य—गोविन्द भाष्य—लिख डाला।

सम्प्रदाय कवि जयदेवके गीतगोविन्दका तथा आधुनिक उत्तरभारतीय भाषाओंके कृष्णपरक काव्यका चैतन्यके मतपर बड़ा प्रभाव पड़ा है। चैतन्यके मतका भी प्रभाव आधुनिक बंगला, मैथिली और हिन्दी-साहित्यपर दिखाई देता है।

दर्शनको इस पद्धतिमें ही चरम उच्च या परमतत्त्व है। वह भगवान् या ईश्वर है। उनकी अंगशक्ति निविशेष प्राप्त है। उनका एक अग्रमात्र ही परमात्मा है जो नसारने अन्तर्धानो है। हरि अग्रो है, परमात्मा उनाका अग्र है। पूर्ण श्री, पूर्ण ऐश्वर्य, पूर्ण वाय, पूर्ण यश, पूर्ण ज्ञान तथा पूर्ण वैराग्य—इन पट् ऐश्वर्योंकी एकता हरि ही है। इनमें आत्मा केन्द्रस्थानीय है और अन्य उसके अंगभूत है। अपनी पूर्णताके अर्थमें हरि कृष्ण-राधाके ऐश्वर्यमें सुगल मिले हैं। इनका नाम प्रणय-भक्ति और प्रेमके अपरिहार्य अंगाने दिये हैं।

प्रधान दो मन्त्रा है कि सच्चिदानन्द अनन्त हरि ही है। इन दो मन्त्रों में तो कि देशकालमें सीमित है। चैतन्यका कहना है कि यह आदिति निर्मूल है। भक्तिजगत् आध्यात्मिक सन्धनन नही है। यह आदिति निर्मूल है। भक्तिजगत् आध्यात्मिक सन्धनन नही है। यह आदिति निर्मूल है। भक्तिजगत् आध्यात्मिक सन्धनन नही है।

आध्यात्मिक है। वह विद्युत् सत्त्व है, तम और रजने मिश्रित नहीं है। वह अनन्त और सान्न्, सर्वत्र और एकत्र, सब हो सकता है, क्योंकि यहाँ तो उसकी अचिन्त्य शक्तिका उद्भव है। इस शक्तिके कारण हरि मूर्त होकर भी विमु है।

भगवान्की अचिन्त्याकार शक्तियोंमें तीन मुख्य हैं—स्वरूपशक्ति, तत्त्वशक्ति और मायाशक्ति। स्वरूपशक्तिको चित् शक्ति या अन्तरात्मा शक्ति भी कहते हैं। सत्त्व, चित् और आनन्दके कारण भगवान्की यह स्वरूपशक्ति एकात्मिका होनेपर भी त्रिविध रूपोंमें व्यक्त होती है—स्विनी, सवित् और हाडिनी। संभिनी शक्तिके बलपर भगवान् स्वयं सत्ता धारण करते हैं, दूसरोंको सत्ता प्रदान करते हैं और समस्त देवकाल तथा द्रव्योंमें व्याप्त रहते हैं। सवित् शक्तिसे भगवान् स्वयं अपनेको जानते हैं तथा दूसरोंको ज्ञान प्रदान करते हैं। हाडिनी शक्तिसे भगवान् नव्य आनन्दित होते हैं और दूसरोंको आनन्द प्रदान करते हैं।

जो शक्ति परिच्छिन्न स्वभाववाले अणुस्वरूप जीवोंके आविर्भावका कारण बनती है, वह तत्त्वशक्ति या जीव-शक्ति कहलाती है। मायाशक्तिने प्रकृति तथा जगत्का आविर्भाव होता है। स्वरूपशक्ति बान्धविक सत्त्व है। मायाशक्ति उसीका विलोम है। दोनोंकी सन्धनन जीव-शक्ति है जिसने कुछ स्वरूपशक्ति और कुछ मायाशक्ति है। स्वरूपशक्ति होनेके कारण जीव साक्षात् सच्चिदानन्द है और मायाशक्ति होनेके कारण जीव उस सच्चिदानन्दसे भिन्न है।

इन तीनों शक्तियोंको मिलाकर पराशक्ति कहते हैं। भगवान् स्वरूपशक्तिसे जगत्के निमित्त कारण है और माया तथा जीवशक्तियोंसे उनके उपादान कारण हैं। इस मतमें निर्विकार मान्य नहीं है, क्योंकि यह वाद जगत्को मिथ्या सिद्ध करना है। चैतन्यके मतमें जगत् नष्ट है, वह भगवान्की मायाशक्तिका परिणाम है। इस परिणाम-वाद या ब्रह्मपरिणामवादको माननेमें ब्रह्म या हरिको विकारवान् मानना पड़ता है। अतः इसको भी न मानते हुए चैतन्यने शक्ति-परिणामवादका समर्थन किया। जगत् भगवान्की शक्तिका परिणाम है। इस वादमें ब्रह्म या हरि स्वविकारी भी रहते हैं और जगत् भी सत्य रहता है।

मायाशक्तिके कारण जीवमें अविद्या रहती है। ईश्वरके कारण जीव हरिने अपने बान्धविक सन्धननको भूल जाता है। वस्तुतः जीव हरिके अधीन है, हरिका अंग है। जैसे अग्नि और स्फुलिंग परस्पर सम्बद्ध हैं वैसे हरि और जीव भी। इस सम्बन्धको मिड करना ही जीवकी मुक्ति है।

यह भक्ति द्वारा ही सम्भव हो सकता है। भक्ति संविद तथा हाडिनी शक्तियोंका नमस्त्रा है। ये दोनों शक्तियाँ भगवान्की ही स्वरूप हैं, अतः भक्ति भगवदपिपी है। स्वभावतः होनेसे यह भगवान्का अपृथग्विशेषण है। पर भक्तोंका यह पृथग्विशेषण है। भगवान्के दो रूप हैं—ऐश्वर्य रूप और माधुर्य रूप। ऐश्वर्य रूपमें भगवान् परात्पर हैं। इस रूपको सिद्धि ज्ञानमें होता है। माधुर्य रूपमें भगवान् नरननु ध्यान मनुष्यके समान ही नैष्टा करना

हे। इस रूपमें सख्य, वात्सल्य, दास्य, दागपत्य आदिसे भगवान्की भक्ति की जा सकती है, उनका ध्यान-स्मरण हो सकता है। चैतन्यमतमें इसी माधुर्य रूपमें भगवान्को प्राप्त किया जाता है। इसीके साधनको भक्ति कहते हैं। भक्ति दो प्रकारकी होती है—वैधी और रागात्मिका। वैधी भक्ति भक्तिशास्त्रसे निदिष्ट उपायोंका अवलम्बन करनेसे होती है। इससे भक्तोंको देवयान मिलता है। रागात्मिका भक्ति उन आतोंकी भक्ति है जो वैधी भक्ति नहीं करते या जानते, जो अपने प्रयत्नपर विश्वास न करके भगवान्की अहेतुकी कृपापर आस्था रखते हैं और भगवान्को अपने प्रियतमके रूपमें ग्रहण करके अलौकिक आनन्दका आस्वादन करते हैं। ब्रजकी गोपियोंकी भक्ति ऐसी ही रागात्मिका भक्ति है। चैतन्यके मतसे यह भक्ति वैधी भक्तिसे श्रेयस्कर है। यह भक्ति उपाय न होकर स्वयं उपेय है। भगवान् श्रीकृष्णके चरणारविन्दकी सेवा करते हुए आनन्दलाभ करना मोक्षसे बढ़कर है। चैतन्यमतमें इस आनन्दलाभको पंचम पुरुषार्थ कहते हैं। अर्थात् यह काम, अर्थ, धर्म तथा मोक्षसे भिन्न पॉंचवाँ पुरुषार्थ है जो अन्य चारों पुरुषार्थोंसे नितान्त श्रेयस्कर है। इस भक्ति रसकी सागोपाग कल्पना चैतन्यमतकी विशिष्टता है, जिसकी पाण्डित्यपूर्ण विवेचना रूप गोस्वामीने 'भक्तिरसामृतसिन्धु'में की है।

चैतन्यमतमें भावोंका अतिशय उद्रेक है। स्वयं चैतन्य अपनेको कृष्ण समझकर कृष्ण-चरितकी सभी लीलाएँ करते थे। वे कभी बहुत रोते थे, कभी बहुत हँसते थे, कभी भायुकतापूर्ण कीर्तन करते थे, और सबसे अधिक, कभी-कभी प्रेमोन्मत्त होकर रासलीला करते थे। उनका जीवन मानो किसी प्रेमोन्मत्तका जीवन था। किसी भी भक्त या रहस्यवादीके जीवनमें इतना प्रेमोन्माद शायद नहीं पाया जाता।

इस प्रेमोन्मादको अलौकिक रस, दिव्य आनन्द या भक्तिरस कहा जाता है। इसका सस्कृत तथा विविध वर्तमान भाषाओंपर बड़ा प्रभाव पड़ा। रूप गोस्वामीके 'हंसदूत' में इस रसकी सुन्दर अभिव्यक्ति है। इसे जघन्य शृंगार रस न समझना चाहिये। इस रसमें विह्वल होकर पुरुष भक्त स्त्री भक्तोंके साथ वे ही लीलाएँ करता है जो कृष्णने गोपियोंके साथ की थीं, पर इसमें शृंगारकी हेयता नहीं है। यह शुद्ध माधुर्य भावकी अभिव्यक्ति है। इसमें भक्तका जीवन ही मधुरिमा-मय रहता है।

इस मतका प्रभाव हिन्दी तथा बँगलापर विशेष पड़ा है। बँगलाके कई काव्योंके विषय हैं चैतन्य महाप्रभु। चैतन्यके मतानुयायी आज भी बँगाल, वृन्दावन तथा उत्तरप्रदेशके अन्य स्थानोंमें काफी सख्यामें हैं। हिन्दीके रीतिकालीन कवियोंपर चैतन्यके माधुर्य भावका विशेष प्रभाव पड़ा है। कृष्णलीलाका वे वैसे ही वर्णन करते हैं जैसे कि चैतन्यमतमें भक्तिकी कल्पना है। यदि चैतन्यके रस-सिद्धान्तको कसौटी मान लें तो रीतिकालीन कवियोंकी कवितामें उच्च कोटिका साहित्य मिलेगा। उनमें भौतिक शृंगारके स्थानपर दिव्य प्रेमकी मधुरिमा मिलेगी।

—स० ला० पा०

अचेतन (unconscious)—मानसके अचेतन पक्षकी

धारणा मनोविश्लेषणकी बड़ी महत्त्वपूर्ण खोज है। मानस केवल चेतन ही नहीं, वरन् अचेतन भी होता है, इसका प्रमाण मानसिक रोगोंके विश्लेषणसे मिलता है। रोगके लक्षणके मूलमें फ्रायट और अन्य मनोविश्लेषकोंने कुछ अचेतन इच्छाएँ, भावनाएँ या प्रवृत्तियाँ पायीं। सामान्य जीवनमें भी भूलों, भ्रान्तियों और खटकोंका विश्लेषण करने-पर उनका मूल कारण ऐसी इच्छाएँ या प्रवृत्तियाँ घात होती हैं जिनके बारेमें व्यक्तिको स्वयं कोई ज्ञान नहीं होता है। अचेतनके विषयमें बहुतसे सिद्धान्त प्रचलित हैं, इनमें फ्रायटका सिद्धान्त प्रमुख है और साहित्यपर इसका प्रभाव अत्यधिक पड़ा है। इनके अनुसार मानसका अचेतन भाग चेतनसे कहीं अधिक विस्तृत और शक्तिशाली है। काम शक्तिका कोप इस अचेतन मनमें ही है, इसके अतिरिक्त अहम् और सुपरइगोकी बहुतसी भाँमें भी हमारे अचेतन मनका अंश है, अर्थात् हमें उनके बारेमें कोई ज्ञान नहीं है और विशेष मनोवैज्ञानिक प्रयत्नोंसे ही वे चेतन मनमें लायी जा सकती हैं। फ्रायटका मनोविज्ञान शैशवकी दमित कामप्रवृत्तिपर केन्द्रित है। इनके अनुसार अचेतनका निर्माण इस प्रवृत्तिजन्य वासनाओंके दमनमें होता है। यह दमन भी अहम् अनजाने ही करता है और दमित वासनाएँ सदा प्रकाशनके लिए प्रयत्नशील रहती हैं। अचेतनकी कामप्रवृत्ति वयस्क दृष्टिसे विकृत कामप्रवृत्ति है जिसकी वृत्ति सामाजिक जीवनमें असम्भव और अनैतिक है। वे दमित वासनाएँ जिनका हमें कोई ज्ञान नहीं होता, स्वप्नोंमें, दैनिक जीवनकी भूलोंमें और अधिक प्रबल होनेपर मानसिक रोगोंमें व्यक्त हुआ करती हैं। इनके कारण व्यक्ति विचित्र, असाधारण व्यवहार करता है, पर कारण वह स्वयं ही समझ नहीं पाता। यदि विश्लेषणके द्वारा यह दमित वासना चेतन मानसमें आ जाये तो व्यवहारकी विचित्रताएँ दूर हो जाती हैं। श्री इलाचन्द्र जोशीके 'प्रेत और छाया' तथा 'निर्वासित' उपन्यासोंके नायक ऐसी ही अचेतन वासनाओं और ग्रन्थियोंसे आक्रान्त हैं। अन्य बहुतसे कलाकार भी मानसिक द्वन्द्वके इस पक्षका उपयोग अपने पात्रोंके चरित्र-चित्रणमें करते हैं। (दे०—'मनो-विश्लेषण')।

फ्रायटके शिष्य जुंग भी अचेतन मानसमें विश्वास करते हैं, परन्तु फ्रायटके अचेतनकी धारणाको उन्होंने कुछ परिवर्तित और विस्तृत कर दिया है। उनके अनुसार अचेतनमें केवल कामप्रवृत्ति ही नहीं वरन् जीवन-शक्ति रहती है। लिविडो शब्दका अर्थ वह यही जीवन-शक्ति या जीवनेच्छा करते हैं (दे०—'लिविडो')। वह यह भी मानते हैं कि अचेतन कुछ जंजोंमें जातिगत और वंशगत होता है। अचेतन मानसमें सोचने और अनुभव करनेके कुछ ऐसे टग मिलते हैं जिन्हें प्रागैतिहासिक पूर्वजोंसे आया हुआ मानते हैं।

—प्री० अ०

अजपाजाप—वह जप जिसमें किसी प्रकारके स्थूल साधनोंका उपयोग न हो, जैसे, नामोच्चारण, माला फेरना, किर्ना अन्य प्रकारके नामोंको गिनना आदि। निम्नसाहित्यमें भी इस प्रकारके जपकी चर्चा है। नाथ पंथियोंने श्नी प्रकार रात-दिनमें जाने-जानेवाली २१,६०० नामोंके

आवागमनको अजपाजाप कहा ह। 'इकबोस नहस पटमा जाद पवन पुरिप जप माली। इला प्यगुला नुपनन नागी अहनिमि वह प्रनाली' (गोरखवानी)

कनारने नाथ पथियोंकी पद्धतिके अनुसार ही एक ध्वामको ओह आर दूमेको मोह बनाया तथा इन्ही आने-जानेवाली मांसोंके द्वारा होनेवाले जपको अजपा-जाप कहा। (दे० 'सोह') उन्होंने इसे नि अक्षरका ध्यान बनाया है। 'निह अक्षर जाप तह जापे। उठत धुन नुत्रसे आपे। (कविवर ज० ३, ७) —३० ज० जा०

**अज्ञात चेतन**—मानसका वह भाग जिसके बारेमें हमें कोई भी ज्ञान या चेतना नहीं है, अर्थात् अचेतन। अंग्रेजीके 'unconscious' शब्दके लिए हिन्दीमें अचेतन और अज्ञात चेतन दोनों शब्द प्रयुक्त होते हैं।

(दे०—'मानस', 'अचेतन', 'ननोविश्लेषण') —प्रा० अ०

**अज्ञातयौवना** (नायिका)—जिन नायिकाको अपने यौवनका आगमन ज्ञात न हो। यह सुग्धा नायिकाका एक भेद है और नवप्रथम इनका उल्लेख भानुदत्तने किया है। मन्कृतम इन भेदको प्रायः किसी आचार्यने स्वीकार नहीं किया। हिन्दीमें अधिकांश कवियोंने इसे स्वीकार किया है। विशेष दे० 'नायिका-भेद'। मतिरामने इसे 'निज तनु जौवन आगमन जो नहि जानति' कहा है और पद्माकरने इना बातको दूसरे प्रकारसे कह दिया है—'जव जौवनको आगमन जानि परत नहि ताहि' (जगदिनोद भा० ११. २७।) वस्तुतः केशव और देवकी नववयु और केशवकी नवयौवना अज्ञातयौवना ही है। नववयु-केशवके अनुसार इस नायिकाको 'दिन-दिन दुनि दूनी' बढ़ती है और उनके उदाहरणमें भी स्पष्ट है कि यह अज्ञात-यौवना ही है—'नैननिकी गति गूढ चलाचल कसवदाम अक्रान्त चरंगी। माई कहा यह मादगी दोषति जौ दिन है इहि भाति बढंगी।' (मनिक प्रिया ३ १०।) इनमें यौवनकी स्थिति वर्णित है। देवके उदाहरणमें भी नायिकाका सहज प्रथम इसी बातका संकेत देता है—'कारे नै माई कहू दिनने मनमोहनको मन मोहा सौ माने। (भावविलान नायक०।) नवयौवना-केशवके अनुसार ही—'बालदमा निकसै जहाँ जीवनको प्रवेज।' (वहा ३ २०।) वस्तुतः यह सुग्धाका सामान्य लक्षण है, और उदाहरणमें भी यही भाव झलकता है—'केन फूलि नवी भृकुटी कटि लूटि नितव लई बहु काया।' (वहा ३ २१।) इन दोनों भेदोंका दृष्टिकोण स्पष्ट नहीं है और क्योंकि इनमें नायिकाके यौवनका विकास ज्ञात नपये हो रहा है, इन कारण इनको बहा रखा गया है। देवकी नवयौवना ज्ञानयौवना है, यह उनके उदाहरणमें स्पष्ट है।

परन्तु प्रस्तुत नायिकाके वर्णनमें कवियोंने उसके अंगोंके विकास तथा हृदयके बढ़ते हुए मनोभावका सुन्दर चित्रण किया है। क्रिशोरावत्यामें नारीके शरीरमें परिवर्तन उपस्थित होते हैं और उनके माथ पर नये मनोभावोंका जागरण भी होता है, परन्तु वे नयी भाँति परिचित नहीं होती। यही अवस्था है जिसमें सुग्धा अज्ञानयौवना कही जाती है। सामान्य नायिका इस अज्ञान-विकासमें मग्न आश्रयमें ग्रस्त रहती है—'रतन गेग हट छविता उदये गद। इति

दुखि उठै करेजवा लगि जनु जाय।' (वर्ग० ३।) इस अंजन-में भाव भी व्यञ्जित है। मतिराम अनुभूत नायिक भावोंमें नायिकाका अज्ञान चित्रित करते हैं—'कप छुट्यो वनस्वेद बट्यो तनु रोम उट्यो अँखियाँ भरि जाया।' (रनराज. १९।) और कभी नायिका अपने तन-मनके परिवर्तनके प्रति चिन्तित है—'हैं यौ कहा को कहा गयो यों दिन है कहि न कछु रयाल हमारो।' (पद्माकर जगदिनोद भाग १ २९।) विद्यापतिकी राधाका चित्रण अज्ञातयौवनाके रूपमें बहुत सवेगात्मक हुआ है। सरने भी राधाको इस अवस्थाके चित्रणमें सूक्ष्म मनोभावोंका आधार ग्रहण किया है। विशेषके लिए दे०—'वय सन्धि'। —२०

**अज्ञेयवाद**—यह शब्द दामस हेनरी हकमले द्वारा गढ़े अज्ञेयी शब्द ऐगनास्टिसिज्मका हिन्दी रूप है। इस वादके अनुसार भौतिक पदार्थ, आत्मा, परमात्मा आदि जैसे दार्शनिक और धार्मिक परमतत्त्व अज्ञेय हैं, उनके विषयमें निश्चित ज्ञान प्राप्त कर सकना मनुष्यके लिए असम्भव है। विश्वके प्रपञ्चके पीछे कोई परमतत्त्व, अगोचर सत्ता हो सकती है, किन्तु उसका ज्ञान भूत, भविष्य, वर्तमानमें किसी भी प्रकार प्राप्त नहीं किया जा सकता। पश्चिममें इस मतके प्रतिपादक काट, हर्बर्ट स्पेंसर, हक्सले और आगस्त कॉम्ने हैं। काट यह मानता था कि जगत्के पीछे कोई स्वाधिष्ठान वस्तु है, किन्तु मनुष्यके लिए वह अज्ञात और अज्ञेय है। उन्नीसवीं शताब्दीमें दामस हेनरी हकमलेने अपनी आस्थाका विश्लेषण करते हुए अज्ञेयवादको ही बुद्धिमत्त मार्ग स्वीकार किया।

अज्ञेयवादी जगत् और अनुभूतिके परे सत्ताकी अज्ञेयता स्वीकार करता है, किन्तु वह यह मानता है कि किसी ऐसी सत्ताका अस्तित्व अवश्य है। अतएव वह नितान्त प्रकृतिवादी नहीं होता। इस मतका आधार यह अनुभूति है कि दर्शनके क्षेत्रमें वैज्ञानिक पद्धति पर्याप्त नहीं है। बुद्धिकी गति अनुभूतिके क्षेत्रतक सीमित है। दर्शन विज्ञानके साम्राज्यके अन्तर्गत नहीं हो सकता। अज्ञेयवाद सीमित सन्देहवाद है। दे०—'सन्देहवाद'। —आ०

**अडिह**—मात्रिक सम छन्दका एक भेद, 'प्राकृतपंगलम्'में अडिहा अथवा अडिह इसका नाम दिया गया है और लक्षणके अनुसार हमने १६ मात्राके प्रत्येक चरणके अन्तमें ० ल (॥) रहने चाहिये, जगण (IS) वर्जित है (१ १०७)। हिन्दीका डिहा और अडिह छन्द इसीके रूपान्तर माने जायेंगे। यह छन्द पदरी तथा पादाकुलके समान चोकरके आधारपर गठित था, पर अपभ्रंशकालमें ही (भविष्यत कहा) यह नियम शिथिल हो चला था। हिन्दीके कवियोंने इस विषयमें स्वतन्त्रता लाई है। उन्होंने मात्रा और अन्तरे प्रयोगका ही पालन किया है। सुन्दरदामने अपने 'अडिह छन्द ग्रन्थ' में अन्तमें भी परिवर्तन कर दिया है, ल ग (IS) तथा ग ग (GS) न। भानुने सम्भवतः इसी कारण अडिह (अन्तन ॥ वा IS) और डिहा (अन्तमे भगण S॥) को भिन्न छन्द ही मानने हैं। इसका प्रयोग चन्द्र (५० ग०), म- (सू० २०) तुलसी (ग० २० मा०), केशव (ग० २०), सुदन (नु० २०) तथा पद्माकर (ग० २०) आदिने भी किया है। इस छन्दमें प्रायः चोकरके युद्धादिका वर्णन



किया गया है, परन्तु वर्णनात्मक स्थलोंपर भी प्रयुक्त हुआ है। उदा०—‘उलहत मदन समुद-मद गारत। गिरिवर गरद मरद करि डारत’-(पद्माकर हि०वि०)। —र०

**अतद्गुण**—लोकन्यायमूल अर्थालंकार, निकटवर्ती वस्तु-के गुण ग्रहण करनेकी सम्भावना होनेपर भी, ग्रहण न किये जानेको ‘अतद्गुण’ अलंकार कहते हैं। इसका प्रथम प्रयोग मम्मटने किया है—‘तद्भूपाननुहारश्चेदस्य तत्स्यादतद्गुण’ अर्थात् प्रस्तुतके संसर्गमें आकर भी प्रकृतका उसके गुणका अनुकरण न करना तद्गुण है (काव्यप्रकाश १० १३८)। जयदेवने अतद्गुण अलंकारका निम्नोक्त लक्षण दिया है—‘संगताऽन्यगुणानगीकारमाहुरतद्गुणम्’ अर्थात् सामीप्य-से किसीके गुणको अंगीकार न करना अतद्गुण है (चन्द्रालोक १०५)। हिन्दीमें सर्वप्रथम जसवन्त सिंहके ‘भाषाभूषण’ में उदाहरण दिया गया है। मतिराम और भूषणकी परिभाषा समान है केवल मतिरामने रगका और भूषणने गुणका उल्लेख किया है—‘जहाँ संगमें औरको रग कछु नहिं लेत’ (ल०ल० ३३७) और—‘जहाँ संगतिमें औरको गुन कछु नहिं लेत’ (शि०भू० २९५)। कुलपतिने ‘रसरहस्य’में ‘सम्भव हूँ नहिं गहँ’ कहकर अधिक स्पष्ट किया है। दामने ‘संगत’से गुण ग्रहण न करनेके साथ ही ‘पूर्व रूप गुन नहिं मिटै मधु मिटनके हेत’ (काव्यनिर्णय १४) भी माना है।

संस्कृतमें किसी-किसी आचार्यने इसके दो भेद माने हैं। मम्मटकी कारिकामें ‘तद्’का अर्थ अप्रकृत तथा ‘अस्य’का प्रकृत लेनेसे जहाँ किसी कारणवश प्रकृतके द्वारा अप्रकृत (अप्रस्तुत)के गुणका अनुहरण न हो, वहाँ भी अतद्गुण माना जायगा। रूयकके आधारपर विश्वनाथकी परिभाषा है—‘तद्भूपाननुहारस्तु हेतौ सत्यप्यतद्गुण’ (साहित्य-दर्पण १० ९१)। कारण होनेपर भी वस्तुके दूसरेके गुणोंको ग्रहण न करनेकी दो स्थितियाँ मानी गयी हैं—(क) जब न्यून गुण अप्रकृत उत्कृष्ट गुण प्रकृतके समीप रहकर भी उसके गुण ग्रहण न करे, (ख) अथवा जब प्रकृत अप्रकृतके समीप रहनेपर भी उसके गुणका ग्रहण नहीं करता।

चिन्तामणिने ‘कविकुलकल्पतरु’में इसका उदाहरण सुन्दर दिया है—‘गगाजल उज्जल जमुन जल छवि अन्त यमेत। दुहँ मध्य मज्जन करत इस सेतकी सेत’। मतिरामके उदाहरणमें भावमौन्दर्य है—‘लाल बाल अनुरागसो रंगत रोज सब अङ्ग। तज न छोडत रावरो रूप साँवरो रंग’ (ल०ल० ३३८)। इन उदाहरणोंके विषयमें कुछका मत है कि ये विशेषोक्तिके भी हो सकते हैं, परन्तु यहाँ मात्र कारण रहते कार्यका अभाव नहीं, वरन् गुण-ग्रहणका प्रश्न है।

रीतिकालीन प्रतिनिधि कवि विहारीने भी इसका वैचित्र्यपूर्ण प्रयोग ‘सतसई’में किया है। कतिपय आधुनिक कवियोंने भी, विशेष रूपसे मैथिलीशरण गुप्तने इसका भावपूर्ण प्रयोग किया है, ‘राधा हरि वन गई हाय यष्टि हरि राधा वन पाते, तो उडव मधुवनमें उलट तुम मधुपुर ही जाते’ (दापर)। अन्य रीतिकालीन आचार्योंमें सोमनाथ, भिसारीदास तथा पद्माकर प्रमुख हैं, जिन्होंने इन अलंकारपर विचार किया है।

—वि० स्ना०

**अतिकरुण**—दे०—‘करुण रम’।

**अतिकल्पना**—दे०—‘रेडियो फ्रैन्टैसी’।

**अतियथार्थवाद (surrealism)**—अतियथार्थवादका जन्म, अन्य बहुतसे कला आन्दोलनोंके समान सर्वप्रथम फ्रांसमें हुआ। आगे चलकर सबसे अधिक आश्रय भी उमे वहाँके कलाकारोंने दिया। प्रथम महायुद्धकी समाप्ति-के अवसरपर, सामाजिक तथा राजनीतिक उथल-पुथलके वाद ही अतियथार्थवाद फ्रांसीसी साहित्यके लगभग ७० वर्षोंमें चले आनेवाले उस विद्रोहकी अपनी चरम सीमातक पहुँचा देता है, जो रोमांटिक लेखकोंके पलायनवाद तथा प्राकृतवादके वाद्य यथार्थसे सम्बद्ध होनेके प्रति परिचालित किया गया था। प्रथम महायुद्धके समय (१९१६ ई०) दादावाद (दे०) का जन्म हुआ, और इसके बाद (१९२० ई०) अतियथार्थवादके आन्दोलनने गति पकड़ी।

अतियथार्थवादियोंके इस अभियानका नेतृत्व चार्ल्स बोद्रेलियर (१८२१-१८६७ ई०) ने किया। उसकी ‘वॉयेज’की अन्तिम दो पंक्तियोंमें इसका स्पष्ट निर्देश है। वास्तविकता तथा यथार्थका अर्थ सर्वमान्य भौतिक एवं मानवप्रकृति सम्बन्धी सिद्धान्तोंके प्रतिकूल, जानबूझकर जीवनकी विवृत्तियोंमें खोजा जाने लगा। इस प्रवृत्तिके सर्वप्रथम उल्लेखनीय उदाहरण १८७० ई० के लगभग लॉन्ग्रीमान, रिम्बा तथा मैलार्मेके ग्रन्थोंमें मिलते हैं। यहाँमें उस रहस्यात्मक अनीश्वरवादका प्रारम्भ होता है, जिम्ने आगे चलकर अतियथार्थवादको जन्म दिया।

प्रकृतिके सम्बन्धमें मान्य धारणाओंके प्रति यह विद्रोह प्रथम महायुद्धके समय अपनी चरम सीमापर पहुँच गया। कुख्यात ‘दादा’ मतके अनुयायी उम विद्रोहकी आगे बढ़ा रहे थे। परन्तु ग्रीष्म ही कुछ व्यक्तियोंने ‘दादा’की सीमाका अतिक्रमण करके १९२० ई० के लगभग अपने मतकी अलग स्थापना की, जिसे उन्होंने अतियथार्थवाद कहा। उन्होंने अतियथार्थवादका यह प्रयोग अपोलैनियरके अनुकरणपर किया, जो अतियथार्थवादका प्रयोग किसी ऐसी मत्ताके अर्थमें कर चुका था, जो दृश्यमान वास्तविकताके परे हो। आन्द्रे ब्रेतन (१८९६ ई०) इस आन्दोलनका जन्मदाता था और विभिन्न समयोंपर उमे फिलिप सुपोल, लुई आरागों, जार्ज ह्यूने, रेने कैकल, ई० मेमेन्स तथा पाल एलुआरका सहयोग मिलता रहा। इन लेखकोंके प्रमुख पत्र थे ‘लितरेत्यारे’, अतियथार्थवादकी स्थापनाके एक वर्ष पूर्व १९१९ ई० में संपादित तथा ‘रिवोल्व्यूशन सुररियलिस्ते’ (१९२४-१९३० ई०) जो १९३० ई० में ‘सुररियलिज्म और सविम देला रिवोल्व्यूशन’में परिणत हो गया था। अतियथार्थवादियोंके उद्देश्य तथा सिद्धान्त १९२४ ई० तथा १९३० ई० के दो घोषणापत्रोंमें आन्द्रे ब्रेतन द्वारा प्रकाशित किये गये थे। अतियथार्थवादी अनुभव अपनी प्रकृतिमें मुख्यतः मानसिक विवृत्तियोंमें सम्बद्ध थे। १९२८ ई०में अतियथार्थवादी लेखकोंने ला मातन चाकांतके उन्माद सम्बन्धी अध्ययनके प्रकाशनकी ५० वीं जयन्ती मनायी और उसे अपने गण्य-मान्य नेताओंमें स्थान दिया। जो भी हो, यह निश्चित है कि आधुनिक फ्रांसीसी कविताको उसके वर्तमान रूप देनेमें अतियथार्थवादी प्रवृत्तियोंका बड़ा हाथ है। आजके सभी प्रतिष्ठित फ्रांसीसी कवि किसी न-किसी रूपमें इस आन्दोलनसे

मन्द रहें हैं।

अतिथार्थवादी प्रवृत्तियाँ यदि एक ओर फ्रांसीसी कविताम अभिव्यक्त हुए तो दूसरी ओर उन्होंने ममकालीन फ्रांसीसी कलाओं की अदृष्टता नहीं छोड़ी। मुख्यतः चित्रकला और कहीं-कहीं शिल्पकला में भी इन प्रवृत्तियों ने स्थान पाया। कविताओं के साथ-साथ चित्रकारों द्वारा अतिथार्थवादी प्रवृत्तियों का ग्रहण नितान्त स्वाभाविक था। उन मानसिक भाव-चित्रों को चित्रकार बहुत ही सरलता के साथ अंकित कर सकते हैं, जो उसके मन में असंगत रूपनाओं, त्वणों, दिवा-स्वप्नों तथा फैंटेसी आदिके रूप में प्रायः आया करते हैं।

वेसे तो फ्रांस को केन्द्रस्थल बनाकर अतिथार्थवादी आन्दोलन विश्वव्यापी हो उठा है, अंग्रेज, अमेरिकन, जर्मन तथा स्पेनिश कवियों और चित्रकारों ने कलाओं में इस प्रवृत्ति में प्रभावित होकर बहुत-कुछ सर्जन किया है। फिर भी विदेशों में इस आन्दोलन को सबसे अधिक सहयोग इंग्लैण्ड में मिला। परन्तु यह भी सच है कि सहयोग के अनुपात में विरोध भी उसे अपने अधिक वहाँ नहीं पड़ा। १८३६ ई० के जर्मन लन्दन में अतिथार्थवादी कला की प्रदर्शनी उद्घाटित हुई। स्वयं हर्बर्ट रीडने, जो इस आन्दोलन के इंग्लैण्ड में प्रमुख समर्थक रहे हैं, इस प्रदर्शनी का परिचयपत्र प्रस्तुत किया था। उन्होंने इच्छा की, इतनी अधिक अपरिचित विरोधार्थों से युक्त आन्दोलन का नहरव ममकाल में उसमें समर्थ समानाचार्यों ने मजा, घृणा तथा अपमान की सेना लेकर इसका नामना किया। परन्तु जैसे-जैसे लोगों ने अतिथार्थवादी आन्दोलन का उद्देश्य समझना प्रारम्भ किया, वे-वेसे यह विरोध कुछ कम होता गया।

अंग्रेजों के कुछ जालीबक अपने साहित्य के अतिथार्थवाद को फ्रांसीसी प्रभाव के रूप में नहीं ग्रहण करते। उनके मतानुसार अतिथार्थवाद की उत्पत्ति ऐतिहासिक परिस्थितियों के फलस्वरूप इंग्लैण्ड में हुई। १९ वां शताब्दी के स्वच्छ-दृष्टावाद ही जागे चलकर, २० वां शताब्दी में युग की आवश्यक्तियों के अनुकूल बदलकर अतिथार्थवाद के रूप में परिणत हो गया, ऐसा उनका विश्वास है। इन मत के माननेवालों में ए. माएस्न डेवीज प्रमुख हैं।

मैलानिज दृष्टि में अतिथार्थवादी कृतित्व का सम्बन्ध मुख्य रूप से स्वप्नों तथा व्यक्तियों के अर्द्धजाग्रत अवस्थाओं से है। कविता के उद्गम के सम्बन्ध में स्वतः चालित लेखन का विद्वान्त आधुनिक आलोचना में पर्याप्त रूप से प्रचलित है। अतिथार्थवाद के समर्थकों ने तो कविता का स्वप्न से अपरिचित सम्बन्ध माना है। इनके अतिरिक्त अतिथार्थवाद में स्वतः चालित लेखन (automatic writing) का विशेष महत्त्व है। इन स्वतः चालित लेखन के आधार पर ही मान्यमानने का था कि काव्य रचना विद्वान्त के रूप में होना चाहिये, उपराष्ट्र के रूप में नहीं।

इस नास्तिक लेखन को और लोगों ने मनम बहुत सा माना है। इन नास्तिकों का निराकरण करने हुए अपने निष्कर्ष में, जो कि १९८८ ई० में प्रकाशित हुए हैं, 'मनम चालित लेखन के सम्बन्ध में अभी स्पष्ट होना चाहिये, परन्तु इन दृष्टियों के अतिरिक्त परिष्कार के देना मे

लिए अच्छा होगा। कुछ व्यक्तियों को इससे ठीक प्रतिक्रिया का मान होता है, जो प्लैनेट आदि यन्त्रों का प्रयोग करती हैं, अथवा किसी ऐसे सन्देश का आवास मिलता है, जो सन्मोहन की अवस्था में प्राप्त किया गया हो। परन्तु प्रस्तुत प्रसंग में स्वतः चालित लेखन से हमारा तात्पर्य मनम की उस अवस्था में है, जिसमें अभिव्यक्ति तत्काल एवं नैसर्गिक रूप में होती है, जहाँ कि भावचित्र और उसकी शालिक प्रतिष्ठित समय का कोई अन्तर नहीं पड़ता।' अतिथार्थवादी आन्दोलन का घोषणापत्र प्रस्तुत करने वाले प्रसिद्ध फ्रांसीसी लेखक आन्द्रे ब्रेतन ने भी अतिथार्थवादी कृतित्व में स्वतः चालित लेखन को सर्वाधिक प्रधानता दी है।

कुछ तो स्वतः चालित लेखन का सहारा लेने के फलस्वरूप और कुछ लोककथाओं तथा अवधानों के समावेश के कारण, अतिथार्थवादी कला का अपने स्वरूप में अव्यवस्थित होना स्वाभाविक ही था। और जब स्वयं अतिथार्थवादी कलाकार तथा समीक्षक व्यवस्था से ऊपर शालीय स्तर पर अव्यवस्था को प्रश्रय दिया तो समस्त अतिथार्थवादी कृतित्व में एक प्रकार से अराजकता का प्रवेश हो गया। ब्रेतन, आरागों, फ्रेजल तथा एलुआर जैसे लेखकों की रचनाओं में व्यवस्था के नावका अत्यन्त सशक्त ढंग से निरस्तार किया गया है। उनके अनुसार व्यवस्था का भाव मनुष्य की उस अवस्था में उत्पन्न होता है, जिसके सहारे वह इन अनन्त पृथ्वी के अनन्त रहस्यों का उद्घाटन करना चाहता है। इसीलिए अनीश्वरवाद की शिला पर अवस्थित अतिथार्थवाद अपने जीवनदर्शन तथा कलात्मक मर्मन में अव्यवस्था की नावना को ही शत-प्रतिशत प्रश्रय देता आ रहा है। वही कारण है कि अतिथार्थवादी कृतित्व के साथ पाठक या दर्शक का आसानी से साधारणीकरण नहीं हो पाता और इस परम्परा का अनुसरण करने वाले चित्रों अथवा कविताओं का स्वरूप एक साधारण रसिक के लिए बहुत दुर्लभ सिद्ध होता है। सच तो यह है कि अतिथार्थवाद एक प्रकार से मानव विचारधारा के क्षेत्र में व्यवस्था के प्रति, कमबद्धता के प्रति विरोध करता है तथा उसके स्थान पर अव्यवस्था के प्रतिष्ठित करने के लिए आन्दोलन करता है। जो कुछ प्राचीन है, जो कुछ परम्परागत है तथा जो कुछ रुढ़ियों एवं व्यवस्थाओं में बंधा हुआ है, उन सबको आसूल नष्ट कर देना ही अतिथार्थवादी आन्दोलन का मुख्य ध्येय रहा है।

अतिथार्थवाद कला को अत्यधिक बौद्धिक बना देने का विरोध करता है। उसे जीवन का एकान्न काव्यनिक पक्ष ही अधिक प्रिय है। व्यक्तित्व के अन्तर्विरोधों का निराकरण करना उसका प्रमुख ध्येय है।

अतिथार्थवाद के मूल सिद्धान्त प्रचलित नैतिक मान्यताओं के एकदम विरुद्ध हैं। इन मत के अनुयायियों का दृष्ट विश्वास है कि आधुनिक नैतिकता अपनी प्रकृति में प्लगम खोसली है। अतिथार्थवाद के अपने नैतिक मूल्य स्वतन्त्रता एवं प्रेम पर अवस्थित हैं।

वहातक कलात्मक विधान का प्रश्न है, अतिथार्थवादियों ने इस क्षेत्र में भी प्रचलित सिद्धान्तों के प्रति विरोध किया। वे कलाकारों अपनी अभिव्यक्ति में पूर्ण स्वच्छता देने के पक्ष में हैं। उनका निश्चित मत यह है कि कला

अतियथार्थवाद स्वप्न तथा अवचेतनसे प्रमुखतः सम्बद्ध है, ओर क्योंकि स्वप्न तथा अवचेतन व्यापारोंके कितने ही रूप हो सकते हैं, अतः अतियथार्थवादी कलामें अभिव्यक्तिके ढंग भी उतने ही प्रकारके हो सकते हैं।

अतियथार्थवादी आन्दोलनका हिन्दी साहित्यपर कोई प्रत्यक्ष उल्लेखनीय प्रभाव नहीं मिलता। प्रयोगवादकालीन कवितामें भावचित्रोंका संयोजन, भावोंके मुक्त साहचर्यका प्रयोग, अवचेतनके प्रतीकों तथा विम्बोंका चित्रण अपने ढंगसे विकसित हुआ है। इसे अतियथार्थवादी प्रभाव नहीं माना जा सकता। हिन्दीके कुछ समीक्षकोंने कविता ओर स्वप्न तथा अवचेतनके सम्बन्धोंकी भी चर्चा की है। परन्तु उनका यह ज्ञान भी सीधे फ्रायट्वाद (दो)से प्रसृत है। अतियथार्थवादका प्रत्यक्ष प्रभाव प्रपञ्चवादपर अवश्य देखा जा सकता है। बिहारके तीन कवियों नलिन विलोचन, केसरीकुमार तथा नरेन्द्र (नकेन) द्वारा प्रवर्तित इस काव्य आन्दोलनके बाह्य तथा अन्तर दोनोंपर ही अतियथार्थवादकी छाया स्पष्ट है। प्रपञ्चवादके कवियोंने अपना घोषणापत्र भी प्रकाशित किया। उनकी रचना-पद्धति उस अव्यवस्थाकी ही प्रधान मानकर चलती है, जो अतियथार्थवादका प्रधान उपजीव्य थी। प्रारम्भमें कुछ नवयुवक कवियोंने प्रपञ्चवादकी धारामें बहनेका प्रयास किया, परन्तु अन्ततः यह काव्यआन्दोलन अपनी कोई स्थायी परम्परा न स्थापित कर सका और इस प्रकार हिन्दी साहित्यके इतिहासका एक अनावश्यक अव्याय समाप्त हो गया।

[सहायक ग्रन्थ (१) 'फ्रॉम वयूविज्म टु सुररियलिज्म' जी० ई० लेमात्रे, (२) 'सुररियलिज्म', सं० हर्वर्ट रीट।]

—रा० स्व० च०

**अतिराष्ट्रीयतावाद**—फासिज्ममें राष्ट्रवाद अपनी पराकाष्ठाको प्राप्त हुआ है। राष्ट्रसे बढ़कर दूसरा उपास्य नहीं और राष्ट्रसेवकसे बढ़कर दूसरा धर्म नहीं। फासिज्मके लिए राष्ट्र व्यक्तियोंका समूह अथवा व्यापारात्मक समष्टि मात्र नही बल्कि एक स्वतन्त्र रहस्यमयी सत्ता है, जिसका अपना एक निश्चित लक्ष्य है और उसकी अपने लक्ष्यकी ओर प्रगतिका नाम ही इतिहास है। स्मरण रहे कि फासिज्मका वह राष्ट्र राष्ट्र नहीं जो ईश्वर या विवेक द्वारा निर्धारित नीति-नियमोंसे अनुशासित हो बल्कि वह जो अपना साध्य स्वयं है ओर जो सारे नीति-नियमोंसे परे है। राष्ट्रका आचरण कभी अशुभ अथवा असत् हो ही नहीं सकता, राष्ट्र सदा शुभ अथवा सत्कर्म ही किया करता है। बल्कि यूँ कहना चाहिये कि राष्ट्र जो कुछ करता है वही शुभ है और जिसे अशुभ समझता है वही अशुभ है। शुभाशुभकी वस यही पहचान है। व्यक्तिका कर्तव्य है कि राष्ट्र अथवा राज्यमें अपनी सत्ता पूर्णतया खो दे-उसके साथ अपना तादात्म्य कर ले, किन्तु राष्ट्रका व्यक्तिके प्रति कोई कर्तव्य नहीं, क्योंकि राष्ट्र स्वयं ही व्यक्तिकी नैतिकताका स्रोत है। एक नाजी प्रवक्ताने कहा था, 'जर्मन राष्ट्रके लिए जो कुछ भी हितकर है वही शुभ अथवा उचित है, जो कुछ भी हानिकर है वही अशुभ अथवा अनुचित है।' इससे यह भी मजेत मिलता है कि राष्ट्र अपने अंगभूत व्यक्तियोंके साथ तो नीति-नियमोंमें आवद्ध है ही नहीं, अन्य राष्ट्रोंके प्रति

भी इसके कोई नैतिक कर्तव्याकर्तव्य नहीं। चूँकि राष्ट्र सर्वशक्तिसम्पन्न है अतः वह किसी अन्य राष्ट्रको भी अपनेसे बड़ा या अपनेके बराबर नहीं मान सकता। सीमा-विस्तारके रूपमें आत्माभिव्यक्ति ही इसकी स्वाभाविक प्रवृत्ति है। —ह० ना०

**अतिविश्रब्ध**—टे०—'मध्या नायिका'।

**अतिशयोक्ति**—साहचर्यगर्भ अभेदप्रधान अध्यवसायमूल अर्थालंकारका एक भेद। शब्दार्थ है अतिक्रांत (उल्लघन) करनेवाली उक्ति। अलंकारिकोंने अतिशयोक्तिको अलंकारके मूलमें मानकर विशेष महत्त्व दिया है। प्रायः प्रत्येक अलंकारके मूलमें अतिशयोक्ति (चमत्कार तथा उत्कर्ष) रहती है (दो—'अलंकार')। वक्रोक्तिके समान इसका कथनशैलीके सौन्दर्यके रूपमें भी प्रयोग हुआ है। प्रथम आचार्य भामहने निमित्तसे लोकसीमाका अतिक्रमण करनेवाली उक्तिके रूपमें इसे माना है (काव्यालंकार २८१) और दण्डीने 'विवक्षा या विशेषस्य लोकसीमावतिनी' (काव्यादर्श ३२१४) कहा है। इसी प्रकार प्रारम्भमें अतिशयोक्तिकी व्याख्या लोकसीमाको पार करनेवाली प्रशंसात्मक उक्तिके रूपमें की गयी है। वामनका लक्षण इनमें भिन्न है—'सम्भाव्य धर्म आर उसके उत्कर्षकी कल्पना अतिशयोक्ति है' (का० सू० वृ० ४३१७)। आगे चलकर मम्मटने उद्भटके आधारपर अतिशयोक्तिके विवेचनको विस्तृत आधार प्रदान किया। उनके अनुसार, 'जिसमें १. उपमेयका ऐसा काल्पनिक अभेद (अध्यवसाय) निश्चित किया जाय कि वह उपमानमें अन्तर्भूत (निगमन) हो जाय, २. वर्णविषयका उससे भिन्न प्रकारसे वर्णन किया जाय, ३. 'यदि' शब्दके अभिप्रायमें किसी असम्भाव्य अर्थकी कल्पना की जाय और ४. कार्यकारणके पौर्वापर्यका वैपरीत्य प्रकट किया जाय'। मम्मटके प्रथम भेदकी अतिशयोक्ति सम्बन्धी धारणा अवश्य मौलिक है—'निगीर्थाध्यवसानं तु प्रकृतस्य परेण यत्।' और उनका अनुसरण करते हुए वादके आचार्योंने इसे अतिशयोक्तिका लक्षण ही स्वीकार कर लिया है। विश्वनाथने इसका व्याख्यामें 'निगमन' और 'अध्यवसाय'का आश्रय 'अलंकार सर्वस्व'के आधारपर लिया है (सा० द० १०४६ वृ० अल० सं० पृ० ५६)। और जगन्नाथके अनुसार 'विषयिणा विषयस्य निगमनमतिशय तस्योक्ति' (२० गं० पृ० ३०७)।

अतिशयोक्तिके भेदोंका विकास क्रमिक रूपसे हुआ है। मम्मटके बाद रुच्यकने 'अलंकारसर्वस्व'में इसके ५ भेद बताये हैं, जिनको विश्वनाथने भी स्वीकार किया है, १ भेदमें अभेद—जहाँ भेद होनेपर भी भेदका निषेध हो, २. अभेदमें भेद—भेद न होनेपर भी भेदका कथन, ३. सम्बन्ध होनेपर भी उसका निषेध, ४. सम्बन्धमें न होनेपर भी उनका कथन तथा ५. कार्यकारणका विपर्यय (सा० द० १०. ४७)। मम्मटने इनमेंसे ३ और ५ नहीं स्वीकार किये थे और उनका तीसरा भेद भिन्न है। आगे चलकर जयदेवने बिना अतिशयोक्तिकी परिभाषा दिये उसके छ भेदोंके लक्षण-उदाहरण प्रस्तुत किये हैं—१. अकृतानतिशयोक्ति, २. अत्यन्तानतिशयोक्ति, ३. चपलानतिशयोक्ति, ४. सम्बन्धानतिशयोक्ति, ५. भेदकानतिशयोक्ति, ६. रूपकानतिशयोक्ति (चन्द्रालोक ५४१, ४६) अप्रय दीक्षितने 'कुवचानन्द'



मे इनके क्रमको बदलकर दो नये भेद असम्बन्धा तथा सापहवा और जोड़ दिये हैं।

हिन्दीके आचार्योंने अतिशयोक्तिका स्वतन्त्र लक्षण न देकर उनके विभिन्न भेदोंके लक्षण-उदाहरण प्रस्तुत किये हैं। इस दृष्टिसे उन्होंने दो परम्पराओंका अनुसरण किया है। चिन्तामणि तथा कुलपति मिश्रने मम्मटके चार भेद दिये हैं—‘अतिशयोक्ति है चारि विधि, मम्मट कथन प्रकार।’ (कविकुलकल्पतरु) और—‘अति अभेद जिय राखि जहँ, नहि कहिये उपमेय। उपमानै कहिये जहा, अतिशय उक्ति सो भेद। कहिये आरे भाति पुनि, जो यों तो यों होय। आगे-पीछे बरनिये, कारन कारज सोय।’ (रसरहस्य)। इनमें क्रमशः भेदोऽप्यभेद, अभेदभेद सम्बन्धोऽसम्बन्ध तथा पूर्वापर्यविपर्यय देखा जा सकता है। अन्य जसवन्तमिह, मतिराम, भूपण, दास तथा पद्माकर आदिने जयदेव तथा अप्पय दीक्षितके आधारपर ६ से ८ भेदतक किंचित् अन्तरके साथ स्वीकार किये हैं। इनमें अधिकतरने सम्बन्धातिशयोक्तिके दो उपभेद मान लिये हैं। दासने अवश्य इसकी स्वतन्त्र परिभाषा दी है—‘जहँ अत्यन्त सराहिये’ (का० नि० ११)। आधुनिक विवेचकोंने अधिक संगतरूप देनेका प्रयत्न किया है। कन्हैयालाल पोद्दारने प्रथम ५ भेदोंका उल्लेख किया है रूपक, भेदक, सम्बन्ध, असम्बन्ध तथा कारण, और फिर रूपकके दो उपभेद शुद्धा, सापहवा, सम्बन्धके दो उपभेद सम्भाव्यमान, निर्णयमान और कारणके तीन भेद अक्रम, चपलतथा अत्यन्त स्वीकार किये हैं। रामद्विहिन मिश्रने केवल कारणके इन तीन भेदोंको माना है।

उल्लेख तथा अतिशयोक्तिमें, एकमे साव्य अध्यवसाय है तो दूसरेमें उत्पाद्य। पहलेमें विषयकी वास्तविक प्रकृति घात नहीं होती, क्रममें विषय विषयिन (अप्रस्तुत) एक कल्पित कर लिया जाता है। दूसरेमें विषय (प्रस्तुत) और विषयिनके भेदको जानते हुए उपमान उपमेयपर आरोपित किया जाता है।

**१ रूपकातिशयोक्ति**—जयदेवके अनुसार ‘रूपकमध्यगम्’ (चन्द्रालोक ५.४६) और इसीके अनुसरणपर हिन्दीके आचार्योंने—‘जहँ केवल उपमान ते प्रगट-होत उपमेय।’ (ल० ल० १११) अथवा—‘उपमेयहिको कहत जहँ तजि सुअर्थ उपमान।’ (पद्मा० ६०) आदि लक्षण दिये हैं। दासके अनुसार ‘विदित जान उपमानको, कथन कान्यमें देखि।’ (का० नि० ११) अर्थात् उपमान प्रसिद्ध होना चाहिये। इसमें उपमान द्वारा उपमेयका निगरण (अन्तर्भूत) किये जानेपर उसके कल्पित अभेदका कथन होता है, अतः स्पष्ट ही उपमान द्वारा उपमेयका वर्णन किया जाता है। उदा०—‘कनकलतानि इन्दु इन्दु माहि अरविंद, शरं अरविंदन ते बुद मकरदके।’ (शि० भू० १०५) अथवा—‘बाधा है विधुको किसने इन काली जंजीरोंमें। गणितले फणियोंका मुग्न कर्था मरा हुआ हीरोंमें।’ (प्रमाद का० ८० से)। दोनों उदाहरणोंमें केवल उपमानसे मुग्न आदि उपमेयोंका कथन है। रूपकमें उपमेय-उपमान दोनोंका कथन होता है, अतः आहार्य अभेद होता है, अतिशयोक्तिमें केवल उपमानका, अतः

अव्यवसान रूप आहार्य अभेद होता है।

**२. भेदकातिशयोक्ति**—जयदेवके अनुसार ‘एकस्यैवान्यतोच्यते।’ (चन्द्रालोक - ५.४५), और प्रायः इसीके अनुसरणपर हिन्दी आचार्योंने लक्षण है—‘जहि थर आनहि भौतिनी वरनत वात कल्लूक।’ (शि० भू० ११०) अथवा ‘औरै यों करिकै जहाँ, वरनत सोई वात।’ (ल० ल० ११६)। दामके लक्षणमें—‘जगतसे भिन्न कुछ और ही कहने’ (का० नि० ११)को माना गया है जो अव्यापक है। उपमेयके अन्यत्व वर्णनमें—भेद होनेपर भी अभेद-कथनमें, भेदकातिशयोक्ति मानी गयी है। उदा०—‘अनियारे दीरघ द्यगनु, किती न तरुनि समान। वह चितवनि औरै कल्लू, जिहि वस होत सुजान।’ (वि० रत्ना० ५८८) अथवा—‘औरै भौति कुञ्जनमें राग रत भोर भोरि, औरै भौति झौरनमें वोरनके च्ये गये।’ (पद्माकर)। इस अलंकारका विहारी, पद्माकर, द्विजदेव तथा रत्नाकर आदिने सुन्दर प्रयोग किया है।

**३. सम्बन्धातिशयोक्ति**—जयदेवके अनुसार लक्षण है, ‘अभावेऽपि तद्वच्च।’ (चन्द्रालोक - ५.४४)। उन्होंने केवल असम्बन्धमें सम्बन्धके कथनको माना है, परन्तु हिन्दीके आचार्योंने प्रायः इस लक्षणको इसका एक भेद माना और दूसरे भेदमें असम्बन्धातिशयोक्तिका लक्षण दिया है। वस्तुतः अप्पय दीक्षितने सम्बन्धके साथ असम्बन्धका भेद स्वीकार किया था जिसको मम्मट आदिने पहले ही स्वीकार किया था, पर जयदेवने इसका उल्लेख नहीं किया था। बादमें हिन्दीमें जयदेवकी आधाररूपमें स्वीकार करनेके कारण सम्भवतः इसीके दो भेदोंमें असम्बन्धको मान लिया गया। आधुनिक विवेचकोंने मम्मट आदिकी स्वीकृतिके कारण पुनः इसे स्वतन्त्र भेद स्वीकार किया। भूपणने इन दोनोंका उल्लेख नहीं किया है। द्वितीय भेदका लक्षण—‘जहँ अजोगमें जोग’ (ल० ल० ११८) अथवा पद्माकरका प्रथम भेद—‘जहँ अजोगमें जोग बखानो।’ (पद्मा० ६६)। और दामने भी यही लक्षण दिया है। इस अलंकारमें असम्बन्धमें सम्बन्धकी कल्पना की जाती है—‘कोकन अति सव लोक्रते, सुखप्रद राम-प्रताप। बन्धो रहत जिन दम्पतिन, आठो पहर मिलाप।’ (का० नि० ११), यहाँ कोकनके मिलाप और राम-प्रतापका असम्बन्ध है, जो निश्चित होनेके कारण निर्णयमाना है। अथवा—‘करतल परस्पर शोकमें उनके स्वयं धपित हुए। तब विस्फुरित होने हुए मुजदण्ट जो टञ्जित हुए। दो पक्ष झुण्डोंमें लिये दो झुण्डवाला गज कहीं। मर्दन करे उनको परस्पर तो मिले समता कहीं।’ (जयद्रथवध)। असम्बन्ध सम्बन्धकी कल्पना की गयी है, अतः सम्भाव्यमाना है।

**४ असम्बन्धातिशयोक्ति**—अप्पय दीक्षितने सम्भवतः मम्मट आदिके आधारपर इसको स्वतन्त्र भेद माना, पर रीतिकालीन आचार्योंने प्रायः इसे सम्बन्धातिशयोक्तिके प्रथम भेदके रूपमें स्वीकार किया है—‘जहँ अजोग है जोगमें’ (ल० ल० ११८) अथवा—‘जहँ जोग ते अजुग ह’ (का० नि० ११)। इस अलंकारमें सम्बन्धमें असम्बन्धकी कल्पना होती है—‘अति सुन्दर लखि निय मुग्न तेरो। आदर हम न करत नमि करेरो।’ (पद्मा० ६७)।

५ अक्रमातिशयोक्ति-जयदेवके अनुसार 'युगपत्कार्य-कारणे' (चन्द्रालोक ५ ४१) और हिन्दीके आचार्योंके लक्षण प्रायः इसीपर आधारित है—'जहाँ हेतु और काज मिलि, होत एक ही संग' (ल० ल० १२३), भूषणने 'संग' के स्थान-पर 'साथ' करके ज्योंका त्यों यही लक्षण दिया है। दाम तथा पद्माकरने केवल 'कार्यकारणका साथ कथन' कहा है। इसमें कार्यकारणका एक ही कालमें होना वर्णित होता है—'दोऊ बातें छुटी गजराजकी बराबर ही, पाँव ग्राह मुखते पुकार निज मुखते।' (वही १२४) अथवा 'वह शर इधर गाढीव गुणसे भिन्न जैमे ही हुआ, धडमे जयद्रथका उधर सिर छिन्न वैसे ही हुआ।' (जयद्रथवध)। आधुनिकोंके अनुसार कारणातिशयोक्तिका प्रथम भेद।

६ चपला या चंचलातिशयोक्ति-जयदेवके अनुसार चपलाका लक्षण है—'कार्य हेतुप्रसक्तिजे।' (चन्द्रालोक ५ ४३) और इसीके अनुकरणपर आचार्योंने लक्षण दिये हैं—'वरनत हेतु प्रसवितते उपजत है जहँ काज।' (ल० ल० १२५) अथवा 'जहाँ हेतु चरचाहिमें, काज होत ततकाल।' (शि० भू० ११४)। दासने 'जहाँ अत्यन्त उतावलीमे कार्यका वर्णन किया जाय' माना है (का० नि० ११)। कारणसे सम्बद्ध होनेके कारण आधुनिक विवेचकोंने इसे कारणातिशयोक्तिके अन्तर्गत माना है। हिन्दीके रीति कालीन आचार्योंमें भूषण, मतिराम आदिने इसे चंचला कहा है। इसमें कारणके दानमात्रसे कार्यका होना कहा जाता है—'सतरौही भौहनि नहीं दुरत दुराये नेह। होत नाम नन्दलालके नीपपाल सी देह।' (ल० ल० १२७) अथवा 'बोध बुधिके कमण्डल उठावत ही, धाक सुरधुनि की घँसी यों घट-घटमें। लोकपाल दौरन दसौं दिसी हहरि लागे, हरि लागे, हेरन सुपात वर वटमें।' (गंगावतरण), रत्नाकरको इस अलंकारके निर्वाहमें विशेष सफलता मिली है।

७ अत्यन्तातिशयोक्ति-जयदेवके अनुसार—'पौर्वापर्य-व्यतिक्रमे' (चन्द्रालोक ५ ४२) लक्षण है, जिसके आधारपर हिन्दीके आचार्योंने अपने लक्षण दिये हैं—'होत हेतु पीछे जहाँ, होत प्रथम ही काज।' (ल० ल० १२८) अथवा—'जहँ कारज पहलें मथै, कारन पीछे होय।' (का० नि० ११)। इनमें एक प्रकारमे जयदेवके लक्षणकी व्याख्या है, पर पद्माकरने अनुवाद किया है—'जहँ पूर्वपर क्रम विपरीतौ।' (पद्मा ७०)। आधुनिकोंने इसे कारणातिशयोक्तिके अन्तर्गत माना है। इसमें कारणसे प्रथम ही कार्यके होनेका कथन होता है—'जात भयो पहिलें तन ताप ओ पीछें मिलाप भयो मनभावते।' (का० नि० १६) अथवा—'शर सींच उसने तूणसे कव किधर सधाना उन्हें। वस विद्ध होकर ही विपक्षी वृन्दने जाना उन्हें।' (जयद्रथवध)।

८ सापह्लातिशयोक्ति-अप्पय दीक्षितने 'कुवल्या-नन्द' में इसे एक भेद माना है। प्रायः हिन्दीके आचार्योंने इसे स्वीकार नहीं किया। कन्हैयालाल पोद्दारने इसे रूपकातिशयोक्तिके अन्तर्गत माना है। वस्तुतः अपह्नुतिके साथ जहाँ रूपकातिशयोक्ति होती है वहाँ यह अलंकार माना जा सकता है—'मुक्ता गवचित विद्रुमोंमें वह भरा मधुर रस

अनुपम है। पुष्पभार बाहक केवल है वहाँ नहीं पाते हम हैं। सुधा सुधाकरमे न है वसुधामें यदि सुवा कहीं। तो है वहाँ देखिये चलकर रमणीमें प्रत्यक्ष वहाँ।' (अल० म० पृ० २०१)। यहाँ नायिकाके अधर आदि उपमेयोंका कथन न करके विद्रुम आदि उपमानोंका कथन है और साथ ही मधुर रस आदिका निषेध है, अतः सापह्व रूपकातिशयोक्ति है। ग्वाल कविने 'अलंकार भ्रमभजन' में इसे 'परिमंख्या'के अन्तर्गत माना है, पर पोद्दार इसे उनका भ्रम कहते हैं, क्योंकि यहाँ उपमेय निगरण है, केवल कथन नहीं।

अतिशयोक्तिका प्रयोग वीर-काव्योंमें नायकके वीरता-वर्णनमें, जायसी आदिमें 'नायिका'के रूप-सौन्दर्य वर्णनमें और रीति-कवियोंमें नायिकाके सौन्दर्य तथा भावोंके वर्णनमें विशेष रूपसे हुआ है। —२०

अतिशून्य-दे०—'शून्य'।

अतिहसित-दे०—'हास्यरस'।

अतीन्द्रिय-इन्द्रियातीत अनुभवकी महिमा मर्मियोंने गायी है। यह सच है कि जैसे रिचर्ड्सने अपने 'प्रिंसिपल आफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म' में कहा है—उसके अनुसार सगीन-श्रवण या काव्यास्वाद, हमारे टहलने या अच्छे कपड़े पहननेके आनन्दसे मूलतः भिन्न नहीं है। फिर भी कालके आस्वादकी अनुभूतिमें इन प्राथमिक इन्द्रियानुभूतियोंसे अधिक निविड और मश्चिष्ट द्वितीय कोटिकी अनुभूति होती है। इसीको रस-शास्त्रियोंने अलौकिक तत्त्व कहा है। अभिनवगुप्तको विशद करते हुए मम्मटने 'अलौकिक-चमत्कारी, अलौकिकानन्दमय, लोकोत्तरस्वसंवेदनगोचर, अलौकिकी सिद्धि, इत्यादि शब्दोंका प्रयोग किया है। 'ध्वन्यालोकलोचन' में 'अलौकिक भोग' शब्द प्रयोग किया गया है। 'साहित्यदर्पण'कार विश्वनाथ उसे लोकोत्तर कहता है, 'रसगगाधर'कार जगन्नाथने भी उसे अलौकिक कहा है। इसी कारणमे रसको ब्रह्मानन्दमहोदर कहा गया। परन्तु आधुनिक मनोविज्ञान यह मान नहीं सकता कि कविता या कलाका आनन्द सम्पूर्णतः इन्द्रियातीत हो सकता है वल्कि जिन रहस्यवादियोंने अतीन्द्रियकी चर्चा की है, वह भी इन्द्रियगोचर उपमानोंके द्वारा ही की है। अतः अतीन्द्रिय शब्द साहित्यके क्षेत्रमें केवल एक ज्यामितिक परिकल्पनामात्र है। एक कात्पनिक न्यापनाके नाते उसका उपयोग है। —प्र० मा०

अनुकांत-यह शब्द तुकाविहीन छन्दरचनाका बोध कराता है। वैदिक और लौकिक सम्स्कृत छन्दोंमें अनुकांतका विधान नहा था, अतः उन्हें अनुकांत कहा जा सकता है। निषेधात्मक प्रणालीसे, अनुकांतयुक्त कविताको दृष्टि रखकर, इस शब्दकी रचना हुई है। कदाचित् द्विवेदी-युगमे ही इसका प्रचलन हिन्दीमें विशेष रूपसे आरम्भ हुआ। महावीरप्रसाद द्विवेदीने अपने मननयमे अनुकांत छन्दोंके प्रयोगका पक्ष लेने हुए लिखा था—'पादान्तम अनुप्रासहीन छन्द भी हिन्दीमें लिखे जाने चाहिये। इन प्रकारके छन्द जब सम्स्कृत, अत्रेचा और बंगलामे विद्यमान हैं, तब कोई कारण नहीं कि हमारी भाषामें वे न लिखे जायें, संस्कृत ही हिन्दीकी माना है। सम्स्कृत नाम

कविता माहित्य इस तुल्यवर्दीके वखेड़ेमे वहिर्गत-ता है। अतएव इस विषयमें यदि हम मन्त्रुतका अनुकरण करें, तो सफलताकी पूरी-पूरी आशा है।' (रसज्ञान पृ० १५, १६)। द्विवेदीजीके इस सजेतको ग्रहणकरके अनेक कवियोंने मन्त्रुत वृत्तोंका हिन्दीमें व्यवहार करना प्रारम्भ कर दिया और अतुकान्त कविताजी एज स्वतन्त्र नहत्ता हो गयी। 'हरिऔध'का 'प्रियप्रवास' इसका सर्वप्रमुख उदाहरण है। श्रेणी अनुकान्त छन्द (blank verse) की शैली भी अपनायी गयी। बगलमें 'मेवनादवध' जैसे काव्य अनुकान्त छन्दमें ही रचे गये, जिनमें प्रभावित होकर नैपथ्यीकरण गुप्तने अनेक रचनाओंमें उन्कीका प्रयोग किया। प्रसादके 'प्रेमपथिक'में भी अनुकान्त छन्द ही प्रयुक्त है। पंत और निरालाके काव्यमग्रहोंने अनुकान्त कविताके अनेक उदाहरण उपलब्ध होने हैं। आधुनिक सुक्त छन्दकी बहुत-सी कविता अनुकान्त ही मिलती है। —ज० गु०

**अत्यंततिरस्कृत वाच्यध्वनि-लक्षणमूला अतिव्यक्ति-वाच्यध्वनिका दूसरा भेद।** इस ध्वनिमें वाच्यार्थ प्रसंगकी दृष्टिमें सर्वथा अनुपयुक्त होनेके कारण पूर्णतया परित्यक्त कर दिया जाता है और वाच्यार्थसे भिन्न अर्थ देने लगता है। यह ध्वनिभेद लक्षित लक्षणापर आधारित है, जिसमें मुख्यार्थ दूसरे अर्थकी सिद्धिके लिए अपना अर्थ छोड़ देता है (परार्थ स्व-ननर्पणम्)। उर्थान्तरमक्रमित ध्वनिकी भाँति इसके भी दो भेद होते हैं। १. पदगतका उदाहरण—'तुम्हारी आँखोंका आकाश, सरल आँखोंका नीलाकाश। ग्यो गया मेरा खग अनजान, गृगेक्षणि, इनमें खग ज्ञान' (पन्)। यहाँ 'खग' शब्दका मुख्यार्थप्रसंगमें अस्तित्व होनेके कारण-सर्वथा परित्यक्त है और मनका अर्थ देना है मनकी चंचलता और अगोप्यता आदि व्यञ्जित करना प्रयोजन है। २. 'मकल गेयोंके हाथ पनाग, लुटता डहर लोम गृह-द्वार' (का० द० पृ० ३०५)। इस उदाहरणमें मन्त्रुचे वाक्यका अर्थ बाधित होनेके कारण परित्यक्त हो जाता है और 'लोम' व्यक्ति प्रत्येक प्रकारमें दूसरेकी सम्पत्तिका अपहरण करता है, यह लक्ष्यार्थ गान होता है। 'लोम'-के स्वरूपको बेश करना प्रयोजन है। —उ० अ० शु०

**अत्यंततिशयोक्ति-दे०—'अतिशयोक्ति,'** नातवाँ भेद।

**अत्युक्ति-अतिशयोक्ति वर्गका अर्थालंकार, शौर्य और जौदाज आदिके अत्यन्त मिथ्या वर्णनको अत्युक्ति अलंकार कहते हैं (अ० म० पृ० ४१४)।** 'कुवलयानन्द के अनुसार वहा समृद्धिका अतिशय वर्णन होता है वहा 'उदात्त' और जहाँ शौर्यादिका वर्णन होता है वहाँ 'अत्युक्ति' अलंकार होता है। वस्तुतः इस अलंकारको 'उदात्त' अथवा 'अतिशयोक्ति'में अन्तर्भूत समझना चाहिये। 'काव्यप्रकाश' के टीकाका भट्ट वामनने ऐसा ही माना है। न तो मन्त्रुचे 'काव्यप्रकाश'में न विद्वनाथने 'साहित्यदर्पण'में इस अलंकारका उल्लेख किया है। किन्तु हिन्दीके अनेक, जसवन्तसिंह, नतिराम भूषण, दास तथा पद्माकर आदि आचार्योंने अपने ग्रन्थोंमें अल्प्य दीक्षितके आधार पर इनको गान दिया है। नतिरामजी परिभाषा है—'जो सुदृग्ना-पिबन्धी, अधिक सुडाह होय।' (ल० ल० ३८१)। विशाखमें 'अग्नि'के मन्त्र उदाहृत हैं—'भूषण गान नैर्भाषि, ग्यो

यह नन सुकुमार। सूर्य पाय न परत धर, शोभा हा के भार।' (वि० र०), नायिकाके अंगोंकी शोभाका ही भार इतना अधिक है कि वह सीधी चल नहीं सकती, फिर भला आभूषणोंका भार वह कैसे संभालेगी। यह सौन्दर्यकी अत्युक्ति है। इसी प्रकार प्रेम, आदर्श, विरह आदिकी अत्युक्ति होती है—'बाल विलोचन वारिके वारिष वटै अपार। जारै जो न वियोगकी बढवानलकी डार।' (ल० ल० ३८३)।

'काव्यप्रकाश'के व्याख्याकारका कहना है कि यह अलंकार उदात्तके अन्तर्गत है। सम्भवतः ऐसी व्याख्यानमें अवगत अप्य दीक्षितने बताया है कि जहाँपर समृद्धिका अत्यधिक वर्णन होता है वहाँ उदात्त और जहाँ श्रुता या उदारताका, वहाँ अत्युक्ति होती है। उन्होंने अत्युक्तियों सम्बन्धातिशयोक्तिसे भिन्न बताया है। कारण, अतिशयोक्ति का कथन कुछ सीमातक सम्भव हो सकता है, पर अत्युक्तिका विषय सर्वथा असम्भव है (कुवलयानन्द पृ० १७८)। —ज० कि० व० तथा ध० ब्र० शा०

**अद्व-नियम।** प्रत्येक वस्तुको निश्चित सीमा रखना (प्रमा)। लिट्-रच अववा वाच्य। अद्व-रत्ना, इन्द्रालाकी अथा नैतिक। अल्-अद्व : वह नैतिक प्रवृत्ति जो मनुष्यको असम्य व्यवहारसे रोकती है। सुदिना अववा मनकी प्रसन्नता। इन्नेअद्व वह विद्या है जिसके द्वारा मनुष्य बोलचाल और लेखनकी सुदियोंमें बच सके। कि० अद्व : सम्य बनाना, अद्व सिखलाना। यह स्पष्ट है कि अपने मूलार्थमें अद्व वाच्य अववा माहित्यसे कहां व्यापक वस्तु है, क्योंकि उसमें मनुष्यकी लिपिबद्ध गान-चेतना ही नहीं उसका लोकव्यवहार भी सम्मिलित है। परन्तु साहित्य सत्कारी जीवनका प्रमुख अंग होनेके नाते अद्वका सुरु प्रकरण बन गया और पश्चात् उसका सान्यवाची माना जाने लगा। इन सन्दर्भमें सभी प्रकारकी संस्कारों और भावप्रधान रचनाओंके लिए इस शब्दका उपयोग होता है। फारसी और अरबीके साहित्यमें अन्तर्गत का उनका महत्त्व नहीं है जितना वहिरगता, क्योंकि ईरान और अरबमें साहित्यकार 'गदिया' नहीं, 'जडिया' है। 'अद्व' शब्दके भीतर जो साम्यारिकता और नियमबद्धता है वह इन देशोंके साहित्योंमें स्पष्ट रूपमें उभरी है। (दे० साहित्य, उपयोगी साहित्य, साव्यकला, ललित साहित्य, सुरु साहित्य) —रा० म०

**अद्भुत रस—'विन्मय' नयकसमृद्धिरद्भुत सवेन्द्रियाणा तादृश्य वा।' (मानुसक्त रसतरंगिणा) अथा विन्मयकी सम्यक् समृद्धि अथवा मन्त्रुर्ण इन्द्रियोंकी तद्वत्ता अद्भुत रस है। वहनेका अभिप्राय यह है कि जब किसी रचनामें विरमय स्थायी भाव इस प्रकार पूर्णता प्रसूत हो कि सम्पूर्ण इन्द्रियाँ उसमें अभिभावि होकर निश्चेष्ट बन जायँ, तब वहा अद्भुत रसको निष्पत्ति होती है। हिन्दीके आचार्य देवने अद्भुत रसका यह लक्षण किया है—'आह्वरज देखे सुने विन्म वादत। चित्त अद्भुतम विन्मय वटै अचल मचकित निमित्त।' (मवानी विनाम)। भगवन्निने वीररामने अद्भुतका उत्पत्ति बताया है तथा इसका वर्ण पीला एवं देवता श्याम रंग है। विद्वनाथने**

अनुसार इसके देवता गन्धर्व हैं।

‘विसय’की परिभाषा ‘सरस्वतीकण्ठाभरण’में दी गयी है—‘विसयश्चित्तविस्तार पदार्थातिगयादिभिः’ किसी अलौकिक पदार्थके गोचरीकरणसे उत्पन्न चित्तका विस्तार विसय है। विश्वनाथने ‘साहित्यदर्पण’में इस परिभाषाको दुहराते हुए विसयको ‘चमत्कार’का पर्याय बताया है—‘चमत्कारश्चित्तविस्ताररूपो विसयापरपर्यायः’ (३३ वृ०)। अतएव, चित्तकी वह चमत्कृत अवस्था जिसमें वह सामान्यकी परिधिमें बाहर उठकर विस्तारलाभ करता है, ‘विसय’ कहलायेगी। वास्तवमें, यह विसय या चमत्कार प्रत्येक गहरी अनुभूतिका आवश्यक अंग है। और इसीलिए यह प्रत्येक रसकी प्रतीतिमें वर्तमान रहता है। भानुदत्तने कहा है कि विस्मय सभी रसोंमें संचार करता है। विश्वनाथ रसास्वादके प्रकारको समझाते हुए कहते हैं कि रसका प्राण ‘लोकोत्तर चमत्कार’ है (जो चित्तका विस्ताररूप विसय ही है) और इस प्रकार सर्वत्र, सम्पूर्ण रसगर्भित स्थानोंमें अद्भुत रस माना जाना चाहिये। इस सम्बन्धमें उन्होंने निम्नलिखित पक्तियाँ उद्धृत की हैं—‘रसे सारश्चमत्कार सर्वत्राप्यनुभूयते। तच्चमत्कारसारत्वे सर्वत्राप्यद्भुतो रसः। तस्मादद्भुतमेवाह कृती नारायणो रसम्।’ (सा० दृ० ३३ वृ०) अर्थात् सब रसोंमें चमत्कार साररूपसे वर्तमान होता है तथा चमत्कार (विसय)के साररूप (स्वायी) होनेसे सर्वत्र अद्भुत रस ही प्रतीत होता है। अतएव, नारायण पण्डित केवल एक अद्भुत रस ही मानते हैं।

मनोविज्ञानियोंने भी विसयको प्रधान भावोंमें गृहीत किया है तथा उसकी प्रवृत्ति ‘जिज्ञासा’ से बताया है। वास्तवमें आदिम मानवकी प्रकृतिकी क्रीडास्थलीके संसर्गमें भय एव आश्चर्य अथवा विसय, इन दो भावोंकी ही मुख्यतया प्रतीति हुई होगी। कला एव काव्यके आकर्षणमें विस्मयकी भावना सर्वाधिक महत्त्व रखती है। कवि एव कलाकार जिस वस्तुका सौन्दर्य चित्रित करना चाहते हैं, उसमें कोई लोकको अतिक्रान्त करनेवाला तत्त्व वर्तमान रहता है, जो अपनी असाधारणतामें भावकको अभिभूत कर लेता है। अंग्रेजी साहित्यके रोमांटिक कवियोंने काव्यकी आत्मा विसयकी ही स्वीकार किया था। अतएव, अद्भुत रसका महत्त्व स्वयं सिद्ध है। साहित्यशास्त्रियोंने रसोंके विरोध एव अवरोधका व्याख्यान किया है। पण्डितराजने अद्भुतरसको शृंगार एव वीरका अवरोधी बताया है, अर्थात् उनके मतानुसार शृंगार तथा वीरके साथ अद्भुतकी अवस्थिति हो सकती है। विश्वनाथने सम्बद्ध प्रसंगमें अद्भुतके विरोध वा अवरोधके विषयमें कोई उल्लेख नहीं किया है। वास्तवमें उन्होंने रसास्वादके निरूपणके प्रकरणमें, जैसा पहले ही कहा गया है, अपने प्रपितामहकी सम्मति उद्धृत करते हुए अपना मत भी व्यक्त कर दिया है कि अद्भुतरसकी पहुँच सर्वत्र सम्पूर्ण रसोंमें हो सकती है। भानुदत्तने अत्युक्ति, भ्रमोक्ति, चित्रोक्ति, विरोधाभास इत्यादिको अद्भुत रसमें ही अन्तर्भूत कर दिया है। सामान्यतया अद्भुत एव हास्य रसमें आपाततः साम्य लक्षित होता है, क्योंकि दोनोंमें लोकमें वैपरीत्यका भाव वर्तमान रहता है। नेतिन, अन्तर यह है कि हास्यमें यह वैपरीत्य माधुर्य

होता है और उसका कारण भी यत्किञ्चित् ज्ञात रहता है, जब कि अद्भुतमें वैपरीत्यका परिमाण अपेक्षाकृत अधिक होता है और उसका कारण भी अज्ञात रहता है। वस्तुतः दो विपरीत वस्तुओंके संयोगपर विचार करना ही विसयका मूल है। सरदासका ‘अद्भुत एक अनूपम वाग’वाला प्रसिद्ध पद अद्भुत रसका सुन्दर उदाहरण है।

अलौकिकतासे युक्त वाक्य, शील, कर्म एवं रूप अद्भुत रसके आलम्बन विभाव हैं, अलौकिकताके गुणोंका वर्णन उद्दीपन विभाव है, आँखें फाटना, टकटकी लगाकर देखना, रोमांच, आँसू, स्वेद, हर्ष, साधुवाद देना, उपहार-दान, हा-हा करना, अँगोका घुमाना, कम्पित होना, गद्गद वचन बोलना, उत्काण्ठित होना, इत्यादि इसके अनुभाव हैं। और वितर्क, आवेग, हर्ष, भ्रान्ति, चिन्ता, चपलता, जड़ता, औत्सुक्य प्रभृति व्यभिचारी भाव हैं।

हिन्दीके आचार्य कुलपतिने ‘रस-रहस्य’ नामक ग्रन्थमें अद्भुत रसका वर्णन किया है—‘जहाँ अनहोने देखिये, वचन रचन अनुरूप। अद्भुत रसके जानिये, ये विभाव सु अनूप। वचन कम्म अरु रोम तनु, यह कहिये अनुभाव। हर्ष शक चित मोह पुनि, यह सचारी भाव। जेहि ठाँ नृत्य कवित्तमें, व्यंग आचरज होय। तौऊ रसमें जानियो, अद्भुत रस है सोय।’

अलौकिक पदार्थके गोचरीकरण अर्थात् ज्ञानगम्य होनेसे विसय उत्पन्न होता है। शास्त्रोंमें बताया गया है, ज्ञान तीन प्रकारका होता है, यथादृष्ट (देखा हुआ), श्रुत (सुना हुआ) और अनुमानज (अनुमित)। अद्भुत रसके विभाव इन त्रिविध रीतियोंसे गोचर होते हैं। लेकिन वैष्णव आचार्योंने एक चौथी रीति भी बताया है। वह है सकीर्तन अर्थात् किसी वस्तुका प्रभावक वर्णन-विवरण जिससे बोधव्यको उसका सम्यक् ज्ञान हो जाय। इस प्रकार, अद्भुत रस चार प्रकारका होता है—दृष्ट, श्रुत, अनुमित एवं सकीर्तित।

(१) उदा०—‘ब्रज बछरा निज धाम फिर फिर ब्रज लखि फिर धाम। फिर इत लखि फिर उत लखे ठगि विरचि तिहि ठाम’। (पौदार ‘रसमंजरी’)। वत्सहरणके समय ब्रह्मा द्वारा गोपबालको तथा बछड़ोंको ब्रह्माधाममें छोड़ आनेपर भी वे ही गोप और बछड़े देखकर ब्रह्माको विसय हुआ। अतएव यहा दृष्ट अद्भुत रसकी प्रतीति हो रही है। (२) उदा०—‘चित अलि कत भरमत रहत कहा नहीं है वाम। विकसित कुसुमन में अहै काको सरन विकास।’ (हरिओध ‘रसकलम’)। यहाँ अनुमिति अद्भुतकी प्रतीति हो रही है। विकच कुसुमोंमें ईश्वरको प्रभाके अनुमानज ज्ञानसे उत्पन्न ‘विसय’ पुष्ट होकर अद्भुत रसमें व्यक्त हो गया है।

यह सरण रखना चाहिये कि चमत्कारपूर्ण वस्तुके दर्शनमें यदि शृंगारादि रसोंमें ‘अगतया’ विसय भाव प्रतीत हो, तो वहाँ शृंगारादि रस ही होते हैं तथा जहाँ वह विसय प्रधानतामें भासित हो, वहाँ अद्भुत रस माना जायगा। इसी प्रकार, रमसायनकी प्रसिद्ध पक्ति ‘तारि अहीरकी छोहरियाँ छछिया भरि छाछपै नाच नचाव’में प्रिययकी अभिव्यक्ति होनेपर भी ‘अद्भुत रस निरूपण नाहीं

हो सका है, क्योंकि यहाँ भगवान्‌की भक्तवत्सलताकी अभिव्यक्ति होनेके कारण द्वैविषयक रतिभाव ही प्रधान बन गया है तथा विस्मयका भाव उसीका पोषक बनकर अभ्युत्पन्न हो गया है।

हिन्दी साहित्यमें अदभुत रसके उत्कृष्ट प्रयोग हुए हैं। नाटिके रूपसौन्दर्य तथा वय सन्धिके चित्रण प्रायः अदभुत रसके माधुर्यमें अभिप्रेक्षित हो गये हैं। विद्यापति तथा सुन्दरानन्द 'उज्ज्वलाश्रम' जैसे स्थान प्रचुरतासे उपलब्ध होते हैं। दृष्टिकृष्टके पदोंमें अदभुत रसकी प्रत्यक्ष प्रतीति होती है। कृष्णलीलाके अनेक प्रसंगों, यथा उनका उल्लूखलमें बाधा जाना तथा रत्नियोंका छोटा पडना, माटी गाना, गोवर्धन धारण करना इत्यादिमें अदभुतके सुन्दर चित्र अंकित हुए हैं। 'चरनाग' के ये प्रकरण द्रष्टव्य हैं। 'नमोचरित मानस'में जहाँ शिशु रामचन्द्रने माताकौनल्या-को अपना विराट् रूप दिखाया है, वहाँ जननीकी मानसिक क्रियाओंके वर्णनमें अदभुतका मनोरम प्रवाह है। 'विनयपत्रिका'का प्रसिद्ध पद 'केशव कहि न जाय का कहिये' अदभुत रसका उत्कृष्ट उदाहरण है। कवीरकी उल्लवसियों तथा जायभीहन 'पद्मावत'में पद्मावतीका नय-शिशु वर्णन भी अदभुत रसकी अभिव्यक्तिके लिए पठनीय है। रीतिकालके मुक्तक, विरोधत विहारी, मतिराम बनारस इत्यादिकी रचनाओंमें जहाँ अत्युक्ति, चित्रोक्ति, विरोधाभास, अनगति प्रभृति अलंकार प्रयुक्त हुए हैं, अदभुत रसका निर्वाह सुन्दर हुआ है। छायावादी कवियोंने तो सौन्दर्यकी अपरिचित भूमियोंको उद्घाटित कर तथा वक्रिमा-पूर्ण लाक्षणिक शैलीको अपनाकर, 'विस्मय' अथवा 'चमत्कारकी' काव्यके प्रागल्भ्यमें प्रतिष्ठित कर दिया है। वर्तमान युगकी नयी कवितामें इनका तत्त्व प्रधान है।

—२० ति०

अद्वय-वे०-‘युगनन्द’।

अद्वैतवाद-दर्शनमें नन् (सत्ता)की रोज की जाती है। नन्‌की ही तत्त्व या पदार्थ कहते हैं। कभी-कभी इमीको अन्तिम सत्ता या नन्‌य और परमतत्त्व कहते हैं। यह नन्‌ है कि नहीं? यह भाव है या अभाव? यह एक है या अनेक? आदि प्रश्नोंपर पर्याप्त विचार किया गया है, जिसके फलस्वरूप अनेक 'वाद' उत्पन्न हो गये हैं। जो लोग नन्‌की एक मानते हैं वे एकत्ववादी और जो अनेक मानते हैं वे अनेकत्ववादी, वस्तुवादी या बहुत्ववादी कह जाते हैं। बहुत्ववादियोंकी ही द्वैतवादी कहा जाता है। अद्वैतवादी उन नन्‌में भिन्न हैं। वे नन्‌की न एक मानते हैं, न अनेक। वे उसे अगम, अचिन्त, अचिन्त्य, अलक्षण तथा अनिर्वचनाय मानते हैं। उनको हम अद्वैतवादी इसलिए कहते हैं कि वे द्वैतवादका निगमन करते हैं। कुछ लोग इन गण्डनप्रवृत्तिका यह अर्थ लगाने हैं कि वे एकत्ववादी हैं। पर दार्शनिक दृष्टिमें अद्वैतवाद जैसे द्वैतवाद या वस्तुवादमें भिन्न है, जैसे वह एकत्ववादमें भी भिन्न है, यद्यपि एकत्ववाद ऐतिहासिक दृष्टिमें उसका जनक और जनता मतापेक्षणी है। अद्वैत नन्‌ वचन एक, दो, आदि लिखा संख्यामें नहीं हो सकता है। अगम नन्‌की नन्‌याके अर्थमें नहीं मग्न हो सकता है। 'निति नैति' के भाव, 'है

अम जम कलु-कलु तैसा', 'न वह न वह', 'अबोल' आदिमें ही उसका वास्तविक वर्णन होता है।

अद्वैत नन्‌ क्या है? इस प्रश्नके भी विविध उत्तर हैं, जिनके कारण विविध तत्त्ववादोंका जन्म हुआ। इसे शून्यवादी (बौद्ध) शून्य, विज्ञानवादी (बौद्ध) विज्ञान, शब्दवादी (वैयाकरण स्फोटवादी) शब्द, शक्तिवादी शक्ति, शिववादी शिव और अद्वैत वेदान्ती आत्मा मानते हैं। हिन्दीके सन्तोंमें कुछ इसे नन्‌ या सत्य कहते हैं, कुछ नाम कहते हैं, तो कुछ सन्तनाम और कुछ हरि। यूरोपके दार्शनिकोंमेंसे फिडेटने इसे आत्मा, गैलिंगने अनात्मा (प्रकृति), हेगेलने निरपेक्ष प्रत्यय, ग्रौनने अपरिच्छिन्न चैतन्य तथा ब्रेडलेने अपरोक्षानुभव कहा। इन सब वादोंमें प्रधानता आत्माद्वैतवादकी है, जिसे शंकर और उनके अनुयायी, फिडेट, ग्रौन तथा हिन्दीके कुछ सन्त मानते हैं। यह सन्ताद्वैत, शून्याद्वय, विज्ञानाद्वय, शब्दाद्वय आदिमें इस बातमें भिन्न है कि इनके अनुसार साक्षात् अनुभूत होनेवाली चैतन्यस्वरूप आत्मा ही तत्त्व है, न कि कोई अन्य भाव या अभाव परमतत्त्व है। सभी अद्वैतवादोंमें यह मिश्र किया जाता है कि उनके अद्वैत सत्त्वों ही समस्त भूतोंकी सत्ता मायया विद्यमान हैं। उसीमें वे मायया निकलते हैं और उसीमें उनका मायया लय होता है। इस प्रकार अद्वैतवाद तर्कन मायावाद या विवर्तवादमें मन्वद्ध है। शंकराचार्य (७८८-८२० ई०) से लेकर आज तक सामान्यतः उनके आत्माद्वैतवादकी ही अद्वैतवादके नामने पुकारा जाता है, क्योंकि युक्ति और न्यायानुभूतिमें यही सबसे प्रबलतम अद्वैतवाद मिश्र होता है। इसीने अन्य अद्वैतवादों तथा द्वैतवादोंका तर्कसंगत खण्डन किया और फलतः इसीका नवमे अधिक प्रचार हुआ। भारतमें इसे अन्य वेदान्तमतोंमें भिन्न करनेके लिए केवलद्वैतवाद भी कहा जाता है।

अद्वैतवाद ऋग्वेदमें मिलता है। नामदीय सूक्त इसका सुन्दर वर्णन करता है। उपनिषदोंमें तो अद्वैतवादका घर ही है। छान्दोग्य उपनिषद्में एक तथा अद्वितीय नन्‌का ही वाचारम्भण नमस्त प्रपञ्च कहा गया और उसको आत्मामें अभिन्न माना गया। तत्त्वमसि (वह तू है) उसका मिथ्यान्त वना। बृहदारण्यक उपनिषद्में आत्माको 'नैति-नैति' कहा गया, नानान्वका खण्डन किया गया और आत्म-लाभको ही मोक्ष समझा गया। नाण्ड्य उपनिषद्में आत्मा ब्रह्म है, यह स्पष्ट घोषित किया गया। सूत्रकाल (६०० ई० पू० से २०० ई० तक) में अनेकानेक आचार्योंने उपनिषदोंके सारको ब्रह्मसूत्रोंके रूपमें लिखा। इनमेंसे कुछ अद्वैतवादी थे। नन्‌योगवश इस समय केवल वादरायणका ही ब्रह्मसूत्र उपलब्ध है। इसी कालमें या इनके पूर्वसे ही स्मृतियोंकी रचना आरम्भ हुई। इनमें भी उपनिषदोंके सिद्धान्तोंकी विवेचना की गयी। महाभारतके अन्तर्गत भगवद्गीता उपनिषदोंका नानुभूत अंग है। वेदान्तमें इसीको 'न्युति' कहते हैं।

उपनिषदों, ब्रह्मसूत्रों तथा गीतापर भाष्य का टीका-टिप्पणी लिखनेमें परवर्ती कालमें उपनिषदोंके सिद्धान्तोंका प्रचार हुआ। इन नन्‌की वेदान्त कहा जाता है।



उपलब्ध ग्रन्थोंके आधारपर यह कहा जा सकता है कि ऐमे लोगोंमें शंकराचार्य ही सबसे प्राचीन हैं, जिनके उपनिषद्भाष्य, ब्रह्मसूत्र-भाष्य तथा गीता-भाष्य आज उपलब्ध हैं। शंकराचार्य अपने पूर्वके कुछ लोगोंको अद्वैतवादी वतलाते हैं, पर उनकी कृतियाँ अनुपलब्ध हैं। हाँ, शंकरके परमगुरु गौडपादकी माण्डूक्यकारिका आज भी उपलब्ध है। इसमें अद्वैतवादका सर्वप्रथम न्यायमगत वर्णन मिलता है। गौडपाद बौद्ध अद्वैतविचारधारामें प्रभावित थे। उनके पूर्व बौद्धग्रन्थोंमें मायावाद या विवर्तवादकी सुन्दर व्याख्या हो गयी थी। उससे लाभ उठाकर उन्होंने अद्वैत वेदान्तको अनाद्य तर्कापर आधारित किया। शंकराचार्यने तो अद्वैतवादका मुख्य प्रवर्तन ही किया। उन्होंने केवल भाष्योंकी ही रचना नहीं की, वरन् अद्वैत-विरोधियोंको शास्त्रार्थमें पराजित किया, बदरिकाश्रम, द्वारकापुरी और शृंगेरीमें अपने मतके प्रचारके लिए मठ स्थापित किये, सन्यासपरम्पराका जीवनोंद्वार किया और दशनामी सम्प्रदायकी स्थापना की, जिसके अनुयायी तबसे लेकर आजतक इस देशमें अद्वैतवादका प्रचार कर रहे हैं। शंकराचार्यके साक्षात् शिष्य सुरेश्वराचार्य तथा पञ्चपादने शंकरके ग्रन्थोंपर क्रमशः वार्तिक और व्याख्या लिखी। पञ्चपादकी 'पञ्चपादिका' और सुरेश्वरके 'बृहदारण्यकोपनिषद्भाष्य-वार्तिक' तथा 'नैष्कर्म्यमिद्धि' अद्वैतवादके प्रमाणित ग्रन्थ हैं। पञ्चपादकी विचारधाराका विद्यारण्यने अपने 'विवरण-प्रमेयसंग्रह' में अच्छे ढङ्गसे प्रतिपादन किया। यह 'विवरण' की व्याख्या है। 'विवरण' प्रकाशात्मक यति द्वारा लिखित 'पञ्चपादिका' की टीका है। इस ग्रन्थके नामपर अद्वैतमें विवरणप्रस्थान (सम्प्रदाय) चल पड़ा है। शंकराचार्यके ही समकालीन मण्डन मिश्र थे। कुछ लोग सुरेश्वरके ही गृहस्थाश्रमका नाम मण्डन मिश्र वतलाते हैं। पर मण्डन मिश्रके ग्रन्थोंमें, 'ब्रह्ममिद्धि' तथा 'विभ्रमविवेक' में, सुरेश्वरके मतोंसे भिन्न मत मिलते हैं। अतः यह सिद्ध हो गया है कि दोनों एक व्यक्ति नहीं थे। मण्डन मिश्रकी विचार-परम्परामें वाचस्पति मिश्र हुए। इन्होंने भामती (जो इनकी स्त्रीका नाम था) नामसे शंकरके 'ब्रह्मसूत्रभाष्य' (जिसका नाम शारीरक भाष्य है) की विस्तृत और विद्वत्तापूर्ण व्याख्या लिखी। इस ग्रन्थमें अद्वैतवेदान्तमें 'भामतीप्रस्थान' (सम्प्रदाय) चल पड़ा है। आगे चलकर जयचन्द्रके दरवारी पण्डित नैपथीयचरितके प्रणेता श्रीहर्षने 'खण्डनखण्डसाय' लिखकर अद्वैतवेदान्तकी तर्कप्रणालीको पूर्ण विकसित किया। उन्होंने बौद्ध तर्कप्रणालीके आधारपर अद्वैतकी मिद्धि की। मधुखन्दन सरस्वतीने 'अद्वैतमिद्धि' लिखकर अपने समयके अन्य दार्शनिकोंके मतोंकी कटु आलोचना की और अद्वैतवादके सम्बन्धमें समस्त आपत्तियोंका उत्तर दिया। उन्होंने भक्ति को ध्यानमार्गसे समुचित किया। काश्मीरमें विरोध होनेपर उन्होंने तुलसीदासका पक्ष लिया। चित्तुखने 'तत्त्वदीपिका' या चित्तुखी लिखकर पर-मतके खण्डनकी प्रणालीका समर्थन किया और नाना सिद्धान्तोंकी पारिभाषिक ढङ्गसे विवेचना की। 'खण्डनखण्डसाय', 'अद्वैतसिद्धि' तथा 'चित्तुखी' वेदान्तके छिप्र तथा श्रेष्ठ ग्रन्थ माने जाते हैं।

अप्पय दीक्षित (१५५० ई०) भारतके सर्वतोमुखी प्रतिभा-सम्पन्न एक अद्वितीय विद्वान् हो गये हैं। इन्होंने प्रत्येक शास्त्र और दर्शनपर कलम चलायी है। इनके समयतक अद्वैतवेदान्तके अगणित ग्रन्थ और मत-मतान्तर हो गये थे। 'सिद्धान्तलेशसंग्रह' नामसे इन्होंने उन समस्त मत-मतान्तरोंका संग्रह किया। इस ग्रन्थको हम उस समयके अद्वैतवेदान्तका विश्वकोष कह सकते हैं। यह पढ़ने योग्य ग्रन्थ है।

अद्वैतवेदान्तके इस विकासमें अद्वैत और बौद्धोंका विचार-युद्ध स्मरणीय है। एकने दूसरेका खण्डन किया। एक ने दूसरेको प्रभावित किया। दोनोंने तर्कपर ही अपने-को आधारित किया। तर्कशास्त्रके सिद्धान्तोंकी दोनोंने ही सूक्ष्म विवेचना की। ध्यानमार्गका दोनोंने अवलम्बन किया। बौद्धधर्म तथा दर्शनके १० वीं शताब्दीमें भारत छोड़ देनेमें यह युद्ध शान्त हो गया। उसके निष्कासनका कुछ श्रेय अद्वैतवेदान्तको भी दिया जाता है। पर उसके तिप्त और चीन चले जानेसे अद्वैतवेदान्तमें ध्यानमार्गकी अपेक्षा भक्तिमार्गने अधिक महत्त्व ले लिया। परवर्ती अद्वैतवेदान्तियोंके शुष्क ज्ञानकी अपेक्षा भक्तिमें आनन्द लेते रहे।

सभी विद्वानोंमें इस बातपर मतैक्य है कि हिन्दीके सन्त साहित्यमें अधिकांश सन्त अद्वैतवादी हैं। कबीर इनमें सबसे प्राचीन तथा प्रधान हैं। कबीरके पास अद्वैतवाद कैसे पहुँचा? इसके दो उत्तर अभीतक दिये गये हैं—पहला, कबीरके गुरु रामानन्दको अद्वैतवादका अच्छा ज्ञान था। उन्हींसे कबीरको यह ज्ञान-रहस्य मिला। दूसरा, कबीरको अपनी साधनासे अद्वैत तत्त्वका अनुभव हुआ। अधिकांश लोगोंके मतमें कबीर ही सबसे पहले हिन्दीके अद्वैतवादी कवि या लेखक हैं। पर यह कथन ऐतिहासिक विवेचनासे निराधार सिद्ध हो जाता है। कबीरके पूर्व भी हिन्दीमें जीवन्त अद्वैतवाद था। सरहपाद (८वां शताब्दी), तिल्लोपाद (१०वां शताब्दी) आदि सिद्ध, जिनकी रचनाएँ पुरानी हिन्दीमें हैं, वस्तुतः अद्वैतवादी ही हैं। गोरखनाथ (११ वीं शताब्दी), जिनकी वानियाँ हिन्दीमें आज प्रकाशित हो गयी हैं, अद्वैतवादी ही थे। सिद्धों और नाथोंने जनताकी बोलीमें कबीरमें पहले अद्वैतवादका प्रचार किया था। कुछ लोग योगमार्गकी इस परम्पराको उत्तनी ही पुरानी वतलाते हैं जितने कि वेद हैं। कुछ भी हो, इस अद्वैतवादपर योग और बौद्ध विचारधाराका बहुत प्रभाव पड़ा था। बहुत सम्भव है कि अद्वैतवेदान्तियोंने भी लोक-भाषाओं अपना प्रचार किया हो। फलतः योग, बौद्ध और वेदान्त, तीनोंके मिलनेमें शंकरके समयमें ही उत्तरी भारतमें अद्वैतवादका प्रचार था। बौद्धों और औपनिषदोंके बाहर जानेसे जो अद्वैत ईरान, अरब और मिस्रमें गया था, वह मुसलमानोंके आनेपर खफ़ीमतका रूप धरकर भारतमें वापस आया। इसका भी हिन्दी अद्वैतवादमें योगदान है। सब धाराओंके मिल जानेसे कबीरका अद्वैतवाद १५वीं शतीमें सम्भव हुआ। पर अभी काँग्रेपूर्व हिन्दीके अद्वैतवादकी ऐतिहासिक रोज़ करनी है।

कबीरके बाद तो अद्वैतवादी सन्तोंका ताँता बंध गया। रैदान और उनके अनुयायी अद्वैत हैं। कबीरपन्थी भी

अद्वैतवादी हैं। डाट्ट (१५४४-१६०३ ई०) और डाट्ट पथके नारायण वल्लभा, रत्न और सुन्दरदास अद्वैतवादी हैं। मल्लकृष्ण, भीखा जगज्जगन्नाथ, वृत्ता, चारो, गुलाल, परट्ट आदिकी बानियाँ भी अद्वैतवादकी प्रकाशिका हैं। आधुनिक युगमें स्वामी रामनारायणने अद्वैतवादका साहित्य तथा जनतामें प्रचार किया। इसी समय बंगालमें स्वामी रामकृष्ण परमहंसने प्रबल अद्वैतकी धारा बही। उनके प्रचण्ड समर्थक और प्रतिपादक स्वामी विवेकानन्द हुए। नामान्वयन लोग विवेकानन्द और रामनारायणके ग्रन्थोंमें ही अद्वैतवादका परिचय प्राप्त करने हैं। इनमें गङ्गाचार्यके अद्वैतवेदान्तकी ही आधुनिक प्रणालीसे पुनरुक्ति है। इनके 'वाटों का प्रचार अमेरिका और यूरोपमें भी है। वहाँ ये विशेष आदरकी दृष्टिसे देखे जाते हैं।

संस्कृत अद्वैतवादको प्रायः अद्वैतवेदान्त कहा जाता है। श्रुति (वेद-उपनिषद्), गीता, और ब्रह्मसूत्र उसके तीन प्रमाण हैं। इन्हापर टीका-टिप्पणी या विचार-अनुशीलन करनेपर जो अद्वैत-परक दृश्य उत्पन्न होता है, उसे अद्वैत-वेदान्त कहते हैं। हिन्दी अद्वैतवादको हम अद्वैतवेदान्त नहीं कह सकते। उसमें श्रुतिप्रमाणका महत्त्व कम या मिल्तुल नहीं है, स्वानुभूति ही हिन्दी अद्वैतवादका मुख्य प्रमाण है।

इसके अनिश्चित मन्त्रके अद्वैतवेदान्ती ज्ञानमार्ग (शक्ति) या ज्ञानकर्म-समुच्चयमार्ग या ज्ञान-कर्म-भक्ति-समुच्चयमार्ग (सधुमुद्वेग सरस्वती) को मानते हैं। हिन्दीके अद्वैतवादी इनको नहीं मानते। वे भक्तिमार्ग या ज्ञान-भक्ति-समुच्चयमार्ग या योगमार्ग या योग-भक्ति-समुच्चयमार्ग मानते हैं। ज्ञान-प्राप्तिके अनन्तर भी वे भक्तिको आवश्यक मानते हैं।

फिर मन्त्र अद्वैतवेदान्त परमार्थ और व्यवहार मन्त्रों में किया जाता है, हिन्दी अद्वैतवादमें नहीं। इसी कारण संस्कृत अद्वैतवेदान्त जाति-पाँति-व्यवस्थाका समर्थन करता है और हिन्दी अद्वैतवाद खण्डन। संस्कृत अद्वैतवेदान्त मूर्तिपूजा तथा सगुणोपासनाका अपनी माधनामें मार्गमय वैधाना है तो हिन्दी अद्वैतवाद उन्हें अद्वैत माधनाके लिए अनावश्यक मानता है।

संस्कृत अद्वैतवाद अवतारवादका समर्थन करता है और हिन्दी अद्वैतवाद खण्डन। हिन्दी अद्वैतवाद वैदिक, वैदिक, योगिक, सूफी, सभी साधनों और विचारधाराओं का फल है। संस्कृत अद्वैतवेदान्त केवल उपनिषद्का अनुशीलन है। संस्कृत अद्वैतवादमें तर्क या बुद्धिका प्रमाण मान्य है। वह तार्किक है। हिन्दीके अद्वैतवादमें बुद्धिवाद, स्वाध्याय, आदिका खण्डन है और प्रेम तथा भक्तिसर अधिक महत्त्व है। वह तार्किक न होकर धार्मिक है। संस्कृत अद्वैतवेदान्त रहस्यवादके अतिरिक्त विशुद्ध ज्ञान-मीमांसा, नीतिशास्त्र, तत्त्ववाद और तर्कशास्त्र भी होता है तो हिन्दीका अद्वैत केवल रहस्यवाद और उनमें मानवस्य रगनेवाग नातिशास्त्र तथा तत्त्ववाद। संस्कृतके अद्वैतवेदान्तमें पथनीपर जोर है तो हिन्दी अद्वैतवेदान्त पथनीपर। भगवान् अद्वैतवेदान्तमें प्रभाव और अद्वैतपर जोर होता है तो भगवान् प्रभाव और अद्वैतपर जोर होता है।

हिन्दीके अद्वैतवादमें इसे सत्, नाम, सत्जनसत्, सत्, हरि, राम, सत्य, सत्तनाम आदि भी कहा जाता है। तार्किक दृष्टिसे हिन्दी सन्तोंमें नाम, अनाम और अवोलको सन्तोंमें अधिक महत्त्व दिया जाता है। अवोल तो अद्वैतवेदान्तमें भी मिलता है, क्योंकि उसमें भी 'उपशान्तो ह्ययमात्मा' (उपशान्त वह आत्मा है) कहा गया है। सत्के अनिवर्चनाय होनेके कारण अनाम भी अद्वैत वेदान्तमें है, पर नामका जो सिद्धान्त हिन्दी अद्वैतवादियोंमें है वह संस्कृत अद्वैतवेदान्तमें नहीं है। नामको सगुण तथा निर्गुणसे ऊपर तुलसीदास जैसे सगुणभक्तोंने भी माना। तत्त्ववाद और तर्कशास्त्र जितना संस्कृतमें है उतना हिन्दीमें नहीं है। पर जितना रहस्यवाद हिन्दीमें है उतना संस्कृतमें नहीं है। —सं० ला० पा०

**अधमा (नायिका)**—गुण अथवा प्रकृतिके अनुसार नायिकाओंके विभाजनका एक भेद (विशेषके लिए दे०—'नायिका-भेद')। भरतसे यह विभाजन स्वीकृत होता आया। मानुस्मृतिके अनुसार 'हितकारिण्यपि प्रियतमेऽ-हितकारिण्यधमा अर्थात् प्रियके हित करनेपर भी अहित करनेवाली नायिका अधमा कही गयी है। हिन्दीके कवियोंने प्रायः अहितके लिए (मान) करना कहा—'पिय सँ हितहूके किये करे मान जो बाल।' मतिराम (रसरत्न २३४)। कुछने रोप करनेका उल्लेख भी किया है—'ज्यों ही ज्यों पिय हित करत त्यों-त्यों परति सरोस' पद्माकर (जगद्गोप : १.२७७)। रोपका अंश इस नायिकाके उदाहरणोंकी विशेषता है—'हा हाके निहारे हू न हेरत हिरनननी, काहेको करत हठ हारिलकी लकरी।' मतिराम (रसरत्न २३५)। मनानेपर भी वह मानती नहीं—'प्याँ परि पाइ मनायी जऊ तऊ पापिनको कटु पीर न आयी।' पद्माकर (जगद्गोप : १.२७८)।

**अधिक**—अतिशयोक्ति वर्गका अर्थालंकार, यदि आधार अथवा आधेय वस्तुतः छोटा हो, पर उसे अपेक्षाकृत बड़ा वर्णित किया जाय तो 'अधिक' अलंकार होता है। सम्भवतः रुद्रदेवने इसे सर्वप्रथम स्वतन्त्र अलंकार माना है और मम्मट तथा विश्वनाथ आदिने उनके दूसरे प्रकारके आधारपर इसका लक्षण दिया है। 'साहित्यदर्पण'में विश्वनाथने इसकी परिभाषा दी है—'आश्रयाश्रयिणो रेकस्याधिक्येऽधिकमुच्यते।' (सा० द०. १० : ७०) अर्थात् आश्रय (आधान) तथा आश्रयी (आधेय) इनमें एकका अपेक्षाकृत आधिक्य (विशालता या उत्कृष्टता) होनेमें 'अधिक' अलंकार होता है। यह दो प्रकारका होता है—१. जहाँ आधारकी अपेक्षा आधेयकी कल्पित उत्कृष्टता हो, और २ जहाँ आधेयकी अपेक्षा आधारकी कल्पित उत्कृष्टता हो। हिन्दीके आचार्योंने प्रायः 'चन्द्रालोक'के लक्षणोंकी दो भिन्न भेदोंके रूपमें (कुवलयानन्दके समान) स्वीकार किया है। मतिरामने प्रथम तथा द्वितीय आधारकी पृथक् पृथक् परिभाषा दी है—प्रथम—'जहाँ बड़े आधारकी वरन्त बड़ी आधेय।' (सं० द० : २३६), द्वितीय—'जहाँ बड़े आधेय की वरन्त बड़ी आधार।' (सं० द० : २३८)। 'भूषण'ने इन अलंकारका एक ही प्रकार माना है—'जहाँ बड़े आधारकी वरन्त बड़ी आधेय।' (शि० भू० : २००)।

उदा०-प्रथम अधिक-‘शिव सरजा तब हाथकी, नहिं बखान करिजात । जाकी वामी मुजस सब, त्रिभुवनमें न समात ।’ (जि०भू० २२१) । यहाँ त्रिभुवन आधार है और उसको अद्विव्याप्त करनेवाला उससे बड़ा शिवाजीके हाथका यश है । द्वितीय अधिक-‘जाके कोस भीतर भुवन करतार ऐसो, जाके नाभिकुण्डमें कमल विकसत है । राव भाव-सिंह तेरी कहाँ लौ बड़ाई करौ, ऐमो बडो प्रभु तेरे मन-में बसत है ।’ (ल० ल० २३९) । यहाँ मनरूपी आधारकी उत्कृष्टता कल्पित की गयी है ।

माघ कविके ‘शिशुपालवध’से ‘अधिक’का एक सुन्दर उदाहरण-‘जिम विष्णुके शरीरमें चौदहों भुवन समाविष्ट है उसमें नारदागमनजन्य प्रसन्नता अवकाश नहीं पा सकी ।’ ‘काव्यादर्श’में टण्डीने इस अलंकारको ‘अतिशयोक्ति’के अन्तर्गत माना है । मल्लिनाथने भी प्रस्तुत उदाहरणमें ‘सम्बन्धासम्बन्धरूपातिशयोक्ति’की ही अवस्थिति मानी है, क्योंकि वस्तुतः प्रसन्नता और शरीरमें सम्बन्ध है, किन्तु दोनोंमें असम्बन्धकी कल्पना की गयी है । यह कहा जा सकता है कि अधिकविषयके समान है, क्योंकि उसमें भी दो विरूप वस्तुओंकी संघटना होती है । परन्तु विषयमें दो स्वतन्त्र वस्तुएँ विरूप होते हुए भी साथ कही जाती हैं, जब कि अधिकमें आधारभेदके रूपमें सम्बन्धित होती है और सौन्दर्य दोनोंकी विरूपतामें न होकर आश्रय या आश्रयिके एक-दूसरेसे बड़े होनेमें होती है ।

—ध० प्र० शा०

अधिक पद-दे०-‘शब्द-दोष’, चौथा ‘वाक्य-दोष’ ।

अधिनायकवाद (totalitarianism)-फासिज्मके अनुसार राष्ट्रकी आत्माका अवतार दल तथा, अन्ततोगत्वा, अधिनायकके रूपमें होता है । फासिज्मका सम्बन्ध जार्ज सोरेलके इतिहासदर्शनसे है जिसके अनुसार राष्ट्र, संस्था, तथा वर्गकी आत्मा शिष्ट मसुदाय (प्लीट)के रूपमें साकार होती है । अधिनायकका अवतरण रहस्यमय शब्दोंमें निरूपित किया गया है । कहा जाता है कि अधिनायक स्वयमेव प्रकट हो जाता है । तिव्यक्तके लामाओंके समान वह अपने चिह्नोंसे पहचानमें आ जाता है, अन्तर इतना है कि लामाओंमें शारीरिक चिह्न होते हैं जब कि अधिनायकमें मानसिक और आध्यात्मिक । अधिनायक अवतरित होकर अपने सहायक चुनता है । इस प्रकार शक्तिका प्रवाह ऊपरसे नीचेकी ओर है । फासिज्मकी एक शाखा नाजीवादके अनुसार अधिनायक भी राष्ट्र अथवा राज्यके समान शुभाशुभ, नैतिकता-अनैतिकताके परे होता है । ‘हिटलर जो निर्णय करता है वही ठीक है और अनन्तकालतक ठीक रहेगा ।’ इस प्रकार, व्यवहारमें, व्यक्तिको राष्ट्रके नामपर अधिनायकके प्रति आत्म-समर्पण करना पड़ता है ।

अधिनायककी प्रभुत्वकी अपरिमेय वासना होती है और वह अपनी बलवती इच्छाशक्ति (विल टु पावर) से पहचाना जाता है । फासिज्म बलवान्की विजय और ‘समरथको नहिं दोम गुमार्श’की नीतिमें पूरा विश्वास करता है । इच्छाशक्तिको वह सर्वश्रेष्ठ मानवगुण माननेके पक्षमें है । उसके अनुसार इच्छाशक्ति ही इतिहास-

की दिशाका निर्धारण करती है । इस प्रकार फासिज्मकी नैतिकता बलवान्की नैतिकता है ।

फासिज्म बहुमतवादसे घृणा करता है । जनतन्त्रको वह सामूहिक अनुत्तरदायित्वकी अवस्था बतलाता है । वह जाति-जाति, व्यक्ति-व्यक्तिमें दुर्लभ्य असमानताका दर्शन करता है । वह साम्यभावका भवमे बड़ा शत्रु है । वह यह कदापि नहीं मान सकता कि प्रत्येक व्यक्ति एक गिना जाना चाहिये और कि कोई व्यक्ति एकमे अधिक नहीं । ‘कानूनकी दृष्टिमें सभी बराबर हैं, इस सिद्धान्तका वह कभी आलोचना करता है । यहूदियोंकी जो दुर्गति हिटलरके हाथों हुई, उसमें सभी परिचित हैं । पिछले ३०० वर्षोंमें मानवताने जो उदारवादी (लिबरल) और लोकतन्त्रीय परम्परा विकसित की है, फासिज्म उन सबका सत्यानाश करनेके लिए प्रादुर्भूत हुआ है । फासिज्मके अधिनायक अमाधारणयोग्यता-सम्पन्न होते हैं और वे ही सबके वास्तविक हितमें शासन कर सकते हैं, क्योंकि इच्छा-सामान्य (जेनरल विल)का ज्ञान केवल उन्हींको हो सकता है, बहुसंख्या अपनी वास्तविक इच्छा, इच्छा-सामान्यकी स्वयं नहीं समझ सकती । — ह० ना० अधीरा-दे०-‘प्रौढ नायिका’ ।

अध्यांतरिक (काव्य)-दे० ‘स्वात्मनिष्ठ’ (काव्य) ।

अध्यात्मवाद-अध्यात्मवाद दर्शनका प्रारम्भिक रूप है । सम्यताके विकासके आदिमकालमें भी मनुष्यके पाम किमी-न-किसी प्रकारका दर्शन अवश्य रहा है । जीवन और जगत्के प्रति कतिपय विश्वास और मान्यताएँ वह रखता आया है । साधनोंके अभाव, ज्ञानकी अल्पता और विकासके प्रथम सोपानके आसपास ही होनेके कारण वह इन समस्याओंपर सम्यक् रूपसे विचार नहीं कर सका । उनपर सम्यक् विचार तो अभी पिछले दो-ढाई हजार वर्षोंमें हुआ है । मनुष्यके आदिम विश्वासोंको आलोचनात्मक परीक्षा वर्तमान युगमें ही हो सकी है ।

दर्शनका प्रारम्भिक रूप धर्ममें मन्निविष्ट था । सम्यताके आदिम कालमें धर्म सामाजिक जीवनका एक अविभाज्य अंग था, जिसमें सभी व्यक्ति भाग लेते थे । धर्म लोकोत्तर दिव्य शक्तियोंमें विश्वास करता है । ये शक्तियाँ अदृश्य हैं । किन्तु उनका अस्तित्व अवश्य है । वे अनेक लौकिक घटनाओंकी कर्ता, नियामक और मन्त्रालक हैं । वे प्रसन्न होकर मनुष्यको सुख और कुपित होनेपर कष्ट देती हैं । अतएव उनको प्रसन्न रखनेके उपाय करने रहनेमें ही बुद्धिमानी है । इन शक्तियोंको तुष्ट और प्रसन्न रखना व्यावहारिक धर्मका एक प्रमुख अंग है । इसी निमित्त उसने विविध कर्मकाण्डों, रस्कारों, उत्सवों, अनुष्ठानों और यज्ञोंका विधान किया है । सौभाग्य और इष्टफलको प्राप्त करनेके लिए जादू और विशान दोनोंका ही प्रयोग वह करता है । अभीष्ट फल पानेके लिए प्रार्थना, बलिदान, यज्ञ आदि करना, अपनी रक्षाके लिए मन्त्र, तन्त्र, कवच, टोटकों आदिका करना उसके कर्मकाण्डके अंग हैं । गर्भाधान, जन्म, मृत्यु, विवाह, राजतिलक, युद्धमें विजय, कैशोरप्राप्ति आदिके अवसरोंके लिए विशेष अनुष्ठानोंकी व्यवस्था है । किन्तु इन वाक्या-



अध्यात्मवादे ननु यत्ने जीवनको व्यापक और घनिष्ठ तन्त्रसे प्रभावित किया है। नाहित्य, संगीत, मूर्तिकला, स्थापत्य, चित्रकला-मभी कुछ उससे प्रभावित और प्रेरित हुआ है। सन्ध्या और मन्दिरके विकासके साथ-साथ जैसे-जैसे धर्मका विकास और परिष्कार हुआ उसके प्रभाव और अभिव्यक्तिके विविध रूप भी प्रकट होने रहे हैं। मान्य अब भी किसी सीमानक अध्यात्म-प्रवादेश कहा जा सकता है। उसके उत्तीर्णका नाहित्य संगीत नृत्य तथा अन्य ललित-कलाएँ आध्यात्मिक विधाओंसे प्रेरित और आध्यात्मिक प्रेरणका निरतिकल्प प्रतीत हैं। निरान्त भोगवादी लेखकोंने भी मानव-जीवनका ध्येय मोक्ष स्वीकार किया है। इस ध्येयको स्वीकार करनेके पुराने जीवनके तुल्य पाठकी शिक्षाके निमित्त बाल्यावस्थने अपने कानसूत्री रचना की है। अर्थशास्त्रका गवेषना इदानीविद्यमान भी स्वयं नित्य था और जयान्तके आदर्शको माननेवाला ज। इस देशमें अब उत्कर्षनिष्ठ और आर्थिक जीवन विज्ञानप्रधान होता जा रहा है, किन्तु भी वहाही जनता धन भी अध्यात्म-प्रवण है। एज और मंड विधानोंसे प्रेरित चन्द्र-सूर्य-ग्रहणके प्रसंगपर यदिमैश्वरभाव, पुण्य-पर्वणके निमित्त विशेष महत्त्वको और नदियोंके गन्तव्य, विधानोंके



बड़ा दिया गया था । मंसूर ईसाकी नवीं शताब्दीके उत्तरार्द्धमें वर्तमान था तथा ठमवी शताब्दीके पूर्वार्द्धतक रहा । यह ईरानका सुप्रसिद्ध सूफी था । यह कथन मनानन-पन्थी इस्लामकी नान्यताओंके विरुद्ध है । परमात्मा और मनुष्यके एकत्वकी बात इस्लाम स्वीकार नहीं करता । मनुष्य मनुष्य है और परमात्मा परमात्मा और वे दोनों वही थे और वही रहेंगे । वे एक नहीं हो सकते । ऐसा ही इस्लाम-धर्म मानता है ।

मंसूरकी मृत्युके बहुत दिनों बाद इस बातको सिद्ध करनेकी चेष्टा की गयी कि वास्तवमें उनके कथनके साथ मनातन-पन्थी इस्लामका नामजस्य है । कहा जाता है कि मंसूरका मतलब यह था कि परमात्माके 'एकत्व'में सभी प्राणी समाहित हैं । अपनी साधना द्वारा जो इस दृश्यमान जगत्में परे हो जाता है वही उसकी वास्तविक अवस्था है और यही अवस्था परमात्मा है । इनमें 'मे', 'तुम', 'हम लोग' आदिका स्थान नहीं रह जाता, ये सभी एक ही वस्तु हैं । अतएव हल्लाजने जब अनलहक कहा तब वह 'अह'से परे था । अतएव उसके मुँहमें जो कुछ निकला वह परमात्माकी ही आवाज थी ।

—रा० पू० ति०

अनवीकृत-दे०—'अर्थ-दोष', ग्यारहवाँ ।

अनात्मवाद-अनात्मवाद आत्मवाद(दे०)का विरोधी सिद्धान्त है । आत्मवाद ब्राह्मणपरम्परा या श्रौतदर्शन है तो अनात्मवाद श्रमणपरम्परा या बौद्धदर्शन है । अनात्मवादकी पालीमें अनात्तवाद कहते हैं । नैरात्म्यवाद और पुद्गल प्रणिपेधवाद या पुद्गल नैरात्म्यवाद भी इसीके अन्य पर्याय हैं ।

अनात्मवादका शाब्दिक अर्थ है वह वाद जिसमें आत्माका निषेध हो । इससे कुछ लोग यह समझते हैं कि अनात्मवादमें आत्माका विलकुल निराकरण किया गया है और यह आत्माका अनस्तित्ववाद या भौतिकवाद है । पर यह सर्वथा दृष्टि विचार है । बौद्ध-दर्शनमें अनात्मवादको इस अर्थमें नहीं लिया गया है । स्वयं बुद्धने इसे शाश्वतवाद और उच्छेदवाद, इन दो अन्तोसे पृथक् मध्यमा प्रतिपद या बीचका रास्ता कहा है । शाश्वतवादका अर्थ है कि आत्मा नित्य, कृद्ध्य, निरन्तर, एकरूप है । उच्छेदवादका अर्थ है कि आत्मा है ही नहीं । उच्छेदवाद आत्मविनाशका सिद्धान्त है । यह भौतिकवाद है । बुद्धने अपने अनात्मवादको उच्छेदवाद या भौतिकवाद तथा शाश्वतवाद या नित्यात्मवादसे पृथक् करके सिद्ध किया कि उनका सिद्धान्त अभौतिक नैरात्म्यवाद है । बुद्धने निषेधात्मक ढंगमें आत्माका वर्णन यों किया है—रूप आत्मा नहीं है, वेदना आत्मा नहीं है, संज्ञा आत्मा नहीं है, संस्कार आत्मा नहीं है, विज्ञान आत्मा नहीं है । रूप, वेदना, संज्ञा, संस्कार और विज्ञान पाँच स्कन्ध हैं । ये आत्मा नहीं हैं । इससे सिद्ध है कि आत्मा स्कन्धसे भिन्न है, पर फिर भी उनके वटक ये ही स्कन्ध समझे जाने हैं ।

अनात्मवादकी व्याख्याएँ कई ढंगमें की गयी हैं ।

(क) सुद्धसे प्रश्न पूछे गये कि क्या जीव शरीरसे भिन्न

है या अभिन्न ? क्या तथागत मृत्युके बाद रहते हैं या नहीं रहते हैं, या रहते भी हैं और नहीं भी रहते हैं, या न रहते हैं और न-नहा रहते हैं ? बुद्धने इन छः प्रश्नोंका मौनसे उत्तर दिया । ये 'अव्याकृत' मत हैं । इनका निर्वचन असम्भव है ।

बुद्धकी शान्ति या मौनका क्या अर्थ है ? आजतक बौद्ध तथा अवोद्ध इसके अनेक अर्थ लगा रहे हैं । इस मौनके अर्थपर ही अनात्मवादका सही व्याख्या निर्भर है ।

(ख) थेरवादी नागसेन(१५० ई० पू०)ने आत्माके विषयमें सघातवाद और सन्तानवादको बुद्धका मन्तव्य निश्चित किया । सघातवादके अनुसार आत्मा रूप, वेदना, संज्ञा, संस्कार और विज्ञान इन पाँच स्कन्धोंका सघातमात्र है । उसका व्यवहार प्रशस्तिके लिए किया जाता है, वैसे वह अवस्तु है । सन्तानवादके अनुसार आत्माके वटक क्षणिक और विपरिणामधर्मा हैं । जलप्रवाह या दीपक-शिखाकी तरह आत्मा केवल स्कन्धकी सन्तान है । आत्मा कोई इकाई नहीं, कृद्ध्य और नित्य नहीं, वह नित्य परि-वर्तनशील स्कन्ध है ।

पर बुद्धके कथनके अनुसार आत्मा न तो स्कन्धोंसे भिन्न है और न अभिन्न । अतः सघातवादकी बुद्धकी शिक्षा निश्चित रूपसे नहीं कहा जा सकता ।

(ग) वाल्मीपुत्रीय बौद्ध पुद्गलवादी हैं । पुद्गल आत्मा या द्रव्यका ही पर्याय है ।

बसुबन्धुने वाल्मीपुत्रीयोंकी 'अभिधर्मकोश'में कुछ आलोचना की और सिद्ध किया कि पुद्गलवादमें आत्मग्राह होता है और शाश्वतत्वका दोष आ जाता है, नि नन्देह बुद्ध इसको वचाते हैं । कोई सत्त्व, कोई आत्मा नहीं है । केवल हेतुप्रत्ययने जनिन धर्म है, स्कन्ध, आयतन और धातु हैं ।

(घ) नवास्तिवादी बौद्धोंने अनात्मवादको सन्तानवादके रूपमें लिया । आत्मा अवस्तु नहीं है, किन्तु वस्तु है । पर यह वस्तु स्थिर नहीं, कृद्ध्य नहीं । यह नित्य परिवर्तनशील है । किन्तु जीवसे एक सन्तानविशेष शापित होता है । जैसे अग्नि संचरण करती है, यद्यपि वह अग्निके क्षणोंका सन्तान है, वैसे स्कन्धनमुदाय निरन्तर नवीन होकर उपचारसे सत्त्वकी आख्या प्राप्त करता है ।

(ङ) विज्ञानवादी बौद्धोंने आत्माको आलयविज्ञानके रूपमें लिया । उन्होंने आलयविज्ञानको सन्ततिविज्ञानमें भिन्न किया । उनके अनुसार सुगतका मध्यम मार्ग प्रवाह या सन्तानको मत मानना है, न कि स्थिरता अथवा उच्छेद या अभावको । सर्वास्तिवादी मतमें यह प्रवाह क्षणिक वस्तु सर्तोंका है । विज्ञानवादी योगाचारके मतसे यह प्रवाह सिर्फ विज्ञानका है । वस्तुएँ प्रशस्तमात्र हैं, सत्त्व नहीं । सत्त्व है केवल चित्त चैत्र, आलयविज्ञान, सन्ततिविज्ञान । आलयविज्ञान श्रोतके रूपमें अव्युपपन्न प्रवर्तित होना रहता है । ज्ञानका अर्थ हेतुफलकी निरन्तर प्रवृत्ति है । इसमें सन्ततिविज्ञानोंकी उत्पत्ति और विनाश होता रहता है ।

यहाँ आलयविज्ञान आकर वेदान्तकी आत्माके पास चला गया । इसमें और वेदान्तकी आत्मानें निर्णय इतना

ही अन्तर रह गया कि यह अपेक्षाकृत चल है जब कि वेदान्तकी आत्मा अचल ।

पर स्वतन्त्र योगाचार विज्ञानवाटियोंने, डिङ्नाग और धर्मकीर्तिने इस भेदको भी मिटा दिया । उन्होंने आलय-विज्ञानकी ही केवल सत् माना और उसे ध्रुव कहा, नित्य नहीं । वेदान्तकी आत्मा नित्य है । अब ध्रुव और नित्य शब्दका साधारण अर्थ एक ही है । यदि शब्दोंपर झगड़ा न करें तो ध्रुव आलयविज्ञान, जिसे वसुवन्धु विघ्नसिमात्रता भी कहते हैं, वेदान्तकी नित्य आत्मामें तनिक भी भिन्न नहीं है ।

(च) शून्यवादी बौद्धोंने बुद्धके मोनका अर्थ लगाया कि परम मत्का वर्णन शब्दों द्वारा नहीं हो सकता है । वह मत् शून्य है अर्थात् सत्, अमत्, सत् और असत् उभय तथा न सत् और न असत् अर्थात् अनुभयसे भिन्न है । उसके बारेमें कोई 'वाद' या दृष्टि सम्भव नहीं है प्रत्येक सत्, अमत्, उभय या अनुभयके रूपमें ही रहती है । अतः वह सद्बोध है । वह केवल सवृत्ति सत्य ही देती है, परमार्थ सत् नहीं । परमार्थ मत् अभाव नहीं है, वह अनुभवैकगम्य है ।

शून्यवादका कुछ लोगोंने अर्थ अभाववाद या प्रतिषेध-वाद लगाया । पर आज बौद्ध-दर्शनके मर्मज्ञोंने मिड कर दिया कि यह भ्रान्त धारणा है ।

इस शून्य या परमार्थ सत् और वेदान्तके परमब्रह्म या आत्मामें भी वास्तवमें नाममात्रका भेद रह जाता है ।

आत्मवाद द्रव्यमूलक दृष्टि है तो अनात्मवाद पर्याय-मूलक । आत्मवाद स्थिरतावाद है तो अनात्मवाद गति-वाद । वस्तुतः दोनों दृष्टियाँ आमूल भिन्न हैं, यद्यपि दोनों सत्का ही निरूपण करती हैं । एक दृष्टिनी आलोचना दूसरी दृष्टिसे की जा सकती है और की गयी है । पर प्रत्येक दृष्टि अपनेमें सुसंगत, सुस्थिरलित है । इन दोनों दृष्टियोंका भारतीय जीवन तथा साहित्यपर पर्याप्त प्रभाव पड़ा है । वर्तमान भारतमें यद्यपि ब्राह्मणपरम्पराकी अधिक बातें हैं तो भी इसमें श्रमणपरम्परा इतनी घुल-मिल गयी है कि इसे हम बौद्धपूर्व ब्राह्मणपरम्पराका देश नहीं कह सकते ।

अनात्मवाद निर्माणकी अनिवार्य शर्त है । (क) रूप, वेदना, मंशा, मस्कार और विज्ञानकी आत्मा समझना उचित नहीं है, क्योंकि ये बाधाओंमें ग्रस्त हैं, रोगके अधीन हैं । (ख) रूप, वेदना, मंशा, मस्कार और विज्ञान अनित्य हैं, अतः दुःख हैं, अतः आत्मा नहीं हो सकते । (ग) जब ये आत्मा नहीं तब इनमें निर्वेद प्राप्त करना चाहिये । इस प्रकार विरक्ति या अनासक्ति द्वारा ही मोक्ष या निर्वाणका लाभ हो सकता है । बौद्धोंने देखा कि जब तक आत्मग्रह है तबतक आत्मीयका बोध है, बन्धन है, आसक्ति है । अतः आत्माको नित्य सत् मान लेनेसे सच्ची अनासक्ति या विरक्ति नहीं आ सकती । बिना सच्ची अनासक्तिके मोक्ष या निर्वाण दुर्लभ है । कुछ इन्हीं कारणोंमें बुद्धने अनात्मवादकी देशना की ।

जिस समय बुद्धका आविर्भाव हुआ या उस समय वैदिक आत्मवादमें कतिपय दोष पुनः गये थे । आत्माको नित्य और कृत्स्न मानकर उसके लिए यज्ञ किये जाने

थे, जिनमें कभी-कभी पशुओंकी हिंसा भी की जाती थी । आत्माको सदा एकरूप माननेवाले व्यवहारमें एकरूपता नहीं बरतते थे । व्यवहारमें वे जीवोंकी अनेक मानते थे और सबको स्वतन्त्र, नित्य सत् मानते थे । बुद्धने वैदिक हिंसा तथा व्यवहारके द्वैतवाद अर्थात् जाति-पाँतिके विचार, ऊँच-नीचके भावके प्रति आन्दोलन करते हुए अनात्मवाद-के सिद्धान्तकी अवतारणा की, जिसके कारण यज्ञ तथा व्यवहारके द्वैतवादकी व्यर्थता सिद्ध हो जाती है और अनासक्ति तथा नमस्कारोंके सिद्धान्तोंकी आधारशिला मिलती है ।

पुरानी हिन्दीमें अनात्मवादकी देशना देनेवाले चौरासी सिद्ध बौद्ध थे, यद्यपि उनमें तन्त्रका भी प्रचुर प्रभाव था । उनके अनुवर्ती नाथ लोग भी अर्धबौद्ध और अर्धयोगी थे । इनकी रचनाओंमें अनात्मवाद आध्यात्मिक जीवनके प्रेरक तथा आध्यात्मिक चरम अनुभूतिके रूपमें आता है । प्रेरकके रूपमें अनात्मवाद जीवनकी, समारकी, अमारताका सिद्धान्त हो गया और अनुभूतिके रूपमें वह शून्यवाद या सुन्नकी अनुभूति हो गयी । नाथ सम्प्रदायके अनन्तर आनेवाले निर्गुणोपासक सन्तों तथा सुफियोंपर भी अनात्मवादका स्पष्ट प्रभाव पड़ा है । सगुणोपासक सन्त यद्यपि बौद्धोंकी करुणाके सिद्धान्तसे अधिक प्रभावित थे तथापि वे उनके अनात्मवाद या शून्यवादमें प्रभावित न थे ।

हिन्दीके सन्त-साहित्यमें बौद्ध अनात्मवाद आर वैदिक आत्मवादका समन्वय-मिलता है । बुद्धकी देशनासे सिद्ध है कि अनात्मवाद वस्तुतः मौनवाद या रहस्यवाद है, उसको बुद्धि द्वारा समझा नहीं जा सकता है । यह रहस्यवाद हिन्दी साहित्यमें छठी रूपमें मिलता है जिस रूपमें कि बुद्धको अभीष्ट था । कुछ लोगोंका तो यहाँतक मन है कि हिन्दीके निर्गुण सन्तोंकी परम्परा ही वास्तवमें श्रमणपरम्परा है जो समचर्या, जाति-पाँतिके उच्छेद, शून्यता आदिपर जोर देती है । पर यह कथन एकांगी है । उसपर आत्म-वादी परम्पराका भी प्रभाव कम नहीं पड़ा है । आत्मा या ब्रह्म तथा शून्यको इस परम्परामें अभिन्न समझा गया है और मौनमात्र ही या अबोल उसका लक्षण कहा गया है । कबीर, रैदास, टाटू आदिने इस अबोलके सिद्धान्तपर विशेष बल दिया है । [सहायक ग्रन्थ—(१) 'बौद्धधर्म-दर्शन' नरेन्द्रदेव । (२) 'बौद्ध-दर्शन तथा अन्य भारतीय दर्शन', दो भाग भरतमिह उपाध्याय । (३) 'दर्शन-दिग्दर्शन' राहुल सांकृत्यायन ।] —सं० ल० पा० अनाहत-दे०—'हठयोग' ।

अनाहत नाद-दे०—'नाद' ।

अनियम-परिवृत्त-दे०—'अर्थ-दोष', उन्नासवा ।

अनिश्चयात्मक आलोचना-प्रणाली—यह अंग्रेजीके 'नॉन-जुडिगियल'का समानार्थी है । आलोचनाके तीन प्रमुख प्रयोजन बतलाये गये हैं—रसग्रहण, व्याख्या तथा निर्णय । निर्णय आलोचनाकी अन्तिम परिणति माना जाता है । विश्वके नमस्त आलोचकों तथा विद्वानोंने एक स्वरमें इसे स्वीकार किया है । परन्तु इतिहास साक्षी है कि निर्णय-की कनौटी रुढ़ हो जाती है । प्लेटो, अरिस्तो, होरेम आदि ग्रीक आलोचकों द्वारा दी गयी निर्णयका कनौटियों अंग

चलकर रुढ़ और परम्परागत हो गयीं। यहाँ तक कि उनकी मान्यताओंके बाह्य स्वरूपको प्रधानता देकर आगेके आलोचकोंने साहित्यकी मूल आत्माको उपेक्षित रखा। उनके निश्चय आवश्यकतासे अधिक साहित्यिक कृतियोंपर लागू किये गये। फलतः प्रतिक्रिया हुई। विद्वानोंने यह निश्चय किया कि निर्णय कभी भी हमें सत्यतक नहीं ले जा सकता। वह अपने देश-काल तक सीमित रहता है। इन लोगोंने मुख्यतः तीन प्रश्न उठाये—(१) निर्णयका मान-दण्ड कौन स्थिर करेगा, (२) निर्णयके मानोंमें विभिन्नता एक नैसर्गिक सत्य है, क्योंकि एक व्यक्तिके लिए नीति अधिक महत्त्वपूर्ण है तो दूसरेके लिए अनुभूति और तीसरेके लिए अभिव्यक्ति। इन प्रकार विषयकी समान वस्तुएँ नापेक्षिक हैं। इसीलिए निर्णयके मान स्थिर करना कठिन है, (३) निर्णय देनेवाला निवयक्तिक होकर एक साहित्यिक कृतिका मूल्यांकन नहीं कर सकता, क्योंकि उसकी वैयक्तिक रुचि ही निर्णयका आधार होती है। इन प्रकार साहित्यका वैज्ञानिक अध्ययन निर्णयको उसके ऊपर लागू करके, नहीं किया जा सकता, क्योंकि साहित्य अंकगणित नहीं है कि एक ही कायदा-कानून सबपर घटित किया जा सके।

साहित्य वस्तुगत होकर भी आत्मगत है। इसीलिए साहित्यका अध्ययन सहानुभूतिकी अपेक्षा रखता है। किसी भी कृतिकी गहराईमें डूबकर उनका आनन्द प्राप्त किया जा सकता है। इसीलिए पहलेसे ही पूर्वनिश्चयों या निर्णयोंके आधारपर साहित्यका रस-ग्रहण सम्भव नहीं है। जर्मन तत्त्ववेत्ताओंने इन्हीं तथ्योंके आधारपर निर्णयात्मक आलोचनापद्धतिका विरोध किया। वीरे-वीरे आलोचनापद्धतिकी लोगोंने व्यापक बनाया और सबको तथा सब तरहकी कृतियोंको अपनी सहानुभूतिका पात्र बनाया।

प्रस्तुत आलोचनापद्धतिका प्रमुख लक्ष्य होता है—साहित्यका रस-ग्रहण। यह आलोचनापद्धति बहुत बादमें आकर विकसित हुई है। वर्जानिआ बुल्फ, हर्वर्ट रीड आदि अंग्रेजी आलोचक इस कोटिके सिद्ध आलोचक हैं।

नस्कृत-साहित्य-शास्त्रमें इस दृष्टिकोणसे विवेचन नहीं हुआ है फिर भी स्कृत आचार्योंका दृष्टिकोण निर्णयकी ओर झुकावका रहा है। वैसे रसवादियोंका दृष्टिकोण अपेक्षाकृत अधिक उदार और व्यापक रहा है। रस-निष्पत्तिके सिद्धान्तने निश्चय ही साहित्यमें रस-ग्रहणकी परम्परा स्थापित हुई थी।

हिन्दीमें इस प्रणालीकी आलोचना छायावादके उदय-के बाद ही पायी जाती है। छायावादी आलोचकोंका दृष्टिकोण इसी सिद्धान्तका पोषक है। प्रगतिवादी तो निर्णय लेकर ही साहित्यक्षेत्रमें उतरते हैं—। नन्ददुलारे वाजपेयी, अश्वेय, धर्मवीर भारती, रघुवंश, विजयदेवनारायण साही इन पद्धतिके आलोचक माने जायेंगे। —रा० कृ० स०

**अनीश्वरवाद**—संकीर्ण अर्थमें यह शब्द उस विचारधाराके लिए प्रयुक्त होता है, जो ईश्वर या अन्य देवताओंके अस्तित्वको अस्वीकार करता है। व्यापक अर्थमें इसका प्रयोग नद्रेहवादियों, भौतिकवादियों, प्रत्यक्षवादियों तथा ऐसे सभी लोगोंके लिए किया जाता है जो ईश्वरवादी धर्मको अस्वीकार करने हैं और यह नहीं मानते कि इन

जगत्का स्रष्टा, पालक और सहारक कोई एक देवता या अनेक देवता है, जिनमें बुद्धि और स्रष्टृत्वे मानवीय लक्षण असीम या ससीम रूपसे होते हैं।

भारतीय परंपरा में नास्तिक शब्द भी कुछ इसके समान भावको व्यक्त करता है। किन्तु उसका प्रयोग हिन्दू दार्शनिकोंने एक विशिष्ट अर्थमें किया है : वेद-निन्दक ही असली नास्तिक हैं। इस प्रकार अनीश्वरवादी सामान्य तो नास्तिक नहीं हैं, किन्तु हिन्दू दार्शनिकोंकी दृष्टि में जैन और बौद्ध नास्तिक हैं, क्योंकि वे वेदोंकी आप्तताको स्वीकार नहीं करते। इसी कारण ईश्वरमें विश्वास करनेवाले इतर धर्म भी, जैसे ईसाई मन और इस्लाम तथा ईश्वर जैसे अमिताभ बुद्धमें आस्था रखनेवाले महायानी बौद्ध भी नास्तिक हैं। इस प्रकार स्पष्ट है कि नास्तिकता और अनीश्वरवाद पर्याय नहीं हैं। केवल वेद-निन्दासे बचा रहकर निरीश्वरवादी भी आस्तिक बना रह सकता है।

मनुष्य स्वभावसे ईश्वरवादी या देवतावादी है। आदिन स्तरके मानव-मनार्जोंसे लेकर उन्नततम समार्जों तकमें किसी-न-किसी प्रकारके देवताओं या ईश्वरमें विश्वास और उनकी पूजा-उपानना मिलती है। नितान्त अनीश्वरवादी समाज मिलना कठिन है। किन्तु इसके साथ यह भी सत्य है कि प्रायः सभी देशों और सभ्यताओंमें ऐसे विचारक उत्पन्न हुए हैं जिन्होंने ईश्वरवाद और देवतावादमें अविश्वास प्रकट किया है और उसे त्याग्य ठहराया है। स्वयं भारत जैसे ईश्वरवादी और अवतारवादी देशमें अनीश्वरवादी विचारकोंकी कमी नहीं रही है। ऋग्वेदमें भी देवताओंके अस्तित्वको अस्वीकार करनेवालोंका वर्णन है। सर्वेश्वरवादी उपनिषदोंमें ईश्वर और देवताओंको एक भ्रम और कल्पनाके समकक्ष बना दिया गया। शंकराचार्यके अद्वैतवेदान्तमें भी ईश्वरकी सत्ता वास्तविक नहीं, नायिक, अवयार्थ नानी गयी है। ब्रह्म अथवा आत्मा विशुद्ध सत् है, निर्गुण है, उसमें कोई भी शुभ या अशुभ गुण किसी भी परिमाणमें व्याप्त नहीं है। ऐसा ब्रह्म निश्चय ही भक्त या ईश्वरवादीका उपास्य ईश्वर नहीं है।

इसके अतिरिक्त दो अन्य आस्तिक दर्शन लगभग निरीश्वरवादी हैं। सांख्यदर्शनका प्राचीन रूप निश्चित रूपमें निरीश्वरवादी है। वह अनेक प्रमाण देकर ईश्वरका स्रष्टृत्व करता है। जगत्की सृष्टिके लिए वह ईश्वरको आवश्यक नहीं मानता। मोक्षके लिए भी उसकी अपनी साधनापद्धति है, जिसके अनुसार किसी ईश्वरमें विश्वास करना, उसकी शरणमें जाना, उसकी उपासना आदि करना बिल्कुल अनावश्यक और व्यर्थ है। पुरुष अपनेको ज्ञानके द्वारा मूल प्रकृतिसे पाशोंसे मुक्त करके मोक्ष स्वयं ही प्राप्त कर सकता है। इसी प्रकार वैदिक कर्मकाण्डमें परिपूर्ण आस्था रखने हुए पूर्वमीमांसा दर्शन भी अनीश्वरवादी है। कुमारिल भट्टने विविध तर्कों देकर यह सिद्ध किया है कि सर्वशक्तिमत्ता तथा ऐसे अन्य असीम शुभ गुणोंसे युक्त कोई ईश्वर नृहा हो सकता। वह जगत्को स्थापित और अपनेमें पूर्ण मानता है, जिसके लिए किसी ईश्वरकी आवश्यकता नहीं।

वेदोंमें विश्वास न करनेवाले अन्य भारतीय दर्शनोंमें



ईश्वरवादका बौद्धिक तर्कोंके आधारपर खण्डन किया है। इनमें चार्वाक, जैन और बौद्ध-दर्शन प्रमुख हैं। चार्वाक दर्शन तो शत-प्रतिशत प्रकृतिवादी, लोकपरक और ऐहिक सुखवादी है। उसने ईश्वरका खण्डन मुक्त कण्ठसे किया है। वह केवल प्रत्यक्षोंको प्रमाण मानता है। आत्मा और पुनर्जन्मके अस्तित्वको अस्वीकार करता है। ईश्वरका प्रत्यक्ष नहीं होता, अतः उसका अस्तित्व नहीं है। जगत् पंचतत्त्वोंके संयोगसे उत्पन्न होता है। उसकी सृष्टिके लिए किसी ईश्वरकी आवश्यकता नहीं है। जगत्में कोई भी न्यूनतम सोपेन्द्र्यता नहीं है। अतः चार्वाक दर्शनको स्वभाववाद और यदृच्छावाद भी कहते हैं।

जैनधर्म बौद्धधर्मकी भाँति अनीश्वरवादी धर्म है। वह ईश्वरके अस्तित्वको विरुद्ध कई तर्क देता है। ईश्वरका प्रत्यक्ष नहीं होता और अनुमानसे भी उसकी सिद्धि नहीं होती। सृष्टिकर्ताकी आवश्यकता तभी हो सकती है जब जगत्की सृष्टि माना जाय। जगत्को सृष्टि माननेको कोई कारण नहीं है। फिर यदि ईश्वर निराकार है, अंगहीन है तो उसने इस जगत्की सृष्टि कैसे कर डाली? ईश्वरके अन्य सब शुभ गुण भी सन्देहास्पद हैं। यदि वह सर्वशक्तिमान् है तो उसे संसारके सभी पदार्थोंका कारण होना चाहिये, लेकिन हम नित्य ही देखते हैं कि घट, पट, गृह आदि अनेक वस्तुएँ दूसरे निमित्तोंसे उत्पन्न होती रहती हैं। ईश्वरके एक होनेकी बात भी सिद्ध नहीं हो सकती, क्योंकि संसारमें देखनेमें आता है कि गृह इत्यादिका निर्माण एक स्थपतिमात्र नहीं करता, वरन् अनेक व्यक्तियोंके सहयोगसे यह कार्य सम्पन्न होता है। इसी प्रकार ईश्वर भी अनेक हो सकते हैं।

भगवान् बुद्धने भी ईश्वरविषयक समस्त जिज्ञासाओंको निरर्थक बतलाया है। उनका अष्टांगिक मार्ग स्वाम्बनका साधनापथ है। उसमें किसी भी ईश्वरमें विश्वास करनेकी आवश्यकता नहीं है। ईश्वर आदि समस्याओंके विषयमें बुद्धने मौन ही रखा है। उनके अनुचरोंमें हीनयान तो स्पष्ट ही अनीश्वरवादी है।

चीनके ताओवादमें भी व्यक्तितायुक्त ईश्वरके लिए कोई स्थान नहीं है। कनफ्यूशसीय धर्ममें भी ईश्वरमें विश्वास करना आवश्यक नहीं है।

पश्चिममें अनीश्वरवादकी परम्परा काफी पुरानी है। प्राचीन यूनानके आरम्भिक दार्शनिक प्रकृतिवादी थे। उन्होंने लोकप्रिय देवताओंकी महायता लिये बिना ही जगत्की व्याख्या करनेका प्रयास किया। एम्पीडॉक्लीज और अनेग्जैगोरसके सिद्धान्तोंने प्रकृतिवादी दृष्टिकोणके लिए मार्ग प्रशस्त कर दिया। डेमोक्रीटस तथा उसके सहयोगी अनुवादियोंने अनुकी महायतासे प्रकृतिको समझनेका यत्न किया। प्लेटो नितान्त प्रकृतिवादी सिद्धान्तके पक्षमें नहीं था। किन्तु अरस्तू और नव्य प्लेटोवादियोंने विश्व और मानवताके जीवनमें देवताओंके हस्तक्षेपको मूर्खतापूर्ण विचार ठहराया। एपीक्यूरेसने प्रकृतिवादी दर्शन और सुखवादी नैतिकताका समर्थन किया। प्राचीन ग्रीसमें सन्देहवादी दार्शनिकोंकी भी कमी नहीं थी। रोमका प्रसिद्ध कवि लु सीजस प्रकृतिवादिमें विश्वास

करता था और उसने अपने जीवन-दर्शनको कार्यवद्ध भी किया।

उत्तर-मध्ययुगमें भी विशुद्ध अनीश्वरवादी विचार-धारा मिलती है। सवश्वरवादी रहस्यवाद धर्मके ईश्वरको निराकृत कर देता है। इसलिए कट्टर ईसाई तथा यहूदी धर्मानुयायी सर्वेश्वरवादियोंको अनीश्वरवादी और नास्तिक मानते रहे।

अनीश्वरवादका पूर्ण विकास आधुनिक युगमें हुआ है। गणित, ज्योतिष, भौतिकी, रसायन, भूगर्भशास्त्र, प्राणिविज्ञान, नृशास्त्रोंकी प्रगतिके साथ-साथ वर्मग्रन्थोंमें वर्णित अनेक सिद्धान्तों, तथ्यों और प्रचलित धार्मिक विश्वासोंकी जड़में कुठाराघात किया गया। पश्चिमी मनुष्यने पुनरुत्थानके युगमें बौद्धिक परतन्त्रताकी श्रृंखला तोड़कर बौद्धिक स्वतन्त्रताके राजमार्गपर कदम रखे। प्रकृतिवाद जन्म-जन्म पश्चिमी मनीषाका मूलधार हो गया। जगत् और जीवनकी व्याख्या विशुद्ध प्रकृतिवादी ढंगमें, यात्रिक नियमों द्वारा होने लगी। फ्रायडके मनोविश्लेषणात्मक सिद्धान्तने धर्मको एक भ्रम और ईश्वरको पिताका स्थानापन्न विचारमात्र सिद्ध कर दिया। नृशास्त्रियोंने आदिम मानव-समाजोंका अध्ययन करके धर्मको लौकिक आवश्यकता का पूरक बतलाया। विकासवादी सिद्धान्तोंके अनुसार भी विकासकी प्रक्रियामें ईश्वर जैसी किसी शक्तिका अस्तित्व प्रमाणित नहीं होता था। हक्सले और स्पेन्सर जैसे वैज्ञानिक दार्शनिकोंने अज्ञेयवादको एकमात्र बुद्धिसंगत दर्शन ठहराया। इस प्रकार ईश्वरके अस्तित्वमें पारम्परिक विश्वास जर्जर हो गया, अनीश्वरवाद वायुमण्डलमें परिव्याप्त-सा हो गया।

उन्नीसवीं शताब्दीके मध्यमें अनीश्वरवाद जर्मनीमें विशेषकर लोकप्रिय हुआ। फायरबास तथा अन्य दार्शनिकोंके भौतिकवादने आक्रमिक रूपसे अनीश्वरवादका प्रतिपादन किया। इंग्लैण्डमें चार्ल्स ब्रैटले तथा अन्य स्वच्छन्द विचारकोंके बुद्धिवादसे अनीश्वरवादका प्रचार हुआ।

समकालीन युगमें भौतिकवादी वैज्ञानिक विचारणा और मार्क्सके दृष्टात्मक भौतिकवादके विराट् प्रचारके कारण अनीश्वरवादका प्रसार सर्वत्र हो गया है। कला और साहित्यमें उसकी अभिव्यक्ति प्रचुर रूपसे होती रहती है। —आ०

**अनुकरण (imitation)**—मनुष्यकी पहली कलाकृतियाँ नकलपर आधारित हैं। गुहामानवोंके भित्तिचित्र शिकार किये हुए पशुओंके चित्र हैं। परन्तु यथार्थका निरा फोटोग्राफिक अनुकरण ऊँची कलाकृति नहीं होता—क्योंकि वह यात्रिक भी हो सकता है। अनुकरणमें सत्यका आभास भी मिलता रहता है। नाट्यके सन्दर्भमें भरतने 'अनुकृति' को ही अभिनयका आधार माना। जस्तूने अपने 'काव्य-शाल'में 'अनुकरण'को ही कलाकी मूल आत्मा माना था। परन्तु यह विचार बादमें बदलता गया। कई कलाकृतियाँ ऐसी हैं जो केवल कल्पनापर आधारित हैं और उनमें सौन्दर्य अनुकरणपर आधारित नहीं होना। उदाहरणार्थ, परियोंकी कहानियाँ या अत्याधुनिक चित्रकला। कला वस्तुतः कला तभी बनती है या नार्थक्य प्राप्त

मृती है, जब वह निरा जीवन्तका प्रतिविम्ब न हो, बल्कि जीवन्तका 'अभिस्मन्मव हो। कृति केवल आकृतिही अनुकृति नहीं वरन् कृतिकारकी प्रकृति-संस्कृतिसे मिली हुई, उसमें उपजी हुई शक्ति होनी है। उसमेंका स्वर तोना-रटत या 'हिज मास्मर्न वायस'का स्वर नहीं होता। इसी कारणसे अधिनायकवादी शाल-नट्रोंमें निम्न कलाकृतियाँ शतनी निर्जीव, रबरस्टैप जैसी अनुकृतियाँ जान पड़ती हैं।

कला अनुकरण नहीं, नवीकरण है। रोमैटिक कवियोंने और तत्त्वचिन्तकोंने इस मनको पुनः प्रतिष्ठित किया—कलाकारको ईश्वरके समकक्ष ला बिठाया। वह 'नामनो विद्यते भावो नाभावो विद्यते न्त।' का चमत्कार कैसे निर्माण करता है। 'न कुछ'से सब-कुछ निर्माण करनेकी यह कीमती रूढ़िवादी या परम्परावादियोंके लिए अनुकरण-मात्र हो, पर जो नित्य प्रयोगशील है उसके लिए कला गतानुगतत्वका अनुकरण हो ही नहीं सकती। —प्र० भा०

**अनुकरण, क्रीडात्मक**—किसी प्रत्यक्ष-गन्ध वस्तुको अन्य माध्यम द्वारा प्रकट करनेकी क्रिया या प्रवृत्तिको अनुकरण कहा जाता है। जैसे, नदी पर्वत, पुष्प आदिका रंग और रेखा द्वारा यथावत् पट्टण चित्रण करना। अथवा, मूलके अनुकूल कृति अनुकरणका परिणाम है। इसी प्रकार अन्य क्षेत्रोंमें भी। आचार्य भरतके अनुसार कलाका केन्द्र नाट्य है और नाट्यका नार अनुकरण है। सत्कृतपरम्पराके अनुसार 'अनुरणन ध्वनि, अनुकरण नाट्यम्।' प्लेटोके अनुसार भी कलाका सार अनुकरण है। नवमान्य न होने हुए भी इन मतमें इनकी सत्यता है ही कि प्रत्येक कलाकार प्रकृतिके प्रभावशाली रूपोंका स्वक्षेत्रमें अनुकरण करता है, यद्यपि कला प्रकृतिको पूर्ण अनुकृति नहीं हो सकती। कलाकार प्रकृतिका क्रीडात्मक अनुकरण करता है। जैसे क्रीडा या रस-वृद्धिके प्रयोजनसे कवि द्वारा प्रपात, प्रवाह, आँधी आदिकी गतिका छन्दोंमें अनुकरण। —ह० ला० श०

**अनुकरणात्मक लीला**—दे०—'लीला'।

**अनुकूल**—'हेतु' अलंकारकी जातिका अर्थालंकार। जहाँ प्रतिकूल वस्तु अनुकूल कार्यकी जनक बन जाय। प्रतिष्ठापक विश्वनाथके अनुसार लक्षण है—'अनुकूलं प्रातिकूल्य-मनुकूलावन्धि चेत' (सा० द० . १० . ६४)। उदा०—'हे तन्नि ! यदि तुम नायकसे कुपित हो तो नखक्षत करके इनके कण्ठको अपने मुजपाशमें बाँध लो' (अनु०)। हिन्दीमें इसका विवेचन प्रायः नहीं हुआ है। —ओ० प्र०

**अनुकूल पति**—दे०—'नायक' (शृंगार)।

**अनुकूला**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। भानुने 'छन्दप्रमाकर' (६० १४६) में लक्षण दिया है—भगण, नगण, नगण और दो गुरुओंके योगसे यह वृत्त बनता है। केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है। उदा०—'पावक पूज्या समिध सुधारी। आहुत दीना सब सुख-कारी। है तब कन्या बहु बन दीन्हों, भौवरि पारि जगत जस लीन्हों।' (रा० चं० . ६ . ९)। —पु० शु०

**अनुगुण**—लोकन्यायमूलवर्ग तथा तद्गुणकी जातिका अर्थालंकार। दूसरेके सम्बन्धमें अपने पूर्वसिद्ध गुणका उत्कर्ष अनुगुण है। 'अनु'का अर्थ है 'समान' 'वैना ही'

आदि। तद्गुणमें स्वगुणका त्याग करके परगुणका ग्रहण होता है, पूर्वस्वर्णमें परगुणको दूर करके पुनः स्वगुणको प्रकट किया जाता है, मालिनमें स्वगुण और परगुण अनि नादृश्यके कारण मिल जाते हैं, अनुगुणमें परस्मन्वसे स्वगुणका ही उत्कर्ष होता है। प्रतिष्ठापक जयदेवके अनुसार लक्षण है—'प्राक्सिद्धि स्वगुणोत्कर्षोऽनुगुणः पर-सन्धि' (चन्द्रालोक ५ : १०६)। अर्थात् दूसरेके सम्बन्धमें अपने पूर्वगुणका उत्कर्ष अनुगुण है। स्पष्टतः यह अलंकार सन्तुष्टनमें वादमें विकसित हुआ है। 'साहित्यदर्पण'में भी नहीं है। हिन्दीमें 'चन्द्रालोक'के आधारपर लिखे गये जनवन्त सिंहके 'भाषा-भूषण'से यह अलंकार मिलता है। भूषणकी परिभाषा—'जहाँ औरके संगत बड़े आपनो रंग' (श्रि० भू० . २९९) में जयदेवका भावानुवाद है। अनिराममें 'समन्वि नगति' कहकर स्पष्ट किया गया है, दास तथा पद्माकरने रंगके स्थानपर 'गुण' शब्दका प्रयोग किया है और दामने 'पूरन गुण सरसा' कहकर स्वगुणके उत्कर्षका उल्लेख किया है। और उदाहरण 'चन्द्रालोक'में लिया है—'नील नरोज कटाच्छ लहि अधिक नील है जाड।' (काव्यनिर्णय . १४)। भूषणका उदाहरण वैचित्र्य-पूर्ण है—'कज्जल कलित अंसुवानके उमंग नंग, दूनी होत रोज रंग जमुनाके जन्में।' (श्रि० भू० : ३००)। उक्ति-वैचित्र्यके अनुकूल होनेसे विहारीने सुन्दर प्रयोग किया है। —ओ० प्र०

**अनुग्रह**—भक्तिधर्मका प्रधान आधार कल्याणमय भगवान्की अनीम अहेतुकी कृपा है। सभी सम्प्रदायों और मतोंकी भक्ति-भावनामें भगवान्की कृपा या उनके अनुग्रहको विशेष मान्यता दी गयी है। परन्तु पुष्टिमार्गमें 'पोषण तदनुग्रह' (भागवत २ . १०) के आधारपर पोषण या पुष्टिको ही भगवान्की कृपा कहा गया है और उसे भक्तिके लिए इनका आवश्यक माना गया है कि उसी नामसे भक्ति सम्प्रदायका नाम रखा गया है। (दे०—'पुष्टिमार्ग')

**अनुचितार्थ**—दे०—'शब्द-शेष', छठा पद-शेष।

**अनुत्तर**—अनुत्तर बुद्धिज्ञान या तत्त्वज्ञान है, जो शून्यता या कल्याण, प्रज्ञा तथा उपायके एकात्मज्ञानका ही दूसरा नाम है। अनुत्तर उपलब्धिको परम्परा निश्चिन्ने योगाचार-से ग्रहण की। अनुत्तरका अर्थ है सर्वश्रेष्ठ, जिसके उपरान्त कुछ न हो, जो अशेष हो। योग तथा अनुत्तर उच्च स्तरकी अधिक सदन साधनाएँ हैं जिनका अधिकार केवल ऐसे साधकोंको था जो स्वभावतः निःस्वभाव हो गये हों या जिन्होंने सहजस्वभाव या वज्रात्मक स्वभावको पूर्णतया आत्मसात् कर लिया हो। अनुत्तरमें आस्था रखनेवाले सिद्ध अन्य पद्धतियोंका निरन्कार नहीं करते थे, केवल वे सहजस्वभावकी माधना लेनेवालेके लिए मन्त्र-तन्त्र आदिका कोई महत्त्व नहीं मानते थे। —ध० वा० भा०

**अनुप्रास**—एक शब्दालंकार, जिसमें वर्णों अथवा व्यंजना-का साम्य हो। शब्दार्थ है, अनु—वर्णनीय रसके अनुकूल, —प्रकर्ष या निकटता, आस—बार-बार रखा जाना, अर्थात् वर्णनीय रसकी अनुकूलताके अनुसार वर्णोंका बार-बार और पास-पास प्रयोग। इस अलंकारका सर्वप्रथम निश्चित उल्लेख माहकके 'काव्यालंकार'में मिलता है। रुद्रदे

‘अविवक्षित स्वरव्यजनोके अनेक वारके निरन्तर आवर्तन’ को अनुप्रास कहा है (काव्यालंकार २ १८)। मम्मटका लक्षण बहुत सीधा है—‘वर्णसाम्यमनुप्रास’ (काव्यप्रकाश ९ ७९) अर्थात् वर्ण-साम्य अनुप्रास है। हिन्दीमें जसवंत सिंहने ‘भाषा-भूषण’में शब्दालंकारोंमें ६ अनुप्रास माने हैं, पर अनुप्रासका सामान्य लक्षण नहीं दिया है ‘सवदालंकृत बहुत है, अच्छरके संजोग। अनुप्रास पट विध कहे, जे हैं भाषा जोग’ (२०९)। सस्कृतमें विभिन्न अनुप्रासोंको स्वतन्त्र रूपसे विवेचित करनेकी परम्परा अधिक चली है, हिन्दीमें उसका अनुसरण हुआ। भूषणने अनुप्रासके भेदोंको अलग अलग लिया है। भिखारीदासने ‘गुणों’की चर्चा करनेके बाद अनुप्रासका लक्षण दिया है—‘गुण भूषण अनुमानिके अनुप्रास उर आनि’ (काव्यनिर्णय १९)। अनुप्रास रसोंको विभूषित करनेवाले गुणोंके भूषण है और उनके अनुसार शब्दोंमें आदि अन्तके अक्षरोंकी आवृत्तिसे बनते हैं। आधुनिक विवेचकोंने अनुप्रासकी व्याख्या करके उसके भेदोंपर विचार किया है। प्रमुख स्वीकृत भेद छेकानुप्रास, वृत्यानुप्रास, धृत्यनुप्रास, लाटानुप्रास, अन्त्यानुप्रास तथा पुनरुक्तवदाभास है। (दे०—इन्हीं शब्दोंके अन्तर्गत)।

विभिन्न प्रकारके अनुप्रासोंका प्रयोग हिन्दी साहित्यमें प्रायः सर्वमान्य रहा है। आदिकालमें रसकी अनुरूपताके लिए, भक्ति साहित्यमें सहज भावात्मक प्रवाहके साथ और रीतिकालीन परम्परामें चमत्कार और शान्दिक वैचित्र्यके लिए इस अलंकारका प्रयोग किया गया है। विशेषता प्राप्त करनेवाले कवियोंमें केशव, भूषण, देव, दास, पद्माकर तथा रताकर हैं। देवने अनुप्रासको ‘रसपूर’ माना है और उनके काव्यमें रसके अनुकूल ही इसका सुन्दर निर्वाह हुआ है। —२०

**अनुप्रास जातियाँ**—भोज (११ अ० ६० पूर्व०) द्वारा निरूपित अनुप्रास जातियाँ या वृत्तियाँ नाट्यवृत्तियोंसे भिन्न हैं। वास्तवमें भोजकी अनुप्रास जातियाँ वर्णानुप्रासके भेद हैं। अनुप्रासका महत्त्व प्रकट करते हुए ‘सरस्वतीकण्ठाभरण’ में भोजने लिखा है—‘यथा ज्योत्स्ना चन्द्रमस यथा लावण्यमगनाम् । अनुप्रासस्तथा काव्यमलकर्तुमयं क्षम ।’ (अ० ० . १२ २) अर्थात् जिस प्रकार चन्द्रमाको ज्योत्स्ना, कामिनीको लावण्य शोभित करता है, उसी प्रकार अनुप्रास काव्यको। अनुप्रासवृत्तिके सम्बन्धमें उनका विचार है कि अपने वर्गमें आवृत्ति होने और काव्यमें व्याप्त होनेसे वह सन्दर्भवृत्ति कहलाता है (२ १२ ३)। भोजने १२ अनुप्रासवृत्तियोंको माना है जो हैं—कार्णाटी, कौन्तली, कोकी, कौकणी, वाणवासिका, द्राविडी, माधुरी, मात्सी, मागधी, ताम्रलिप्तिका, औड्री, पौड्री। इनके लक्षण इस प्रकार हैं—कार्णाटी वर्णानुप्रासयुक्त होती है, इसमें कवर्गकी आवृत्ति रहती है। चवर्गके अनुप्रासयुक्त कौन्तली होती है। टवर्गके अनुप्राससे युक्त कोकी, तवर्गके अनुप्रास युक्त कोकणी, पवर्गके अनुप्राससे युक्त वाणवासिका, अन्तस्थ वर्णों अर्थात् य र ल व के अनुप्राससे युक्त द्राविडी, ऊष्म वर्णों अर्थात् श ष स के अनुप्राससे युक्त माधुरी, टो-तीन वर्गोंके अनुप्राससे युक्त

मात्सी, दो वर्गोंसे एक वर्गको विदग्धित अर्थात् विडम्बीको शोभासे युक्त करनेवाली वृत्ति मागधी, अपने वर्गके अन्त्य-वर्णसे संयुक्त ताम्रलिप्ति, अपने रूपसौन्दर्यमें चित्तको सर्वस्वरूपसे हरण करनेवाली औड्री तथा असरूप सयोगमें चित्तको ग्रथित करनेवाली पौड्री नामक वृत्ति होती है। —म० मि०

**अनुबोध**—कभी-कभी ‘अपरमेष्ठान’ और कभी-कभी ‘कन्सेप्शन’ के अर्थमें हिन्दीमें प्रयुक्त। ज्ञान-प्रक्रियामें सर्वप्रथम इन्द्रिय-संवेदना (सेन्सेशन) आती है। जैसे मने लोहेके कवचको छूकर पाया कि यह शीत, कठोर, घन इत्यादि है। परन्तु काँचमें रखे लोहेके कवचसे भी वही इन्द्रिय-संवेदना मुझे क्योंकि हुई ? यह अनुबोध है। हार्नकी आवाज सुनकर मोटरकी उपस्थितिका अनुमान चाक्षुष प्रत्यक्ष नहीं है, बरन् एक प्रकारकी अनुमिति है—लेकिन कोरी कल्पना नहीं है। वास्तवका बोध भी उसमें है। इसे अनुबोध कहा जाता है। लेखक संकेतों द्वारा पाठकोंको यह अनुबोध देता है। नयी कवितामें ‘इमेज’ (विम्ब) के सहारे यही ‘कन्सेप्ट-पैटर्न्स’ निर्मित किये जाते हैं। कई वार केवल ध्वनियोंसे यह क्रिया की जाती है। शैलीकी विख्यात ‘स्काईलार्क’, कवितामें उसके अशात, अगम्य, अश्रुत गीतकी तुलना कई रूपायत्त उपमानोंके सहारे की गयी है। इस प्रकारकी ध्वनियों, संकेतपूर्वकी भावदशाको आधुनिक मनोविज्ञान केवल भावनात्मक नहीं मानता, वह निरी ‘रागात्मक संवेदना’ नहीं है। वह अनुबोध है अर्थात् इन्द्रिय-बोधके साथ-साथ जागनेवाला ज्ञानका प्रथम सोपान। कल्पना, विचार काजिटेसन, तर्क-प्रमेय लाजिकल थिंकिंग आदिके पूर्वकी अवस्था। —प्र० मा०

**अनुभाव**—भरतके द्वारा रसके तत्त्वोंमें स्वीकृत एक तत्त्व, निष्पत्तिके लिए विभावादिके साथ इसको उल्लेख सर्वमान्य रूपसे किया गया है, (‘नाट्यशास्त्र’ ६३१)। विश्वनाथने अनुभावोंको ‘उदयुद्ध कारणै स्वै स्वैर्बहिर्भाव प्रकाशयन्’ अर्थात् आलम्बन, उद्दीपन आदि कारणोंसे उत्पन्न भावोंको बाहर प्रकाशित करनेवाले कार्य अनुभाव कहे जाते हैं। (सा० द० ३ १३०)। देव उसीको इस प्रकार कहते हैं—‘जिनको निरखत परस्पर रसको अनुभव होइ। इनहीको अनुभाव पद कहत सयाने लोइ’ (भाव० अनुभाव)। वाणी तथा अंग-संचालन आदिकी जिन क्रियाओंसे आलम्बन तथा उद्दीपन आदिके कारण आश्रयके हृदयमें जाग्रत भावोंका साक्षात्कार होता है, वह व्यापार ‘अनुभाव’ कहलाते हैं। इस रूपमें ये विकाररूप तथा भावोंके सूचक हैं। भावोंकी सूचना देनेके कारण ये भावोंके अनु अर्थात् पञ्चादृती एव कार्यरूप माने जाते हैं। वास्तविक पात्रके लिए कार्यरूप होनेपर भी सहृदयके विचारसे ये कारणरूप भी हैं, क्योंकि इन्हीं अनुभावोंके सहारे ही वह पात्रोंके भावोंको जान पाता है। साहित्यदर्पणकारने कार्यरूप मानकर ही आलम्बन तथा उद्दीपन आदि कारणोंसे हृदयमें जाग्रत रतिभावनाको बाहर प्रकाशित करनेवाले कार्य कहा है। उदाहरणतः, पञ्चान्त स्थलपर प्रियतमको पाकर मनमें रजिता अनुभव करते हुए नायिकाका उसको ओर कटाक्षपात करना, ऋतेतमें उने बुलाना, रोमांचित



हो जाना, सावधानीके लिए धर-उपर देखना आदि उसके व्यापार अनु भाव कहलायेंगे। प्रत्येक रसके विचार-से यह अनुभाव भी पृथक्-पृथक् होते हैं।

इनकी सत्त्वा निश्चित नहीं की जा सकती। तथापि इनके कायिक, मानसिक, आहार्य, वाचिक एवं नास्तिक नामक भेद किये गये हैं। इन्हें शिगमूपाल तथा शारदा-तनयने क्रमशः गाथा-रन्मानुभाव, मन या चित्ता-रन्मानुभाव, बुद्ध्या-रन्मानुभाव तथा वागा-रन्मानुभाव नाम दिया है और सात्त्विकोंका भावने अन्तर्गत पृथक् रूपसे वर्णन किया है। इनमें भी कायिक तथा मानसिक अनुभावों (दे०—‘सात्त्विक अलंकार’) के अगज, अयत्नज तथा स्वभावज नामक भेद किये गये हैं। इनका केवल नायिका-ने सम्बन्ध बताया गया है। इनकी कारण रूपगोस्वामी आदिने इन्हें अलंकारकी सजा दी है। इन अलंकारोंके अनिरिक्त रूपगोस्वामीने उद्गातार तथा वाचिक दो अन्य भेदोंका उल्लेख किया है, जिनमें उद्गातारके अन्तर्गत नीवी-रसन, उत्तरीय-रसन, धम्मिल-वेणी-रसन, शरीरका पेंठना या अंगभंगीपूर्वक कान प्रदर्शित करना, जून्मा तथा नाक फुलाना गिनाये गये। जून्माको भानुदत्त तथा हिन्दी आचार्योंने सात्त्विक माना है। वाचिकको वागा-रन्मानुभाव ही कहना चाहिये। इनके अन्तर्गत आलाप, प्रलाप, विलाप, अनुलाप, मलाप, अपलाप, सन्देश, अतिदेश, निर्देश, उपदेश, अपदेश तथा व्यपदेश नामक बारह अनुभाव माने गये हैं, जिन्हें भानुदत्त, शिगमूपाल तथा शारदातनयने स्वीकार किया है। चाटुक्ति आलाप, दुःखमय वचन विलाप, निरर्थक वक्तृता प्रलाप, बार-बार कहना अनुलाप, पहले कहे हुएका अन्य अर्थमें प्रयोग अपलाप, सनाचार भेजना सन्देश, प्रस्तुत वस्तुकी अन्य अभिधेयने सूचना देना अनिदेश, अपने सम्बन्धमें ‘वह यह मैं हूँ’ कहकर समझाना निर्देश, शिक्षा देना उपदेश, ‘मैंने या उसने इस प्रकार कहा’ ऐसा कहना अपदेश तथा व्याजपूर्वक आत्मालाप प्रकट करना व्यपदेश कहलाता है।

हिन्दी-साहित्यमें मुख्यतः रानिकालमें, शृंगारिक काव्य तथा लक्षणग्रन्थोंमें सभी प्रकारके अनुभावोंका वर्णन करनेको परिपाटी रही है। पूर्वमध्यकालमें भी विद्यापति, जायसी तथा सुरने इनका निर्वाह हुआ था, किन्तु आधुनिक कालमें इनका प्रयोग प्राचीन ढंगके भार-नेन्दु अथवा रत्नाकर जेमे कवियोंके काव्योंमें ही योडा-बहुत होता रहा और हर्षिऔध, मैथिलीशरण गुप्त, प्रसाद, पन्त, गुरुभक्त सिंह ‘भक्त’ आदिके प्रबन्ध-काव्योंमें इनमेंसे कतिपय अनुभाव दीप्त पड़े, किन्तु मुक्तकोंमें यह परम्परा बन्द हो गयी। आधुनिक कालके उक्त सभी कवियोंमें इनका स्वतन्त्र निर्वाह ही विशेष रूपसे हुआ है, परम्परा-नामके पालनकी चेष्टा अथवा लक्षण-उदाहरण प्रस्तुत करनेके लिए नही। नायिकाके अलंकारोंमें भी कुटुम्बित, विज्वोक्त तथा इन प्रकारके अन्य अलंकारोंका प्रयोग आधु-निक काव्यकी पटभूमिमें नहीं आ सका।

कायिक अनुभाव—प्रायः ‘तनकी कृत्रिम चेष्टा’ (भानु रसरत्नाकर पृ० ७८)को ‘कायिक’ माना गया है।

भिन्न-भिन्न मनोभावोंके अनुसार कटाक्षपान, मुट्टावाँभना, भृकुटि-भग आदि आगिक क्रियाओंको इसके अन्तर्गत माना गया है। तुलसी तथा सुमित्रानन्दन पन्त द्वारा अकिन निम्न पंक्तियोंमें कायिक अनुभावोंका सुन्दर निर्वाह हुआ है—‘बहुरि बदन विधु अंचल ढाकी, प्रियतन चिते भौह करि बाँकी। राजन मजु तिरीछै नयननि, निज पति कहैउ तिनहि मित्र सैननि।’ (रा० च० मा० ०० ११७) ‘एक पल मेरे प्रियाके दग पलक, ये उठे ऊपर, सहज नीचे गिरे। चपलताने इस विकल्पित पुलकसे, दृढ़ किया मानो प्रणय सम्बन्ध या।’ (ज्योत्स्ना)।

मानसिक अनुभाव—प्रायः ‘मन सम्भव मोटादि कहैं’ (भानु० रस० पृ० ७८) इनके अन्तर्गत माना गया है। अन्तःकरणकी भावनाके अनुकूल मनमें हर्ष-विषाद आदिके उद्बलनको मानसिक अनुभाव कहते हैं। पन्तना इन पंक्तियोंमें इसका निर्वाह है—‘नाथ, कह अतिशय नधुरतासे ठवे, सरस स्वरमें, सुमुखि थी सुकुचा गयी। उन अनूठे सूत्रमें ही हृदयके भाव सारे भग दिये, तावीज-ते।’ (ज्योत्स्ना)।

आहार्य अनुभाव—मनमें जब जंसा भाव उत्पन्न हो, उसके अनुकूल भिन्न-भिन्न प्रकारकी कृत्रिम वेश-रचना करनेको आहार्य अनुभाव कहते हैं। श्रीधरकी नायिकाका वेश-रचनाका वर्णन इस प्रकार है—‘स्याम रंग धारि पुनि बाँसुरी सुधारि कर, पीत पट पारि बानी मधुर सुनावेगी। जरकसी पाग अनुराग मरि तीन बाँधि, कुण्डल किरिट हकी छवि दरसावेगी।’

—आ० प्र० दी०

अनुभूति—अंग्रेजीमें अनुभूतिका व्यापक प्रयोग हुआ है। कभी इसे चेतना (consciousness) के अर्थमें ग्रहण किया है, कभी अनुभव (experience) के। मनोविज्ञान में ‘feeling’ या mental experience के रूपमें इसे नान्त-अनुभव स्वीकार किया गया है। मनोविज्ञानके अनुसार यह एक आन्तरिक क्रिया है, जो बाह्य परिणाम उत्पन्न नहीं करती। मेन्डगल तथा भगवान्दास इसके केवल सुख-दुःखात्मक नामक दो प्रकार मानते हैं। मेन्डगलने क्रमशः हर्ष, विषाद, क्लेश, निराशा, विस्मय, खेद, पञ्चाक्षाप विश्वास, आशा, ओत्सुक्य, चिन्ता तथा औदासीन्यको अनुभूतियोंमें रखकर भी इन्हें desired emotion या व्युत्पन्न मनोविकार भी कहा है। बुटवर्थ सुख-दुःखात्मक श्रेणीभेदको अव्यापक और अपूर्ण मानते हैं, क्योंकि उल्लास और विनोद सुखात्मक होकर भी एक ही मात्राके नहीं हैं, न पर्यायवाची हो सकते हैं। इसी प्रकार भय और अचिकी स्थिति है। आवेश सुखात्मक भी हो सकता है और दुःखात्मक भी। अनुभूतियोंका अत्यन्त सुख या दुःखकर स्थितिने न्यूनतम सुख या दुःखकर स्थितियोंका विचारकरके बुद्ध महोदयने उनकी तीन सीमाएँ, या आयाम (dimensions) स्वीकार किये हैं—(१) सुखात्मक-दुःखात्मक, (२) अशान्ति-जडता, (३) आतति (tenseness) और मुक्ति (release)। बुटवर्थने अजनवापन और उत्सुकताको भी अनुभूतिकी एक विना माना है। मनोविज्ञानीका कथन है कि बाह्यपरिणामहीन होनेपर भी यह बहुधा चेष्टित प्रवृत्ति (motor tend-

ency) से सम्बद्ध रहती है, जैसे—दुःखकर वस्तुमें छुटकारा पानेका कार्य उसे देखते ही आरम्भ हो जाता है या सुखकर अनुभूतिको यथावत् बनाये रखनेका प्रयत्न होता है। बाहरसे शान्त रहकर भी हम आन्तरिक रूपमें अवश्य विचलित हो जाते हैं।

साहित्य-क्षेत्रमें कई प्रकारकी अनुभूतियोंका वर्णन हुआ है। यथा—(१) काव्यानुभूति, (२) रसानुभूति, (३) भावानुभूति, (४) प्रातिम अनुभूति, (५) विलक्षण अनुभूति, (६) रहस्यानुभूति, (७) दिव्यानुभूति, (८) लौकिक अनुभूति, (९) प्रत्यक्षानुभूति, (१०) समानुभूति, (११) सहानुभूति एवं सोन्दर्यानुभूति। काव्यानुभूति प्रत्यक्ष अथवा लौकिक अनुभूतिमें भिन्न प्रभाववाली वह अनुभूति है जिसमें लोकमें प्रत्यक्ष रूपसे अनुभूत सुख-दुःख भी काव्यपाठ या श्रवण-दर्शनके समय केवल सुखमय अनुभूति उत्पन्न करते हैं। लोकमें प्रत्यक्ष रूपसे अनुभूत सुख-दुःख आत्मिक प्रेम, करुणा, क्रोध, घृणा आदिका काव्यमें सुखात्मक या लोक-भिन्न व्यक्ति-सम्बन्ध-शून्य प्रभाव ही काव्यानुभूतिकी पृथक्ताका कारण है। इसे रसानुभूतिमें पृथक् करनेकी ओर कुछ लोग प्रवृत्त हुए हैं और काव्यानुभूतिको केवल कविमें तथा रसानुभूतिको दर्शक, पाठक या श्रोतासे सम्बद्ध मानते हैं। रसानुभूतिको विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भाव तथा स्थायी भावके संयोगसे निष्पन्न रसकी एक प्रकारकी विलक्षण अनुभूति या प्रतीति माना गया है, जिसमें साधारणीकरण व्यापारके द्वारा समत्व-परत्वका नाश होकर विघ्न-विनिर्मुक्त दृश्योंमें ऐसी आत्म-विश्रान्ति-का लाभ होता है, जिसे ब्रह्मानन्द-सहोदर कहा जा सकता है। यह दशा सत्त्व-सम्पन्न अवस्था है और शुद्ध आनन्दात्मक है। इसमें करुण आदि दुःखात्मक स्थिति भी रसरूप या आनन्दात्मक प्रतीत होती है। श्री रामचन्द्र गुणचन्द्रने 'नाट्यदर्पण'में केवल सुखात्मक रसानुभूतिका विरोध किया है और उसे सुख-दुःखात्मक दोनों प्रकारका माना है। रामचन्द्र शुद्ध भी इसी मतको मानते हैं, तथापि विश्वनाथ कविराज, भोजराज प्रभृति अनेकानेक विद्वानोंने रसज्ञको ही प्रमाण मानकर रसानुभूतिको सुखात्मकमात्र माना है और इसी कारण उसे विलक्षण कहा गया है। रसानुभूतिमें जिस आत्मविश्रान्ति और तल्लीनताका अनुभव होता है उसके स्थानपर काव्य-पाठदिके समय जब हमें केवल किसी भाव-विशेषका ज्ञान या अनुभव होता है और विभावादिके द्वारा उसकी रसात्मक दृश्योंमें पुष्टि नहीं होती तब उस दृश्योंको भावानुभूतिकी दृशा कहते हैं। काव्यके सम्बन्धमें समानुभूतिका भी प्रयोग होता है जिसे भाव-तादात्म्य कहते हैं। अंग्रेजीमें इसे empathy- या टिचनरके शब्दोंमें in feeling कहेंगे। इसीके साथ एक शब्द सहानुभूति या sympathy प्रचलित है। वस्तुतः सहानुभूति दूसरे व्यक्तिके साथ उसके दुःख-सुखमें अपने-को सुखी या दुःखी अनुभव करते हुए भी सहायतार्थ व्यवहारका अनुभव भी बना रहता है, अर्थात् सहानुभूतिकर्ता सुखी या दुःखी व्यक्तिकी आवश्यकतानुसार सहायता करनेकी इच्छा रखता एवं चेष्टा करता है। इसके विपरीत

भाव-तादात्म्य या सहानुभूतिकी दृश्योंमें किसी व्यक्ति या वस्तुके भावोंसे हमारी अभिव्रता स्थापित हो जाती है, हम उसके अन्तरमें घुसकर वही अनुभव करने लगते हैं जो वह कर रहा है। मनोवैज्ञानिकोंने भी काव्यमें इस भाव-तादात्म्यको स्वीकार किया है। अंग्रेजी लेखकोंमें युटवर्थ, ए० ई० मेण्डर, फ्रीन्फेल्स, टालस्टाय, टाउने, ऐशले ड्यूक्स आदिने भाव-तादात्म्यको काव्यानुभूतिके लिए आवश्यक माना है। संस्कृतमें सबसे पहले विश्वनाथ कविराजने रसानुभूतिके सम्बन्धमें तादात्म्यका उल्लेख किया है, जिसके आधारपर हिन्दीमें रामचन्द्र शुक्लने आलम्बनका साधारणीकरण तथा आश्रयके साथ सहृदयका तादात्म्यका मिश्रान्त प्रस्तुत किया। उनका विचार था कि सहृदयको आश्रयके साथ भाव-तादात्म्य हो जानेपर ही वास्तविक रसदशा उपस्थित होती है एवं जहाँ आश्रयके साथ तादात्म्य न हो पाता वहाँ कविके भावोंके साथ तादात्म्य होता है। कभी-कभी कवि ही वास्तविक आश्रय होता है। जैसे, प्रकृतिवर्णनके समय। किन्तु आश्रय तो क्रूर और दुश्चरित्र पात्र भी हो सकता है या वह स्त्री-पुरुष आदिमें कोई हो सकता है, ऐसी स्थितिमें सच्चरित्र, विरोधी वय अथवा भिन्न स्तरका सहृदय उनसे कैसे तादात्म्य कर सकेगा, इस प्रश्नको लेकर आश्रयके साथ तादात्म्यका विरोध किया गया है। —आ० प्र० दी०

**अनुमान**—तर्कन्यायमूलक अर्थालंकार, जिसमें कवि-कल्पित साधन द्वारा साध्यका चमत्कारपूर्वक बोध कराया जाता है। इस अलंकारका उल्लेख रुद्रट्टेमें प्राप्त होता है। मम्मट-के अनुसार—'अनुमानं तदुक्तं यत्साध्यसाधनयोर्वच' (का० प्र० १० ११७) अर्थात् जिसमें साध्य-साधनके भावरूपमें किसी अर्थका प्रतिपादन किया जाय। विश्वनाथ इसीको अधिक स्पष्ट करते हैं कि यह सोन्दर्यके साथ कहा जाना चाहिये, 'अनुमानं तु विच्छिन्त्या ज्ञानं साध्यस्य साधनात्' (सा० द० १० ६३)।

'अनुमान' शब्द 'अनुमिति'का विकसित रूप है। 'अनु'का अर्थ है 'लक्षण', 'मिति'का अर्थ है 'ज्ञान'। अनुमान शब्द न्यायशास्त्रका है, पर काव्यमें इसका भिन्न अर्थमें प्रयोग हुआ है। अतः अनुमानमें अभिप्राय है 'चिह्न द्वारा किसी वस्तुका ज्ञान किया जाना'। अनुमान अलंकारमें साधन द्वारा साध्यको प्रतीति होती है। जो वस्तु सिद्ध की जाय, उसे साध्य और जिसके द्वारा वह सिद्ध की जाती है, उसे 'साधन' कहते हैं। जैसे धुएँ में अग्निके अस्तित्वका ज्ञान होता है। जहाँ धुआँ हो वहाँ अग्नि भी अवश्य होगी। 'धुआँ' वहाँ साधन अथवा 'चिह्न' है और 'अग्नि' साध्य है। अनुमान अलंकारमें साधन 'साधक कारण' होता है।

हिन्दीमें बहुतसे प्रमुख आचार्याने इनपर विचार नहीं किया है। विवेचन करनेवालोंमें चिन्तामणि, मोम-देव तथा कुलपति प्रधान हैं। भूषणका 'अनुमान'का लक्षण 'जहाँ काजतें हेतके जहाँ हेतत काज' (शि० भू० ३५१) स्पष्ट नहीं है। चिन्तामणिने 'कविकुल-कल्पतरु'में अनुमान अलंकारका लक्षण इन प्रकार प्रस्तुत किया है—'जुटे साथ साथ न ठिठिन नो उन्नत अनुमान।

तर्क न्यायमूलक सुतो, अलंकार अज्ञान ।'

चिन्तामणिका उदाहरण नन्मट और विज्वनाथका भावानुवाद है—'भोह भाव जहँ तिय करै, तहाँ परनि है वान । इनके आगे सर नदन, लीन्हें वान कमान ।' (कवि-कुल-कल्पतरु) इसमें 'कानदेवका लियोंके आधाकारी होना' साध्य है जिसकी सिद्धि 'लियोंका कटाक्षपात जहाँ-जहाँ होता है वहाँ कामदेव अपने बाण छोड़ता है' इस बातसे (जो कवि-कल्पित साधनरूपमें प्रस्तुत है) होती है । कन्हैयालाल पोद्दारने बालका उदाहरण प्रस्तुत किया है—'गातें मेरे नैन खरे लोहसे हैं काहेतें कि, सँचि लेत प्यारी चख चुन्वक तिहारे यो' (अ० न० से) ।

यद्यपि उत्प्रेक्षामें भी अनुमानके समान 'मानों', 'जानों' आदि वाचक शब्दों द्वारा साध्यकी सूचना दी जाती है, पर उत्प्रेक्षामें उपमेयमें उपमानके साध्यको मन्भावना अनिश्चित होती है अनुमानमें इस साध्य भावके बिना नाध्यको साधन द्वारा निश्चित रूपमें निश्चित किया जाता है । इसी प्रकार काव्यलिंगमें कारण बान्धविक होना है (कारक) और अनुमानमें सूचक मात्र । —वि० स्ना०

अनुमानवाद-दे०—'स्तनिष्पत्ति', दूसरा सिद्धान्त ।

अनुमानात्मक आलोचना-प्रणाली—अभिधात्मक अर्थमें इस शब्दका अंग्रेजी समानार्थी शब्द होगा 'हायपाथे-टिकल' । परन्तु, प्रस्तुत प्रणाली हिन्दीमें अंग्रेजीके 'इण्ड-क्रिटिव क्रिटिसिज्म'की समानार्थीके रूपमें स्वीकृत है ।

अंग्रेजीका 'इण्डक्रिटिव' शब्द 'इण्टयूस'से बना है, जिसका अर्थ होता है—आगमन करना, व्याप्ति साधना, उत्पन्न करना आदि ।

इस दृष्टिसे प्रस्तुत शब्द वस्तुतः इण्टयूसका समानार्थी नहीं दीखता । उपयुक्त शब्द हो सकता है आगमनात्मक, जो कि आगमनसे बना है और जिसका अर्थ होता है, प्राप्ति, उत्पत्ति आदि । अनुमान शब्द निश्चय ही अंग्रेजीके इण्डयूस शब्दसे दूर है, किन्तु यह शब्द अपने रूढ़ अर्थको छोड़कर अंग्रेजीके इण्टयूसका समानार्थी बन बैठा है । अनेक विद्वानोंने इसके लिए भिन्न-भिन्न शब्दोंका प्रयोग किया है, जैसे व्याख्यात्मक, आगमनात्मक अथवा विग्रहात्मक आदि ।

पाश्चात्य आलोचना-शास्त्रियोंने आलोचनाको रीति-को मुख्यतः दो भागोंमें विभाजित किया है—'इण्डक्रिटिव क्रिटिसिज्म' तथा 'जुडिशियल क्रिटिसिज्म', जिसको हम अनुमानात्मक आलोचना और निर्णयात्मक आलोचनाके नामसे अभिहित करते हैं । निर्णयात्मक आलोचनापद्धतिमें आलोचक कुछ शर्तोंका सहारा लेकर अपना निर्णय कायम करता है । वह नियमों तथा तर्कोंके सहारे कुछको श्रेष्ठ तथा कुछको अश्रेष्ठ मानता है, परन्तु अनुमानात्मक पद्धतिका आलोचक कृतिका केवल वैज्ञानिक परीक्षण करता है और अन्ततः उन्हें एक व्यवस्था देता है । इस पद्धतिका आलोचक आलोच्य वस्तुमें ही आलोचनाका मापदण्ड निकालता है । कविकी सफलता किन्हीं बाहरने आरोपित सिद्धान्तों तथा मानों द्वारा नहीं आँकता, अपितु वह उसके उद्देश्यको नम्रनेत्री चेष्टा करता है ।

इस आलोचना-प्रणालीका जन्म नद्विवादी आलोचना-

के विरुद्ध हुआ । अरस्तू, होरेस आदि ग्रीक आलोचकोंके कथित वाक्योंको ही एक लम्बे अरसेतक आलोचकोंने एक-मात्र सत्यके रूपमें ग्रहण किया । इस बातपर ध्यान नहीं दिया गया कि नाहित्य जीवनकी ही तरह गतिशील है । फलन ग्रेक्सपियर जैसे महान् नाहित्यकारतकको पागल करार दिया गया, ग्रेक्सपियरके पात्रोंको अस्वाभाविक उपहास्य सिद्ध किया गया, उसकी भाषा एवं शब्द-योजनाको तुच्छ एवं हेय माना गया ।

जर्मनके तत्त्ववेत्ताओंने कलाकी परिभाषा बड़ी सूक्ष्मता और व्यञ्जनासे की । इंग्लैण्डमें इसका प्रचार कार्लश्लेने किया । वाल्टर पेटरने इस पद्धतिका समर्थन करते हुए तीन बातोंपर बल दिया, कवि या चित्रकारकी विशेषतासे परिवर्तन होना, तटस्थ होकर परीक्षण, तब व्यवस्थापन ।

कुछ विद्वानोंकी वारणा है कि सस्कृत साहित्यमें प्रस्तुत आलोचनापद्धतिका छाया भी नहीं देखी जा सकती । तर्क यह है कि वह युग आदर्शका युग था, प्रयोजनकी सीमाओंमें प्रत्येक कार्यको घेर लिया गया, इनीलिए उस युगमें यथातथ्य रूप गृहीत नहीं होता था । पर लक्ष्य करनेकी बात है कि साहित्य-शास्त्रका निर्माण साहित्यको व्यवस्था देनेके लिए ही होता है । 'काव्य-मीमांसा'के लेखक राजशेखरका कहना है कि कविके सर्जनका भावयित्री प्रतिमा द्वारा रसात्वादन करनेवाला भावक होता है और वही वास्तवमें आलोचक होता है । भरतमुनिसे लेकर राजशेखरतककी समस्त सस्कृत आलोचनाएँ उपर्युक्त कथनको चरितार्थ करती हैं । सस्कृतके आचार्योंने इस दृष्टिसे साहित्य-शास्त्रका निर्माण कभी नहीं किया होगा कि साहित्यकी वेगवती धारा उन्हीं नियमों और व्यवस्थाओंके कगारोंसे होकर बहे । उनका उद्देश्य तो महज साहित्यका वैज्ञानिक अध्ययन, विश्लेषण और वर्गीकरण तथा व्यवस्थापन था ।

हिन्दीमें पूर्वभारतेन्दु-युगसे इस आलोचनापद्धतिका जलक पायी जा सकेगी, क्योंकि उस युगकी आलोचनाको पुस्तक-परिचयवाली शैली कहा जाता है । भारतेन्दु-युगमें भी व्याख्या ही आलोचनाका मुख्य लक्ष्य था ।

द्विवेदी-युग शास्त्रीय युग था । अतः उस युगकी आलोचनाका मुख्य आधार था सस्कृतका रीतिसम्प्रदाय ।

अनुमानात्मक आलोचनापद्धतिका स्पष्ट रूप वस्तुतः छायावाद-कालमें देखा जा सकेगा । द्विवेदीजी तथा शुद्धजी जैसे आलोचकोंके समझ छायावादको सर्वथा प्रतिकूल परिस्थितियोंमें खड़ा होना पड़ा । फलन छायावादके समर्थनमें जो कुछ भी लिखा गया वह छायावादके वैज्ञानिक परीक्षण, विश्लेषण, वर्गीकरण तथा व्यवस्थापनकी दृष्टिसे लिखा गया । इनने नन्ददुलारे वाजपेयी, विश्वम्भरनाथ नानव तथा गंगाप्रसाद पाण्डेय, महादेवी वर्मा, प्रनाद पन्त, निराला आदिका नाम लिया जा सकेगा ।

इन लोगोंका मुख्य उद्देश्य था—छायावादका तात्त्विक तथा साहित्यिक विश्लेषण । इसलिए इन लोगोंने रूढ़ और परम्परा-युक्त शैलीमें रस, अलंकार आदिके उदाहरण न दृढ़कर सूक्ष्म मोन्दर्य और काव्यगत सौष्ठवको देखनेका प्रयत्न किया । नन्ददुलारे वाजपेयी अपनी

पुस्तक 'हिन्दी साहित्य बीसवीं शताब्दी' में लिखते हैं—  
“काव्यका महत्त्व तो काव्यके अन्तर्गत ही है, किसी बाहरी वस्तुमें नहीं।”

अति आधुनिक युगमें प्रगतिवादी मान्यताओंके प्रतिष्ठानके लिए लिखी गयी समस्त आलोचनाएँ इसी रीतिके अन्तर्गत आती हैं। शिवदान सिंह चौहान, रामविलास शर्मा, प्रकाशचन्द्र गुप्त और अमृतराय आदि इसी धाराके अन्तर्गत आयेंगे। —रा० कृ० स०

**अनुमित अद्भुत**—दे०—‘अद्भुत रस’।

**अनुमितवाद**—दे०—‘रसनिष्पत्ति,’ पर्याय अनुमानवाद।

**अनुवाद अयुक्त**—दे०—‘अर्थ-दोष,’ तेईसवीं।

**अनुशयाना (नायिका)**—परकीयाकी स्थितिके अनुसार एक भेद। विशेषके लिए देखें—‘नायिका-भेद’। सर्वप्रथम भानु-दत्तने इसे लिया है। अनुशयका अर्थ है खेद, दुःख तथा पश्चात्ताप। अनुशयानाका अर्थ हुआ खेद अथवा दुःख करनेवाली अर्थात् जो परकीया अपने प्रियसे मिलन-स्थान अथवा अवसरके नष्ट होनेसे दुःखित होती है। **प्रथम अनुशयाना**—भानुदत्तने ‘वर्तमानस्थानविषयन’ के कारण इस नायिकाको माना है, अर्थात् मिलनस्थानको नष्ट होते देखकर दुःखित होनेवाली नायिका। मतिरामने ‘केलि करे जेह कतसौ सो थल मिट्यो निहारि’ जो ‘सोच करै वर नारि’, उसे माना है। (रसराज : ८५)। राधाके मनका अनुताप यमुनाको देखकर बढ़ रहा है—‘नागरिके नैननिते नीरको प्रवाहवद्यू, देखत प्रवाह वाढ्यौ जमुनाके नीरकौ। (रसराज ८७)। ऋतुका प्रभाव ऐसा ही मनको क्लेश पहुँचानेवाला है—‘ग्रीष्म दवत दवरिया कुज कुटीर। तिमि-तिमि तकत तरुनिअहिं वादी पीर।’ (वरवै० २१)। **द्वितीय अनुशयाना**—भानुदत्तने इसे भावी ‘स्थानभावशयका’ दुःखिता नायिका माना है। मिलनके भावी संकेतस्थलके लिए चिन्ताकुल परकीयाको द्वितीय अनुशयाना कहा गया है। मतिराम उसे (‘होन-हार संकेतको जेह अभाव उर आनि’) हृदयमें अत्यन्त दुःखित होनेवाली कहते हैं। पश्चात् करने भी लगभग इन्हीं शब्दोंका प्रयोग किया है। रहीमने परकीयाको सान्त्वना देनेके वहाने उसकी भविष्योन्मुखी चिन्ताकी व्यञ्जना भी की है—‘जनि मरु होय दुलहिया करि मन ऊन। मधन कुज ससुररिया वो घर सन।’ (वरवै० : १९)। मतिरामकी नायिकाको भी इसी प्रकारकी सान्त्वना दी जा रही है—‘केलि करै मधुमत्त जेह घन मधुपनके पुज। सोच न कर तुव आसरे सखी सघन घन कुज।’ (रसराज ९०)। **तृतीय अनुशयाना**—भानुदत्तके अनुसार ‘स्वानधिष्ठित संकेत’ स्थानपर न पहुँच पानेपर दुःखी होनेवाली नायिका। मतिराम तथा पश्चात् आदिने किंचित् विस्तारमें कहा है ‘जो तिय सुरत भकेतको रमन गमन अनुमान’ कर (व्याकुल) होती है अथवा पछताती है वह ऐसी नायिका होती है। रहीमने सहज अकन किया है ‘मितवा करत बसुरिया सुमन सुपात। फिरि-फिरि करति तरुनिया सन पछतात।’ (वरवै० २२)। अनुकूल परिस्थितिमें उमकी विवशताका सुन्दर चित्रण रीतिकाव्यमें किया गया है—‘साज समै मतिराम कामवस

वंसीधर, वंसीवट तट पै वजायी जाय बाँसुरी। ताप चढ़ि आयो तन पीरी परिआयी मुर, आखिनके ऊपर उमगि आयो आँसुरी।’ (रसराज ९२)।

**अनुष्टुप्**—पिगलाचार्यने अष्टाक्षर चतुष्पादको अनुष्टुप् छन्द माना है (पि० सू० ३ २३)। इस वर्णिक मुक्त छन्दमें आठ-आठ अक्षरोंके चार खण्ड होते हैं। समस्त अष्टकोंका पंचम अक्षर, दूसरे-चौथे अष्टका सातवा अक्षर लघु होता है और छठा अक्षर ममस्त अष्टकोंका लघु होता है, एव पहले, तीसरे अष्टका सातवाँ अक्षर दीर्घ होता है। नारायणभट्टने प्रथम और तृतीय अष्टकके आदिमें नगण और सगणका निषेध किया है और प्रथम एव तृतीय अष्टकमें ४ वर्णोंके बाद यगणका विधान किया है और दूसरे-चौथे अष्टकमें पहले अक्षरके बाद, रगणका निषेध किया है। इस छन्दका प्रयोग गुप्तजीने (पद्मावली पृ० ३), माकेत (पृ० २३१, नवम सर्ग पृ० २६७ दशम सर्ग) एव सियारामशरण गुप्तने (गीता-रहस्यमें आधोपान्त) किया है। उदा०—‘भिन्न भी भावभगीमें, भाती है रूप सम्पदा। फूल धूल उडाके भी, आमोदप्रद है सदा’ (साकेत, नवम सर्ग पृ० २३१)। —पु० शु०

**अनुज्ञा**—विरोध-मूलक विशेषालंकार। भट्टि, भामह, दण्डी, उद्भट और वामनका परवर्ती है। इनके पश्चात् रुद्रट (काव्यालंकार ९।५), मम्मट (का० प्र० १०।१३५-३६) और रुय्यक (अलंकारसर्वस्व, पृ० १७१)में इसका उल्लेख है। मम्मटकी ‘वालवोधिनी’ और ‘नागेश्वरी’ व्याख्याओंमें बताया गया है कि दोषपूर्ण वस्तुमें भी गुणको देखकर उस दूषित वस्तुकी इच्छा करनेपर भी विशेष अलंकार होता है (नागेश्वरी पृ० २९४) यथा—‘विषद सन्तु न शशवद् यासु सकीर्त्यते हरि’ अर्थात् हमारे ऊपर विपत्तियाँ ही आयें, जिसमें हम भगवद्भजन तो करें। पर ‘कुवलयानन्द’में इसको विशेषान्तर्गत न मानकर इसको एक नया नाम अनुज्ञा देकर परिभाषा की गयी है। नागेश्वरी टीकाकी परिभाषा एव उदाहरण कारिकामें दिया है (कुवलयानन्द, ७१)। अप्यय दीक्षितने अप नी ओरसे भी दो उदाहरण दिये हैं। यथा—‘मय्येव जीर्णता यातु यत्त्वयोपकृतं हरे। नर प्रत्युपकारार्थं विपत्तिभमिकाक्षति,’ अर्थात् ‘हैं तेरो उपकार कपि, जोरन मो तन माँहि। इच्छुक प्रत्युपकारके विषदा चाहत ताहि।’ (अ० मं०) यहाँ प्रत्युपकार न करने रूप दोषकी इच्छाका वर्णन है।

अनुज्ञा अलंकारका उल्लेख ‘चन्द्रालोक’में भी नहीं है। हिन्दीके आचार्योंने ‘कुवलयानन्द’से इसे ग्रहण किया है—‘जहाँ सरस गुन देखि कै, करै दोमकी होत’ (शि० भू०, २८३) अथवा—‘दोषोंमें गुन देखिये’ (भा० मि० १४)। उदा०—‘मैं तो भई मनमोहनको मुरचन्द लसै विन मोलकी दामी।’ (ल० ल० ३२०) अथवा—‘वपारी जहाजके न राजा भारी राजके, भिखारी हमें कोजै महाराज मिवराजके।’ (शि० भू० २८४)। —ज० कि० व०

**अनुसंधानात्मक आलोचना**—अनुसंधानात्मक आलोचना प्रणालीकी दृष्टि साहित्यिककी अपेक्षा ऐतिहासिक और प्रामाणिक होनेमें विद्वान् करती है। कृति और

रचनाकारके मन्त्रव्योके अतिरिक्त आधारोंपर विशेष आग्रह होनेके कारण भी नाहित्यिक और भावात्मक विश्लेषणकी ओर इनका ध्यान न जाकर रचना और रचनाकारके विभिन्न नद्योंकी ओर इनका ध्यान अधिक जाता है। इन्हीं सन्दर्भकी खोजमें वे उनके ऐतिहासिक तथ्य और प्रतिपादित नृत्य दोनोंकी तुलना करते हुए प्रामाणिकता एवं ऐतिहासिकतापर विशेष बल देने लगते हैं। रचनाकारके समकालीन प्रकाशित-अप्रकाशित लेखों तथा रचनाके अतिरिक्त उसके जीवनवृत्त एवं जीवनवटनाओंके माध्यमसे मूलकी खोज और उनकी विवेचना करना इनका मुख्य उद्देश्य होता है। कभी-कभी ऐतिहासिकताके आधारपर इस पद्धतिके आलोचक साहित्यिक रचनाकी विशेष गतिविधिके जाननेमें पत्रों, वक्तव्यों और अन्य सामग्रीका भी सहारा लेते हैं। जिन आधारोंका प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष प्रभाव, अथवा जिन विचारोंका प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष प्रभाव, अथवा जिन सम्पर्कोंमें रचनाकारकी अनुभूतियाँ पकीं और सिझीं, उन सबका महत्त्व अनुसन्धानात्मक आलोचना-प्रणालीके माननेवालोंके लिए होता है। बहुधा रचनाकारके समकालीन साहित्यकारोंकी रचनाओं एवं उद्धरणोंसे भी रचना-विशेषका मूल्यांकन करना इस प्रणालीके आलोचकोंके लिए अवश्य-सर्वा हो जाना है।

अनुसन्धानात्मक प्रणालीकी विशेषताओंको निम्नलिखित वर्गोंमें अंकित किया जा सकता है—(१) यह कि पर्याप्त तथ्योंके आधारपर ही किसी भी रचनाके सम्बन्धमें निष्पक्ष होकर विवेचन करनेकी सम्भावनाको प्रोत्साहन मिलता है और अन्यथा रूपमें अतिवादी प्रशंसात्मक अथवा अतिवादी विरोधात्मक धारणाएँ बनानेकी सम्भावनाएँ कम हो जाती हैं। दूसरे शब्दोंमें एक वस्तुपरक दृष्टिसे रचनाका विवेचन किया जाना अधिक सम्भव हो जाता है और अनावश्यक पूर्वग्रहोंकी सम्भावना नष्ट होने लगती है। (२) यह कि सन्दर्भके अध्ययनमें रचनाके विभिन्न मकेन-स्थल, विन्म, प्रतीक, इत्यादि भी अपना उचित अर्थ ग्रहण कर लेते हैं। सन्दर्भके अज्ञानमें अनेक व्यञ्जनाएँ केवल अर्थहीन-सी लगने लगती हैं और वह प्रेषणीयता जो एक सगतिविशेषमें महत्त्वपूर्ण अर्थ रखती है, सन्दर्भके अज्ञानके कारण अधिक स्पष्ट नहीं हो पाती, जेमे तुलसीदासकी इस पक्तिका अर्थ 'मार्गके खाइवो सोइवो मसीतको'—विना उनके जीवन-सन्दर्भ और ऐतिहासिक सन्दर्भको जाने ठीक-ठीक समझमें नहीं आ सकता। ठीक उसी प्रकार अन्य रचनाओंमें भी कई स्थल ऐसे होते हैं जिनका मूल्य विना सन्दर्भ-रूपमें समझे स्पष्ट नहीं हो पाता। (३) यह कि प्रामाणिकतापर आग्रह करनेसे एक प्रकारकी वन्देयणवृत्ति स्वतः जागरित होती है जो अर्थके विभिन्न आयामोंके प्रति हमें जागृत करती है। प्रत्येक रचना और रचनाकारकी भाव-स्थिति और विचार-पद्धतिके लिए विना प्रमाणके कुछ भी कहना गलत ही नहीं, अन्यायपूर्ण भी हो सकता है, इसलिए अनुसन्धानात्मक आलोचना-प्रणाली प्रामाणिकतापर आग्रह करके बहुतेरे अनावश्यक विवादोंको समाप्त करनेमें सहायक होती है। (४) यह कि

ऐतिहासिकताके साथ-साथ भावबोधके विभिन्न स्तरोंका भी ज्ञान इस प्रणालीके माध्यममें अधिक सुगम और सुलभ हो सकता है। प्रत्येक देशकालमें ऐतिहासिक सीमाओं और विशेषताओंके नाते भावबोधके विभिन्न रूप विकसित होते रहते हैं। इस विकसित भावबोधके स्तरोंको ऐतिहासिक सन्दर्भके विना समझनेमें कठिनाई पड़ती है। अस्तु, अनुसन्धानात्मक आलोचना-प्रणाली द्वारा यह कठिनाई काफी सीमानक नष्ट हो जाती है। भूषणके कई कवित्त विना ऐतिहासिक सन्दर्भके वह भावबोध नहीं स्पष्ट करते जो कि उन कवित्तोंके जाननेके लिए नितान्त आवश्यक है। यही कारण है कि अनुसन्धानात्मक प्रणाली 'भारत भारती' जैसी रचनाको साहित्यिक स्तरमें महत्त्वपूर्ण न मानते हुए भी ऐतिहासिक भावबोधकी दृष्टिमें बहुत महत्त्वपूर्ण मानेगी, क्योंकि उस ग्रन्थको समझनेके लिए उन सन्दर्भोंको जानना आवश्यक है जिनमें उसकी लिखनेकी प्रेरणा कविको अनिवार्य रूपमें प्राप्त हुई है।

किन्तु प्रस्तुत विशेषताओंके होते हुए भी इस प्रणालीका कुछ सीमाएँ भी हैं। जहाँनक सीमाओंका सम्बन्ध है, हम उन्हें निम्नलिखित वर्गोंमें विभाजित करके प्रस्तुत कर सकते हैं। सर्वप्रथम तो यह कि साहित्य वस्तुपरक होने हुए भी रागात्मक अनुभूति है। अनुभूतियोंका विश्लेषण भाव-जगत्में सम्बन्ध रखता है। इसीलिए वस्तुपरक स्थितिके समस्त उपकरण प्रस्तुत होनेपर भी भाव-जगत्में यह दृष्टि अनभिन्न रह सकती है। दूसरे यह कि समकालीन सीमाओंमें बँधकर साहित्यकारके व्यक्तित्व, अनुभूति और दृष्टिको आँकनेमें हो सकता है कि पूर्ण न्यायका सन्तुलित निर्णय न दिया जा सके। अस्तु, इन सीमाओंके आधारपर अनुसन्धानात्मक शैलीकी विद्वक्तियोंको हम निम्नलिखित रूपमें इस प्रकार प्रस्तुत कर सकते हैं—(१) यह कि अनुसन्धानात्मक आलोचनाके माध्यम इतने सीमित है कि वे भाव एवं साहित्यिक सौन्दर्यके प्रति जागृत करनेके बजाय पाठक या भावकको अन्य दिशाओंमें बहका देने हैं। साहित्यिक सौन्दर्य इससे गौण हो जाता है और रचनाको साहित्येतर वस्तुएँ अधिक मूल्यवान् लगने लगती हैं। (२) यह कि रचनाके स्पष्ट रागात्मक सम्बन्धोंकी अपेक्षा कुछ ऐसी दिशाओंकी ओर समस्त जागृतताको प्रेषित कर देती है कि मूल्योंमें अन्तर पड़ जाता है और साहित्यिक सन्दर्भोंके अतिरिक्त अनावश्यक मूल्योंको अधिक महत्त्व मिल जाता है। (३) यह कि लेखककी नैसर्गिक प्रतिभाके प्रति अनुदार रूपमें व्यवहार करना अनुसन्धानात्मक-प्रणालीकी सम्भावित परिणति है। लेखक अपनी परिस्थितियोंसे उबरनेकी क्षमता रखता है। उसमें यह भी क्षमता होती है कि वह अपनी नैसर्गिक प्रतिभाके बलपर सर्वथा नयी दिशा निर्माण कर, मानव संवेदनाओंको नया अर्थ दे और तब अनुसन्धानात्मक शैली द्वारा हमें जिस वस्तुस्थितिका परिचय मिलेगा, हो सकता है कि वह केवल वाह्य उपकरणोंके कारण वहाँनक न पहुँच सके। —ल० का० व०

अनूढा (नायिका)—परकीयाका एक भेद, विभाजनके लिए दे०—'नायिका-भेद'। भोजने सर्वप्रथम अनूढा शब्दका



प्रयोग किया है। इसके पहले रुद्रट आदिने कन्यकाका प्रयोग किया है। अविवाहित अवस्थामें किसी पुरुषसे प्रेम करनेवाली स्त्री—‘अनव्याही केहु पुरुषसों अनुरागिनी जो होय।’ मतिराम रसराज ६२। भानुदत्तने इस अविवाहित नायिकामें परकीया भावके लिए तर्क दिया है—‘कन्याया पित्रावधीनतया परकीयता।’ रसमजरी पृ० ४९। अर्थात् पिता आदिके अधीन होनेके कारण कन्यकाको परकीया कहते हैं। उदा०—‘जवते दरसे मनमोहन जू तवतें अँखियाँ लगी सो लगी। कुल कानि गयी सखि बाहो घरी जब प्रेमके फन्द पगी मो पगी।’ ठाकुर (मीतल, ब्रजभाषा० २, २४०)। रीतिकाव्यमें इस नायिकाके चित्रणके माध्यमसे प्रेमकी अनेक भावपूर्ण स्थितियोंका अंकन हो सका है। कृष्णकाव्यमें राधाका चित्रण इस रूपमें सुन्दर तथा उद्देगपूर्ण हुआ है, विशेषकर विद्यापति तथा सुरका।

**अन्यपूर्वा-दे०—‘नोपी’।**

**अन्यसभोगदुःखिता (नायिका)**—अवस्थानुसार स्वतंत्र विभाजनका एक भेद। विशेषके लिए दे०—‘नायिका-भेद’। यह विभाजन सर्वप्रथम भानुदत्त द्वारा प्रस्तुत किया गया है। अपने प्रियके प्रीति-चिह्न किसी अन्य स्त्रीके शरीरपर देख-देखकर दुःखित होनेवाली नायिका। पश्चात्कारकी परिभाषामें—‘प्रीतम प्रीति प्रतीति जो और तिया तन पाइ’ कहा गया है, पर मतिरामने इसके सम्बन्धमें यह और कहा है—‘करै पेच रिस तेह’, अर्थात्, वह अपने दुःखको व्यंग्य और कटूक्तियोंमें व्यक्त भी करती है। मतिरामके उदाहरणसे यह स्पष्ट भी है—‘तूतो है रसीली रम वातन बनाय जानै, मेरे जान आयी रस राखि के रमीले सौ’ (रसराज ९९)। रहीमकी नायिका उस अन्य स्त्रीके प्रति गहरा व्यंग्य करती है—‘मैं पठयउँ जिहि कमवों आयमि साधि। छुटिगो सीमको जुरवा कमिके बाँधि।’ (वरवै० . २८)। भक्ति काव्यमें सीमित और रीतिकाव्यमें व्यापक रूपसे इस नायिकाका चित्रण किया गया है और वस्तुतः उसके माध्यमसे उस रतिचिह्नोंसे युक्त नायिकाका भी। इस काव्यमें व्यंग्य, उपालम्भ, उक्तिचातुर्य, खीझ तथा आक्रोश आदिका सुन्दर चित्रण हुआ है।

**अन्योन्य**—रुद्रट द्वारा वास्तव वर्गका और रुच्यक द्वारा विरोधमूल वर्गका अर्थालंकार, जहाँ एक ही क्रिया द्वारा दो वस्तुओंको अन्योन्य अथवा परस्पर, अर्थात् एक-दूसरेका, कारण वर्णित किया जाय, वहाँ ‘अन्योन्य’ अलंकार होता है। इस अलंकारका सम्भवतः प्रथम विवेचन रुद्रटने किया है। परन्तु रुद्रटके—‘यत्र परस्परमेक कारकभावोऽभिधेययो क्रियया’ की अपेक्षा रुच्यक तथा मम्मटके लक्षण अधिक स्पष्ट है—‘क्रियया तु परस्परम्। वस्तुनोर्नननेऽन्योन्यम्’ (का० प्र० १० १२०, १२१), अर्थात्, क्रियाके द्वारा पदार्थोंके परस्पर उत्पादक होनेका चमत्कार, जबकि रुद्रटने क्रियाके द्वारा पदार्थोंके कारक भावको माना है। परन्तु हिन्दीके आचार्योंमें ‘चन्द्रालोक’के लक्षण—‘यत्र स्यादुपकार परस्परम्’ का विशेष प्रभाव है। मतिरामने ‘ललित-ललाम’में इसका उल्लेख नहीं किया है, किन्तु भूपणने ‘शिवराजभूषण’में परिभाषा दी है—‘अन्योन्या उपकार जहँ,

यह वरनन ठहराय।’ (शि० भू० . २२३)। दासका लक्षण किंचित् भिन्न है—‘होत परस्पर जुगुल सो’ (का० नि० . १५)। उदा०—‘ज्यों ज्यों तन धारा कियें, जल प्यावत रिझिवारि। पियें जात त्यों त्यों पथिक, विरली ओख संभारि।’ (शि० भू०)। अथवा—‘तो कर सों छिति छाजतु दानहै, दानहू सों अति तो कर छाजै। नैंही गुनीकी वड़ाई सजै अरु, तेरी वड़ाई गुनी सब साजै।’ (शि० भू० २२४)।

भोजदेवके ‘सरस्वतीकठाभरण’में ‘अन्योन्य’के तीन भेद बताये गये हैं—अभिधीयमान, प्रतीयमान तथा प्रतीयमानाभिधीयमान। विश्वनाथके लक्षण ‘उभयोरैकक्रियाया करण मिथ’ (सा० द० १० ७३) अर्थात् ‘जब दो वस्तुएं परस्पर एक ही क्रिया द्वारा विशेषता उत्पन्न करें’ में आगे विकामित होनेवाले भेदोंका आधार है। पश्चात्कारने तीन भेद दिये हैं—परस्पर उपकार, परस्पर अपकार तथा समान व्यवहार। ‘भारती भूषण’ में दूसरे ढंगसे तीन भेद वर्णित हैं—परस्पर कारणता, परस्पर उपकार तथा परस्पर समान व्यवहार। किन्तु मम्मटने केवल एक ही प्रकारका ‘अन्योन्य’ माना है, एक क्रिया द्वारा दो वस्तुओंकी परस्पर कारणता। जगन्नाथके ‘रसगगाधर’में भी इसी मतका समर्थन है। परस्पर उपकारिताके अनेक सुन्दर उदाहरण काव्यग्रन्थोंमें मिलते हैं।

—ध० ब्र० शा०

**अन्वय दोष-दे०—‘शब्द-दोष,’ उन्नीमवाँ वाक्य-दोष।**

**अन्वित-अभिधानवाद**—कुमारिलभट्टके शिष्य प्रभाकर मीमांसकका एक मिद्धान्त, जिसमें पदोंमें ही अन्वित अर्थका बोध माना जाता है (दे०—‘तात्पर्यावृत्ति’)। कहा जाता है कि प्रभाकर अत्यन्त प्रसर बुद्धिके थे। एक बार उन्होंने अपने गुरुकी एक भूलको सुना था, तभी दार्शनिक साहित्यमें इनके मतको ‘गुरुमत’ कहा जाता है (विशेष दे०—हि० ध्व०, पृ० ३०)।

—उ० श० शु०

**अपकर्ष**—काव्य-दोषके अन्तर्गत रसका अपकर्ष करनेवाले कारण दोष कहलाते हैं। काव्यके चमत्कार अर्थका अविलम्ब बोध होनेको रसास्वादन कहते हैं। इसके समझनेमें जब विलम्ब उपस्थित हो तो उसे अपकर्ष कहेंगे, अर्थात् जो कारण रस, रसाभास, भाव, भावाभास, म न्ध, शबलता आदि द्वारा काव्यकी आत्मा, चमत्कार और वाक्यार्थको अपने प्रतिबन्ध द्वारा रोकते हैं अथवा हीनता प्रदान करते हैं उन्हें अपकर्ष कहते हैं। यह अपकर्ष तीन प्रकारमें हो सकता है—(१) रस-प्रतीतिमें विलम्ब द्वारा, (२) अवरोध द्वारा और (३) रसके आस्वादनमें पूर्ण विनाश या विधात द्वारा। शब्द और अर्थका अपकार करनेवाले तत्त्व भी अप्रत्यक्ष रूपसे रसका ही अपकर्ष करते हैं। रस अलौकिक आनन्दकी अवस्था है, अतः उसका विलम्बन, अवरोधन तथा विधात निश्चय ही उद्देगजनक होगा। (१) ये दोष या तो रसकी प्रतीतिको रोक देते हैं, या (२) रसकी उत्कृष्टताकी विधातक किसी वस्तुको बीचमें रखकर देते हैं, या (३) रसास्वादनमें विलम्ब कर देते हैं। इन अपकर्षोंको दूरे शब्दोंमें इस प्रकार कह सकते हैं कि वे मूल औचित्यका व्यक्तिक्रम कर देते हैं।

मम्मटके आचार्योंमें मम्मट तथा तथा विश्वनाथने ही अपकर्षकी विधिवत् व्याख्या की है। हिन्दीके आचार्योंने

किनीने अपकर्षका नियमित और स्पष्ट विवेचन नहीं किया है। काव्यास्वादरोधक—यह अपकर्षका एक भेद है। इसके अन्तर्गत वे समस्त कारण परिगणित किये जाते हैं जिनके उपस्थित होनेसे रसकी अनुभूतिमें रुकावट उपस्थित हो जाय, यथा—‘कार्तार्थी तव होहुंगी, मिलिहँ जब प्रिय आय।’ कार्तार्थी(कृतार्थी)का प्रयोग रसके आस्वादका अवरोधन करता है। यह विप्रलम्भ शृंगारका वर्णन है। इसमें कठोर वर्णोंकी रचना नियमविरुद्ध है। ऐसे प्रयोग काव्यास्वादरोधक अपकर्ष कहलाते हैं।

काव्योत्कर्षविनाशक—यह रसापकर्ष उस स्थलपर होता है जहाँ ऐसे कारण उपस्थित हो जाते हैं जिनमें रसकी अनुभूतिका पूर्णतया विनाश हो जाता है, यथा—‘यमुना-शम्बर नो, छूटत कल्लिमल कोम’। यहाँ जलके अर्थमें ‘शम्बर’ शब्दका प्रयोग है। ‘शम्बर’ पद जलका पर्यायवाची है, किन्तु काव्यमें ‘शम्बर’का प्रयोग ‘शम्बर’ नामके असुरके लिए होता है। अतः ‘शम्बर’ उसी असुरके नाममें रूढ़ है। जलके अर्थमें वह अप्रमिष्ट है। अतः यह रसान्वाद्यविनाशक अपकर्ष है।

काव्यास्वादविलम्बक—यह रसका अपकर्ष उस समय होता है जब ऐसे कारण आकर उपस्थित हो जायें जिनमें रसकी अनुभूतिमें विलम्ब या देर हो, यथा—‘कहत कन परदेसीकी बात। मन्दिर अरध अवधि हरि बढि गये, हरि अहार चलि जात।’ उक्त पदमें, मन्दिर अरध=पात (१५ दिन), हरि अहार=मान=माम (३० दिन)। यहाँपर ऐसे प्रयोग किये गये हैं जिनने रसकी अनुभूतिमें विलम्ब हो जाता है। अतः यह काव्योत्कर्षविलम्बक अपकर्ष है।

—टी० सि० तो०

अपठ्युक्त-दे०—‘अर्थ-टोप’, तेरहवीं।

अपभ्रंश—लगभग छठीने बारहवीं शतीतक उत्तर भारतमें साहित्य और बोलचालमें व्यवहृत प्राकृतकी उत्तराधिकारिणी भाषाएँ। पतञ्जलि(द्वितीय शती)ने इन्हे देवभाषामें भिन्न असाधु भाषाके अर्थमें प्रयुक्त किया है। भरत (तीसरी शती) इन्हे शावर, आमीर (और गुर्जर) आदिकी भाषा बताते हैं। टण्डी (सातवीं शती) भी इसे ‘आमीरादिगिर’ कहते हैं। चण्ड (छठी शती)ने ‘प्राकृत-लक्षणम्’में अपभ्रंशको एक विभाषा कहा है, जिससे घात होता है कि तबतक यह प्रामाणिक आर्यभाषाके योगमें व्यापक हो गयी थी। बलभीके राजा धरमेनके शिलालेखमें स्पष्ट होता है कि छठी शताब्दीमें संस्कृत और प्राकृतके अनिरिक्त अपभ्रंशमें भी साहित्यरचना होने लगी थी, भले ही इनका आरम्भ सौराष्ट्रमें ही हुआ हो। मामह (सातवीं शती) और रुद्रट (नवीं शती) ने भी अपभ्रंशकाव्यकी चर्चा की है। टीकाकार पुम्पोत्तम (ग्यारहवीं शती) और काव्यमीमामाकार राजशेखर(दसवीं शती)का कहना है कि मध्यदेश और उसके पश्चिममें अपभ्रंश शिष्टवर्गकी भाषा थी। मन्त्रेपमें यह कहा जा सकता है कि तीसरी शताब्दान्तक अपभ्रंश आभीरादिकी भाषा थी, क्रमशः वह लोकभाषा, धीरे-धीरे शिष्टभाषा और बादमें साहित्यिक भाषा हो गयी। पहले यह गुजरात, हिमवत्, नाँवीर और सिन्धुदेशतक सीमित थी, बादमें मालवा, राजस्थान, पंजाब, दिल्ली

और बुन्देलखण्डतक फैल गयी और बारहवीं शतीमें मगध उत्तरी भारतमें व्याप्त हो गयी। इनके तीन रूप—नागर, उपनागर और ब्राह्म (मार्कण्डेयके अनुसार) अथवा नागर, ग्राम्य और उपनागर (निमिसाधुके अनुसार)—पश्चिमी भारतकी अपभ्रंशके ही थे। समय पाकर एक-एक प्राकृतके विकसित रूपको भी उनका अपभ्रंश कहा जाने लगा—जैसे, गौरसेनी अपभ्रंश, महाराष्ट्री अपभ्रंश, मागधी-अपभ्रंश इत्यादि। इस कालमें उधर-उधर भी जो भारतीय आर्यभाषाएँ थीं और जिनमें आधुनिक आर्यभाषाओंका विकास माना जाता है, उन सबको अपभ्रंश नामसे अभिहित किया गया है, जैसे, कैकय, टाक्क, लाट और यहाँतक कि कार्णाट और द्रविड अपभ्रंश भी मानी गयी है।

बोलचालकी अपभ्रंशके विषयमें तो कुछ कहा नहीं जा सकता, किन्तु साहित्यिक अपभ्रंशकी विशेषताएँ संक्षेपमें इस प्रकार थीं—

ध्वनि-विकास—१ अपभ्रंशने प्राकृतकी ध्वनिमालामें कोई परिवर्तन नहीं किया, स्वर और व्यंजन वही रहे। २ संस्कृत शब्दोंके आदिस्वरको यथावत् सुरक्षित रखा गया। ३ प्राकृतमें संस्कृतके अन्त्यस्वरोंके लोप अथवा ह्रस्वीकरणकी जो प्रवृत्ति आरम्भ हुई थी उसका व्यापक और पूर्ण रूपमें निर्वाह हुआ। ४ उपान्त्यस्वर कहीं तो सुरक्षित रहा और कहीं ह्रस्व हो गया। ५ प्राकृतके दीर्घ (द्वित्व) व्यंजनकी अपभ्रंशमें ह्रस्व (एक) व्यंजन करके आद्यक्षरमेंके स्वरको दीर्घ कर देनेकी प्रवृत्ति आरम्भ हो गयी, जो हिन्दी बोलियोंमें जारी रही। ६ प्राकृतके बीचमें समीपवर्ती स्वरों (hiatus) को मिलाकर एक स्वर किया गया। ७ आदि व्यंजन यथापूर्व सुरक्षित रहे। प्राकृतकी तरह अपभ्रंशने संस्कृत शब्दोंके अन्त्य व्यंजनोंको छुप्त करनेकी प्रवृत्तिकी और आगे बढ़ाया। ८ ट्वर्गको छोड़कर मध्य अल्पप्राण व्यंजनोंका लोप होता रहा और महाप्राण व्यंजनोंकी जगह ह रह गया। प्राकृतमें अपवाट अधिक थे, अपभ्रंशने अपवाट कम कर दिये। १० मध्य ट् ठ के स्थानपर ड् ढ् और तदुपरान्त ङ् ञ्का विकास अधिक होने लगा। ११ सयुक्त अथवा द्वित्व व्यंजनकी जगह अपभ्रंशमें एक व्यंजन रह गया।

व्याकरण—१ संस्कृतके नपुंसकलिंग शब्द पुल्लिंग हो गये और इस तरह पुल्लिंग शब्दोंकी संख्या बहुत अधिक हो गयी। २ कारक-चिह्नोंमें सरलता आ गयी, न तो स्त्रीलिंग-पुल्लिंगके कारक-प्रत्ययोंमें कोई भेद रह गया और न ही एकवचन-बहुवचनके कारक-चिह्नोंमें। ३ कारकोंकी संख्या कम हो गयी और भाषा विश्लेषणात्मक हो गयी। ४ विशेषण प्रत्ययमें लिंगभेद अथवा वचनभेद हटने लगा। ५ क्रियाओंके रूपमें विशेष परिवर्तन हुआ—तिङन्तरूपोंके स्थानपर कृदन्तरूपोंका व्यवहार हुआ। इससे कालरचना अत्यन्त सरल हो गयी।

शब्द-भण्डार—अपभ्रंशमें देशी और तद्भव शब्दोंकी भरमार देखकर इसकी स्वतन्त्र और विद्रोही प्रकृति का ठीक-ठीक अनुमान होना है। साहित्यिक शब्दोंकी अपेक्षा बोलचालके शब्दोंका अधिक व्यवहार उत्तरकालीन साहित्यमें भी जारी रहा।

—ह० दे० वा०

**अपभ्रंश, उपनागर**—अपभ्रंशका वह रूप जिसे मार्कण्डेय और नेमिसाधु आदि वैयाकरणोंने नागर और ग्राम्य अपभ्रंशका सम्मिश्रित रूप कहा है और जिसे गजस्थानीका विकास हुआ है। नेमिसाधु (रुद्रके टीकाकार—ग्यारहवीं शती) लिखते हैं कि प्राकृत और आभीरीके मेलने ग्राम्य अपभ्रंशका विकास हुआ और तदुपरान्त आसपासकी भाषाओंके प्रभावोंको ग्रहण करती हुई उपनागर अपभ्रंश विकसित हुई। आधुनिक समयके विद्वानोंका मत है कि यह नागर और ब्राह्मणसे स्वतन्त्र पूर्वी सौराष्ट्रकी भाषाका रूप रहा है। उपनागरका क्षेत्र गुजरात और सिन्धुमे पूर्वका प्रदेश माना जाता है। इसका साहित्य प्राप्त नहीं है, पर प्राचीन हिन्दीके चारण-साहित्यके ऐतिहासिक और वैज्ञानिक विश्लेषणसे उसकी विशेषताओंको जाना जा सकता है। —ह० दे० वा०

**अपभ्रंश, केकय**—अपभ्रंशका वह रूप जो दक्षिणी कश्मीर और पश्चिमी पंजाब, केकय अथवा कक्का प्रदेशमें प्रचलित रहा। कुछ विद्वानोंने व्यास और सतलजके बीचके प्रदेशको केकय माना है और कुछने चित्राल, स्वात और उसके आसपासके उत्तरी सीमाप्रान्तको। बहुमतने स्वीकार किया है कि लहन्दी भाषाका विकास केकय अपभ्रंशसे हुआ है। इसका काल छठीसे दसवीं शतीतक बताया गया है। पश्चिमोत्तर भारतमें राजनीतिक विप्लवोंके कारण केकय अपभ्रंशका सब साहित्य नष्ट हो गया है। अतः इसकी भाषागत विशेषताओंके विषयमें कुछ जानकारी उपलब्ध नहीं है। मार्कण्डेयने केकयका उल्लेख अपनी सूचीमें किया है। —ह० दे० वा०

**अपभ्रंशधारा**—हेमचन्द्र (११४५-१२२९ वि० सं०), सोमप्रभाचार्य (१३वीं शती), अब्दुल रहमान (१३वीं शती वि०) जैसे कृतिकारोंकी अपभ्रंशमें निश्चित रूपसे स्वयंभू, पुष्पदन्त आदिकी अपभ्रंशकी अपेक्षा ऐसे शब्द अधिक मिलते हैं जिनकी आधुनिक भारतीय आर्यभाषाओंका लगभग पुराना रूप कहा जा सकता है। यह परिवर्तन-कालीन अपभ्रंश है। विक्रमकी बारहवीं-तेरहवीं शतीमें अपभ्रंशका स्थान उसके क्रमशः विकसित रूप ले चुके थे, किन्तु फिर भी अनेक कवि केवल परम्परापालनके लिए अपभ्रंशमें रचना करते रहे। विद्यापतिकी कीर्तिलता भी इसी प्रकारकी एक कृति है, जिसमें अपभ्रंशका परिवर्तित रूप मिलता है। इसके अतिरिक्त जैन कृतिकार तो मोलहवा-सत्रहवीं शतीतक अपभ्रंशमें ग्रन्थ लिखने रहे। इन कृतिकारोंने धार्मिक परम्परा तथा साहित्यिक परम्पराका पालन करनेके लिए ही ये रचनाएँ की हैं। जैन शास्त्रचर्चा और अध्ययनके कुछ ऐसे केन्द्र थे जहाँ सम्स्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश साहित्यका पठन-पाठन और प्रतिलिपिका कार्य होता रहता था। उदाहरणके लिए, गोवालगिरि (गोपाचलगिरि) भट्टारकोंकी गद्दी थी, जहाँ अपभ्रंशके अनेक ग्रन्थोंकी प्रतिलिपि की गयी थी और उसका अध्ययन भी वहाँ होता था। अपभ्रंश कृतियोंकी प्रतिलिपियोंकी पुस्तिकाओंमें प्रतिलिपि-स्थान गोवालगिरि लिखा मिला है। इसी प्रकारके अन्य कई केन्द्र थे। और इस प्रकार परम्पराका पवित्र प्राप्त कर उममें प्रेरणा पाकर

अनेक अपभ्रंश कृतियोंकी रचना हुई होगी। नरसेन (१४वीं-१५वीं शती)की वर्द्धमानकथा और श्रीपातचरित, सिंह या सिद्धका प्रद्युम्नचरित, धनवाल (१५वीं शती)के बाहुबलिचरित और भविष्यदन्तचरित, रङ्गधूकी पद्मपुराणादि लगभग २५ अपभ्रंश कृतियाँ, यशकीर्ति (१५वीं-१६वीं शती वि०)की हरिवंशपुराण, चन्द्रप्रभाचरित आदि, श्रुतकीर्ति (१६वीं शती वि०)की परमेष्ठिप्रकाशसार और हरिवंश-पुराण, श्रुतकीर्ति (१६वीं शती वि०) कृत नागकुमार-चरितादि, और भगवतीदासकृत मृगावलेखाचरित (१७०० वि० सं०) आदि इसी प्रकारकी कृतियाँ हैं जो केवल अपभ्रंशके प्रति आग्रहके कारण लिखी गयी हैं। इनमें बहुत-सी कृतियोंकी भाषामें अपने आप समकालीन साहित्यिक भाषाओंके प्रयोग आ गये हैं। अठारहवां शतीमें यह परम्परा आकर विट्कुल समाप्त हो गयी। इस परम्पराकी मिश्रित अपभ्रंशका अध्ययन बहुत ही मनोरंजक विषय है। साहित्यिक रूपमें तो कोई नवीनता नहीं है। कटवक (चौपाई-टोहा) शैली चरितकाव्योंमें मिलती है, जहाँ कहीं-कहीं घत्ताका स्थान टोहेने ले लिया है तथा कथा कहनेका ढंग प्रायः परम्पराके अनुकूल ही रखा गया है। —रा० नि० तो०

**अपभ्रंश, नागर**—अपभ्रंशका वह भेद जो गुजरात और पश्चिमी राजस्थानमें प्रचलित था और जिसमें अधिकांश साहित्य उपलब्ध है। भरतमुनि (तीसरी शती)ने जिसको आभीरादि (गुर्जरकी भी) भाषा बताया है, वह यही है। ११वीं शताब्दीमें नेमिसाधुने भी नागरको आभीर अपभ्रंशका पर्याय माना है। आभीरों और गुर्जर-प्रतिहारोंकी राजसत्ताके कारण इसका व्यापक प्रयोग होने लगा। अपभ्रंशका यही रूप शिष्टवर्ग (नागरिक लोगों) तथा नागर ब्राह्मणोंके प्रोत्साहनने प्रामाणिक माना गया। मार्कण्डेय (११वीं शती)ने प्रथम बार 'प्राकृतसर्वस्व'में अपभ्रंशके भेदोंमें नागर नामका व्यवहार किया है। साहित्यिक माध्यमके रूपमें यह शोरमेनी प्राकृतकी अनुसारीणी कृत्रिम भाषा है। हेमचन्द्र (१२वीं शती)ने अपने व्याकरणमें इसको आदर्श मानकर इसका विश्लेषण किया है और 'देसी सद् सगहो' नामसे नागरमें प्रयुक्त देशी शब्दोंका कोश रचा है। गुजराती भाषाका विकास नागर अपभ्रंशमें माना जाता है। —ह० दे० वा०

**अपभ्रंश, ब्राह्मण**—अपभ्रंशका एक भेद जिसका नाम तो ११वीं शतीसे मिलता है, पर जिसका न तो साहित्य प्राप्त है और न कोई अन्य प्रमाण। सिन्धी भाषाकी ब्राह्मणसे उत्पत्ति मानी जाती है। ८ वां शताब्दीमें मिन्धुपर अरबोंका आधिपत्य रहा और इतिहास साक्षी है कि उनका शासनकार्य तत्कालीन सिन्धुकी प्रचलित भाषामें होता था। अतः यदि अरब-शासनकालके नरकारी कागजात उपलब्ध हो सके और उनमें ब्राह्मणकी भाषागत खोज की जाय तो कुछ तथ्य प्रकाशमें आ सकते हैं। —ह० दे० वा०

**अपभ्रंश (साहित्य)**—मध्यकालीन भारतीय आर्यभाषाको तिरस्कारसूचक अपभ्रंश (अर्थात् पणित) नाम संस्कृतके आचार्यों द्वारा प्राप्त हुआ है। संस्कृत शब्दके 'माधु' रूपोंके



अतिरिक्त लोक तथा साहित्यमें प्रचलित भिन्न शब्द-रूपों को महाभाष्यके रचयिता पञ्चजलिने 'अपभ्रंश' या 'अपभ्रंश' संज्ञा दी और महाभाष्यके उन नामको बिना आपत्ति बिधे अनिच्छापूर्वक सभीने स्वीकार किया। इस व्यापक परिभाषाके अनुसार तो प्राकृतों भी अपभ्रंश हैं, किन्तु पीछे चलकर जिस भाषाके लिए अपभ्रंश नामका प्रयोग होने लगा वह प्राकृत (दे०) आर आधुनिक भारतीय आर्य-भाषाके बीचकी नीड़ी है। जिन समयमें अपभ्रंश नामका प्रयोग मिलना है तथा अपभ्रंशके दो प्रयोग मिलने हैं, उसमें ऐसा कहा जा सकता है कि प्राकृतों और अपभ्रंश बहुत समयतक साथ साथ पनपती रहीं, प्राकृतोंमें रचना होती रही और अपभ्रंशमें भी। वैसे प्राकृतकी अगली पीढ़ी अपभ्रंश है और उसका काल साधारणतः ६०० ई० से लेकर १३०० ई० तक माना जा सकता है। इस सीमाका भामह, दण्डी द्वारा दिये गये अपभ्रंशमें साहित्यरचना विषयक मकेतोके आधारपर एक किताब और विद्यापति आदि कवियोंकी समान रूपमें लोकभाषामें पद्य अवलम्बित भाषाओंमें रचनाके आधारपर दूसरा किताब माना जा सकता है।

पतञ्जलि और भरतने सामान्य रूपमें 'अपभ्रंश' का उल्लेख किया है। भामहने 'काव्यालंकार'में अपभ्रंशको साहित्यिक भाषा कहा है और दण्डीके कथनमें इसकी और भी पुष्टि होती है। दण्डीने अपभ्रंशके प्रयोगमें आभीरोंका उल्लेख किया है, जो बहुत सकेतपूर्ण है। उन्होंने अपभ्रंशके 'आसारवन्ध' काव्योंके अस्तित्वका भी सकेत किया है। काव्यालंकारकार रुद्र आर उनके टीकाकार नेमिसाधुने अपभ्रंशके तीन भेदों—उपनागर, आभीर और ग्राम्यका उल्लेख किया है किन्तु लक्ष्योंकी चर्चा नहीं की। राजशेखरने राजशेखरवारोंमें अपभ्रंश काव्यके सम्मानपूर्ण स्थानकी चर्चा की है और उसकी प्रशंसा भी की है। इनके अतिरिक्त आनन्दवर्धन, मम्मट, भोज, वाग्भट, रामचन्द्र गुणचन्द्र, जिनदत्त, शमरचन्द्र, शारदातनय तथा अन्य अनेक कवियों और काव्य-समीक्षकोंने अपभ्रंशका स्मरण किया है।

वैयाकरणोंमें चण्ड (७वीं शती ई०), पुरुषोत्तमदेव (१२वीं शती ई०), क्रमदीश्वर (१३वीं शती ई०) हेमचन्द्र, सिंहराज (१३वीं-१४वीं शती ई०), लक्ष्मीधर (१६वीं शती ई०) रामगर्भ तर्कवागीश (१६वीं शती ई०), मार्कण्डेय (१७वीं शती ई०) आदिने अपभ्रंशके व्याकरणपर प्रकाश डाला है। चण्ड, हेमचन्द्र आर सिंहराज (पश्चिमी मन्त्रशास्त्रके वैयाकरण)ने शौरसेनीको अपभ्रंशका आधार माना है और अन्य भेदोंका उल्लेख नहीं किया है। क्रमदीश्वरने ब्राह्मणकी प्रधान अपभ्रंश माना है, जिसे कुछ विद्वान् पश्चिमी अपभ्रंश (शौरसेनीपर आधारित) मानते हैं।

आभीर गुर्जरीका भी अपभ्रंशके मन्त्रधर्म दण्डी, भोज आदिने उल्लेख किया है। विद्वानोंने प्रतापी आभीरोंकी ब्राह्मण (ब्राह्मण-स्वार्थ) भी बताया है और इस प्रकार पश्चिमी प्रदेशोंकी अपभ्रंशकी प्रभावित करनेके कारण आभीरोंका उममें सम्मन भी जुड़ गया होगा। अतः ब्राह्मण और आभीरों एक ही अपभ्रंश हो सकती है। नागरक एवं उप-

नागरके और ग्राम्यके (हेमचन्द्रने इसका उल्लेख किया है) प्रसंगमें यह क्रिमीने नगी बताया कि ये किन प्रदेश-विशेषमें बोली जाती थीं। क्रमदीश्वरने नागरापभ्रंश और रामक गुल्फका सम्मन स्थापित किया है और रामक रचनाएँ पश्चिमी प्रदेशोंमें ही रचित अभीतक मिली हैं। अतः नागर और ब्राह्मण दोनों ही पश्चिमी प्रदेशोंकी अपभ्रंश मिश्र होती हैं। उपनागर शब्द सम्भवतः नागरमें अन्तर्गत करनेके लिए प्रयुक्त किया गया होगा। अपभ्रंशके बोलचालवाले रूपको 'ग्राम्य' संज्ञा हेमचन्द्रने दी होगी। अपभ्रंशके कवियोंमें अयल (अपभ्रंश), अयल्ल (अपभ्रंश), प्राकृत, पदमन्त्री आदि नामोंका भी अपभ्रंशके लिए प्रयोग किया है।

काव्य-समीक्षकों और वैयाकरणों द्वारा अपभ्रंशके जो उल्लेख मिलते हैं, उनके आधारपर यह कहा जा सकता है कि अपभ्रंश प्राग्भूमि आदिमें नही देखी जाती थी, किन्तु उठा, मानवी शती ई० (भामह, दण्डीका समय)तक उसमें अपनी और इस प्रकारकी साहित्य रचना हो चुकी थी कि मन्त्रके उद्भूत साहित्यकी चर्चा करने-वालोंने भी अपभ्रंश कवियोंका उल्लेख करना आवश्यक समझा। आठवीं, नवीं और दसवीं शतियोंमें यह साहित्यिक उत्कर्षता प्राप्त हुई और राजदरबारों, कवि-सभाओंमें उसका समावेश होने लगा। आगेकी शतियोंमें भी उसमें साहित्यरचना होती रही, किन्तु वह सामान्य जन-भाषामें दूर पड़ गयी थी और जन भाषामें अपभ्रंशकी सङ्ग-प्रधान शब्दावलीसे भिन्न नत्वन-प्रयोग प्रधान रचनाएँ होने लगीं, और धीरे-धीरे उन्होंने अपना उचित स्थान प्राप्त किया और अपभ्रंशकी धारा क्षीण होती चली गयी।

प्राकृत 'धम्मपद'के उपरान्त रूपों ('पद्मचरित्र'—विमल चरित्र तीनरी शती ई०)के इसी प्रकारके प्रयोग, भक्त-मुनिकों उकारवहुला भाषा तथा ध्रुवागीनोंमें ऐसे प्रयोग, 'वसुदेव हिण्टि' (उठा शती वि०), 'विक्रमोर्वशी'के विवादग्रन्थ अपभ्रंश पद्य ऐसे मकेत हैं जो अपभ्रंशके विकासकी सूचना देते हैं। अपभ्रंशमें साहित्य-रचनाके निश्चित प्रमाण जिनदास महत्तरकृत 'नन्दिसूत्र'की चृणि (६७६ ई०) 'कुवलयमाला' (७७८ ई०), शैलकृष्ण 'सङ्गनागवृत्ति' (१०वीं शती वि०)में उपलब्ध अपभ्रंश उद्धरणोंमें मिलते हैं। इसके आगे तो चतुर्मुख, द्रोण, स्वयम्भू, पुष्पदन्त, योगीन्द्र जैसे कवियोंके अपभ्रंशभाषा-निबद्ध ग्रन्थ प्राप्त होते हैं और उन ग्रन्थोंके अतिरिक्त अपभ्रंश ओहोंकी स्वतन्त्र-सुक्त धारा भी मिलती है। ये ओहें नाना ग्रन्थकारों द्वारा उद्धृत किये गये हैं, जिनके रचनाकारोंका कभी पता नहीं लग सकेगा, और सब भाषाकी दृष्टिमें बहुत महत्त्वपूर्ण हैं। समस्त उत्तरी प्रदेशोंमें लगभग सभी मतावलम्बियोंने अपभ्रंशमें रचना की। सुक्तका काव्य, सुभाषित, खण्डकाव्य, महाकाव्य, चम्पू, कथा आदि नाना काव्य-रूपोंके माध्यमके रूपमें अपभ्रंश साहित्य प्रस्फुटित हुआ। काव्य-रूपोंकी ध्यानमें रखकर इस साहित्यका संक्षिप्त परिचय यहाँ दिया जा सकता है।

सुक्तक पद्य ओहों अपभ्रंशका अपना छन्द है। विक्रमोर्वशीयके चतुर्थ अङ्कमें विभिन्न राजा पुण्यवाके उद्गार मानों

अपभ्रंशमें अपने आप फूट पड़ते हैं। ये उद्गार दोहा, अडिल्ल, रासावलय, पज्जाटिका आदि छन्दोंमें हैं। मुक्त वातावरणको सृष्टि करने, तीव्र भावावेगको व्यक्त करनेमें अपभ्रंश बहुत ही शक्तिशाली माध्यम सिद्ध हुई है। चण्ड, आनन्दवर्धन, भोज, हेमचन्द्र, 'प्राकृत पैंगल', 'प्रबन्ध-चिन्तामणि' (१३०४ ई०), 'प्रबन्धकोश' (१३४८ ई०), 'पुरातन-प्रबन्ध-संग्रह'में अनेक अपभ्रंश मुक्त पद्य विखरे मिलते हैं। इनमेंसे बहुतसे बड़े हुए रूपमें परवर्ती साहित्य-में भी मिलते हैं, क्योंकि अनेक दोहे सुभाषितोंके समान बहुत ही लोकप्रिय हो गये होंगे। भोज और हेमचन्द्रने जिस प्रकार नाना विषयोंसे सम्बन्धित पद्य वचन-विदग्धता, व्यंग्य, व्याकरणके उदाहरणोंके रूपमें उद्धृत किये हैं, वे निश्चित रूपसे किन्हीं संग्रह-ग्रन्थोंमें लिये गये होंगे। इन पद्योंके विषय प्रकृति और जीवनके नाना आश्वत पक्षोंसे सम्बन्ध रखते हैं, संयोगशृंगार, विरहका अत्यन्त मवेदनात्मक चित्रण और ऊहात्मक वर्णन, श्रमर, नेत्र, सत्पुरुष, पपीहा, मेघ, स्नेह, बलि, व्यास, कापालिक, दारिद्र्य, सेना, स्त्री-जातिकी निन्दा, मुज्जरी असख वेदना आदि नाना प्रसंगोंके पद्योंमेंसे जीवन झॉकता प्रतीत होता है। दोहा और अपभ्रंश मानो जीवनमें गहरे पैठ गये हैं।

दूसरी ओर वे पद्य हैं जिनमें क्रमबद्ध किसी निश्चित भावधाराका विवेचन किया गया है। इस प्रकारके पद्योंमें भारतीय जीवनका एक दूसरा पक्ष अपनी पूरी गम्भीरता और जटिलताके साथ सामने आया है। वज्रयान (दि०) के साधक-सिद्धों, सरह, भुसुक, काह, कुवकुरी, लड़, शवर, शान्ति, विरूपा, गुहरी, चाडित, कामलि, डोम्बी, वीणा, आर्यदेव, डेंडण, टाडि, भाटे, ताडक, कंकण, धाम, लिलो-पादादिने अपभ्रंशके माध्यमसे वज्रयानके सिद्धान्तोंका विवेचन ८वीं, ९वीं, १०वीं शतीमें किया। लगभग आधी शती हो गयी, स्वर्गीय हरप्रसाद शास्त्रीसे प्रारम्भ करके दर्जनों विद्वानोंने उन महायान पथके अनुयायी पथिकोंके पदों और दोहादि पद्योंकी भाषा और भाव-धाराको स्पष्ट करनेका प्रयत्न किया है, तो भी अभी उनका काल अनुमानका विषय ही बना हुआ है। भाषाके आधारपर कृतिकारोंका काल निश्चित करना बहुत ही कमजोर आधार है। वज्रयानसे सम्बन्धित पद्य 'साधनमाला', 'सेकोद्देशटीका', 'टाकार्णव'में भी मिलने हैं।

अत्यन्त सरल शैलीमें रहस्य-वक्तव्य विषयको स्पष्ट करनेका सफल प्रयास मिलता है—योगीन्दु (१०वीं शती ई०) के 'परमात्मप्रकाश' और 'योगसार', मुनि रामसिंह (१०वीं शती ई० अनुमानत) के 'पाहुट दोहा', सुप्राचार्य (अनुमानत १००० ई० के आसपास) के 'वैराग्यसार', 'महानिद्रि' (समय अनिश्चित) के हिंदोल आदि ग्रन्थोंमें। इनमें वाष्पाचार, कर्मकाण्ड, तीर्थ, व्रत, मूर्तिपूजाका बहिष्कार करते हुए देह-देवालयमें ही ईश्वरकी स्थिति बतायी है। अपने देह-देवालयमें स्थित परमात्माकी अनुभूति पाकर परम समाधि द्वारा सहज सुख प्राप्त करना इन गूढ़-वादियोंकी नाशनाका प्रधान स्वर है। वाष्पाडम्बरसे रहित, सहज शैलीमें प्रधान रूपसे दोहोंके माध्यमसे मर्मियोंने

अपने गूढ़ सिद्धान्त व्यक्त किये हैं। इनके अनुसार आत्मा सर्वगत और जब ह, रागजित हृदयमें उस परमसुख-रूप शुद्धात्माका दर्शन नहीं होता। समचित्त स्थितिको प्राप्त हुए योगी ही उस अक्षय अनन्त देवको जान सकते हैं। इनकी भावना अत्यन्त उदार है। किसीके प्रति कटुता ये व्यक्त नहीं करते। साधनाके लिए चारित्रिक शुद्धतापर वे बल देते हैं। साधनाका बाधक यदि गृहस्थाश्रम है तो वे उसकी निन्दा करते हैं। आत्मानुभव ही चरम प्राप्तव्य है, उसीको इन्होंने महजानन्द, परमसमाधि, समरमीभाव कहा है।

दोहादिको उपदेशका भी माध्यम अनेक कवियोंने बनाया है। इस परम्परामें देवसेन (१०वीं शती वि०) का 'सावयधम्म दोहा' (श्रावकधर्म दोहा), जिनदत्त सूरि (१०७५ ई० से ११५३ ई०) कृत 'चर्चरी', 'उपदेशरसायन-रास' और 'कालस्वरूप', महेश्वर सूरि (१६वीं शती वि०) कृत 'सजम मजरी' जैसी कृतियोंका उल्लेख किया जा सकता है। इन कृतियोंके पद्योंमें गुरुकी श्रेष्ठता, मनुष्य-जन्मकी दुर्लभता और अतर्क द्वारा प्रतिपादित धर्मकी श्रेष्ठताका प्रतिपादन किया गया है। सम्यक्त्वप्राप्तिके लिए गृहस्थोंको नाना प्रकारके शुभकर्म-व्रतादिका पालन आवश्यक बताया गया है। ये उपदेश गृहस्थोंके लिए हैं। धर्मकी परिभाषा करते हुए कहा है कि जो कार्य अपने लिए अहितकर है वह कार्य दूसरोंके लिए न करना ही धर्मका मूल है। विपरीत-बुद्धि शास्त्रोंके अध्ययनसे भी धार्मिक नहीं बन सकता। आदर्श गृहस्थजगत्में ये कवि उपदेशक ऊँच-नीचका भेद स्वीकार नहीं करते। इन कृतियोंमें विषयको स्पष्ट करनेके लिए लोकसामान्य-परिचित वस्तुओं, हल, बैल, जुआ, खारी जल, धतूराको अप्रस्तुत विधानके रूपमें स्वीकार किया गया है। सदगृहस्थों (श्रावक)को ध्यानमें रखकर दिये गये इन उपदेशोंमें मन्दिर, पूजा, देवताओंका खण्डन नहीं किया गया है। किन्तु रहस्यचर्चा करनेवाले सिद्ध मुनियोंके प्रतिकूल उनको सुचारु रूपसे स्थापित करनेका अनुरोध किया गया है।

**प्रबन्धात्मक साहित्य**—मानव-जीवनका पूरा चित्र इस प्रकारकी रचनाओंमें मिलता है, अपभ्रंशका निखरा भाषा-स्वरूप, छन्दोंका कलात्मक प्रयोग, अलंकार-सौन्दर्य और बुद्धि, प्रेम, वैराग्य, धर्म आदि मानव-जीवनके गम्भीर व्यापारोंका विस्तृत चित्रण अपभ्रंशके पुराण, चरित-काव्य और कथा-काव्योंमें मिलता है। इस काव्य-रूपके प्रमुख प्रतिनिधि कवि हैं—स्वयंभू (९वीं शती ई० के लगभग), जिन्होंने रामकी कथापर आधारित 'पडमचरित' और महा-भारतकी कथा-परम्पराको लेकर 'रिट्टणेमिचरित' जैसी विशाल कृतियोंकी रचना की। पुष्पदन्त (१०वीं शती ई०) ने जैन-परम्पराके महापुरुषोंकी कथाको लेकर 'महापुराण', 'णयकुमारचरित' और 'जसहरचरित'की रचना की। स्वयंभूके पहले और भी अनेक अपभ्रंश कवि हुए, जिनका उल्लेख उन्होंने अपनी कृतियोंमें किया है, जैसे द्रोण, चतुर्भुज, जटिल आदि। स्वयंभू और पुष्पदन्तकी कृतियोंने अपभ्रंशका अत्यन्त परिष्कृत साहित्यिक रूप मिलता है। इनके आगे तीर्थंकर या महापुरुषोंके जीवनको चित्रित या

किन्ती व्रत-कथाके माहात्म्यको प्रकट करनेके लिए इन पञ्चटिका, घात्ता, कटवक शैलीमें अनेक कृतिया लिखी जानी रहीं और यह क्रम विक्रमकी १६वां शतीतक चाल रहा। इस प्रकारकी शैलीकी कृतिया हैं—पद्माक्षीति (१०वां शती ई०) का 'पासचरित', खल (१०वां-११वां शती ई०) का 'रिद्धेमिचरित'-धनवाल् (१०वां शती ई०) का 'भविष्यत्तकहा', हरिपेण (१०वां शती ई०) का 'धम्म परिक्खा', वीर कवि (११वां शती ई०) का जम्बु स्वामीचरित', नयनन्दि (११वां शती ई०) का 'सुदेमणचरित' और 'सकल विधि-विधान-काव्य', कनकामर (११वीं शती ई०) का 'करकडुचरित', धाहिल (११वां शती ई०) का 'पडमनिरोचरित', श्रीचन्द्र (११वां-१२वां शती ई०) का 'कथा-कोस', श्रीधर (१३वां शती ई०) के 'सुकुमालचरित', 'पासपाहु-चरित' और 'भविष्यत्तचरित', देवमेन गणिका 'सुलोयणा-चरित', मिडका 'पञ्जुणकहा', हरिभद्र (१२वां शती ई०) के 'गेमिणाहचरित' और 'चन्द्रघटचरित', जमरकीति (१२वां शती ई०) का 'छक्कनोवण्ण' तथा सोमप्रभाचार्य (१३वां शती ई०) का 'कुमापालप्रतिबोध आदि। रघू (१५वां शती ई०) और यशकर्तितक यह परम्परा चलती रही। अपभ्रंश साहित्यकी प्राय सभी विशेषताएँ इन प्रबन्धात्मक कृतियोंमें मिलनी हैं। इन कृतियोंके रचयिताओंको वाध्य होकर अपनी कृतियोंको जहाँ-तहाँ धार्मिक रंग देना पड़ा है, किन्तु धार्मिक दैवत्वमें 'अदभुत' तत्त्व नहीं मिलता, मानव-भूमिमें ही महापुरुष सन्बन्ध रखते दीखते हैं। अपभ्रंश साहित्यका विस्तार तथा उत्कर्ष देखनेके लिए यह धारा बहुत ही महत्त्वपूर्ण है।

खंडकाव्य-विशुद्ध साहित्यिक खण्डकाव्य है अद्भुतमाण (१३वां शती ई०) का 'सन्देशरामक'। इस सन्देश-काव्यमें अनुवर्णन तथा विरहवर्णनका अच्छा विस्तार किया गया है। गद्य-पद्य-मिश्रित कथा-काव्य विद्यापतिकी 'कीर्तिलता' भी है। काव्य-रूपोंका दृष्टिसे तथा छन्द और विकसित भाषा-रूपोंकी दृष्टिसे इन कृतियोंका विशेष महत्त्व है।

हिन्दी साहित्यमें अपभ्रंशकी विभिन्न काव्य-धाराएँ प्रवाहित होती रहीं और केवल आधुनिक युगमें खड़ी बोलीके साहित्यिक भाषा पदपर आसीन होनेसे लगभग १५०० वर्ष पुरानी काव्यधाराएँ विलकुल एक अनजान दिशाकी ओर मुड़ गयीं। नहीं तो अपभ्रंशके छन्द तथा काव्य-के ढाँचे ज्योंके त्यों नमयानुसार परिवर्तनोंके साथ आगे बढ़ते चले गये थे। भाषाके विकासकी परम्परा उन्हें रोकनेमें बाधक न हो सकी थी। इस दृष्टिमें हिन्दी भाषाका इतिहास भले ही १३-१४वां शतीसे प्रारम्भ हुआ हो, किन्तु उसके साहित्यका प्रारम्भ तो लगभग छठी ई० से पहले ही हो चुका था। ओहा, पड़डिया आदि जगमें मिलने लगने हैं, तभीसे यह प्रारम्भ माना जाना चाहिये।

[नहायक ग्रन्थ-अपभ्रंश साहित्य हरिवंश कोष्ठ]

—रा० नि० तो०

अपरवक्त्र-वर्णिक छन्दोंमें अर्द्ध समवृत्तका एक भेद। 'पिगलछन्दयत्र'में (५ ४०) इसका लक्षण है। इस वृत्तके प्रथम-तृतीय चरणमें न, न, र, ल, ग, (III, III, S, S) और द्वितीय-चतुर्थ चरणमें न, ज, ज, र (III, I, I, I,

S, S) होते हैं। मैथिलीकरण गुप्तने साक्षरमें इस छन्दका प्रयोग किया है। उदा०—'रह चिर दिन तू हरी भरा, वड सुखमे वड सृष्टि सुन्दरी। सुध प्रियतमकी भिन्ने सुझे, फल जन जीवन दानका तुझे।' (साक्षर सर्ग ९)।

—पु० शु०

अपरागव्यंग्य-गुणीभूत व्यंग्यका एक भेद। जो व्यंग्यार्थ किसी दूसरेका अंग हो जाता है उसे अपरागव्यंग्य कहते हैं—दूसरेका जंग हो जाने अथवा दूसरेकी सृष्टि करनेके कारण वह स्वभावतः अप्रधान हो ही जाता है। रस, भाव, रसाभास, भावाभास आदि अमलव्यंग्यक्रमव्यंग्य जहाँ किसी दूसरे अमलव्यंग्यक्रमव्यंग्य या मलव्यंग्यक्रमव्यंग्यके अंग हो जाते हैं अथवा सलव्यंग्यक्रमव्यंग्य जहाँ किसी दूसरे सलव्यंग्यक्रमव्यंग्य या असलव्यंग्यक्रमव्यंग्यका अंग हो जाता है तो उसे अपरागव्यंग्य कहते हैं। रस, भाव, रसाभास, भावाभास, भावशान्ति, भावोदय, भावसन्धि तथा भाव-शवलता नामक आठ अपरागव्यंग्य होते हैं। जहाँ रस किसी दूसरे रस, भाव, रसाभास आदिका अंग बन जाता है तो उसे रसवत् (दि०) और जहाँ भाव गुणीभूतव्यंग्य बन जाता है अर्थात् किसी भाव, रस, रसाभास आदिका अंग बन जाता है तो उसे प्रेयन् अलंकार (दि०) कहा गया है। गुणीभूत भावाभास अथवा रसाभासकी ऊर्जस्वी (दि०) तथा गुणीभूत भावशान्तिकी समाहित अलंकार (दि०)की मञ्जा दी गयी है। भावोदय, भावसन्धि तथा भाव-शवलता भी दूसरेके अंग होकर आते हैं। ऐसे स्वर्णपर वे भी अलंकार माने जाते हैं, किन्तु उनका पृथक् नाम-करण नहीं किया गया है। इन्हें अलंकारकी सज्ञा प्राचीन अलंकारशास्त्रियों द्वारा दी गयी थी। ध्वनिके आचार्योंने इन अलंकारोंको 'मध्यम काव्य'के अन्तर्गत स्थान दिया है। इन्हें 'अलंकार' माननेका नवसे बड़ा तर्क यह है कि ये दूसरे (अपर)को सुशोभित किया करते हैं। इनके उदा० के लिए दे० रसवत्, प्रेयन्, ऊर्जस्वी, समाहित, भावोदय, भावसन्धि तथा भावशवलता। —उ० अ० शु०

अपरिवृत्ति-परिवृत्तिका विपरीत अर्थालंकार। अलंकार-शास्त्रके लोकप्रिय एवं प्रमुख संस्कृत ग्रन्थोंमें परिवृत्ति अलंकारका उल्लेख हुआ है, पर अपरिवृत्ति अलंकारका नहीं। परिवृत्ति अलंकारका इतिहास जगन्नाथ पण्डितके 'रसगंगाधर'से भली भाँति ज्ञात होगा। उन्होंने परिवृत्ति अर्थात् विनिमयके दो भेद—समपरिवृत्ति एवं विषमपरिवृत्ति और फिर इनके भी दो-दो भेद बताये हैं। इनके अनुसार दाता ग्रहण भी करता है। पर अपरिवृत्ति अलंकारमें किसी चमत्कारपूर्ण उक्तिसे यह बताया जाता है कि दानने दिया तो सही, पर ग्रहण कुछ नहीं किया। उदा०—'घन आनन्द प्यारे सुजान सुनो, इत एक ही दूसर आँक नहीं, तुम कौन धौ पाटी पड़े हो लला, मन लेन हो देत छ्यौक नहीं।' (अ० म०)। यहाँ मन (चित्त अथवा श्लिष्टार्थ—तौलमें एक मन) देनेके बड़ले दाताको कुछ भी न प्राप्त हुआ।

—ज० कि० व०

अपवारित-नियतश्राव्यके दो भेदोंमेंसे एक। रगमंचपर कोई पात्र दूसरी ओर मुँह करके दूसरेकी सुप्त बात कहता है तो उसे अपवारित कहते हैं।

—व० सि०

**अपस्मार**—प्रचलित तैत्तिरीयसमे एक संचारी भाव । 'नाट्यशास्त्र'में बताया गया है कि भूत-प्रेत इत्यादिसे आविष्ट होनेके स्मरणसे, छोड़े हुए शून्य स्थानोंमें जानेसे, आघात एवं व्याधि इत्यादिसे अपस्मार (मृगी रोप) होना है । इसके प्रभावमें व्यक्ति पृथ्वीपर लोटने लगता है, उसका शरीर काँपने लगता है, मूत्रसे फेन निकलने लगता है इत्यादि (नाट्यशास्त्र ७ ७३ ग) । इन सब घणित चेष्टाओंका वर्णन न करके, रामचन्द्र गुणचन्द्रने केवल 'निन्ध-चेष्टित' शब्दका प्रयोग किया है । 'दशरूप'में वनिकने इसका उदाहरण माधके 'शिशुपालवध'के तृतीय सर्गमें प्रस्तुत समुद्रवर्णनसे लिया है और उसीका अनुकरण 'साहित्यदर्पण'में विश्वनाथने किया है । वास्तवमें वह अपस्मार नामकी व्याधिका उदाहरण हो सकता है, संचारी भावका नहीं । हिन्दीके रीतिकालीन आचार्योंने लक्षण देनेमें विश्वनाथ आदिका अनुसरण किया है । देवके अनुसार—'अधिक दुःख अति भय असुचि, सुने ठौर निवास । अपस्मार जँह भूतगन, कम्प फैन मुख स्वोस ।' (भाव०—संचारी०) ।

इस संचारी भावका देव द्वारा प्रस्तुत उदाहरण—'भूलि गयी गुरु लोगकी लाज गये ग्रह काज गली ग्रह गाढे । भीतनिसाँ अभिरें महराइ गिरैं फिर धाइ फिर मुख काढे ।' (भाव०—संचारी०) । परन्तु इस वर्णनमें—'सुनिके आये मधुपुरी हरि जदुकुल अवतंस । बढ्यो स्वास भूतल पर्यो अति कम्पित है कंस ।' (रस०मं०, पृ० १४१) 'अपस्मार'की स्पष्ट व्याख्या है ।

यद्यपि प्रधानतः अपस्मार व्याधि है, तथापि जैसा 'मन्दारमरन्द चम्पू'में भी कहा है यह भयादिसे उत्पन्न होता है । अतः वीभत्स और भयानक रसमें संचारी माना जा सकता है । वैसे भावातिरेकके कारण यह शारीरिक अवस्था ही है और अलंकार-शास्त्रकी अपेक्षा आयुर्वेदका विषय अधिक है । —ज० कि० व०

**अपहसित**—दे०—'हास्य रस' ।

**अपह्नुति**—सादृश्यगर्भ भेदाभेद आरोपमूल अर्थालंकारका एक भेद । यह सर्वमान्य अलंकार है । शब्दार्थ है गोपन या निषेध । प्रारम्भिक आचार्योंमें टण्टी किसी वस्तुका निषेध करके अन्यके प्रस्तुत करनेको अपह्नुति मानते हैं, इसमें औपम्य आवश्यक नहीं है । पर वामनने उपमानसे उपमेयके निषेधके रूपमें अपह्नुतिको माना है—'समेन वस्तुनाऽन्यापलापोऽपह्नुति ।' (का० सू० वृ० ४ ३ ५) तुल्यसे अन्यका अपलाप करना । रुद्रटने इसको अधिक स्पष्टता प्रदान की है—'जिसमे अति सादृश्यके कारण सत्य होनेपर भी उपमेयको असत्य कहकर उपमानको सत्य सिद्ध किया जाता है ।' (काव्यालंकार ८ ५७) । मम्मटने बहुत कुछ इसीको संक्षेपमें रखा है—'प्रकृतं यन्निपिध्यान्यत्साध्यते सात्वपह्नुति ।' (का० प्र० १० ९६) जहाँ प्रकृतका निषेध करके अप्रकृतकी सिद्धि की जाती है । मम्मटक इस्ने भेदोंका स्पष्ट विकास नहीं हुआ है, यद्यपि टण्टीसे ही भेद-विस्तारका निर्देश मिलता है—'इत्यपह्नुतिभेदाना लक्ष्यो लक्ष्येषु विस्तर ।' (काव्यादर्श २ ३०९) । विश्वनाथका लक्षण मम्मटने लिया गया है, पर उन्होंने इसके तीन

स्पष्ट भेद स्वीकार किये हैं—प्रथममें आरोपकी मिद्धि वादम होती है और सत्यका निषेध पहले, द्वितीयमें सत्यका निषेध बादमें होता है और आरोप पहले । एक तीसरे प्रकारमें गोपनके लिए श्लेष आदिके प्रयोगसे निषेध किया जाता है । रुय्यकने 'अलंकारसर्वम्ब'में तीन भेद स्वीकार किये थे—'निषेधपूर्वक आरोप, आरोपपूर्वक निषेध तथा छल आदि शब्दसे असत्यके प्रतिपादन द्वारा निषेध' (पृ० ५०) । स्पष्ट ही विश्वनाथके भेद इनपर आधारित हैं । इसके अन्य भेदोंका विस्तार बादमें नव्य आलंकारिकोंने किया है । जयदेवने 'चन्द्रालोक'में अपह्नुतिका लक्षण देकर चार भेदों—पर्यस्त, भ्रान्त, छेक, कैतवकी विवेचना की है । अप्पय दीक्षितने 'कुवलयानन्द'में प्रथम भेदको 'शुद्ध' नाम दे दिया है और एक नया भेद 'हेतु' जोड़ दिया है ।

हिन्दीमें केशवने इस अलंकारकी दण्टीसे ग्रहण किया और भेद नहीं दिये हैं । जो उदाहरण हैं वह छेकापह्नुतिका हैं, यद्यपि दण्टीमें दूसरे भेद भी हैं । अन्य आचार्योंने प्रायः जयदेव और अप्पय दीक्षितके अनुसरणपर इसके छ भेदोंको यथावत् स्वीकार किया है । आधुनिक विवेचकोंमें कन्हैयालाल घोषारने इन भेदोंको शाब्दी, आधी तथा निरवयवा, सावयवाके अन्तर्गत स्वीकार किया है (अ०मं०, पृ० १७५) तथा रामदहिन मिश्रने विशेषापह्नुतिका एक भेद और माना है (का० द० पृ० ३६९) ।

**१. शुद्धापह्नुति**—एक प्रकारमें जयदेवने अपह्नुतिका जो सामान्य परिभाषा दी है, 'अतथ्यमारोपयितु तथ्याऽपान्ति' (चन्द्रालोक ५ २४) उसको अप्पय दीक्षितने शुद्धापह्नुति माना है और इसीको हिन्दीके आचार्योंने लक्षणरूपमें स्वीकार कर लिया है—'औरको आरोपिये, सोंच छिपावत धर्म ।' (ल० ल० ८७) । भूषणने धर्मके स्थानपर 'वात'का ही प्रयोग किया है । दासने 'और धरम जहँ यापिये, सोंचो धरम दुराइ ।' (का० नि० ९) कहकर 'धर्म'पर बल दिया है । इसमें वास्तविक उपमेयका निषेध करके उपमानका आरोप किया जाता है—'धाये धुरवान छाये धूरिके पटल व्योम, गाजिवो न वाजिवो है दुन्दुभि दराजको ।' (शि० भू० ८१) अथवा 'वे दो ओठ न थे राधे, था एक फटा उर तेरा ।' (छापर) । इनमें वादलों तथा ओठका निषेध करके दुन्दुभि तथा उरका आरोप किया गया है । इसे शाब्दी भी कहते हैं ।

**२. हेत्वपह्नुति**—यह भेद अप्पय दीक्षितके द्वारा उल्लिखित हिन्दीमें अपनाया गया है 'जहाँ जुगुतिसो आनको, कहिये आन छिपाय ।' (शि० भू० ८२) अथवा 'जुक्ति-सों, इक्को धरम छिपाय । और विषे आरोपिये' (पद्मा० ४७) अर्थात् जहाँ उपमेयके निषेधके कारण टिप्पलाते हुए उपमान- (और)की स्थापना हो । उदा०—'मिव सरजाके कर लमें, सोन होय किरवान । भुज भुजगेम भुजगिनी भखति पौन अरि पान ।' (शि० भू० ८३) अथवा—'पहले आर्योंमें थे मानसमें कूद मग्न प्रिय अव ये । छाटे वही उडे थे बड़े-बड़े अश्रु वे कव ये ।' (साकेत) । इनमें निषेधके साथ 'भरानि' तथा 'कूदना' आदि कारणांक उल्लेख भी हैं ।

**३. पर्यस्तापह्नुति**—पर्यस्तका अर्थ है फँका हुआ । जयदेवके अनुसार इनका लक्षण है 'यत्र धर्मनात्र निषिध्यते'

(चन्द्रालोक २५)। हिन्दीमें इसी आधारपर लक्षण दिया गया है—‘धर्म और म राखिये, धर्मी सोनु छपाय।’ (ल० ल० ०१) अथवा ‘धर्मा धरम ले थापि ओर ठाम।’ (पद्मा० ४९)। दासने ‘मेदि औरको गुन-जहाँ करै और को थाप।’ (का० नि० ९) माना है। वस्तुतः इसमें किसी वस्तुके धर्मका निषेध दूसरी वस्तुमें उसके आरोपके लिए किया जाता है। उदा०—‘कालकूट विष नहि, विष है केवल इन्द्र। हर जगत छकि याहि वा नग हरि नोदौ न तजत।’ (का० नि० ९) अथवा ‘तेरे ही भुजनिपर भृनलको भार, कहिदेको सेननाग ङिननाग हिमाचल है।’ (शि० भू० ८७)। जगन्नाथ तथा ‘जलकारसर्वस्व’की टीका विमर्शनीकारने इसे ‘दृढारोपरूपक’ माना है। उनके अनुसार इसमें उपमेयका निषेध नहीं उपमानका निषेध किया जाता है और इस प्रकार उपमेयमें उनका दृढ आरोप होता है।

४ **आन्तापह्नुति**—जयदेवके अनुसार ‘अनस्य शक्या तथ्य-निर्णवे’ (चन्द्रालोक ५ २६)। हिन्दीमें इसीके आधारपर—‘मक आनको होत ही, जहँ भ्रम कीजें दूर।’ (शि० भू० ८८) अथवा—‘भ्रम काहूको हं गयो, ताको मिटवत आप।’ (का० नि० ९) लक्षण दिये गये हैं। इसमें सत्य वात प्रकट करके किसीके भ्रमको दूर किया जाता है—‘आनन हे अरविदन फूले अलीगन भूल कहा मँडरात हो। बोलनी वाल न वाजती धीन कहा निगरे नृग घेरति जान हो।’ (का० नि० ९)। यहाँ आन्ति कविकल्पित है, पर अन्यत्र सम्भव भी हो सकती है—‘नान सरोवर जातु अव, लखि नभ मेघ वितान। तिन हसनको मधुर ख, नूपुर धुनि जिन जान।’ (पोद्दार ज० म०)।

इस अपह्नुतिमें उपमेयके स्थानपर उपमानका निषेध है। इसी कारण विश्वनाथने इसको ‘निश्चय’ नामक न्वनन्त्र अलंकार माना है। ढण्डीने ‘तत्त्वाख्यानोपमा’ नामक उपमाका ही भेद माना है।

५ **छेकापह्नुति**—जयदेवके अनुसार ‘अनस्य शक्या तथ्य-निर्णवे।’ (चन्द्रालोक ५ २७), हिन्दीमें इसीके आधारपर—‘जहाँ औरकी सकते, नाँच छपावत वान।’ (ल० ल० ९५) लक्षण दिये गये हैं। दासका लक्षण किंचित् भिन्न है—‘काहू बूझ्यो मुकरिके औरै कही बनाइ।’ (का० नि० ९)। और इसीको पद्माकर ‘साँच दुरावे जुक्त नों’ (पद्मा० ५१) कहते हैं। इसमें किसी बातके प्रकट होनेपर मिथ्या समाधान द्वारा छिपाया जाना है—‘तिमिर बस हर अरुन कर, आयो सजनी मोर। सिव सरजा, नुप रहि सखी, सूरज कुल सिर मोर।’ (शि० भू० ९०)। सुसरोकी मुकरियाँ (३०) इसीके अन्तर्गत आती हैं।

६ **कैतवापह्नुति**—जयदेवके अनुसार ‘व्यज्यमानत्वे व्याजा-यैनिहुते पदे।’ (चन्द्रालोक ५ १८) हिन्दीमें इसीके आधारपर—‘जहँ कैतव छल व्याज मित, इनसा होत दुराव।’ (शि० भू० ९५) अथवा—‘जहाँ औरके व्याजर्त, करै जु कारज और।’ (पद्मा० ५०) लक्षण दिये गये हैं। जिसमें उपमेय (प्रस्तुत)का प्रत्यक्ष निषेध न करके कैतव अर्थात् मिन, व्याज आदि शब्दोंमें निषेध किया जाय—‘यो लछि-राम छटा नख नौल तरगनि गग प्रमा फल पेनी।

मैथिलीके चरनावुज व्याज लम मिथिला जग मञ्जु त्रिवेनी।’ (पोद्दार ज० म०)। यहाँ चरणोदका निषेध ‘व्याज’से किया गया है। अथवा—‘मुख वाल रवि नम लाल होकर ज्वाल-सा बोधित हुआ। प्रत्यर्थ उनके मित वहाँ क्या काल ही क्रोधित हुआ। (जयद्रथव)। इम्को आयी अपह्नुति भी कहा गया है।

—२०

**अपुष्ट-दे०**—‘अर्ध-द्रोप’, पहला।

**अप्रतीति-दे०**—‘अर्ध-द्रोप’, चौदहवा पद-द्रोप।

**अप्रयुक्त-दे०**—‘अर्ध-द्रोप’, तीसरा पद-द्रोप।

**अप्रस्तुत**—‘उपमान’का एक पर्याय, उपमाके चार प्रमुख अंगोंमेंसे एक अंग। उपमानको ‘अप्रस्तुत’ कहनेका कारण है कि प्रस्तुत वर्ण्य नहीं है, वरन् कवि द्वारा इनको लाया गया है, जैसे ‘हरि पद कोमल कमलसे’ इसमें ‘कमल’ अप्रस्तुत है, क्योंकि प्रस्तुत ‘पद’की समताके लिए ‘कमल’ अप्रस्तुतने कविने इसका वर्णन किया है।

रामचन्द्र शुक्लने उपमानके लिए ‘अप्रस्तुत’ शब्दका प्रयोग किया है। इनके अनुसार ‘प्रस्तुत वस्तु और आलंकारिक वस्तुमें विन्म-प्रतिविम्ब-भाव हो, अर्थात् अप्रस्तुत (कवि द्वारा लायी हुई) वस्तु प्रस्तुत वस्तुसे रूप-रंग आदिमें मिलनी-जुलती हो।’ इस कथनसे दो बातें स्पष्ट होनी हैं, एक तो अप्रस्तुत आलंकारिक वस्तु है और दूसरे वह कवि द्वारा लायी जानी है। इन्होंने ‘उपमान’ शब्दके स्थानपर अप्रस्तुतविधान और अप्रस्तुतयोजना इन दो शब्दोंका प्रयोग किया है। इनमें दूसरा अधिक युक्तिसंगत है। कारण, ‘अप्रस्तुत’ शब्द विशेषण है। विश्वनाथने इसी रूपमें इसका प्रयोग किया है—‘अप्रस्तुत-प्रस्तुतयोदीपके’ (सा० द० १०।४९)। किन्तु ‘अप्रस्तुत-विधान’ शब्दमें ‘अप्रस्तुत’का प्रयोग विशेष्य रूपमें हुआ है। जहाँ विशेष्य रूपसे इसका प्रयोग होता है, वहाँ अर्थपरिवर्तन हो जाता है। ऐसे प्रसंगोंमें इसका अर्थ होना है विषयविरुद्ध बोलना, अनर्गल प्रलाप करना, आदि। अतः ‘अप्रस्तुतविधान’ शब्द ‘उपमान’के लिए उतना उपयुक्त अर्थबोधक नहीं, जितना कि ‘अप्रस्तुत-योजना’ है।

आधुनिक कालमें ‘उपमेय’ और ‘उपमान’के स्थानपर ‘प्रस्तुत’ और ‘अप्रस्तुत’का अधिक प्रचलन हो गया है। अप्रस्तुत या उपमानको अप्रासंगिक, अप्राकरणिक, अप्रकृत तथा अप्रधान भी कहते हैं। किन्तु ‘उपमान’ शब्द अत्यन्त प्राचीन है और इसीके प्रयोगकी परिपाटी चली आ रही है। ‘अप्रस्तुत’के प्रयोगके औचित्यके सन्दर्भमें कतिपय विचारकोंका कथन है कि ‘उपमान’ शब्द अपने आपमें जितने व्यापक अर्थका बोधक है, उससे कहीं अधिक व्यापक अर्थकी प्रतीति ‘अप्रस्तुतयोजना’ शब्दसे होती है। ‘उपमान’ शब्दसे यह ध्वनित होता है कि इसका प्रयोग केवल औपम्यगर्भ अलंकारोंमें ही हो सकता है, और जहाँ तुलना हो वहाँ ही इसके प्रयोगका औचित्य निहित है। परन्तु वस्तुस्थिति इससे भिन्न है। सादृश्य-गर्भ अलंकारका क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है। रामदहिन मिश्रके शब्दोंमें ‘अप्रस्तुतयोजना’ बाहरमें लायी जानेवाली नारी वस्तुओंको ग्रहण करती है, चाहे अप्रस्तुतका कैना



ही रूप क्यों न हो। अप्रस्तुत विशेष्य हो, विशेषण हो, क्रिया हो, मुहावरा हो, चाहे कुछ हो-इसके भीतर सब समा जाते हैं (दि० काव्यमें अप्रस्तुतयोजना)।

आलंकारिक योजनाके 'उपमेय' और 'उपमान' (अथवा अप्रस्तुतयोजना) इन दो उपादानोंमेंसे अप्रस्तुतयोजनाका विशेष महत्त्व है। यह काव्यका प्राणतत्त्व है। इससे काव्यमें रसाद्रता, प्रभविष्णुता, प्रेषणीयता और मर्म-स्पर्शिताका संचार होता है। इसी 'अप्रस्तुतयोजना'के द्वारा काव्यगत भाव प्रमाताके लिए सवेदनीय बनता है। 'अप्रस्तुतयोजना'से प्रकृष्ट रूपमें सयोजित कविता पाठक एवं श्रोताको काव्यानन्द प्रदान करनेमें समर्थ होती है। कवि जितना ही भावप्रवण और सहृदय होगा, उतनी ही उसकी अप्रस्तुत योजना मार्मिक एवं अखण्ड आनन्दका स्रोत होगी।

—वि० स्ना०

**अप्रस्तुत प्रशंसा**—सादृश्यगर्भके गम्यौपम्याश्रय वर्गका प्राचीनोंसे स्वीकृत अर्थालंकार। इस अलंकारका क्रम-विकास देखा जा सकता है। भामह तथा उद्भट आदिने अप्रस्तुतकी प्रशंसा द्वारा प्रस्तुतके अभिधानमें कारणकी खोज नहीं की है। उद्भटके व्याख्याकार प्रतीहारन्दुने सम्बन्धका भोक्त अवश्य दिया है। रूयकने 'अलंकार-सर्वस्व'में इनका विस्तृत विवेचन किया है और त्रिविध सम्बन्ध स्वीकार किया है—१. सामान्य विशेषण सम्बन्ध, (क) सामान्यसे विशेषकी प्रतीति, (ख) विशेषसे सामान्यकी प्रतीति। २. कार्यकारणभावरूप, (क) कार्यसे कारणकी और (ख) कारणसे कार्यकी प्रतीति। ३. सारूप्य, (क) साधर्म्य, (ख) वैधर्म्यपूर्वक तुल्यसे तुल्यकी प्रतीति। भम्मटने इन भेदोंको स्वीकार करके भी त्रिविध सम्बन्धका उल्लेख नहीं किया है। भम्मटका लक्षण उद्भटके लक्षणका परिष्कृत रूप है—'अप्रस्तुत अथवा अप्रकृतकी ऐसी वर्णना जो प्रस्तुत अर्थकी प्रतीतिका आश्रय हुआ करती है।' (का० प्र० १० ९८)। विश्वनाथने इन्हीं पाँचका उल्लेख करके 'अप्रस्तुतात्प्रस्तुत चेद्गम्यते'को अप्रस्तुतप्रशंसा माना है (मा० द० १० ५९)। जयदेवने इन भेदोंको माना है, पर अप्पय दीक्षितने भेद नहीं दिये हैं। हिन्दीके जसवन्त सिंह, मतिराम, भूषण आदि आचार्यों-ने अप्पय दीक्षितके आधारपर भेद नहीं माने हैं—'प्रस्तुत लीन्हें होत जह अप्रस्तुत परसस।' (शि० भू० १६८)। चिन्तामणि, कुलपति, दलह और पद्माकर आदिने पाँच भेदोंका वर्णन किया है।

**१ कारण निबन्धना**—प्रस्तुत कार्यका बोध करानेके लिए अप्रस्तुतके कारणका कथन—'सरद सुधाकर विवसौ लैके सारि सुधारि। श्री राधा मुखकौ रच्यी चतुर विरचि विचारि।' (अ० म० ३३५)में राधाके मुख-सौन्दर्यके वर्णनके लिए चन्द्रमाका सारभाग विधाता द्वारा निकाला जाना रूप कारण कहा गया है। दासका उदाहरण—'एक ही भागते तीनहूँ लोकनी रूपनी जुवनीन संवारी।' (का० नि० १२)।

**२ कार्य निबन्धना**—प्रस्तुत कारणका बोध करानेके लिए अप्रस्तुत कार्यका कथन—'मे लै दयो लयो सुकर छुवत छिनकि गो नीरु। लाल तिहारो अरगजा उर है लग्यो अनीर।' (वि० रत्ना० ५३५)। यहाँ नायकका अनुराग प्रस्तुत (अभीष्ट) है, पर

उसको न कहकर नायिकाके विरहजनित अप्रस्तुत तापका आधिक्य कथन है, जो वस्तुन अनुरागका कारण है। अथवा 'ब्रजकी अहीरिनिके असुवा बलित आइ। जमुना जराति मोहि महानल झार मे।' (का० नि० १०)।

**३ विशेष निबन्धना**—सामान्य प्रस्तुतके लिए अप्रस्तुत-विशेषका कथन—'मृगकौ लै निज अक समि, मृग लाछन कहि जाय। नित मारत मृग अमित वह, मृगपति मिह कहाय।' (अ० म० ३३७)। यहाँ प्रस्तुत (अभीष्ट) है। 'नम्रता दोष है, क्रूरता गोरवकी वस्तु', परन्तु इम सामान्यका कथन न करके चन्द्र-सिंह (अप्रस्तुत)का उल्लेख किया गया है। अथवा—'नीरकी पीर निवारिवेको छीर घरी ही घरी उफनात है।' (का० नि० १३)। वस्तुत अर्थान्तरन्यासमें भी सामान्यविशेष सम्बन्धका कथन होता है, पर वहाँ दोनों ही प्रस्तुत होते हैं, जब कि अप्रस्तुतप्रशंसामें सामान्य-विशेषमें एक प्रस्तुत और दूसरा अप्रस्तुत रहता है।

**४ सामान्य निबन्धना**—विशेष प्रस्तुतके लिए अप्रस्तुत सामान्यका कथन—'बड़े प्रबलसों बर करि, करत न सोच विचार। ते सोवत बारठपर, पटमें बाँधि अंगार।' (पद्मा० ११५)। यहाँ आगत विपत्तिमें निश्चिन्त व्यक्तिका कथन न करके (अप्रस्तुत) सामान्यका वर्णन किया गया है। अथवा—'काज हितूके लगें तन प्रान जो दान ते नेक नहीं सुख मोरें।' (का० नि० १२)। यहाँ विरह-सन्तप्त नायकसे मिलन रूप विशेषकी प्रतीति सामान्य कथन द्वारा की गयी है।

**५. सारूप्य निबन्धना**—प्रस्तुतको न कहकर उसके समान अप्रस्तुतका कथन—(क) श्लेषहेतुक, जिसमें विशेषण-विशेष्य दोनों श्लिष्ट होते हैं—'यूथप तेरे मान सम, यान न इतै लखौहिं। क्यों हू काट निदाघ दिन, ठीरध कित इत छौह।' (अ० म० ३८१)। यहाँ यूथप (दाधी और सामन्त) और मान दोनों ही श्लिष्ट हैं। (ख) श्लिष्ट विशेषण, जिसमें केवल विशेषण श्लिष्ट होता है—'धिका तेली जो चक्रधर, स्नेहिन करत विहाल। पारथिवन विचलित करत, चक्री धन्य चलाइ।' (अ० म० ३४२) यहाँ 'चक्रधर', 'स्नेही' आदि विशेषणमात्र श्लिष्ट हैं। परन्तु इसमें समासोक्ति अलंकार नहीं है, क्योंकि उसमें प्रस्तुतके वर्णनमें अप्रस्तुतकी प्रतीति होती है, यहाँ अप्रस्तुतके कथनमें प्रस्तुतका वर्णन है। (ग) सादृश्यमात्र, जिसमें केवल समानता द्वारा अप्रस्तुतका वर्णन प्रस्तुतकी प्रतीति कराता है—'खडि बाँधि किय स्याम तन, नाहीकी अनुहार। क्यों रासभ लै चलहिगो, उरु गयन्दकी भार।' (पद्मा० ११३)। इसको अन्योक्ति भी कहते हैं (दि०)।

रूपकातिशयोक्ति तथा अप्रस्तुतप्रशंसामें प्रस्तुतका कथन न किया जाकर अप्रस्तुतका वर्णन होता है। परन्तु प्रथमका अप्रस्तुतका वाच्यार्थ अमगत होता है और दूसरेका अप्रस्तुतवर्णन सम्भव। इसी प्रकार सामान्योक्तिमें प्राग्निग- (प्रस्तुत)के वर्णन द्वारा अप्राग्निग (अप्रस्तुत)की प्रतीति करायी जाती है, जब कि इसमें अप्रस्तुतके वर्णन द्वारा प्रस्तुतकी प्रतीति।

—२०

**अभवन्मत सम्बन्ध**—दे० 'शत्रु दोष', 'सम्य', 'पादय-दोष'।

**अभाववाद**—‘अन्यालोक’में उल्लिखित तीन सम्भाव्य ध्वनि विरोधी मतोंमें पहला मतवाद। ध्वनि पूर्व प्राचीन काव्यशास्त्रके ग्रन्थोंमें ध्वनिसिद्धान्तके अभावको देखकर हा ध्वनिकारने अभाववाद अथवा अभाववादियोंकी कल्पना की है। इन अभाववादियोंके अन्तर्गत तीन प्रकारके विरोधी हो सकते हैं—(१) कुछ तो यह कह सकते हैं कि शब्द और अर्थ तो काव्यके शरीर हैं ही, काव्यका जो चान्त्व है वह तो उनमें है ही—शब्दका सौन्दर्य शब्दगुण तथा शब्दालंकारमें तथा अर्थका सौन्दर्य अर्थगुण तथा अर्थालंकारोंमें विद्यमान है और इसी प्रकार वर्णनघटनाके नाधुर्यादिक गुण, वृत्तियाँ तथा रीतियाँ आदि प्रतिष्ठित हो ही चुकी हैं। उन सबसे भिन्न ध्वनि नामक यह कौन-सा पदार्थ है? (तदव्यरिक्त कोऽयं ध्वनिर्नामेति—हि० ध्व० पृ० ७)। (२) दूसरे कहते हैं कि ध्वनि नामकी कोई वस्तु ही नहीं, क्योंकि पूर्ववर्ती किसी आचार्यने उसका नामोल्लेख नहीं किया है। प्राचीनोंने शब्द-अर्थके चान्त्वको ही काव्यका लक्षण माना है। वे ध्वनिके नये आविष्कारको नहीं स्वीकार करेंगे। (३) कुछ यह भी कह सकते हैं कि ध्वनि नामके नये सिद्धान्तके आविष्कारका दावा मिथ्या है। प्राचीनोंने गुणालंकारों आदिके अनेक भेदोपभेद निरूपित किये हैं। उन्होंनेसे किसीमें ध्वनिका अन्तर्भाव सम्भव है।

इस प्रकारके सम्भावित विरोधियोंके पक्षको अज्ञान-मूलक कहा गया है, क्योंकि वह ध्वनिको केवल यह कहकर अस्वीकृत करता है कि प्राचीनाने उसका कोई उल्लेख नहीं किया है अथवा उसका समाहार प्राचीनों द्वारा प्रवर्तित किसी सिद्धान्तमें हो सकता है। —उ० श्र० शु०

**अभिजात वर्ग**—नानन्तवादी व्यवस्थामें यह वर्ग समाजका उच्चतम वर्ग था। अंग्रेजीमें इसे ‘परिस्कोक्रेसी’ कहते हैं। इस वर्गके अन्तर्गत बड़े-बड़े नाल्लुकेदार, नवाब और जमादार आते हैं, जिनके व्यक्तिगत जीवनमें शारीरिक श्रमका कोई स्थान नहीं होता। —रा० कृ० त्रि०

**अभिवामूलाध्वनि**—दे०—‘विवक्षितान्यपरवाच्य ध्वनि’। **अभिधा शक्ति**—मन्मथके अनुसार—‘स मुख्योऽर्थन्तत्र मुख्यो व्यापारोऽस्याभिधोच्यते’ (का० प्र० २०८), अर्थात् साक्षात् भक्तेति (उण, जाति, द्रव्य तथा त्रिया-वाचक) अर्थ जिने मुख्य अर्थ कहा जाता है, उसका बोध करानेवाले व्यापारको अभिधा व्यापार या शक्ति कहते हैं। इस शक्तिके द्वारा तीन प्रकारके शब्दोंका अर्थबोध होता है—रूढ़ शब्द—जिन शब्दोंका अर्थबोध समुदाय-शक्ति द्वारा होता है। ये शब्द समूचे ही अर्थ व्यक्त करते हैं—इनकी व्युत्पत्ति नहीं होती है—जैसे, गद, घोडा आदि। यौगिक शब्द—जिन शब्दोंका अर्थबोध अवयवों (प्रकृति और प्रत्ययों)की शक्ति द्वारा होता है, जैसे, डिवाकर, सुभायु, आदि। योगरूढ़-शब्द—जिनका अर्थबोध समुदाय तथा अवयवोंकी शक्तिके सहयोगमें होता है। ये शब्द यौगिक होते हुए भी रूढ़ होते हैं, जैसे, जलज तथा वायुज-का यौगिक अर्थ जलमें उत्पन्न वस्तु है पर योगरूढ़ अर्थ केवल कमल स्वीकृत है।

**अभिधैयार्थ विरोध**—दे०—‘वर्णन-दोष’, पौंचर्वा।

**अभिनय**—‘अभिनयति हृद्गत भावान् प्रकाशयति।’ मनके क्रीडादि भावको प्रकट करनेवाली आगिक चेष्टाओं द्वारा किसी विषय अथवा व्यक्तिका प्रकृत अनुकरण करके प्रदर्शित करनेको अभिनय कहते हैं। किन्तु अभिनयम वाच्य कार्य प्रदर्शित करना उनका अभिप्रेत नहीं होना, प्रत्युत प्रकृत मनका भाव व्यक्त करना ही इसका प्रधान उद्देश्य होता है। नाट्यशास्त्रके अनुसार अभिनय चार प्रकारने सम्पन्न किया जाता है—

१—आगिक, २—वाचिक, ३—आहार्य और ४—नाट्यिक। नेत्र और मुखके हाव-भाव तथा हस्तपादादि अंगोंके संचालन द्वारा किसी प्रकृत विषयके अनुकरण करनेको आगिक कहते हैं। वीभत्स, करुण, रौद्र, प्रभृत रसयुक्त वाक्य द्वारा नानासिक्त भावोंके अनुकरणको वाचिक कहते हैं। वस्त्राभरणको आहार्य कहते हैं, जैसे, लव-कुश-के अभिनयके लिए अभिनेताओंकी अवस्था बारह वर्षके लगभग तथा वेश-भूषा ऋषि-वालकोंकी-सी होनी चाहिये। अतः इन बातोंकी ध्यानमें रखकर लव-कुशकी प्रकृत मूर्तिके अनुकरणको आहार्य कहेंगे। न्तम, स्वेद, रोमांच, आदिको सार्विक भाव कहते हैं। ये भाव मुख, हस्तपाद, आदिको विशेष भंगी एव रोमांच और अश्रुपानसे अभिनीत होते हैं। नाट्यशास्त्रने उल्लेख अभिनयके अनेक आवश्यक गुण माने हैं, जैसे, अनुकरण-कुशलता, दृष्टि-संश्लेष, श्रुति-नाधुर्य एव परिहान, इत्यादि। भारतमें अभिनयका इतिहास अत्यन्त प्राचीन है। संस्कृत भाषामें भानने सर्व-प्रथम नाटक लिखा था। इस पुस्तकका काल-निर्णय करनेमें मालूम होता है कि सवा दो हजार वर्ष पहले इस देशमें अभिनय प्रारम्भ हुआ होगा। नाट्यकालके उद्भवके मिलसिलेमें प्रायः यूनानी नाटकोंका नाम सबसे प्रथम लिया जाता है। किन्तु अनुकरण, नकल तथा आधुनिक कालमें जिसे अभिनय कहते हैं, इन सबके मूल कारण हमें मनुष्यकी आदिम जातियोंका अध्ययन करनेसे प्राप्त होंगे। अनुकरण करनेकी वृत्ति ही ससारभरके वालकोंमें सबसे अधिक पायी जाती है। यह प्रवृत्ति पशुओंमें भी पायी जाती है। हैबमियर अपनी ‘दि ड्रामा आफ सैवेज पीपुल्स’में कहता है कि असंख्य जातियोंकी इस अनुकरण-वृत्तिके पीछे दो प्रयोजन होने हैं—एक तो इनमें वास्तविक अनुभूतिके समान ही आनन्द प्राप्त होता है, दूसरे, मनुष्यको दूसरोंके सम्मुख अनुभूतियोंकी अभिव्यक्ति करनेका अवसर मिलता है। अर्थात्, यह भी अपने-आपमें एक प्रकारकी भाषा है। इस दूसरे उद्देश्यसे हाव-भाव एवं मुद्राओंका विकास हुआ। हमारी सभ्यतिके समान ही नाट्यप्रवृत्तिका उद्भव भी प्राचीनतम है तथा इसका पूर्ण विकास भी सबने वादमें हुआ है। आधुनिक उन्नत नाटकों एवं प्राचीन अविकसित नाटकोंकी यदि तुलना की जाय तो आधारभूत सिद्धान्त हमें दोनोंमें वही मिलेंगे। रुचि-परिष्कार एवं संस्कृतिके विज्ञानके नाथ-साथ हमारी अभिनय कलाका विकास हुआ है। सिन्धु, यूनान, जापान तथा इटलीमें अभिनयकलाके क्रमिक विकासके हमें विवरण मिलने हैं। इटलीने इस दिशामें विशेष उन्नति की। इंग्लैण्डमें शेक्स-पियरने अभिनय कलापर बहुत जोर दिया। उसने अपने



नाटकोंमें चरित्रचित्रणमें विशेष कुशलता प्रदर्शित की और मानव-समाजके प्रत्येक प्रकार (टाइप) का उसने अपने दुःखान्त एव सुखान्त नाटकोंमें चित्रण किया है। 'हैमलेट' द्वारा उमके अभिनेताओंको दिये जानेवाले भाषणमें शेक्स-पियरने अभिनयकलाके महत्त्वके विषयमें अपने निजी विचार विस्तारसे प्रकट किये हैं और उत्कृष्ट अभिनय-कलाके तत्त्वों एवं महत्त्वपूर्ण अंगोंकी विशद व्याख्या की है।

१८वीं शताब्दीमें अभिनयकलाको लेकर विभिन्न सिद्धान्त एव सुनिश्चित भेद प्रकट होने लगे। फ्रांसीसी विद्वकोशकार टेनिस टाइडरॉटने फ्रांसीसी परम्परागत शास्त्रीय नाटकोंसे ऊँचकर उसके विरोधमें नाटकमें वास्तविक जीवनके चित्रणका सिद्धान्त स्थापित किया। बीसवीं शताब्दीमें अभिनयकलाके कई सिद्धान्त प्रतिपादित किये गये अभिनयकी विभिन्न पाठशालाओं एवं परिपटोंमें (उदाहरणतः इंग्लैण्डमें बकिंघमका 'रिपेटरी थिएटर' तथा लिवरपूल स्थित 'रिपेटरी थिएटर', आयरलैण्डमें टवलिन स्थित पेवे थिएटर इत्यादि)। १९१० में मास्को आर्ट थिएटरके विख्यात निर्माता एवं निर्देशक स्टैनिसलावस्कीने अभिनयमें स्वाभाविकतावादका सिद्धान्त स्थापित किया। उसने अपने अभिनेताओंको यह आदेश दिया कि वे जिन पात्रोंका चरित्र चित्रित करने जा रहे हों उनके वार्तालापों एवं कार्योंका मनन करके उन्हें आत्ममात् कर लें और इस प्रकार उन पात्रोंको सजीव कर दें। वे यह न समझें कि वे नाटकमें अभिनय कर रहे हैं, वरन् उन्हें यह समझना चाहिये कि वे वास्तविक जीवनमें कार्य कर रहे हैं। यह मनोवैज्ञानिक स्वाभाविकतावाद अत्यन्त लोकप्रिय हुआ और अभिनयमें अस्वाभाविकताको अवाञ्छनीय समझा जाने लगा। लगभग इसी समय स्टैनिसलावस्कीके अभिनय-सिद्धान्तके विरोधमें एक दूसरा सिद्धान्त चला जिसे प्रतीकवादियों, अभिव्यञ्जकवादियों, इत्यादिने चलाया। इस सिद्धान्तके अनुसार नाटकमें अस्वाभाविकता एवं अलौकिकताका समर्थन तथा स्वाभाविकताका विरोध किया गया। यही कारण है कि आधुनिक नाटकोंमें एक ओर जहाँ यथार्थवाद तथा अतिथयार्थवादकी झलक देखनेको मिलती है, वहीं दूसरी ओर काल्पनिकता तथा अति-भावतात्मकतामें पूर्ण भावनाओंका प्राचुर्य मिलता है।

—श्या० मो० श्री०

**अभिनेता**—अनुकर्ता (अभिनयकर्ता) अभिनेता कहलाते हैं। अभिनेतामें गुणोंके अनुसार धीरललित, धीरप्रशान्त, धीरोदात्त, धीरोद्धत तथा अवस्थानुसार दक्षिण, शठ, धृष्टनायक, पीठमर्द, उपनायक, पतिनायक, नायिका, नायिकाकी दूतियाँ आदि पात्र-पात्रियाँ आती हैं। अभिनेताके द्वारा ही नाटकादिकी कथा प्रेक्षकोंके सामने आकर्षक रूपमें आती है और पाठक अध्ययन-क्षेत्रमें जिन चारित्रिक विशेषताओं और भावोंकी गहराइयाँ नहीं ममझ पाता उन्हें अभिनेता नाट्य-संकेतोंके अनुकूल अभिनयमें प्रत्यक्ष कर देता है।

—वि० रा०

**अभिप्राय**—दे०—'कथानक-रूढि'।

**अभिव्यञ्जनावाद**—अभिव्यञ्जनावादके आदर्शको माननेवाले अपनेको इतालवी दार्शनिक एवं विचारक वेनेटेतो क्रोचे

(१८६६-१९५२ ई०)का अनुयायी कहते हैं। अभिव्यञ्जनावादियोंका कहना है कि कवि या कलाकार अपने अन्तरकी भावनाको बाहर प्रकाशित करता है, बाह्य वस्तुको नहीं। यह भावना उसकी अपनी निजकी वस्तु है। अपनी इस भावनाको प्रकाशित करनेमें ही उसकी सार्थकता है। अभिव्यञ्जनावादियोंके मतमें कलाकारका काम यथार्थका प्रतिनिधिमूलक चित्रण करना नहीं है। वह या तो अपने अन्तरकी भावनाके अनुरूप यथार्थको चित्रित करता है या उस यथार्थको स्पर्श ही नहीं करता। वह केवल अपने मनकी एक अवस्थाको अभिव्यञ्जित करता है और इस अभिव्यक्तिका माध्यम शब्द, रंग आदिसे निमित्त ढाँचा होता है। इस प्रकारसे कलाकार जिस रूपकी सृष्टि करता है, वह उसके मनकी अवस्थासे मिलती-जुलती है। लेकिन यह कैसे सम्भव होता है इसकी व्याख्या नहीं हो सकती।

क्रोचे इस बातको मानता है कि कला अन्तरकी भावना या सहजज्ञान (intuition) है और किसी प्रकारकी बाह्य वस्तुमें इसका सम्बन्ध नहीं जोड़ा जा सकता, क्योंकि बाह्य वस्तुमें वास्तविकता (reality) नहीं है। कलात्मक वस्तुका अस्तित्व इस बातपर निर्भर नहीं करता कि वह प्रकाशमें आ गयी है, बल्कि उसका अस्तित्व उसके अभिव्यञ्जित होनेमें है। किसी भी भावनासे हम तभी परिचित होते हैं जब वह अभिव्यञ्जित होती है। किसी गान, कविता या सुन्दर प्राकृतिक दृश्य या वस्तुको हम उस समय सुन्दर मानते हैं, जब हमारी भावनाएँ उनमें अभिव्यञ्जित होती हैं। हम उन वस्तुओंमें अपनी भावनाओंकी अभिव्यञ्जना करते हैं, अगर ऐसा ही कहें तो भी कोई अन्तर नहीं आता। किसी कविताकी भाषा बड़ी बात नहीं है, बल्कि उस भाषाका अपने ढंगमें प्रयोग करनेवाला या समझनेवाला ही उसके मूलमें है। कवि या चित्रकारके समान ही पाठक और चित्रको देखनेवाला कम या বেশी कलाकार है। वास्तवमें कलाकार अपनी कलाकृति द्वारा अपनी भावनाओंको अभिव्यञ्जित करता है। उसका आनन्द लेनेवाला वही हो सकता है, जिसके भीतर वह भावना वर्तमान है। दूसरे शब्दोंमें यह कहा जा सकता है कि कलाकारकी उस कलाकृतिमें वह भी अपनी भावनाओंको अभिव्यञ्जित करता है। अगर अन्तरमें सौन्दर्यकी अभिव्यञ्जना न हो तो वह मूर्त रूप नहीं ले सकता। गन्ध या रंगके सम्बन्धमें भी यही बात कही जा सकती है। हम उसी वस्तुको सुन्दर मानते हैं जिसमें हमारी भावनाएँ अभिव्यञ्जित हो रही हैं।

इस प्रकारसे क्रोचेके मतानुसार सौन्दर्य, सहजज्ञान (intuition)की अभिव्यक्ति है, और चूँकि सहजज्ञान और अभिव्यञ्जना अभेदात्मक है, इसलिए यह भी कहा जा सकता है कि सौन्दर्य सहजज्ञान है, अथवा सौन्दर्य अभिव्यञ्जना है।

क्रोचे सहजज्ञानको अपने आपमें एक प्रतिच्छवि (image) मानता है। लेकिन इस प्रतिच्छविमें उन प्रतिच्छविमें भेद है, जो बाह्य वस्तुको देखनेमें दर्शकके मनमें उत्पन्न होती हैं। यह सहजज्ञान कलाकारके अन्तरमें रूप लेता है या अभिव्यञ्जित होता है, और नव उसके

अन्तरमें अभिव्यञ्जना या रूप लेनेकी प्रक्रिया स्रुप्त हो जाती है तब सौन्दर्यकी सृष्टि भी समाप्त हो जाती है। इसको जब कलाकार रंग, आवाज, शब्द या पत्थरकी सहायतासे रूपायित करना चाहता है तो उसका उद्देश्य यह होता है कि वह उस क्षणको, उस प्रतिच्छविको बाँधकर रखे अथवा दूसरोंतक उसे पहुँचाये। यह भीतरका सहज-ज्ञान है जो सुन्दर होता है, उसका बाहर रूप ग्रहण करना नहीं। वास्तवमें क्रोचे सौन्दर्यको सहजज्ञान या अन्तरका धर्म मानता है, इसीलिए उसकी बाह्य अभिव्यक्ति-को सुन्दर माननेमें उसे सकोच है।

क्रोचेके सिद्धान्तोंको देखनेसे यही कहा जा सकता है कि उसके मतानुसार कलाकारके मनके भीतर ही रचना की क्रिया चल रही है और उसकी अभिव्यञ्जना भी उनके अन्तरमें ही हो रही है। उसके अन्तरमें जो भाव-तरंगें वनती-विगडती हैं वे केवल उसीके लिए हैं। लेकिन ऐसा मानकर भी वह मानता है कि एक ऐसा क्षण आता है जब कलाकार भीतरकी उस अभिव्यञ्जनाको बाहर प्रकाशित करता है। साथ ही क्रोचेका यह भी कहना है कि इस 'बाहर प्रकाशित करने'की क्रियाको कलाके निर्माणसे कोई मतलब नहीं। कलाकार उन्हीं क्षणोंमें कलाकार है, जब उसके अन्तरमें भावावेग गतिशील रहता है। उस अवस्थामें उसे अपने अन्तरमें महत्का अनुभव होता रहता है, लेकिन वह कह नहीं सकता कि वैया क्यों होता है। उसके अन्तरकी अभिव्यक्ति ही सुन्दर हो उठती है।

अभिव्यञ्जनाकी सफलता कलाकारको आनन्द प्रदान करती है। अभिव्यञ्जनाके द्वारा जैसे वह अपने आपसे भी मुक्तिलाभ करता है। मनके भीतर जो कुछ कलात्मक क्रिया सम्पन्न होती हैं, उमे क्रोचे कलात्मक कृति मानता है। चित्र, काव्य, मूर्ति आदिको केवल वह 'स्मरण दिलानेमें सहायक' अथवा 'उत्तेजना प्रदान करनेवाला' मानता है। इनके द्वारा कलाकार फिरसे उस सहजज्ञानको या उस क्षणकी अनुभूतिको लौटा लाता है। अतएव जब इन कलाकृतियोंको हम सुन्दर कहते हैं तो इसका मतलब यह है वे उन सुन्दर सहजज्ञानों (intuitions)को फिरसे लौटा लानेमें सहायता प्रदान करती हैं।

क्रोचेका कहना है कि जीवनका कोई भी पहलू कलाकारकी कृतिके लिए उपयुक्त हो सकता है। वास्तवमें कलाकारकी श्रेष्ठता उसकी अन्तर्दृष्टिमें है, जिसकी अभिव्यञ्जना वह कल्पनाके द्वारा करता है। उसके इस कथनका कि 'कोई भी वस्तु कलात्मक कृतिके लिए उपयुक्त है, उसके अच्छा या बुरा होनेका प्रश्न नहीं उठता', दुरुपयोग भी कम नहीं हुआ है। इसकी आडमें बहुतेने मनमानी की है। उनका कहना है कि चूँकि कला सम्पूर्ण रूपसे अनुभूतियोंको अन्तरमें रूपायित करना है, इसलिए उसकी आलोचना नहीं हो सकती। वे यह भी कहने हैं कि उमे किमी मिद्धान्तकी अपेक्षा नहीं, सिवाय इसके कि वह कलाकारकी अपनी प्रकृतिमें प्रभावित होती है।

यहाँपर यह भ्रम हो सकता है कि क्रोचे कलाके क्षेत्रमें स्वेच्छानुसारको प्रश्रव दे रहा है। लेकिन बात ऐसी नहीं है। उसका कहना है कि कलाकार जब कलाको बाह्यरूप

देने लगता है तब उसकी कलात्मकताका अन्त हो जाता है और उसकी स्वतन्त्रता समाप्त हो जाती है। उसका कहना है कि कलाकार अपने अन्तरके सभी भावोंको रूप नहीं देता, बल्कि कुछ सहजभावों (intuitions)की चुन लेता है और उन्हें ही रूप देता है। कलाकार जब 'वस्तु' को बाह्यरूप देने लगता है तो मानो वह अपने उचित दायरेको छोड़कर सामाजिक दुनियामें प्रवेश करता है, जहाँ-अर्थशास्त्र, सदाचार, प्रचार आदिका प्रभाव है। अतएव उसका चुनाव आर्थिक और नैतिक बातोंसे प्रभावान्वित होगा। इस क्षुद्रजगत्में उसे कलाकारकी स्वतन्त्रता प्राप्त नहीं, अब उसे आचार-विचारकी ध्यानमें रसना होगा।

क्रोचेके सिद्धान्तके सम्बन्धमें मनोविज्ञानके पण्डितोंने दो आपत्तियाँ उठायी हैं—(१) क्रोचेके मतानुसार सहज-ज्ञान (intuition)में किसी प्रकारकी बौद्धिकता या विचारणा नहीं होती। मनोविज्ञानके पण्डितोंका कहना है कि इस प्रकारके सहजज्ञानकी कल्पना नहीं की जा सकती। (२) दूसरी आपत्ति यों की जाती है कि क्रोचेका मन है कि सहजज्ञान रूपायित होता है, लेकिन सहजज्ञानका यह रूप स्थान, काल और धारणामें अतीत होता है। मनोविज्ञानके पण्डितोंका कहना है कि इन्हें छोड़कर किसी रूपकी कल्पना मानव-मनके लिए सम्भव नहीं है।

क्रोचेके सिद्धान्तके सम्बन्धमें और भी कुछ आपत्तियाँ उपस्थित की जाती हैं। कहा जाता है कि क्रोचेने इस बातकी ओर ध्यान नहीं दिया है कि कलाका काम कलाकारके भावोंको दूसरोंतक पहुँचाना है और कलात्मक-कृतिका प्रभाव दूसरोंपर पड़ता है। क्रोचेके इस मतपर भी आपत्ति उठायी जाती है कि कलाके प्रेमीसे इस बातकी अपेक्षा रहती है कि दूसरी एक अन्य वस्तुके सहारे जो उससे बाहरकी है, उसकी अन्तश्चेतनाका प्रसार हो। इस मतका खण्डन करते हुए कहा जाता है कि कलाकारकी अन्तश्चेतना उसकी अपनी निजकी अनुभूतियोंसे ही प्रसार पाती है। क्रोचेके मतके विरुद्ध यह भी एक आपत्ति है कि उसमें 'जीवन'की अपेक्षा की गयी है। कहा जाता है कि कलाकार 'जीवन'को देखता है और उस 'देखने'को दूसरोंके लिए चित्रित करता है। इस प्रकार अपनी कलाके द्वारा वह अपनी 'दृष्टिभंगी'को अभिव्यजित करता है, लेकिन इस अभिव्यञ्जनाका माध्यम ऐसा होना चाहिये जो मवका परिचित हो, जो सब समझ सकें। अतएव यह माध्यम भी 'जीवन'में ही लेना पड़ता है।

हिन्दी जगत्में क्रोचेके अभिव्यञ्जनावोदको लेकर एक भारी भ्रम फैला हुआ है। इसे 'वक्रोक्तिवाद' कहकर सन्तोष कर लिया जाता है। सम्भवत इसका कारण रामचन्द्र शुक्लका यह कथन है कि क्रोचेके अभिव्यञ्जनावोदमें 'अभिव्यञ्जना अर्थात् किमी बातको कहनेका ढंग ही सब कुछ है, बात चाहे जो या जैसी हो अथवा कुछ ठीक-ठिकानेकी न भी हो। काव्यमें मुख्य वस्तु है वह आकार या साँचा जिसमें वह वस्तु या भाव ढाला जाना है। तात्पर्य यह कि अभिव्यञ्जनाके ढंगका अनूठापन ही सब कुछ है, जिस वस्तु या भावकी अभि-

व्यञ्जना की जाती है, वह क्या है, कैसा है, यह सब काव्यक्षेत्रके बाहरकी बात है।' इस प्रकार वे इस निष्कर्षपर पहुँचे हैं कि 'इस वादमें तथ्य इतना ही है कि उक्ति ही कविता है, उसके भीतर जो छिपा अर्थ रहता वह स्वतः कविता नहीं।' रामचन्द्र शुक्लके मतके लिए दे० 'हिन्दी-साहित्यका इतिहास (मंशोधन और प्रवर्द्धित सातवाँ संस्करण, पृ० ५७१, ५७२)।

अभिव्यञ्जनावादकी ऊपर जो चर्चा की गयी है उससे यह स्पष्ट देखा जा सकता है कि आचार्य शुक्लका मत अत्यन्त भ्रामक है। उन्होंने 'अभिव्यञ्जनावाद'को 'वाग्वैचित्र्यवाद' भी कहना चाहा है, और इसे पुराने 'वक्रोक्तिवाद'का 'विलायती उत्थान' कहा है। यह सहज ही देखा जा सकता है कि क्रोचेके अभिव्यञ्जनावादमें उक्ति-वैचित्र्यकी बात कही नहीं कही गयी है। इसे 'वक्रोक्तिवाद जैसा' कहना भी गलत है।

[महायक ग्रन्थ—'काव्यमें अभिव्यञ्जनावाद' लक्ष्मीनारायण 'सुधाशु'] —रा० पृ० १०

अभिव्यञ्जनावादी आलोचना-अ० एक्सप्रेसनिस्ट। प्रवर्तक-इटली निवासी सीनियॉर वेनेदेतो क्रोचे। ये सत्य तथा यथार्थका केन्द्र मस्तिष्कको मानते हैं और बाह्य समारम्भे उसका सम्बन्ध नहीं मानते। यह ज्ञानको सहज-ज्ञान तथा तर्कशक्ति द्वारा प्राप्त ज्ञान नामसे दो प्रकारका मानते हैं। सहजज्ञान इन्द्रियज्ञान, मानसिक प्रभाव और प्राप्त अनुभवोंसे भिन्न है। सहजज्ञानकी ऐसी शक्ति है कि प्रभावोंकी अभिव्यक्ति सहज रूपमें हो जाती है। मनोभावों या मानसिक अमूर्त रूपोंकी सफलता उनकी अभिव्यक्तिमें ही है। सहजज्ञान ही मनोभावोंको नियन्त्रित करके सफल अभिव्यञ्जनाके लिए वाध्य करता है। क्रोचेका विचार है कि कला केवल सहजज्ञान है अथवा केवल मानसिक क्षेत्रमें प्राप्त प्रभावोंकी अभिव्यञ्जनाका नाम ही कला है। उनका मत है कि अभिव्यक्ति वस्तुतः आभ्यन्तर और मानसिक होती है। शब्द अथवा संगीत आदिके माध्यमसे प्रकट होनेवाला इन्द्रियगोचर रूप उसीका बाह्य स्पर्शकारणमात्र है। यह अभिव्यक्ति ही सुन्दर होती है, उसमें निहित अर्थ नहीं। वस्तु या पदार्थ अभिव्यक्तिकी भिन्नताका कारण है अवश्य, किन्तु सौन्दर्य 'फार्म' या अभिव्यक्तिमें ही होता है। काव्यका उद्देश्य भी नीति-उपयोगिता-निरपेक्ष सौन्दर्यकी मिद्धि ही है। इस आधारपर वस्तुके सौन्दर्यकी उपेक्षा करके केवल अभिव्यक्तिकी सुन्दरता परसनेवाली आलोचना अभिव्यञ्जनावादी आलोचना कहलाती है। अभिव्यञ्जनावादी आलोचक वस्तुको सुन्दरतापूर्वक अभिव्यक्त करनेमें कलाकारकी सफलताको अकनेके साथ-साथ उसके सौन्दर्य-तत्त्वोंका भी विवेचन करता है। आचार्य कुन्तक द्वारा प्रतिपादित भारतीय 'वक्रोक्तिवाद' कुछ बातोंमें इसके समान है। उक्तिके अनूठेपनकी स्वीकृति और उसमें निहित अर्थकी उपेक्षाके कारण ही आचार्य शुक्ल इसे 'वाग्वैचित्र्यवाद' कहते हैं। —आ० प्र० दी०

अभिव्यक्तिवाद-दे०—'रसनिष्पत्ति'।

अभिसारिका (नायिका)—अवस्थानुसार नायिकाओंके विभाजनका एक भेद, विशेषके लिए दे०—'नायिका-भेद'।

भरतने सर्वप्रथम इसका उल्लेख किया है। भानुदत्तके अनुसार 'स्वयमभिसरति प्रियमभिसारयति,' अर्थात् प्रियमे मिलनेके लिए स्वयं संकेत-स्थलपर जाय अथवा प्रियको बुलाये वह अभिसारिका है (रममंजरी पृ० १३५)। मतिरामका भाव इसके समान है—'पियहि बुलावै आपु कै आपहि पियपै जाय।' (रसराम १९०)। अभिसारका शब्दार्थ है मिलनेके लिए जाना या वादा करना। इस रूपमें स्वकीयाके भेद, परकीया तथा सामान्या सर्भामें आ जाते हैं। पद्माकरने मुग्धा अभिसारिकामें मकोच और लज्जाका सुन्दर भाव प्रदर्शित किया है—'किंकिनी छोरि छपाई कहुँ कहुँ वाजनी पाइल पाई तें नाई। लाजहि तें गड़ि जाति कहुँ अड़ि जाति कहुँ गजकी गति भाई' (जगदिनोद १ २२९)। मध्यामें लज्जा और प्रेमका उद्भेग समान है—'लोचन मदगज मन्द गति चली बाल तिय गेह। पगन लाज आँदू परी चढ्यो महावत नेह।' (मतिराम - रसराम १९४)। लज्जाहीन तथा निर्भीक अभिसारिका प्रौढाके रूपमें चित्रित है—'तौ अलवेली अकेली टरो किन क्यों डरौ सहायके लीने। है सखि सग मनोभव सो भट कान लौ वान सरामन ताने।' (पद्माकर, जगदिनोद १ २३३)। परकीयाके अभिसारिकाके रूपमें तीन भेद हैं—कृष्णाभिसारिका—अन्धकारादिमें संचरण करने योग्य वेप बनाकर अभिसार करनेवाली नायिका। शुक्लाभिसारिका—चादनी रातमें अभिसार करनेवाली नायिका। दिवाभिसारिका—दिनमें ही अभिसार करनेवाली नायिका। इनमें छिपनेका भाव प्रधान है, क्योंकि ये परकीया नायिका हैं। मतिराम वादलोंके घने अन्धकारमें अभिसरण करती हुई नायिकाका वर्णन करते हैं—'मोहन छवीलेकी मिलन चली ऐसी छवि छाह लौ छवीली छवि छाजत अध्यारा मे।' (रसराम १९७)। विहारकी अभिसारिका छिप नहीं पा रही है—'सघन कुज घन घन तिमिर अधिक अधिरी राति। तऊ न दुरिहैं स्याम यह दीप सिखा-सी जाति।' विहारकी शुक्ला अभिसारिका चादनीमें मिल जाती है—'जुवति जोन्हमें मिल गयो नैक न परति लखाइ। साँधेने डोरन लगी अली चली संग जाइ।' (सतसई)। मतिरामकी दिवाभिसारिका तीक्ष्ण लक्ष्मी चिन्ता भी नहीं करती—'श्रीपम ऋतुकी दुपहरी चली बाल वन कुज। अंग लपटि तीछन लुधें मलय पवनके पुज।' (रसराम २००)। परकीयाके अभिसारका वर्णन विद्यापति तथा रीति-कवियोंका प्रिय विषय रहा है। विद्यापति तथा सरने भावात्मक उद्भेग, उत्तेजना, आकुलता, आदिका वर्णन विशेष रूपसे किया है, पर रीति-कवियोंने भावोंमें अधिक चमत्कारपूर्ण वर्णनको महत्त्व दिया है। सामान्याके अभिसारका विशेष अर्थ क्या हो सकता है, पर कवियोंने उसे प्रेमका आलम्बन माना है, अतः इस रूपमें स्वीकार करना पडा है—'नागरि सकल सिंगार करि चली प्रानपति पाम। नादि चली विहमनि मनो सोभा सहज विलास।' (मतिराम - रसराम २०४)।

अभिहितान्वयवाद—कुमारिलभट्ट द्वारा प्रवर्तित एक विशेष सिद्धान्त, अभिधा द्वारा उपस्थित अर्थोंके अन्वय सम्बन्धकी महत्त्वशाली वतलाना है (दे० तात्पर्यावृत्ति)। —उ०श०शु०

अभेदरूपक-दे०—'रूपक,' पहला प्रकार।

अभ्यास-दे०-‘काव्यहेतु’, तीमरा हेतु ।

अमृतपरार्थता-दे०-‘शब्द-दोष’, अठारहवाँ ‘वाक्य-दोष’।  
अमनसिकार-दे०-‘बोधिचित्त’ ।

अमर्ष-प्रचलित तीमरमें एक सचारी भाव । ‘नाट्यशास्त्र’-के अनुसार जब विद्या, ऐश्वर्य या वलमें अधिक व्यक्ति किमीका अपेक्ष और अपमान करते हैं तो इस आक्षेप तथा अपमानित व्यक्तिमें यह भाव उद्बुद्ध होता है । और वह इनको गिर कम्पन, स्वेद, अबोधमुखचिन्तन, सहायकोंकी खोज द्वारा अभिव्यक्त करता है (७७८ ग) । सागरनन्दी-ने सम्भवत किसी अन्य परम्पराका अवलम्बन कर यह स्पष्ट किया कि विद्वान् एव ऐश्वर्ययुक्त (और वलवान्) व्यक्तियोंका आक्षेप होनेपर उपरिलिखित अनुभावों द्वारा इनकी अभिव्यक्ति होती है (नाट्यकलक्षणरत्नकोश पृ० २०७२, २०७३) । अतः धनजय और विज्वनायने तिरस्कार एव अपमान न सहनेको अमर्ष कहा (८० रू० ४१०) । पर रामचन्द्र गुणचन्द्रने सम्भवतः अमर्षके उदाहरणके आधारपर आक्षेपके प्रतीकारकी इच्छाको अमर्ष कहा (नाट्यदर्पण ३ १३७) । और व्याख्यामें अमर्ष एव क्रोधमें भेद बनानेका भी प्रयास किया । वाग्भटने (काव्यानुशासन, पृ० ५८) इनको ‘प्रतीकारकी इच्छा’ बनाया और ऐने ही शारदातनयने (भा० प्र०, पृ० २०) । निस्सन्देह अमर्षके दो पक्ष हैं, एक तो क्रोधकी पूर्वावस्था और दूसरा उस क्रोधमें अभिभूत प्रतीकारकी इच्छा । वास्तवमें प्रतीकारकी इच्छा इस मनोवेगका परिणाम है और उसको अनुभाव मानना अधिक उचित होगा । मन्कृत नाटक ‘विणीमहार’में इनके कई उचित उदाहरण हैं । निन्दा या आक्षेप करनेवालोंके वाक्योंकी सहन न करना अमर्ष है, पर उनमें प्रतीकार करनेकी उत्कट अभिलाषा क्रोध है, ऐमा कुछ व्याख्याकारोंका मत है ।

हिन्दीके रीतिकालीन आचार्योंने सामान्यतः दूसरेके अभिमान तथा अपने अपमानके कारण ‘अमर्ष’को माना है । देवके अनुसार-‘अधिक्षेप अपमानते, स्वेद कम्प दगराग । अहंकार जियमें बड़ै, क्रोध सुनहु बड़ भाग ।’ (भाव०, संचारी०) । इसमें यह नहीं कहा गया कि यह अपमान किमका हो अथवा किमके द्वारा, जैसा मन्कृतके आचार्यों द्वारा कहा गया था । पर अन्य आचार्योंने तो केवल ‘लखि दूजेको अभिमान’ (जगत० ५१७) मात्रमें ‘अमर्ष’ मान लिया है । देवने शृंगारके सचारीके रूपमें इनका उदाहरण दिया है-‘मानत नाहिं तिरीछेहि तानति वान-सी औरैं कमान-सी मौहैं ।’ (भाव०, संचारी) । पद्माकरने दोहा उदाहरणमें प्रस्तुत किया है-‘गरव सु अंजन हीं विना, कजनको हरि लेनि । एजन मड भजन अरथ, अंजन अंखियन देनि ।’ (जगत० ५१९) इसमें कजन और एजनपर अमर्ष व्यञ्जित है । —ज० कि० व०

अमियरम्-योगियोंका विश्वास है कि सहस्रदल कमलके मध्य स्थित चन्द्रविन्दुकी प्रेरणामें एक प्रकारका स्राव होता रहता है जिसे अमृत, अमियरम्, मोमरस या रमायन कहा जाता है । यह सहस्रारमें नाचेकी ओर मूलाधारचक्रके पामनक आकर शरीरके अन्य रनोंमें विलीन होता है । इसी रसके अजर गुफासे झरनेकी वात

कवीरने कही है-‘रसगगन गुफासे अजर झरै ।’ (कवीर) । नाथपथियोंकी साधनामें हठयोगकी प्रधानता होनेके कारण कायाशोधन और उसके रक्षणकी बात अधिक कही गयी है-‘उनमनि रहिवा भेद न कहिवा पीयवा नीझर पाँपी । लंका छाडि पलका जाइवा तब गुरमुख लेवा वाणी’ गोरखवानी) अर्थात् उन्मनावस्थामें लीन रहना चाहिये, किसीमें अपना भेद नहीं कहना चाहिये, अमृतके झरनेसे अमृत पीना चाहिये । परन्तु कवीरने हठयोगकी क्रियाओंसे ऊपर उठकर रमायन बनाने और पीनेकी अनेक युक्तियाँ बतायीं-‘गगन गरजि वरसै अमी बादल गहरि गन्धार । चहुँ दिशि चमकै दामिनी भोजै दाम कवीर ।’ (कवीर सा० म० ११७) । —उ० ग० शा०

अमृत-मध्यकालीन तांत्रिक परम्पराओंमें बराबर किसी-न-किसी ऐसे रसकी खोज हुई है जो मनुष्यको अमर बना दे या वातुको स्वर्ण बना दे । बादमें उस रसके मैथुन या हठयोगपरक अर्थ हैंड लिये गये । सिद्धोंने उसे महासुख या सहजरस-रूपी अमृत माना । तांत्रिक अनुष्ठानमें जो वारुणी है वह भी इसी अमृतका प्रतीक है । हठयोग-साधनामें चन्द्रसे जो अमृत झरता है वही वास्तविक अमृत बताया गया है । सन्तोंने तांत्रिकोंकी वारुणाका तो निषेध किया, किन्तु हठयोगपद्धतिके अमियरस या सोमरसको स्वीकार किया । किन्तु वास्तविक अमृत उन्होंने माना राममक्तिको जिसे वे रामरसायन कहते थे । आत्मा उन्में अपरिचिन्त है, अन वे मरणशील है, मन्त अमर है । ‘साकन मरै मन्त समु जीवहिं, राम-रमायन रसना पीवहिं ।’ (सन्त कवीर-रामकुमार वर्मा) । —ध० वी० सा०

अमृतगति-वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद, यह वृत्त नगण, जगण, नगण और गुरुके योगमें बनता है (III, ISI, III, S) । ‘प्राकृतपंगलम्’में यही नाम है, पर ‘मन्दारमन्द चम्पू’में कुलटा (१६ ११) और हेमचन्द्रकृत ‘छन्दोऽनुशासन’, जयकीर्तिकृत ‘छन्दोऽनुशासन’ (२ ९४), विरहाकृत ‘वृत्तजातिमुच्चय’में (५ १७) त्वरितगति नाम दिया गया है । केशवदासने इसका प्रयोग किया है । उदा०-‘निज पति पंथहि चलिये । दुख-सुखका ठलु ठलिये । तन-मन सेवहु पतिको । तब लहिये सुम गतिको ।’ (रा० च० ९ १३) । —पु० शु०

अमृतध्वनि-मात्रिक विषम छन्द । इसमें छ ढल होते हैं । प्रथम दो ढल दोहेके होते हैं जिसमेंसे प्रत्येक ढलमें २४ मात्राएँ होती हैं । शेष चार ढलोंमेंसे प्रत्येक ढलमें ८, ८ मात्राके क्रमसे तीन बार यति, यमक आते हैं जो रोलाके होते हैं । मिखारीदासके ‘छन्दार्णव’में कुण्ट-लिया और अमृतध्वनिके लक्षण एक साथ दिये हैं (७ ३७) । वीररसके लिए यह छन्द अधिक उपयुक्त है । ‘सुजान-चरित’ तथा भूपणकी रचनाओंमें इस छन्दका अच्छा प्रयोग मिलता है । उदा०-प्रथम दोहाका चरण-‘गव वलपान हल्लेह हुव, खान बहादुर मुद’ और तीमरा रोलाका चरण-‘क्रद्धदरि किय जुद्धधुव अरि अद्धदरि करि’—(शि० भू० ३५७) । —रा० मि० तो०

अयत्तज अलंकार-भरतद्वारा ‘सात्त्विक अलंकारों’ (दि०)का

एक विभाजन, जिसे संस्कृतमें एक सीमातक स्वीकार किया गया है, पर हिन्दी रीतिकालमें केवल कुमारमणिने 'भाव'के अन्तर्गत और रमलीनने 'अयत्नज'के रूपमें ही स्वीकार किया है। आधुनिक विवेचकोंमें हरिऔध, श्याम-सुन्दर दास तथा कन्हैयालाल पोद्दारने संस्कृतकी परम्पराका अनुसरण किया है। नायिकाके शरीर तथा स्वभावकी मोहकताको बढ़ानेवाले अलंकार जो यत्न-साध्य न होकर स्वाभाविक रूपसे दिखाई देते हैं। ये क्रमशः शोभा, कान्ति, दीप्ति, माधुर्य, प्रगल्भता, औदार्य, धैर्य नामसे मान प्रकारके माने गये हैं।

१ **शोभा अलंकार**-यनजयका लक्षण भरतके आधारपर (नाट्यशास्त्र २४ २५)-'रूपोपभोगतारुण्यै शोभाङ्गाना विभूषणम्' (दशरूपक २ ३५), रूप-सौन्दर्य, वासना और यौवनसे अंगोंकी शोभाका बढ़ना। इस प्रकार रूप, यौवन, लालित्य, सुख तथा भोग आदिसे युक्त शरीरकी सुन्दरताको 'शोभा' कहते हैं। शोभा ही शरीरका आभूषण है, रूपादि उसके अंगमात्र (सा० द० ३ ९५)। विहारीका यह सौन्दर्यवर्णन इसका उदाहरण है-'भूपन मारु सँभारि है, क्यों इहि तन सुकुमार। सूखे पाइ न वर परें, शोभा ही के भार' (वि० र० ३२२)। आधुनिक कवि प्रसादका वर्णन-'चंचला रनान कर आवे चम्बिका पर्वमें जैसी। उस पावन तनकी शोभा आलीक मधुर है ऐसी।' (औसू)।

२ **कान्ति अलंकार**-भरतके आधारपर (नाट्यशास्त्र २४ २६) धनजयका लक्षण-'मन्मथामापितच्छाया सैव कान्तिरिति स्मृता' (दश० २ ३५), कामसे बढ़ा हुआ सौन्दर्य। शोभाकी उस सुविकसित अवस्थाको कान्ति कहते हैं, जिसके द्वारा या तो अत्यधिक कामोद्दीपन हो अथवा जो स्वयं काम-विलासके द्वारा अत्यधिक बढ़ी हुई जान पड़ती हो (सा० द० ३ ९६)। यथा-'विलसै नवला अगमें काम कलाकी जोति। चामीकरसे गानकी चमक चोगुनी होती।' (हरिऔध २० क०)।

३ **दीप्ति अलंकार**-भरत, धनजय तथा विश्वनाथ, सबका मत लगभग समान है-'कान्तिरेवातिविस्तीर्णा दीप्तिरित्यभिधीयते' (मा० द० ३ ९६) अर्थात् कान्तिका विवर्धित रूप ही जब दर्शकोंको मोहमग्न करनेमें समर्थ हो जाता है, उस स्थितिको दीप्ति अलंकार कहते हैं। प्रसाद द्वारा अंकित 'श्रद्धा'का रूप वर्णन-'नित्य यौवन छविसे ही दीप्त, विश्वकी करुण कामना मूर्ति, स्पर्शके आकर्षणसे पूर्ण, प्रकट करती ज्यों जड़में स्फूर्ति।' (कामायनी)।

४ **माधुर्य अलंकार**-भरतके अनुसार 'प्रत्येक अवस्थामें, विशेषकर 'दीप्ति' और 'ललित'में नायिकाकी चेष्टाएँ' (नाट्यशास्त्र २४ २७), पर धनजय इसे केवल 'अनुस्वणत्वम्' (दश० २ ३६) अर्थात् कोमलता कहा है। सभी स्थितियोंमें नायिका द्वारा अपनी चेष्टाओंमें मृदुता अथवा रमणीयताकी स्थिति बनाये रखना, माधुर्य अलंकार कहलाता है (सा० द० ३ ९७)। निम्नलिखित दोहेमें मिरसी लगे दौत भी नव नीलमके समान प्रतीत होते हुए माधुर्यका विकास कर रहे हैं-'अवर पानकी पीक तें, अधिक ललाम लपटा। मिसी मिले नवला दमन, नव नीलम बनि जात।' (हरिऔध २० क०)।

५ **प्रगल्भता अलंकार**-भरतकी परिभाषामें नाट्यकलाका दृष्टिकोण प्रधान है 'किमी अवस्थाके अभिनय अथवा कथनमें विक्षुब्ध न होना' (नाट्यशास्त्र २४ २९), और धनजयने इसे 'नि माध्वमच्चम्' अर्थात् भाूमिक विक्षोभका अभाव कहा है (दश० २ ३६)। वस्तुतः नायिकाके व्यवहारमें नि शकताको प्रगल्भता कहते हैं। यह प्रौढ़ अथवा सामान्या नायिकाओंमें ही सम्भव है। रति प्रीता प्रौढा स्वकीयाकी प्रगल्भताका पञ्चाकरकृत वर्णन-'फूलत फूल गुलाबनके, चटकाहट चाँकि चली चपला सी। कान्हके काननि आँगुरी नाइ, रही लपटाइ लवग लता सी।' (जगदिनोद ४९)।

६ **औदार्य अलंकार**-भरतका अनुसरण करते हुए (नाट्यशास्त्र २४ २९) धनजयने इसे 'प्रश्रय सदा' अर्थात् सभी स्थितियोंमें शालीनताकी अभिव्यक्ति माना है। सभी अवस्थाओंमें विनीतता या प्रेमानुकूलताका नाम ही औदार्य है। यथा प्रसादकी श्रद्धाकी निम्नलिखित उक्तिसे प्रकट है-'समर्पण लो सेवाका मार, मजल मसुतिका यह पतवार। आजमे यह जीवन उत्सर्ग, इसी पदतलमें विगत-विकार। दया, माया, ममता लो आज, मधुरिमा लो अगाध विश्वास। हमारा हृदय रतन निधि स्वच्छ, तुम्हारे लिए खुला है पाम।' (कामायनी)।

७ **धैर्य अलंकार**-भरत इसे 'चंचलतामें हीन, अहंकार-शून्य सहज मानसिक स्थिति मानते हैं (नाट्यशास्त्र २४ २८) और धनजयका मत इनसे भिन्न नहीं-'चापला-विहिता धैर्यं चिद्वृत्तिरविकथना' (दश० २ ३७)। वस्तुतः आत्म-श्लाघाहीन स्थिर मनोवृत्तिको धैर्य अलंकार कहते हैं (सा० द० ३ ९८)। रत्नाकरकी गोपिकाओंमें यही धैर्य दर्शनीय है-'कहहिं प्रतीति नीति हूँ त्रिवाचा वोंधि, ऊधो साँच मनकी हियेकी अरु जीकी हैं। वे तो हैं हमारे ही हमारे ही हमारे ही, औ हम उनहाकी उनहाकी उनहाँकी हैं।' (उ० श०)। -आ० प्र० टी० अयौथिकी (गोपी)-दे०-'तेपी'।

**अरध-उरध**-वास्तवमें अध और ऊर्ध्वको सन्तोंने अरध-उरधके रूपमें व्यवहृत किया है। हठयोग साधनाम मेरुदण्डके निम्न भागमें स्थित मूलाधारको अध आर सहस्रारको ऊर्ध्वरूपमें परिकल्पित किया गया। दोनोंकी पृथक्ताको विनष्ट कर मूलाधारस्थित कुण्डलिनीको ले जाकर सहस्रारमें स्थित करना यही प्रमुख साधना थी।

मिर्दोंने अध-ऊर्ध्वका उल्लेख किया है-'अध उर मज्जे सल मूख णामी' (दोहाकोष प्रबोधचन्द्र वाग्चा)। 'गोरखवानी'में अध ऊर्ध्वके बीच त्रिगुटी शून्यका उल्लेख है-'अरध उरध विच वरी उठाइ। मधि सुनमें बैठा जाई॥' सन्तोंने भी अरध उरधके बीच साधककी स्थिति मानी है-'अरध-उरध मुख लागो कासु, सुन मण्डल सह किंनो परगासु' (सन्त कबीर रामकुमार वमा)। -ध० बी० भा०

**अरविंद दर्शन**-अरविन्द इस युगकी महान्तम विभूतियोंमेंसे एक है। वेदों और उपनिषदोंके दृष्टा ऋषियोंकी परम्परामें ह आर उनका म्यान विश्वके अग्रगण्य दार्शनिकों की प्रथम पंक्तिमें है। उनका दर्शन खोरा सुखिविनाश, किन्हां आप्त ग्रन्थोंका माध्य या किमी मतविशेषका प्रतिपादनमात्र नहीं है, बल्कि उनकी अपनी पतान्त



साधनाजन्य आध्यात्मिक अनुभूतिकी माक्षीपर आधान्ति है।

अरविन्दके दर्शनमें दो बातें प्रमुख हैं। एक तो यह कि ब्रह्म और जगत्, दोनों ही सत्य हैं और दूसरी यह कि मनुष्य और जगत्में एक विकासकी प्रक्रिया हो रही है, यह जगत् निवर्तन-विवर्तन अथवा अवरोहण-आरोहणात्मक जगत् है।

अरविन्दका मत है कि जिने जड द्रव्य—मैटर—कहा जाता है वह तथा चेतन या आत्मा (स्फिरिट), दोनों ही सत्य हैं। 'ब्रह्मसत्य, जगत् मिथ्या' का मिथ्यान्त असत्य है। जड द्रव्य और आत्मा, दोनोंमें कोई भी उपेक्षणीय नहीं है। जटनत्वका निषेध करनेवाला आत्मवादी और आत्माकी अवज्ञा करनेवाला जटवादी दर्शन, दोनों ही एकांगी हैं। हमें अपने उपनिषद्कालीन पूर्वपुरुषोंके स्वरमें कहना चाहिये—'अत्र ब्रह्मेति व्यजानात्'—जड और चेतन आत्माका विभेदोत्पत्ति करनेमें, उनमेंसे किसी एकको प्रधानता देना अनिवार्य हो जाता है, जिसका अवगम्यमात्र परिणाम होता है एकांगी जीवन-दर्शन। केवल ध्यानेन्द्रियों और एक नीमात्मक बुद्धिको ही ज्ञानका एकमात्र साधन स्वीकार करनेके कारण जटवादी आत्माका निषेध कर देता है। किन्तु उसका दृष्टिकोण अत्यन्त सर्कार्ण होनेके कारण त्याज्य है। मन और आत्मामें उच्चतर शक्तियाँ तो हैं ही, ज्ञानके अनन्त क्षेत्र ऐसे हैं जो ध्यानेन्द्रियों और बुद्धिकी सीमासे परे हैं। इसी प्रकार आत्मवादी द्वारा भौतिक जगत्का निषेध भी त्याज्य है। अरविन्दके अनुसार तपस्वीकी यह अस्वीकृति जटवादीके निषेधकी अपेक्षा कहा अधिक पूर्ण, व्यापक, अतिवादी तथा व्यक्ति एवं समुदायके लिए कहीं अधिक खतरनाक है। जगत्का ऐसा निषेध और केवल आत्माका अंगीकार वेदान्तमें मिलता है। भारतीय विचारधारामें वेदान्तकी प्रमुखता होनेके कारण भारतीय मनीषा अभी तक इस विराट् तापस अस्वीकृतिने आक्रान्त है। यद्यपि इस विचारधारामें हमारे नास्तिकताके विकासमें बड़ी सहायता मिली है, वह हमारे नैतिक अधःपतनका भी कारण रही है।

अरविन्दके अनुसार परमतत्त्व सत् चित् आनन्द ब्रह्म है। उनका यह मन उपनिषद्में सत्य है। विशुद्ध सत् ही मूलतत्त्व है, किन्तु गति, शक्तिप्रक्रिया भी उतनी ही मौलिक और उतनी ही सत्य है। सत् और प्रक्रिया, दोनोंको स्वीकार करना आवश्यक है। वस्तुतः ब्रह्म न सत् है और न प्रक्रिया है, न एक है, न बहु है, वह इन मन्त्रों परे है। स्थिरता, गतिशीलता, एकता, बहुलता आदि ब्रह्मके मनुष्यकृत लक्षण हैं। ब्रह्म निर्गुण और सगुण, एक और अनेक, श्याणु और गतिशील, सभी कुछ है। अरविन्द कहते हैं, जगत्की सत्ता शिवका आनन्दमूल्य है, वह उस अवगत सत्को जैनाका जैना, जहाँका तहाँ, जैना वह है और जैना वह नहीं रहेगा, रहने देता है, उसका एकमात्र और निरपेक्ष लक्ष्य केवल नृत्यका आनन्द है। किन्तु चूँकि हमारे लिए गति और स्थिति, एकता और बहुलताके परे ब्रह्मके विषयमें मोच पाना कठिन है, अतः हमें द्विपक्षीय सत्य ज्ञानी और शिव दोनोंको ही

स्वीकार करना चाहिये और यह जाननेका प्रयास करना चाहिये कि उस देशकालातीत विशुद्ध सत्की भूमिका देश और कालके मध्य यह असीम गति, असीम शक्ति, क्या है, जो सन्त और अनन्त दोनों ही है।

श्री अरविन्दके अनुसार माता चिच्छक्ति है। यह चित्-शक्ति विशुद्ध सत् ब्रह्ममें निहित है। वह स्थिर और गतिशील दोनों ही हो सकती है। स्थिर होनेपर भी उसका अस्तित्व रहता है। विशुद्ध सत्में स्थिर समस्त जगत्की कर्त्री इस चिच्छक्तिकी अरविन्दने माताका नाम दिया है। वही जगत्का क्रियाशील तत्त्व है। जीवकी अहन्ताके माध्यमसे अपना प्रकृतिमें कार्य करते समय वह अपनी ही योगमायासे छिपी रहती है। वह तीन रूपोंमें प्रकट होती है—परात्पर, सृष्टि और जीव। इस चक्रान्वर जगत्में जो कुछ भी है, वह सब माता ही है।

ब्रह्म जगत्की सृष्टि क्यों करता है? इसका उत्तर अरविन्द देते हैं कि आनन्दके कारण। केवल सृष्टि करनेका आनन्द लेनेके कारण ही ब्रह्म जगत्की सृष्टि और उसका परिपालन करता है। परमतत्त्व सत् और चित् ही नहीं, आनन्द भी है। इस प्रश्नमें यह शका उठती है कि तब फिर समारमें इतनी व्यथा, पीडा और दुःख क्यों है? इसका उत्तर अरविन्द यह देते हैं कि हम एक नैतिक जगत्में नहीं रहते हैं। जगत्में अपनी नैतिकताका आरोपण और उसकी अपेक्षा मनुष्यकी भूल है। परमतत्त्वका वास्तविक स्वरूप नैतिकताके परे है। नैतिकता विकासका एक सोपानमात्र है। वास्तविक प्रेरणा नञ्चिदानन्दकी आत्मामिथ्याशक्तिकी है। यह प्रेरणा विकासक्रममें पहले नैतिकतारहित, फिर अधोनैतिक और अन्ततः परानैतिक हो जाती है, उसे नैतिकताकी आवश्यकता ही नहीं रह जाती। इसके अतिरिक्त दुःख हमारी सतही जाग्रत चेतना मनोमय अशका स्पन्दनमात्र होता है, वह हमारे वास्तविक अंग आनन्दमयको स्पर्श भी नहीं करता।

अरविन्ददर्शनका दूसरा आधारिक पक्ष उनका विकासका सिद्धान्त है। इन जगत्में जड-तत्त्वसे लेकर मनुष्यके प्रस्तुत चेतनास्तरतक एक विकासक्रमको तो आधुनिक विज्ञान भी स्वीकार करता है, किन्तु उसके आदि, अन्त और मध्यकी सम्यक् व्याख्या नहीं कर पाता। अरविन्दका दर्शन इन सब समस्याओंका समाधान कर देता है। जगत् और उसमें विकासकी प्रक्रिया विराट् ब्रह्माण्डमें एक निरा सयोग, किसी मूर्ख द्वारा कही चीत्कार-फुत्कारयुक्त अनर्गल कहानी नहीं है, बल्कि वह सार्थक और सोढेय्य है। विकासके दो पक्ष हैं—निवर्तन-विवर्तन या अवरोहण-आरोहण। जो निवर्तित और अवरोहित है, अपरम्परोंमें निहित है, विकासकी प्रक्रियामें उसीका विवर्तन-आरोहण, प्रस्फुटन होता है। उन अद्वितीय परब्रह्मने नकल्प किया, 'एकोऽहं बहुस्याम'—म एक हूँ, अनेक होऊँ और वह त्रिक सञ्चिदानन्दके रूपमें सत् चित् आनन्द होकर प्रकट हुआ। यह गोचर जगत् उसी परमतत्त्वका पार्थिव निवर्तन है। अरविन्दने इन निवर्तन अथवा अवरोहणका सोपानक्रम यह बतलाया है—सत् चित् आनन्द > जनिमानन > मानस > जीव > प्राण > जड-नव

(मीटर) । विवर्तन अथवा विकासका सोपानक्रम ठीक इसका उलटा है—जट-तरंगने प्राण, प्राणसे जीव, जीवसे मानस, मानससे अतिमानस, अतिमानससे आनन्द, उमसे चित्, उससे परब्रह्म निरपेक्ष सत् । इस प्रकार जड़ भी भौतिकवादीकी जड़तामें युक्त जड़ नहीं है, सच्चिदानन्द ब्रह्मका ही निवर्तन है ।

इस पृथ्वीतलपर इस समय जो विकास हो रहा है वह सोद्देश्य है, ओर उसके शिखर मानवप्राणीके विकासका एक लक्ष्य है । और वह विकास चेतनाके अधिकाधिक ऊर्ध्वगामी प्रस्फुटनके अतिरिक्त ओर कुछ नहीं है । पार्थिव स्तरपर, प्रारम्भमें केवल जड़ पदार्थ था । आगे चलकर उमसे प्राण उत्पन्न हुआ, वनस्पतिवर्गका जन्म हुआ, जिसमें चेतनाका प्रारम्भिक रूप मिलता है । तदुपरान्त स्वचेतन चेतना, अर्थात् पशुका जन्म हुआ, उसमें वास्तविक मानस अर्थात् विचारका और मनुष्यका आविर्भाव हुआ । अरविन्दके अनुसार यह विकासक्रम यहाँ समाप्त नहीं होता, इसे अवचेतनाके अगले सोपानपर पहुँचना है और वह स्तर है अतिमानसका । अतिमानसके प्रस्फुटित होनेपर पृथ्वीपर अतिमानवोंकी दिव्य मानवताका उदय होगा, जो आजकलकी मानवतासे उतनी ही उच्चतर होगी- जितना कि प्रस्तुत मानव पशुसे है । इस चेतनाकी क्षीण झलकें मनुष्यकी वर्तमान चेतनाके स्तरपर भी मिल जाती हैं, जैसे सम्बोधि (इनद्वैतज्ञान) कवियों ओर कलाकारोंकी उत्प्रेरणा (इन्स्पिरेशन), सन्तों और महात्माओंकी रहस्यानुभूति । किन्तु अभी यह झलक ही है, बुद्धिकी भाँति मनुष्यका अंग नहीं है । अतिमानस उस चेतनाका स्वरूप है जिसकी यह झलक है । अतिमानव या दिव्य मानवका जन्म तभी होगा जब मनुष्य अपने मन-बुद्धिका अतिक्रमण करके अतिमानसिक चेतनामें प्रवेश करेगा, तब वह शारीरिक मृत्युपर भी विजय प्राप्त कर लेगा ।

अतिमानस सच्चिदानन्द और जगत्के मध्य अवश्यक कड़ी है । वह परमतत्त्वके परिपूर्ण सत्यसे युक्त सर्जनात्मक प्रत्यक्ष है । वस्तुतः वह स्रष्टा प्रभु और ईश्वर ही है । उसका स्वरूप अद्वैतवेदान्तके मायाच्छन्न ईश्वरसे भिन्न है । अरविन्द ईश्वरके सम्बन्धमें वेद ओर उपनिषद्के मतको स्वीकार करते हैं—‘यतो वा इमानि भूतानि जायन्ते’ इत्यादि । अतिमानस मानसकी चरम परिणति है । किन्तु मानस और अतिमानसके मध्य विशाल खाई है । सम्बोधि ही उनके मध्य सेतुका कार्य कर सकती है यद्यपि मनुष्यके प्रस्तुत स्तरकी सम्बोधि यह कार्य पूर्ण रूपसे सम्पन्न नहीं कर पाती ।

मानस ओर अतिमानसके मध्यकी कड़ी है अधिमानस (ओवर माइण्ड) । यद्यपि अतिमानस अधिमानसकी अपनी समस्त सत्य सम्पदा दे देता है, अधिमानस ही अविद्याका प्रथम जनक है । अधिमानसमें ही प्रकृति-पुरुष जैसे सार्वत्रिक विभेदोंका उदय होता है । अधिमानसिक चेतना विश्वव्यापी है और अपने मध्य अनन्त प्रतीत्यात्मक विभेदोंको अभेद-युक्त एकत्वमें लिये रहती है । किन्तु बहुत बड़ा साधक हुए बिना अधिमानसमें प्रवेश और निवास सम्भव नहीं होता । जत स्फुरणात्मिक (इन्वीटिव) मानस वह स्तर है जहाँ

जीवकी अपने सत्य स्वरूपकी आन्तरिक झलक मिलती है । फिर समुद्र मानस (इल्यूमिण्ड माइण्ड) है । इस स्तरमें जीव परमात्मामें पृथक् होते हुए भी मत्स्यका प्रकाश पाता रहता है ।

मनुष्यके भीतर जड़ तत्त्व, प्राण और मानसके परे एक अन्य आभ्यन्तर तत्त्व है । यह है एक दिव्य मानस, प्राण ओर पदार्थ जो सत ही मानसकी अपेक्षा बहुत ही नमनशील, शक्तियुक्त और क्षमतायुक्त होता है । प्रकाश प्रेम, आनन्द और सत्ताका यह सूक्ष्म तत्त्व चैत्यपुरुष है । हमारी मनोमय आत्माके परे हमारी सत्ताका यह केन्द्र स्थित है । यही हमारी आत्मा है । अपनी आत्माको पाना ही सन्चे आत्मिक जीवनको पाना है । आध्यात्मिक साधनामें इस चैत्यपुरुषको जाग्रत कर लेना अनिवार्य है ।

अरविन्दके योग और उनकी साधनाका उद्देश्य अतिमानसके अवतरणके लिए उपयुक्त और वांछित भूमि तैयार करना है, समग्र मानवताको उसके मभी अग्रमें दिव्य स्तरपर रूपान्तरित कर डालना है । इसीलिए वे कहते हैं कि उनका योग समग्र मानवता या भगवान् के लिए है, व्यक्तिगत सिद्धि या मुक्तिके लिए नहीं । परिपूर्ण आत्म-समर्पण, सर्वत्र भगवद्दर्शन, द्रष्टा-भाव और अपनेमें भागवत प्रक्रियाको अनुमति देना अरविन्दके पूर्ण योगके अंग है । उनकी साधनापद्धतिमें भक्ति, ज्ञान, कर्म आदि सभी मार्गोंका श्रेष्ठ समन्वय है । —आ० रा० शा०

**अरविन्द सवैया—दे०—‘सवैया’, ग्यारहवा प्रकाश ।**

**अरसात सवैया—दे०—‘सवैया’, नवौं प्रकाश ।**

**अराजकतावाद—**अराजकतावाद अंग्रेजीके ‘एनारकिज्म’के अर्थमें गढ़ा हुआ शब्द है । इसका अर्थ सामान्यतः सामाजिक या राजनीतिक अव्यवस्था किया जाता है । पर ऐसा अर्थ वे ही करते हैं जो अराजकतावादी नहीं हैं । दूसरे अर्थमें अराजकतावादका प्रधान लक्ष्य राज्य, समाज और परिवारका उन्मूलन करता है, सभी प्रकारके नियमोंका उल्लंघन करता है । नियम मनुष्यकी स्वतन्त्रताका अपहरण करते हैं । अराजकतावाद मनुष्यको ही सत् मानता है, समाज, परिवार, राज्य, धर्म और नीतिको वह काल्पनिक शब्दमात्र मानता है । इनके द्वारा निर्धारित नियमोंके पालनसे, उसके अनुसार, मनुष्यकी ‘मनुष्यता’को प्राप्ति नहीं होती है । इन सब नियमोंमें राजनीतिक नियम सबसे दुःखदायी हैं, राज्य मनुष्यका सबसे भयंकर शत्रु है । अतः राज्यका उच्छेद करना ही मनुष्यके लिए हितकर है । मनुष्यका सुखमय जीवन तभी होता है जब कि राज्य, समाज और परिवारके प्रतिभास या भ्रम दूर हो जायँ और वह अपनी स्वेच्छामें जीवनयापन करे । मनुष्य निमग्न भला है । वह अपने इन भ्रमोंके जालमें पड़कर बुन हो जाता है ।

अराजकतावाद इस तरह पूर्ण व्यक्तिवाद है । वह अममाजवाद है । यह दण्डरहित, राज्यविहीन, वर्गविहीन, धर्मविहीन, नीतिविहीन तथा समाजविहीन नाना मनुष्योंके स्वच्छन्दतापूर्वक जीवन बितानेके आदर्शको प्रस्तुत करता है ।

अराजकतावादी विचारकोंमें नूतनानके ‘नोफिन्ड’ तथा



वर्तमान समयमें विलियम गाडविन (१७५६-१८३६ ई०), मैक्स स्त्नर (१८०६-१८७६ ई०) और क्रोपाठकिन (१८४०-१९०० ई०) के नाम प्रमुख हैं। हॉव्स और रसोने प्राकृतिक जीवन विधानकी शिक्षा दी। उनके कारण वर्तमान समयमें अराजकतावादके विकासमें काफी प्रगति आई। भारतमें एन० एन० रॉय प्रायः अराजकतावादी माने जाते हैं।

अराजकतावादियोंका यह सिद्धान्त आज सर्वथा नहीं समझा जाता है कि मनुष्यका आदर्श जीवन वह है जिसपर राज्यका आनन बिलकुल कम हो। साम्यवादी तथा गान्धीवादी दोनों ही ऐसे आदर्शकी सम्भावनापर विश्वास करते हैं। राजनीतिमें इस सिद्धान्तका उपयोग यह है कि राज्यका कर्तव्य नागरिकोंपर तनिक भी बन्धन न डालना है। यदि राज्य इस आदर्शको सर्वेव ध्यानमें रखे, तो उसमें सर्वेव लाभ हो सकता है।

‘पूर्ण समाजमें नियम अनावश्यक है’ इस सही सिद्धान्तने अराजकतावादी यह गलत निष्कर्ष निकालना है कि ‘पूर्ण समाजको प्राप्त करनेके लिए नियमोंका उन्मूलन आवश्यक है’। समाजको कायम रखनेके लिए कुछ-न-कुछ नियमोंका रहना आवश्यक है, भले ही उनका पालन सानाजिकोंके मन्त्रिपरिषद् के कारण अनावश्यक कर दिया गया हो। अराजकतावादी मनुष्यके स्वभावको समझनेमें ठीक भूलें करता है। पहला यह कि वह मनुष्यको भला ही मानता है, बुरा नहीं। मनुष्यकी प्रकृति भली और बुरी दोनों ही हैं। दूसरी बात यह कि वह मनुष्यको सामाजिक नहीं मानता। यदि परिवार या समाज न होता तो मनुष्यकी चेतनाकी उत्पत्ति न होती। इस कारण मनुष्यको सामाजिक मानना उनके स्वभावको समझना है। मनुष्यके स्वभावको न समझनेके कारण अराजकतावाद घोर स्वार्थवाद और यद्वादिवादमें परिणत हो जाता है। —न० ला० पा०

अर्चना गीत-दे०—‘सुनिगीत’, तोत्र।

अर्थ-दोष-अर्थ-दोषके वास्तविक अभिप्रायको हृदयगम करनेके लिए यह आवश्यक है कि दोषोंकी परिभाषा और उनके भेदोंको भली भाँति समझ लिया जाय। इन विषयोंका विस्तृत विवेचन अन्यत्र ‘काव्य-दोष’, ‘अपकर्ष’ और ‘शब्द-दोष’ के अन्तर्गत देखा जा सकता है। भरतने दोषोंको गुणोंका विपर्यय मानकर उनकी स्थिति भावात्मक मानी है। अग्निपुराणमें इन्हें उद्देगजनक माना है। मानहने दोषोंको सामान्य, वर्णा-दोष आदिमें विभाजित करके उनके गुणत्व-मानका विवेचन किया है। ढण्डोने भी मानहकी परिपाटीको अपनाया है। वामनने सर्वप्रथम दोषोंके अष्टगुण और अष्टगुण भेद किये हैं। दोषोंका आचार्यत्व-परम्पराको सर्वप्रथम इन्होंने अधिक वैज्ञानिक स्वरूप प्रदान किया है। और काव्य-नैतन्व्यकी हानि करनेवाले तत्त्वोंको दोष मानकर शब्द और अर्थ नन्वन्व्य दोष माना है। काव्यमें प्रयुक्त पदोंमें जो दोष निखलाष्ट पड़ते हैं वे शब्द-दोष हैं। जिन दोषोंका सन्बन्ध अर्थमें होता है वे अर्थ-दोष होते हैं।

शब्द और अर्थके ये दोष अप्रत्यक्ष रूपसे रस अथवा काव्यके मुख्य प्रतिपादित विषयकी हानि पहुँचाने हैं।

इनके अनन्तर उत्तर-व्यनिकालमें दोषोंका आर विस्तार-पूर्वक विवेचन किया गया है। मम्मटने सभी दोषों, विशेषकर अर्थ-दोषोंका सूक्ष्म विश्लेषण किया है। साहित्यदर्पणकारने ‘काव्यप्रकाश’में वर्णित अर्थ-दोषोंकी विस्तृत व्याख्या की है। इन आचार्योंका मत है कि जिसमें मुख्य अर्थका अपकर्ष हो वह दोष है। मूल रूपमें रस और गौण रूपमें शब्द और अर्थके अपकर्ष द्वारा काव्यका अपकार करनेवाले तत्त्व दोष कहलाते हैं। इसके अनन्तर अर्थ-दोषोंका विवेचन किया गया है। मम्मटने अर्थ-दोषकी संख्या २३ मानी है। विश्वनाथने भी इसे स्वीकार किया है।

हिन्दीके आचार्योंमें चिन्तामणिके ‘कविकुलकल्पतरु’में काव्य प्रकाश के आधारपर अर्थ-दोषका विवेचन है। कुलपति मिश्र कृष्ण ‘रत्नरहस्य’, सरति मिश्रकृत ‘काव्यसिद्धान्त’, कुमारमणि मधुकृत ‘रमिकरसाल’में ‘काव्यप्रकाश’ के आधारपर अर्थ-दोषका वर्णन मिलता है। श्रीपणिके ‘काव्य-सरोज’ तथा ‘कविरूपद्रुम’में विस्तृत तथा स्वतन्त्र रीतिमें अर्थ-दोषका वर्णन किया गया है। सोमनाथकृत ‘रसपीयूष’, भित्तारीदासकृत ‘काव्यनिर्णय’, जनराजकृत ‘कविनाम-विनोद’, जगत्सिंहकृत ‘साहित्यसुधानिधि’, लछिरामकृत ‘रावणेश्वरकल्पतरु’ आदि ग्रन्थोंमें प्रधानतः ‘काव्यप्रकाश’ के आधारपर अर्थ-दोष-वर्णन मिलता है। इन आचार्योंने मम्मट द्वारा वर्णित विषयका ही उल्लेख किया है और नवीनता तथा मौलिकताका बहुत कम परिचय दिया है। दे०—‘काव्य-दोष’।

इस प्रकार मम्मट द्वारा निरूपित अर्थ-दोषोंकी ही हिन्दीमें प्रधानता रही है। इनके अनुसार शब्द-दोषके निराकरणके उपरान्त भी जहाँ दोष बना रहता है वहाँपर अर्थ-दोष होता है। प्रमुख अर्थ-दोष ये हैं—१ अपुष्ट, २ कथार्थ, ३ व्याहत, ४ पुनरुक्त, ५ दुष्क्रम, ६ ग्रान्थ, ७ सङ्ग्रह, ८ निर्हेतु, ९ प्रसिद्धि-विरुद्ध, १० विद्या-विरुद्ध, ११ अन्वीकृत, १२ साक्षात्, १३ अपदयुक्त, १४ सहचरभिन, १५ प्रकाशित-विरुद्ध, १६ निर्मुक्त पुनरुक्त, १७ अश्लील, १८ नियमपरिवृत्त, १९ अनियम-परिवृत्त, २० विशेषपरिवृत्त, २१ सामान्यपरिवृत्त, २२ विधि अयुक्त तथा २३ अनुवाद अयुक्त।

१ अपुष्ट—कुछ आचार्य इसे अपुष्टार्थ नामसे पुकारते हैं। मम्मटकी दृष्टिमें अपुष्टरूप अर्थ-दोषमें ऋट्ट द्वारा कथित ‘असम्बद्ध’ तथा ‘तद्दान’ दोनों अर्थ-दोष अन्तर्भूत हो जाते हैं। वस्तुतः ऋट्ट निद्रिष्ट इन दोनों दोषोंके विवेकसे ही मम्मटने ‘अपुष्टत्व’ रूप एक अर्थ-दोषका नामकरण तथा लक्षण-निरूपण किया है जो कि सर्वथा युक्तियुक्त है (का० प्र० ७ ५ वृ०)। भित्तारीदासका मत है कि जहाँ अर्थका बोध करानेके लिए प्रोढ़ उक्तिमें काम न लिया गया हो वहाँ अपुष्ट अर्थ-दोष होता है (का० नि० २३)। साहित्य-दर्पणकारका कथन है कि वह दोष वहाँ होता है जहाँ कोई उक्ति मुख्य अर्थको उपकारी न हो (सा० द० ७ ११ वृ०) यथा—‘उयो अनि वटे गगनमें, उज्ज्वल चारु मयक।’ (भित्तारीदास का० नि० २३)। यहाँ आकाश ‘अति बड़ा’ और ‘मयक उज्ज्वल’ है, वह कहना व्यर्थ है। गगनमें मयक उज्ज्वल हुआ है, इतना ही पृथार्थ है, दोष अपुष्ट। अन्य

करते समय अधिक पद-दोषकी और अर्थ करते समय अपुष्ट दोषकी व्यर्थता घात हो जाती है।

**२ कष्टार्थ कष्टत्व**—श्रीपतिने इस दोषको दृष्टवाक्य कहा है। मम्मटके अनुसार यह दोष वहाँ होता है जहाँ प्रतीत होनेवाला अर्थ उस अर्थमें भिन्न होता है जो प्रयुक्त अक्षरोंमें निकलता हो। जयदेवका कथन है कि जहाँ अर्थ शब्दोंमें रहता हुआ भी न रहते हुएके समान हो और इसी कारण स्पष्ट अर्थकी प्रतीति करानेमें असमर्थ हो, वहाँ कष्टार्थ दोष होता है। यथा—‘तोपर वारौ चार मृग, चार विहंग फल चार।’ (का० नि० २३)। यहाँपर वास्तविक अर्थ यह है कि ‘नयनपर मृग, धूँधपर हय, गतिपर गज, कटिपर सिंह ये चार मृग, वनपर कोकिल, ग्रीवापर कपोत, केशपर मोर, नासिकापर शुक ये चार विहंग, दन्तपर दाडिम, कुचपर श्रीफल, अधरपर विम्बा फल, कपोलपर मधूक ये चार फल हैं। इस प्रकार कष्टसे अर्थ प्रकट होना कष्टार्थ दोष है। क्लिष्टत्व दोषमें शब्दका परिवर्तन कर देनेसे अर्थकी प्रतीतिमें क्लिष्टता नहीं रहती, पर ‘कष्टार्थ’में पर्यायवाची शब्द रखनेपर भी यह दोष दूर नहीं होता।

**३ व्याहत**—मम्मट, विश्वनाथ, जयदेव तथा श्रीपतिने व्याहत (व्याहतत्व)का वर्णन किया है। भिखारीदासके अनुसार सावधानी न रखनेके कारण जहाँ एक ही उक्तिसे सत्य तथा असत्य दोनों ही बातें एक साथ कही जायें वहाँ व्याहत दोष होता है (का० नि० २३)। चन्द्रालोककारका मत है कि जहाँ पूर्व तथा उत्तरकथनमें विरोध हो वहाँ व्याहत दोष होता है। भाव यह है कि किसी वस्तुकी महत्ता दिखाकर फिर उसकी हीनता सूचित करना अथवा पहले हीनता दिखाकर फिर महत्त्वका सूचित किया जाना व्याहत दोष होता है। यथा—‘चन्द्रमुखीके वदन सम, हिमकर कछो न जाइ।’ (भिखारीदास का० नि० २३)। यहाँपर ‘चन्द्रमुखी’ कहा है, पर चन्द्रसम वदन न कहना दो विरोधी बातें हैं। अतः यहाँपर व्याहत दोष है।

**४ पुनरुक्त**—विभिन्न आचार्योंने इसके नाम पुनरुक्ति, पुनरुक्तत्व आदि दिये हैं। भरत, भामह, वामन, केशव, श्रीपति आदिने इस दोषको अन्य नामोंमें भी पुकारा है। यह दोष शब्द-दोषके अन्तर्गत भी कथित पदके नामसे उल्लिखित है। उक्त आचार्यों द्वारा दी हुई परिभाषाएँ शब्दगत और अर्थगत दोनों प्रकारमें पुनरुक्ति की और सकेत करती हुई प्रतीत होती हैं, अतएव (दे० ‘कथित पद-शब्द-दोष’) एक शब्दका वाक्य द्वारा अर्थ-विशेषका बोध हो जानेपर भी उसी अर्थवाले दूसरे शब्द या वाक्य द्वारा उसी अर्थका प्रतिपादन करना पुनरुक्त दोष कहलाता है। यथा—‘मृदुवानी मीठी लगे, बात कविनकी उक्ति’ (का० नि० २३)। यहाँपर, ‘वानी’, ‘बात’ और ‘उक्ति’ एक ही अर्थके धोतक हैं। अतः पुनरुक्ति दोष है। ‘अपुष्ट’ दोषमें अर्थकी पुनरावृत्ति नहीं होती है और इस दोषमें होती है, यही दोनोंमें अन्तर है। जहाँ उत्कर्ष सूचित होता है वहाँपर यह दोष नहीं माना जाता।

**५ दुष्क्रम** : दुष्क्रमत्व—भामह, ऋषी तथा वामनके अपक्रम दोषका एक अंश मम्मटके दुष्क्रम दोषके अन्तर्गत आ जाता है। श्रीपतिने भी ‘दुष्क्रम दोषका उल्लेख किया है।

मम्मटके अनुसार दुष्क्रमत्वका अर्थ है अनुचित अर्थक्रम (का० प्र० ७ ५७ वृ०)। अभिप्राय यह है कि जहाँ क्रमके विचारसे क्रम न रखा जाय अथवा लोक या शास्त्रके विरुद्ध क्रम हो वहाँपर दुष्क्रमत्व दोष होता है। यथा—‘वर वाजीके वारनै, दैहै रीझि टयाल।’ (का० नि० २३)। यहापर ‘वाजी’ (घोड़ा)के पश्चात् ‘वारनै’ (हाथी)का उल्लेख होना अनुचित है। अतः दुष्क्रम दोष है। यह इस प्रकार होना चाहिये—‘वारन ही कै वाजि ही ढहे।’ अथवा—‘मारुत नन्दन मारुतको, मनको खगराजको वेग लजायो।’ (तुलसी) इसमें सबसे अधिक वेगवान ‘मन’को कहनेके उपरान्त खगराजके वेगका उल्लेख करना दुष्क्रम दोष है।

**६ ग्राम्य ग्राम्यत्व**—ग्राम्यत्व दोष शब्दगत और अर्थगत, दोनों प्रकारका होता है। अतः आचार्योंने दोनों प्रकारके ग्राम्य दोषका वर्णन किया है। कुछ लेखक शब्द और अर्थके ग्राम्य-दोषका विभाजन उचित रूपसे नहीं कर पाये हैं। उनके सम्बन्धमें यह बतलाना कठिन है कि उन्होंने शब्द-ग्राम्य-दोषका विवेचन किया है अथवा अर्थ-ग्राम्य-दोषका। इसलिए इसका विवेचन करते समय विभिन्न आचार्योंका उल्लेख ग्राम्य-दोषके शब्द और अर्थगत भेदोंके साथ कर दिया गया है। वामन, मम्मट, विश्वनाथ, सुरति मिश्र और श्रीपति आदिने शब्द-ग्राम्य-दोष और अर्थ-ग्राम्य-दोषका अलग-अलग भेद स्पष्ट कर दिया है। भरतके भिन्नार्थ-दोषका एक अंश इसके अन्तर्गत आ जाता है (नाट्यशास्त्र १७ ९०)। केशवका अधिर दोष इसी दोषमें सम्मिलित है (रुविप्रिया ३ ९)। ग्राम्य-दोषका अर्थ है अविदग्धोक्तिरूप अर्थका दोष (का० प्र० ७ ५७ वृ०)। अर्थात् यह दोष वहाँपर होता है जहाँपर चतुर व्यक्तियों की तरह बात न कही जाय वरन् गँवार भाषाका प्रयोग किया जाय। ऐसे वर्णन सहृदय व्यक्तिके लिए उद्वेगजनक होते हैं। यथा—‘अली पास पौडो भले, मोहि किन पौडन देति।’ (का० नि० २३)। यहाँ नायिकासे यह कहना कि तेरे पाम तेरी सखी सो रही है, तू मुझे क्यों नहीं लेटने देती, गवारपनका धोतक है। अतः ग्राम्य-दोष है।

**७ सन्दिग्ध** . सन्दिग्धत्व—भामह और ऋषीने इस दोषको ‘समशय’ नाम दिया है। यह दोष शब्द-दोषके अन्तर्गत ही आया है। सुरति मिश्र, श्रीपति तथा भिखारीदासने इसका विवेचन किया है। सन्दिग्धका अर्थ है प्रकरण आदि-के अभावमें दोषार्थमें सन्देह उत्पन्न होना (का० प्र० ७ ५७ वृ०)। अर्थात् जहाँपर अनेक अर्थोंमें से एक भी निश्चयपूर्वक न कहा जा सके वहाँपर यह दोष होता है। यथा—‘केहि कारन कामिनि लिख्यो, शिवमूर्ति निज गेह।’ (का० नि० २३)। यहापर यह कहना कठिन है कि कामिनीने कामके करने शिवमूर्ति लिखी अथवा अन्य किसी कारणसे। अतः इसमें सन्दिग्ध दोष है।

**८ निर्हेतु** : निर्हेतुत्व—भामहने इस दोषका नाम ‘प्रतिपाद-हेतु घटान्त-हीन’ रखा है। मम्मटका कथन है कि बिना हेतुके किसी विवक्षित अर्थके उपादानको निर्हेतु दोष कहते हैं। (का० प्र० ७ ५७ वृ०)। अर्थात् जहाँ बिना हेतुके कोई बात कही जाय वहाँपर निर्हेतु-दोष होता है। यथा—‘समन शत्रो मानो गनी गहन द्विगो मर गानि।’

(क्रा० नि० २३)। यहाँपर यह तो स्पष्ट है कि कामदेवने वाण टाल दिये, पर उसके ऐसा करनेका क्या कारण है इसका पता नहा चलता। अतएव यहाँपर निहंतु दोष है। लोकप्रसिद्धि अर्थमें निहंतु दोष नहीं होता है।

९ प्रसिद्धिविरुद्धः प्रसिद्धिविरुद्धत्व—भरतने इसे न्यायादपेत कहा है (नाट्यशास्त्र १७ ९३)। वामनने प्रसिद्धिविरुद्धको 'अलोक' नाम दिया है। भामह और ढण्डीके देशकाल-कला-लोक-न्याय-विरोधीता एक अंश इन दोषमें नमनित होता है और शेष विद्या-विरुद्धके अन्तर्गत। केशवके 'देशविरोध', 'कालविरोध' दोष इस दोषके अन्तर्गत आते हैं। (कविप्रिया ३ ५३-५५) भिखारीदासने इसे 'प्रसिद्धिहृतत्व' की संज्ञा दी है (क्रा० नि० २३)। मम्मटका कहना है कि लोकप्रसिद्धि अथवा कविप्रसिद्धि अर्थसे विरुद्ध अर्थके उपनिबन्धन दोषको कहते हैं (क्रा० प्र० ७ ५७ वृ०)। अर्थात् जहाँपर लोकमें अथवा कवियोंमें जो बात प्रसिद्ध हो उनके विपरीत कथन किया जाय वहाँपर यह दोष होता है। यथा—'ककन जो चाकों कहें, हैं उनकी अति भूल। नदन दियो निज चक्र यह, नृग लोचन कर मूल।' यहाँपर हाथके भूषण ककणको कामदेवका श्ल कहा गया है। कामदेवका श्ल यनुष ही लोकमें प्रसिद्ध है, न कि चक्र। चक्रका सम्बन्ध तो भगवान् विष्णुके साथ प्रसिद्ध है। अतः यहाँपर प्रसिद्धि विरुद्ध दोष है। 'प्रसिद्धिहृतत्व' की आशंका वहाँ नहीं की जा सकती जहाँ ऐसे अर्थका निबन्धन किया गया हो जो लोकविरुद्ध होनेपर भी कविप्रसिद्ध हो। मम्मटने यहाँपर 'कविसमय' की ओर नकेत किया है, जिसका वर्णन अन्य आलंकारिक विशद रूपसे कर चुके हैं।

१० विद्याविरुद्धः विद्याविरुद्धत्व—वामनने विद्याविरुद्धका उल्लेख किया है। भामह और ढण्डीने इसे देशकाल-कला-लोक-न्यायविरोधी माना है। इसका एक अंश वामनके अलोक दोषमें आ जाता है। भरतने इसे न्यायादपेत कहा है (नाट्यशास्त्र १७ ९३)। केशवके 'निगम-विरोध' तथा 'न्याय-आगम-विरोध' का समाहार विद्याविरुद्धमें हो जाता है (कविप्रिया ३ ५६, ५७)। मम्मटसम्मत विद्याविरुद्ध दोषमें 'प्रत्यक्ष आदि विरुद्धत्व' रूप अन्य अनेक अर्थदोष (देश-विरुद्ध, काल-विरुद्ध, लोक-विरुद्ध, प्रतिज्ञा-विरुद्ध) नमनित हैं, जिनका निदेश भोजराजने अपने 'सरस्वती-कण्ठाभरण' (प्रथम परिच्छेद) में किया है। इस दोषसे अभिप्राय है कि जहाँ शास्त्रविरुद्ध बातोंका वर्णन किया जाता है वहाँपर 'विद्याविरुद्ध' दोष होता है (क्रा० प्र० ७ ५७ वृ०)। यथा—'रद-छट सट नर-पद लगे, कहे दैत नव वान।' यहाँपर रद छटोंपर, अधरोंपर नर-शर्तोंका होना काम-शास्त्रके विरुद्ध है। इसी प्रकार जहाँपर यर्म, नीति, आदि शास्त्रविरुद्ध वर्णन होता है वहाँ भी यह दोष होता है। भिखारीदासने एक ही पद्यमें प्रसिद्धि-विरुद्ध और विद्याविरुद्धका उदाहरण दिया है (क्रा० नि० २३)।

११ अनवीकृतः अनवीकृतत्व—मम्मट, विश्वनाथ तथा हिन्दीके भिखारीदास आदिने स्वीकार किया है—जहाँपर पिष्टपेषण अर्थात् अनेक अर्थोंका एक ही प्रकारसे वर्णन किया जाना है और उनमें कोई विलक्षणता नहा जाती, वहाँपर

अनवीकृत दोष होता है। यथा—'कौन अचम्भो जो पावक जायें तो कौन अचम्भो गरु गिर भाई।' (क्रा० नि० २३)। इसमें 'कौन अचम्भो' के बादके वाक्य वास्तविक अर्थोंके द्योतक है, परन्तु इन सबके कहनेके पश्चात् भी कोई नयी बात नहीं ज्ञात होती। अतः यहाँ 'अनवीकृत' दोष है। विलक्षणता रहनेपर अनवीकृत दोष दोष नहीं रह जाता है।

१२ साकाक्ष—मम्मट, विश्वनाथ तथा हिन्दीमें भिखारीदास आदिने इसका विवेचन किया है। आचार्योंने इसको भिन्न-भिन्न नामोंसे पुकारा है—साकाक्ष्य और साकाक्षत्व। इसका अर्थ है ऐसे अर्थके अभिधानका होना जिसमें किसी व्युत्पात अर्थकी आकाक्षा बनी रहे (क्रा० प्र० ७ ५७ वृ०)। यथा—'परम विरागी चित्त निज, पुनि देवनको काम। जननी रुचि पुनि पितु वचन, क्यों तजि है वन राम।' (क्रा० नि० २३)। यहाँपर ऐसे शब्दोंकी आकाक्षा है जिनसे वनगमनका अर्थ प्रकट हो। अतएव 'क्यों तजि है वन राम' के स्थानपर 'क्यों न जायें वन राम' होना चाहिये। भिखारीदासने इस दोषको साकाक्ष नामसे पुकारा है।

१३ अपद्युक्त—मम्मटके अनुसार अपद्युक्तत्वका अभिप्राय है प्रकृत अर्थके विरुद्ध अर्थ रखनेवाले पदमें युक्त अर्थका वर्णन करना (क्रा० प्र० ७ ५७ वृ०)। अर्थात् जहाँपर अनुचित या अनावश्यक ऐसे पद या वाक्यका प्रयोग हो जिससे कही हुई बातके मण्डनके बदले खण्डन हो जाय, वहाँपर अपद्युक्त दोष होता है। यथा—'आशानुकारि सुरनाथ, पुरारि भक्त, लकापुरी, विमल वन, अपार शक्ति। है धन्य, ये वटि न रावणता कहाँ हो, एकत्र सर्वगुण किन्तु कहाँ नहीं हो।' (मम्मट द्वारा प्रस्तुत उदा० - छायाकार कहैयालाल पोद्दार)। यहाँ रावणमें रावणत्वरूप दोष दिखलाना ही प्राकरणिक अर्थ है। चौथे पादके अर्थान्तरन्यासके कारण उन दोषमें लपुता आ गयी है। अर्थात् रावणकी अत्यन्त क्रूरता, वह कह देनेसे कि मव गुण एक स्थानपर नहीं हो सकते, एक साधारण बात हो गयी है। अतएव चौथे पादमें जो बात कही गयी है, उसे नहीं कहना चाहिये था।

१४ सहचर-भिन्न—इस दोषका उल्लेख मम्मट, विश्वनाथ तथा भिखारीदासने किया है। सहचर-भिन्नत्वमें अभिप्राय ऐसे अर्थके अभिधानसे है जो अन्य समभिव्याहृत सजातीय-भूत अर्थोंमें विजातीय रूपसे प्रतीत हो (क्रा० प्र० ७ ५७ वृ०) अर्थात् जहाँ विवेकसे संगतिकी उपयुक्तताका ध्यान रखा गया हो। यथा—'निंसि ससि सों जल कमल सों, मृद व्यसन सों मित। गज मट सों नृप तेज सों, शोभा पावत नित।' (क्रा० नि० २३)। यहाँपर निंसिकी अग्निसे तथा जलकी कमलसे मैत्री जिस उच्च भावका प्रकाशन करती है वह मृद तथा व्यसनमें उपलब्ध नहीं। अतः इसमें सहचर-भिन्न दोष है।

१५ प्रकाशित-विरुद्ध—इस दोषका वर्णन 'काव्यप्रकाश', 'नाहित्यदर्पण', 'चन्द्रालोक' तथा 'काव्यनिर्णय' में विस्तारपूर्वक मिलता है। प्रकाशित विरुद्धत्वमें ऐसे अर्थका अभिधान किया जाता है जो एक व्यंग्यार्थका प्रत्यायक हो रहा हो, उन स्थलपर यह दोष होता है (क्रा० प्र० ७ ५७ वृ०)। अर्थात् जहाँ जो लक्षण कहना अपेक्षित हो, पर उममें विरुद्ध अर्थकी प्रतीति हो वहाँपर प्रकाशित-विरुद्ध

दोष होता है। यथा—‘हंसनि तननि बोलनि चलनि सकल सकुचमुय जासु। रोप न केहूँ कै सकौ, सुकवि कहै सुकिय सु।’ (का० नि० २३)। यहाँपर कवि स्वकीया नायिकाका वर्णन करना चाहता है पर इस अवतरणसे परकीयाका भी अर्थ लगता है। अन प्रकाशित-विरुद्ध दोष है। ‘विरुद्ध मतिकृतत्व’ में अर्थकी प्रतीति शब्दशक्तिमूलक रहा करती है और ‘प्रकाशित-विरुद्ध’ में विरुद्ध अर्थकी प्रतीति अर्थ सामर्थ्यमूलक हुआ करती है। अर्थात् ‘विरुद्ध मतिकृत’ दोष शब्दके आश्रित है—वहाँ शब्दपरिवर्तनसे दोष नहीं रहता है। ‘प्रकाशित-विरुद्ध’ में शब्दपरिवर्तन कर देनेपर भी दोष रहता है। इन दोनोंमें यही भेद है।

१६. निर्मुक्त-पुनरुक्त—मम्मटने इस दोषको ‘त्यक्तपुन-स्वीकृतत्व’ नाम दिया है, पर विश्वनाथने यही नाम माना है। जहाँ निराकाक्ष रूपसे समाप्त भी वाक्याशका पुन किसी अन्य कारकादि प्रयोगसे उपादान किया जाता है वहाँ यह दोष होता है (का० प्र० ७ ५७ वृ०)। अर्थात् यह दोष वहाँपर होता है जहाँ छोड़ी हुई बात फिरसे उठायी जाती है। यथा—‘मो सुधि-बुधि हरि-हरि लई, काम करौ डर हेत।’ (का० नि० २३)। जब सुधि-बुधि हर जाती है तब काम किस प्रकार कर सकती है? अत यहाँपर त्यक्तपुन-स्वीकृत दोष है।

१७ अश्लील—मम्मट, विश्वनाथ तथा हिन्दीमें भिखारीदाम आदिने इसे अर्थ-दोष माना है। अश्लीलत्वका अर्थ है अभिहित अर्थमें मीठादि समर्पण होना। अर्थात् जहाँ किसी लज्जाजनक अर्थका बोध होता है वहाँपर यह दोष होता है (का० प्र० ७ ५७ वृ०)। यथा—‘उन्नत है पर छिद्रको, क्यों न जाइ मुरझाइ।’ (का० नि० २३)। इसका अर्थ है कि जो दूसरेका छिद्र (दोष) देखनेपर ही उतारू है, ऐसा खल क्यों न मुरझा जायगा। पर इसके अतिरिक्त ऐसा भी अर्थ निकलता है जो अश्लील और लज्जाजनक है, अत यहाँपर अश्लील अर्थ-दोष है। —टी० सि० तो०

१८ नियम-परिवृत्त—मम्मटने सनियम तथा विश्वनाथने नियम कहा है। मम्मटके अनुसार नियमित रूपसे वर्णन योग्य अर्थका अनियमित रूपसे उपनिबन्ध अर्थात् वर्णन किया जाना, यह दोष है (का० प्र० ७ ५६ वृ०)। यथा—‘जाज़ी सुमदाइक रुचिर, करतै मनि गिरि जाइ। क्यों पायें आभास मनि, होइ तासु चित चाइ।’ (का० नि० २३)। यहाँ मणिका आभास छाया होती है, उसके लिए ‘क्या लहि छाया मात्र मनि’ कहना नियमानुसार होता। अत यह दोष है। भिखारीदामने ‘नियम अनियम प्रवृत्त’ को एक ही दोष मान लिया है।

१९ अनियम-परिवृत्त—मम्मट तथा विश्वनाथके अनुसार अनियमित रूपसे वर्णनीय अर्थका वर्णन करना, यह दोष है (का० प्र० ७ ५६ वृ०)। भिखारीदामने इसे नियम-परिवृत्तके साथ मिला दिया है। मम्मटका उदाहरण—‘जब मरस्वती (नदी) आपके मुख कमलमें निवास कर रही है, जब आपका अधर शोण (लाल तथा नदी) ही है आपकी जल पीनेकी अभिलाषा क्यों हो।’ इसमें ‘आपका अधर शोण है’ ऐसा कहनेमें जलपानकी अभिलाषाके अनौचित्यकी कोई सुन्दर प्रतीति नहीं होती, वरन् अनौचित्य वास्तविक हो

उठता है, अत यह दोष है।

२० विशेष-परिवृत्त—मम्मट तथा विश्वनाथके अनुसार विशेष रूपसे किसी अर्थके अभिधानके बदले सामान्य रूपसे उसका अभिधान होना, यह दोष है (का० प्र० ७ ५६ वृ०)। अर्थात् जहाँ विशेषके स्थानपर सामान्य धर्मका वर्णन किया जाता है। भिखारीदामने विशेष तथा सामान्य प्रवृत्तको विपरीत अर्थमें ग्रहण किया है। उनके अनुसार यह परिभाषा ‘सामान्य प्रवृत्त’ की है—‘जहाँ कहत सामान्य ही, थल विससको देख।’ (का० नि० २३)। इसी क्रमसे उनके उदाहरण भी हैं, जो मम्मटके उद्धरणोंके आधारपर दिये गये हैं—‘रैन स्याम रँग पूरि ससि, चूरि कमल करि दृगि। जहाँ तहाँ हों पिय लखों, ए भ्रम दाहक भूरि।’ रात श्याम है और चन्द्रमा श्वेत है, फिर इन्हें भ्रम उत्पन्न करनेवाला कहना दोष है। मम्मटका उदाहरण अधिक स्पष्ट है—‘श्यामा श्यामलिमानम्’ कथनमें ‘श्याम’ शब्दका प्रयोग सामान्य रात्रिके लिए हुआ है जब कि यहाँ चाँदनी रातका विशेष अर्थ ग्रहण कराना अभिप्रेत है, अत दोष स्पष्ट है।

२१ सामान्य-परिवृत्त—मम्मट तथा विश्वनाथने इसको ‘अविशेष’ कहा है, उनके अनुसार किसी अर्थकी सामान्यता रूपसे अभिधान (वर्णन)के बदले विशेषता रूपमें उसका वर्णन करना, यह दोष है (का० प्र० ७ ५६ वृ०)। भिखारीदामने यह परिभाषा ‘विशेष-प्रवृत्त’ की दी है—‘जहाँ ठौर सामान्य को, कहै विशेष अर्थान।’ (का० नि० २३)। और उदाहरण भी इसीके अन्तर्गत दिया गया है, जो मम्मटके आधारपर है—‘कहा सिन्धु लोपत मनिन, वीचिन कीच बड़ाइ। सक्यों कौस्तुभ जोरि तू, हरि सों हाथ बुझाइ।’ यहाँ सामान्य रत्नोंके अपमानके अनौचित्यके अर्थको प्रकट करनेके लिए कौस्तुभ (रत्नविशेष) का कथन अनुचित है। उसका सामान्य रूपमें कहनेमें ही अभिप्रेत अर्थ व्यंजित हो सकता है। इन्हीं रत्नोंमें एकने इतना उपकार किया तो सभी रत्न आदरके पात्र हैं।

२२ विधि-अयुक्त—मम्मट तथा विश्वनाथके अयुक्तके दो रूप हैं—विधि तथा अनुवाद। भिखारीदामने इन्हें ‘अजुक्तपद’ के अन्तर्गत स्वीकार किया है, पर उनका भाव बहुत स्पष्ट नहीं है। मम्मटके अनुसार अविधेय अर्थका ही विधेय अर्थके रूपमें क्रमहीन टगमे अभिधान (कथन) करना यह दोष है। मम्मटका उदाहरण—‘आज बाहुबलके अभिमनियोंकी रण-चर्चाका कैसे अन्न करता हूँ, देख लो। आजसे तुम ऐनी नाँद ले सकोगे कि यन्त्रीजनोंके स्तुत-पाठसे ही उठ पाओगे।’ यहाँ विधेय अर्थ है ‘नि अक नाँदसे चारणों द्वारा जगाये जाओगे’ पर उसे अविधेय रूपसे प्रतिपादित किया गया है—‘चारणों द्वारा जगाये गये सोने रहोगे।’ इसमें अभिप्रेत अर्थकी व्यञ्जना नम्भव नहीं, अत विधि-अयुक्त-दोष है। भिखारीदामका उदाहरण स्पष्ट नहीं है—‘पोन अहारी ब्याल है, ब्यालै खात मयूर। ब्याध जू खात मयूर को, कौन शत्रु विन कर।’ भिखारीदामने इन उदाहरणमें मर्पको निग पवन-अहार कहना यह दोष माना है।

२३ अनुवाद-अयुक्त—मम्मट तथा विश्वनाथके अनुसार विधेयके प्रतिकूल अनुवाद (उद्देश्य)का कथन, यह दोष है (का० प्र० ७ ५७ वृ०)। भिखारीदामने मम्मटके आधारपर जो

उदाहरण दिया है वह स्पष्ट नहीं है और न उनकी व्याख्या ही। उसको इस प्रकार रखा जा सकता है—‘रे केशवकर आभरन, नोद करन श्रीधान। कमल वियोगी जिउ हरन, कहा प्रिया अभिराम।’ (का० नि० २३)। इसमें कमलने अपनी प्रिया के सन्बन्धमें प्रार्थना करनेवालेका उसे ‘जिउहरन’ कहना विधेय रूप अभिप्रेत अर्थके लिए उद्देश्य अर्थ अनुकूल नहीं है, अतः यह दोष है। —सं०

**अर्थ-प्रकृति**—रूपके समग्र इतिवृत्तको पाँच स्थितियोंमें विभाजित किया गया है—बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी और कार्य। ये ही अर्थ-प्रकृतियाँ हैं। धनिकने अर्थ-प्रकृतियोंको स्पष्ट करते हुए ‘प्रयोजननिष्ठि हेतव’ लिखा है। धनिकका अनुकरण करते हुए विश्वनाथने भी अर्थप्रकृतियोंका स्पष्टीकरण ‘प्रयोजनसिद्धि हेतव’ लिखकर दिया है। कुछ लोगोंने इन परिभाषाको युक्तियुक्त नहीं माना है। उनका कहना है कि कार्य तो अपने-आपमें प्रयोजन है, फिर इसको ‘प्रयोजन-निष्ठिका हेतु’ कैसे स्वीकार किया जा सकता है? किसी अवान्तर कार्यको प्रयोजन मानना, जो मुख्य कार्यका सिद्धि हेतु है, तर्कसंगत नहीं प्रतीत होता। फिर तो अनेक अवान्तर कार्योंको प्रयोजन मानना पड़ेगा। वास्तवमें कार्य ही प्रयोजन है। लेकिन यह स्थूल कार्य स्वयं किसी सूक्ष्म कार्यको इंगित करता है। श्मालिए रंगमंचपर घटित होनेवाले कार्यमें किसी ओर प्रयोजनकी सिद्धिका हेतु निहित रहता है। आजकल नाटकोंका वास्तविक प्रयोजन रंगमंचपर घटित होनेवाला कार्य नहीं है बल्कि उनसे जो लक्ष्यार्थ अथवा व्यंग्यार्थ व्यक्त होता है वह उसका मुख्य उद्देश्य या प्रयोजन होता है। प्राचीनकालके नाटकोंका मुख्य प्रयोजन यदि रस-प्रतीति मान ली जाय तो धनिककी परिभाषापर उठायी गयी आपत्तिका शमन हो जाता है। —व० सि०

**अर्थलय**—अर्थलयका निष्पन्न प्राचीन भारतीय काव्य-शास्त्रमें नहीं मिलता। हिन्दीमें नयी कविताके नामसे अभिहित होनेवाली आधुनिक काव्यधाराके अन्तर्गत अनेक वाद्यत गद्यभास कविताओंका आन्तरिक आधार खोजनेपर अर्थलयका स्पष्ट प्रमाण मिलता है जिससे इन तत्त्वकी ओर विशेष ध्यान गया है। शब्दार्थनयी कविताका लयतत्त्व (दे०) में जन्मजात सन्बन्ध है जो मूलतः इतना बनीभूत एवं व्यापक है कि लयको कविताका एक अनिवार्य अंग स्वीकार किये बिना उसके सन्पूर्ण स्वरूपकी व्याख्या करना कठिन होता है। आवर्तन-विवर्तन और गहराईसे युक्त गतिशीलता, जो एक सन्बद्ध प्रवाह रूपमें प्रतिभासित होती है, शब्द और अर्थ दोनोंमें लय-रूपमें व्याप्त हो जाती है। अर्थलयका यही तात्त्विक आधार है। शब्दमें लयकी स्थिति तो परम्परामें मान्य रही है, क्योंकि छन्द उसका नियोजित रूप है, परन्तु अर्थलयपर बहुत कम विचार किया गया है।

अंग्रेजीके प्रख्यात आलोचक आर्ड० ए० रिचर्ड्सने इस विषयमें महत्त्वपूर्ण विचार व्यक्त किये हैं। उनकी धारणा है कि ‘काव्यमें लय केवल शब्दतक सीमित नहीं है। पढ़नेवालेपर उसका प्रभाव अथके नाय नयुक्त होकर पड़ता है, अतएव बिना अर्थका विचार किये अच्छी-बुरी लयका अन्तर कवितामें नहीं किया जा सकता और शब्दकी लय विचार करनेपर अन्तः भाव और अर्थकी समष्टिमें ही

पहचानी जाती है, जिसमें हमारी मानसिक चेतनाकी लय समाहित रहती है।’ उनकी यह तथा ऐसी अन्य धारणाएँ ‘अर्थलय’की स्थापनाके लिए सम्यक् आधार प्रस्तुत करती हैं (प्रिक्टिकल क्रिटिजिज्म पृष्ठ २२७, २९)। टी० एम० इलियटने ‘संगीतात्मक कविता की परिभाषा बताते हुए उसमें ध्वनि लयके अनिश्चित अर्थके भी लयात्मक रूपकी सत्ता मानी है, साथ ही दोनोंका अभिन्नताका भी प्रतिपादन किया है (सेलेक्टेड प्रोज पृष्ठ ६०)। और भी अनेक विचारकोंने अर्थमें लयात्मकताकी सूक्ष्म स्थिति प्रकारान्तरसे निरूपित की है। अर्थलय केवल गद्याभास कविताओंतक ही सीमित नहीं है। वह कविताका एक मूलभूत व्यापक तत्त्व है, जो छन्द, गेय छन्द, मुक्त छन्द आदि सभी रूपोंमें उपलब्ध होता है और कहाँ-कहाँ भावात्मक गद्यमें भी वह परिलक्षित होता है। लोक-गीतोंमें अर्थलय, शब्दलयके साथ मिश्रित होनेपर भी स्पष्टतया उभरकर सामने आती है। भावात्मकतासे अर्थ-लयका घनिष्ठ सन्बन्ध होनेके कारण श्रेष्ठ काव्यमें वह प्रायः अनिवार्य रूपमें प्राप्त होती है। —ज० गु०

**अर्थवक्रोक्ति**—अर्थालंकार, जहाँ अर्थश्लेष केवल अन्य अभिप्रायसे कहे हुए वाक्यके अर्थकी वक्ष्यता हो, वहाँ ‘अर्थ-वक्रोक्ति’ अलंकार होता है। भाषाहने वक्रोक्तिको व्यापक अर्थमें लिया है और उन सबको वक्रोक्ति माना है जिससे अर्थ शोभित होता है और जिसके बिना किसी अलंकारकी कल्पना नहीं की जा सकती (काव्यालंकार। २। ८५)। इनो प्रकार कुन्तकने इसे काव्यसर्वस्वके रूपमें माना है (वक्रोक्ति-सिद्धान्त)। परन्तु शब्दालंकारके रूपमें वक्रोक्तिका जितना महत्त्व है उतना अर्थालंकारके रूपमें नहीं। अतः मम्मट अथवा विश्वनाथने ‘वक्रोक्ति’ (दि०)को शब्दालंकारमें ही परिगणित किया है और ‘श्लेषवक्रोक्ति’ तथा ‘काकुवक्रोक्ति’ नामक दो भेद बताये हैं। अर्थवक्रोक्तिके नामसे स्वतन्त्र अलंकारका प्रतिपादन उन्होंने नहीं किया है। सतिराम आदि आचार्योंने भी वक्रोक्तिको शब्दालंकारमें ही गिना है। वह माना जा सकता है कि जहाँ चमत्कार शब्दशक्ति-मूलक हो वहाँ ‘वक्रोक्ति’ और जहाँ अर्थशक्तिमूलक हो वहाँ ‘अर्थवक्रोक्ति’ अलंकार होगा। उदा०—मैथिलीशरण गुप्तके ‘साकेत’से—‘हे भरतभट्ट, अब कहो अभीप्सित अपना। सब सजग-हो गये, सग हुआ ज्यो सपना। हे आर्य, रहा क्या भरत अभीप्सित अब भी। मिला अकटक राज्य उमे जब तब भी।’ यहाँ प्रथम पंक्तिमें जिस अर्थमें रामने ‘अभीप्सित’ शब्दका प्रयोग किया है, उससे भिन्न अर्थमें उभी ‘अभीप्सित’ शब्दका प्रयोग भरतने तृतीय चतुर्थ पंक्तियोंमें किया है। —व० ब्र० आ०

**अर्थ-विरोध**—दे०—‘वर्णन-दोष’, दूसरा।

**अर्थ-व्यक्ति गुण**—दे०—‘गुण’, सातवाँ प्रकार।

**अर्थ-व्याप्ति**—कवि-शिक्षा (दि०)के अन्तर्गत काव्य-विषयके विस्तारक्षेत्रको ‘अर्थ-व्याप्ति’ कहा गया है। राजशेखरने किमी पूर्वाचार्य द्रौहिणिके इस मतका उल्लेख किया है कि अर्थ-व्याप्तिके तीन विभाग हैं—१ दिव्य (स्वर्गीय जनोके क्रियाकलाप), २ दिव्य मानुष (स्वर्गीय जनोके मनुष्य-रूपमें अवतरित होकर किये गये कार्यकलाप अथवा मनुष्योंकी स्वर्गम पहुँचकर अथवा दिव्यभाव प्राप्त कर की हुई चेष्टाएँ),



और ३. मानुष (मनुष्योंके कार्यव्यवहार)। राजशेखरने इन तीन विभागोंमें चार और जोड़कर अर्थ-व्याप्तिके कुल सात विभाग किये हैं। ये चार विभाग हैं—४. पातालीय (पाताल-वासियोंमें सम्बन्धित), ५. मर्त्यपातालीय (मनुष्य तथा पातालवासियोंके पारस्परिक व्यवहारसे सम्बन्धित, ६. दिव्यपातालीय (स्वर्ग एवं पातालवासियोंके परस्पर व्यवहारसे सम्बन्धित) और ७. दिव्यमर्त्यपातालीय (स्वर्ग, मर्त्यलोक तथा पातालके वासियोंके परस्पर व्यवहारसे सम्बन्धित)। (का० मी० अ० ९)। हेमचन्द्र तथा वाग्भटने अपने-अपने 'काव्यानुशासन'में अर्थ-व्याप्तिके इन सात विभागोंका उल्लेख काव्यके पात्रोंकी प्रकृतिके रूपमें किया है। —म० प्र० ल०

**अर्थ-श्लेष**—सादृश्यगर्भके गम्यापम्याश्रय वर्गके विशेषण-वैचित्र्यका अर्थालंकार। श्लेषके सम्बन्धमें पर्याप्त मतभेद है (दि०—'श्लेष')। संस्कृतके आचार्योंमें मम्मट तथा विश्वनाथ आदिने शब्द-श्लेष और अर्थ-श्लेषको अलग-अलग माना है। जयदेवने शब्द-श्लेषका विवेचन अर्थालंकारोंके अन्तर्गत किया है, सम्भवतः इसलिए कि यहाँ उन्हें अर्थ-श्लेषपर विचार करना था। वस्तुतः हिन्दीके रीतिकालके आचार्योंने जयदेव तथा अप्पय दीक्षितकी इसी प्रवृत्तिके कारण प्रायः शब्द-श्लेषका परिचय और उदाहरण ही अर्थालंकारोंके अन्तर्गत दिया है—'श्लेष कहावत है जहाँ उपनत अर्थ अनेक।' (ल०-ल० १६८)। आधुनिक विवेचकोंने स्पष्टतः मम्मट आदिके समान शब्द तथा अर्थ-श्लेषको भिन्न माना है। मम्मटने दोनोंके भेदको स्पष्ट किया है कि 'यदि एक अर्थके बोधक शब्दोंका वैचित्र्यपूर्ण अनेक अर्थ हो तो वहाँ श्लेष अर्थालंकार होगा' (का० प्र० १० ९६ वृ०)। विश्वनाथने इसी भावको अपनी परिभाषामें व्यक्त किया है—'शब्द स्वभावादेकार्थ अनेकार्थवाचनम्।' (सा० द० १०. ५८) जहाँ स्वाभाविक एकार्थ शब्दोंमें अनेक अर्थ व्यक्त हों। उदा०—'साधु चरित शुभ सरिस कपास। निरस विमद गुनमय फल जासू।' (रा० च० मा० का० ८० से) यहाँ नीरस, विशद और गुणमय एकार्थक शब्द हैं, जिनके अनेक अर्थ साधु तथा कपासके विशेषणके रूपमें लगते हैं। अथवा—'कोमल विमल सरस अति, विमल प्रभा अमन्द। है सुवास मय मन हरन, तिय मुख अरु अरविन्द।' (अ० म० ३३३) यहाँ 'कोमल' और 'विमल' एकार्थक शब्दोंके भिन्न-भिन्न अर्थ मुख तथा कमलके साथ लगते हैं। —शि० प्र० सि०

**अर्थशक्त्युद्भव ध्वनि**—सलक्ष्य ध्वनिका दूसरा भेद। यह ध्वनि वहाँ होती है जहाँ किसी अथवा किन्हीं शब्दोंके पर्यायवाची शब्द रख देनेपर भी व्यंग्यार्थ उद्भूत होता है। इस ध्वनिके सर्वप्रथम तीन भेद किये गये हैं—स्वतन्त्र-सम्भवी, प्रौढोक्तिमात्रसिद्ध, कविनिबद्धपात्रप्रौढोक्तिमात्रसिद्ध (दि०)। वस्तुसे वस्तु, वस्तुमें अलंकार, अलंकारमें वस्तु और अलंकारसे अलंकारकी ध्वनियोंकी दृष्टिसे इन तीनोंके पुनः चार-चार भेद और होते हैं। पद, वाक्य और प्रबन्धमें व्यंग्यार्थकी स्थितिको देखते हुए इन चारोंके तीन-तीन भेद और किये गये हैं। इस प्रकार स्वतन्त्र सम्भवी, कविप्रौढोक्तिमात्रसिद्ध तथा कविनिबद्धपात्रप्रौढोक्तिमात्रसिद्धमें प्रत्येकके चार-चार भेद और फलतः अर्थशक्त्युद्भव ध्वनिके नव मिलाकर

३६ अवान्तर भेद हैं।

—उ० श० शु०

**अर्थ-हरण**—दे०—'काव्य-हरण'।

**अर्थान्तरन्यास**—सादृश्यगर्भके गम्यापम्याश्रय वर्गका प्राचीनोत्पत्ति स्वीकृत चला आनेवाला अर्थालंकार। सामान्यतः इसकी यह परिभाषा सर्वमान्य रही है—'इस अलंकारमें साधर्म्य और वैधर्म्यकी दृष्टिसे सामान्यका विशेष द्वारा और विशेषका सामान्य द्वारा समर्थन किया जाता है।' (का० प्र० १० १०९)। रुच्यक तथा विद्वनाथने अवश्य ही 'कार्य च कारणेनेदं कार्येण च समर्थ्यते।' (सा० द० १० ६२) अर्थात् कारणमें कार्यका तथा कार्यसे कारणका जहाँ समर्थन हो वहाँ भी इस अलंकारको माना है। परन्तु अन्योंने इसमें काव्यलिंग ही स्वीकार किया है। विद्वनाथने जहाँ समर्थक हेतु हो वहाँ अर्थान्तरन्यास तथा जहाँ निष्पादक हेतु हो वहाँ काव्यलिंग माना है। परन्तु इनका मत स्वीकृत नहीं हो सका। हिन्दीके आचार्याने प्रायः सामान्य तथा विशेषके समर्थनके दो भेद दिये हैं—'कहि विसेस सामान्य पुनि के सामान्य विसेस।' (ल० ल० २८९), कतिपयने मम्मटके आधारपर साधर्म्य-वैधर्म्यके आधारपर चार भेदोंका उल्लेख भी किया है—'साधरमी वैधरमी हू' (का० नि० ८)। आधुनिक विवेचकोंने चार भेद स्वीकार किये हैं—

१. सामान्यका विशेषमें साधर्म्यसे—'रहिमन नीच कुम्हग सों, लगत कलक न काहि। दूध कलारी कर लखै, को मद जाने नाहि।' (अ० म० से)। यहाँ सामान्यका दूध कलारीके विशेष प्रसंगसे समर्थन है और 'लगत' तथा 'जानै' दोनों क्रियाएँ साधर्म्यसे कही गयी हैं। अथवा—'गुन औगुन का तनकऊ, प्रसु नहीं करत विचार। केतकि कुसुम न आदरत, हर मिर वरत कपार।' (ल० ल० २९१)। २. विशेषका सामान्यसे साधर्म्यसे—'हरि ल्यायो हरि कल्पतरु, जीति इन्द्रके ताहि। यह न आचरज बड़ेन को, हे दुर्लभ कछु नाहि।' (पद्मा० २०५)। यहाँ 'कल्पतरुका हरण' विशेषका 'बड़ोंका आचरण' सामान्यसे समर्थन है।

३. सामान्यका विशेषमें, वैधर्म्यसे—'जीवनमें दुख-सुख निरन्तर आते-जाते हैं। सुख तो सभी भोग लेते हैं, दुख धीर ही सह पाते हैं। मनुज दुग्धमें दनुज रुधिरसे अमर-सुधासे जीते हैं। किन्तु हलाहल भवसागरका शिवशकर ही पीते हैं।' (मे० श० शु० का० द०)। यहाँ हलाहल पीनेकी विशेष बातसे धीरोंके दुख सहनेकी सामान्य बातका समर्थन है और 'सहना' तथा 'पीने'के वैधर्म्य द्वारा समर्थन है। ४. सामान्यसे विशेषका वैधर्म्यसे—'सुकुमार तुमको जानकर भी युद्धमें जाने दिया। फल योग्य ही हे पुत्र! उसका ग्रीध्र हमने पा लिया। परिणामको मोचे बिना जो लोग करते काम हैं। वे दुखमें पड़कर कभी पाते नहीं विश्राम है।' (वही)। यहाँ 'फल पाना' और 'विश्राम न पाना' इन वैधर्म्य द्वारा विशेषका सामान्यसे समर्थन है।

दृष्टान्त और अर्थान्तरन्यासका अन्तर स्पष्ट है। प्रथममें जिससे समर्थन किया जाता है और जिसका किया जाता है, वे दोनों सामान्य अथवा विशेष होते हैं, अर्थात् विन्व-प्रतिविम्बभाव प्रधान रहता है। परन्तु दूसरेमें समर्थ और समर्थकमें एक सामान्य तथा दूसरा विशेष होता है। उदाहरण अलंकारमें 'इव' आदि वाचक शब्दोंका प्रयोग होता है अथवा



ममर्धनका भाव प्रधान नहीं रहता ।

—२०

अर्थांतरसंक्रमितवाच्य ध्वनि-लक्षणा मूल अविवक्षित-वाच्य ध्वनिका पहला भेद । इस ध्वनिमें वाच्यार्थ बाधित अथवा अनुपपन्न होनेके कारण दूसरे अर्थमें संक्रमण कर जाता है । जहाँ मुख्यार्थ असिद्ध रहता है अर्थात् उसकी संगति नहीं बैठती वहाँ वह दूसरे अर्थमें संक्रमण कर जाता है—दूसरा अर्थ देने लगता है । मुख्यार्थकी अनुपपत्ति प्रायः दो कारणोंमें हुआ करती है—१ किसी शब्दकी पुनरुक्तिके कारण—जैसे 'कौआ कौआ ही है', इस उदाहरणमें दूसरे कौआका वाच्य अर्थ असिद्ध होनेके कारण कर्कश स्वरमें बोलनेवाला पक्षीके अर्थान्तरमें संक्रमण कर जाता है, २ वक्ताका मन्तव्य अस्पष्ट होनेके कारण । जैसे 'गगाया घोष' (गगापर गोंव है) द्वारा गगाके तटपर-समीप ही इस अर्थान्तरको ग्रहण करना पड़ता है ।

अर्थान्तरसंक्रमितवाच्यकी अभिव्यजना कभी तो किसी पद द्वारा होती है अथवा कभी किसी वाक्य द्वारा । अतः अर्थान्तरसंक्रमितवाच्यके दो भेद होते हैं—१ पदगत—गान्धीजीको सम्बोधित करते हुए पन्त कहते हैं—'तुम शुद्ध बुद्ध आत्मा केवल ।' यहाँ आत्मा शब्दमें मुख्यार्थका बाध है, आत्माका अर्थ उपादानलक्षणासे आत्माके समान निर्विकार (अर्थात् अत्यन्त पवित्र) लेना पड़ता है । इस प्रयोग द्वारा कवि गान्धीजीके प्रति अपनी श्रद्धा-भक्तिको अभिव्यजित करता है—यही प्रयोजन है । अतः आत्मा शब्दमें पदगत अर्थान्तरसंक्रमित-अविवक्षितवाच्य ध्वनि है । २ वाक्यगत—'कैसे पूजूं गुमराहोको मैं हूँ एक सिपाही' (का० ६०, पृ० ३०४), यहाँ वक्ता सिपाही नहीं है, फिर भी वह कहता है 'मैं हूँ एक सिपाही', इसीसे पूरे वाक्यका मुख्यार्थ 'मैं सिपाहीके सदृश कर्तव्य-परायण व्यक्ति हूँ', इस अर्थान्तरमें संक्रमण कर जाता है । वक्ताके इस प्रकारके कथनका प्रयोजन यह है कि मैं उच्चाटग्रस्त व्यक्ति हूँ, अप्रतिष्ठित कार्य नही कर सकता । अतः इस उदाहरणमें वाक्यगत अर्थान्तरसंक्रमित-अविवक्षितवाच्य ध्वनि है ।

—३० ग० शु०

अर्थापत्ति—वाक्य-न्यायमूल अर्थालंकार, काव्यार्थापत्तिका पर्याय है, जिसमें दण्टपूषिका न्यायसे एक अर्थकी सिद्धिके सामर्थ्यसे अन्य सहजसाध्य अर्थकी स्वतः सिद्धिका वर्णन होता है । 'इस अलंकारमें जिसके द्वारा कठिन कार्यकी सिद्धि सम्भव हो उसके द्वारा सुगम कार्यकी सिद्धि क्या कठिन है ? ऐसा वर्णन होता है । जैसे 'मूसा दण्टकी सा गया' यदि यह कहा जाय तो इस कथनके साथ ही मूसे द्वारा दण्टपर स्थित मालपुओंका खाया जाना भी स्वतः सिद्ध हो जाता है । इसीकी दण्टपूषिका न्याय कहते हैं । यह विश्वनाथके लक्षणके अनुसार व्याख्या है—'दण्टपूषिकान्यायार्थगमोऽर्थापत्तिरिष्यते' (सा० ३० १० ८३) । यह अलंकार प्रथम भोज तथा ग्यक्त द्वारा (काव्यार्थापत्ति) स्वीकृत हुआ है । परन्तु हिन्दी में जयदेवके 'चन्द्रालोक'के लक्षणका अधिक प्रचार हुआ—'अर्थापत्ति स्वयं सिद्ध्येत्यर्थान्तरवर्णनम्' (५.३७) अर्थात् स्वयंसिद्ध पदार्थके अन्तरका वर्णन । एक पदमें वर्णित क्रिया द्वारा दूसरे पदका अर्थ बिना कहे जहाँ स्पष्ट हो जाय ।

जन्मवन्निहने 'भाषाभूषण'में इस अलंकारका लक्षण

'कुवलयानन्द'के आधारपर दिया है और उसके लिए 'कैमुत्य' शब्दका प्रयोग किया है जिसका अर्थ है 'उसका क्या' और आगेके अधिकांश आचार्योंने इसीके अनुसरणपर 'जो पै जीतो यह कहा' (मतिराम), 'वह कीन्हों तो यह कहा' (भूषण), 'वह जू कियो तो यह कहा' (पद्माकर) लक्षण दिये हैं । सोमनाथने 'रस-गीरूप-निधि'के अलंकार प्रकरणमें इसकी परिभाषा अधिक स्पष्ट दी है—'अमुको जीति लियौ जवे, वान औरकी कौन' । इसकी परिभाषा अन्योके समान ही है ।

मतिरामके नायिकाके सौन्दर्यवर्णनमें यह अलंकार है—'कहा ठरपन कैमे पावत वदन जोति, चन्द जाको चरो अरविद जाको ठास है' निरालाके इस सौन्दर्यचित्रमें—'देखो यह कपोत कठ, बाहु बल्ली कर मरोज, उन्नत उरोज पीन क्षीण कटि नितम्ब भार चरण सुकुमार गति मन्द मन्द, छूट जाता धैर्य ऋषि मुनियोंका, देवों भोगियोंकी तो बात ही निराली है ।' (काव्यदर्पण), ऋषि मुनियोंके धैर्य छूट जानेके सामर्थ्यसे भोगियोंका धैर्य छूट जाना अर्थ स्वतः सिद्ध है । मैथिलीशरण गुप्तका प्रयोग सहज है—'उसके आश्रयकी थाह मिलेगी किसको । जनकर जननी भी जान न पायी जिसको ।' (साकेत) । काव्यमें इस अलंकारका उक्ति-वैचित्र्यके रूपमें सुन्दर प्रयोग हुआ है । आधुनिक कालमें मैथिलीशरण गुप्त, प्रसाद, पन्त, निराला आदि कतिपय कवियोंने इस अलंकारका आकर्षक प्रयोग किया है ।

—वि० स्ना०

अर्थार्थी भक्ति—दे०—'गौणी भक्ति' ।

अर्थालंकार—अर्थको चमत्कृत या अलंकृत करनेवाले अर्थान्वित अलंकार । जिस शब्दसे जो अलंकार सिद्ध होता है यदि उस शब्दके स्थानमें उसका समानार्थी शब्द रस देनेमें भी वह अलंकार यथापूर्व बना रहे, तो अर्थालंकार कहलाता है । अर्थनिर्भर, शब्दनिरपेक्ष अलंकार अर्थालंकार कहलाते हैं । अर्थालंकारोंके विषयमें व्यासका कथन है कि जो अर्थोंको अलंकृत करें वे अर्थालंकार हैं । अर्थालंकारोंके अभावमें शब्द-सौन्दर्य भी मनोहर और प्रभावपूर्ण नही होता—'अलंकरण-मर्थानामर्थालंकार इष्यते । न विना शब्दसौन्दर्यमपि नास्ति मनोहरम्' (अ० पु० ३४३) । सम्मटने शब्दालंकारसे अर्थालंकारोंके विभेदका मुख्य आधार 'अन्वय' तथा 'व्यतिरेक'का सिद्धान्त माना है (का० प्र० १९ ८५ वृ०) जिसके अनुसार अर्थालंकारमें शब्द बदलनेसे चमत्कारमें अन्तर नहीं आता । उदा०—'तनु लता सफलता स्वाद आज ही आया । मेरी कुट्टियामें राजमवन मनभाया ।' (मै० ग० गु० साकेत) इसमें तनुमें लताका आरोप होनेके कारण 'रूपक' अलंकार है । इसके दोनों शब्दोंमें परिवर्तन करके यदि तनु लताके स्थानमें 'देह बल्ली' कर दिया जाय, तब भी रूपक अलंकारका चमत्कार यथावत् बना रहता है । इस प्रकार अन्य समानार्थी शब्दोंको रख देनेमें भी किन्हीं अलंकारकी अलंकारिताका यथापूर्व बना रहना अर्थालंकारोंकी प्रवृत्तिकी ओर निर्देश करना है ।

अर्थालंकारोंकी निश्चित मर्यादा निर्धारित करना कुछ कठिन है, क्योंकि उनकी सराया सशस्ते बढ़ मान रही है । उसके प्रकार अनन्त हैं 'अनन्ता हि अलंकारा' (ध्वन्यालोक ३.४३ वृ०) । ध्वनिकारने इन्हीं मतका

उल्लेख दूसरे शब्दों में किया है 'वाग्विकल्प' अर्थात् कथनके प्रकार अतन्त है और वे ही अलंकार हैं। दण्डीने शब्दभेदसे इसी मतका प्रतिपादन किया था। उनका कथन है कि अलंकारोंकी आज भी सृष्टि हो रही है। अतः सम्पूर्णतः उनकी गणना कोई भी नहीं कर सकता—'ते चाद्यापि विकल्पयन्ते' (काव्यादर्श २१)। आचार्यों द्वारा जितने अलंकार लक्षणग्रन्थोंमें वर्णित किये गये हैं, उनको किसी एक वर्गमें रसना भी एक दुष्कर कार्य है (दि०—'अलंकारोंका वर्गीकरण')।

अर्थालंकारोंका शास्त्रीय निरूपण एवं काव्यपूर्ण प्रयोग आचार्य भामहसे माना जा सकता है। आचार्य भामह अलंकार-सम्प्रदायके आद्याचार्य माने जाते हैं। हिन्दी साहित्यके आदिकालसे लेकर भक्तियुग तक अर्थालंकारोंका नैसर्गिक रूपमें प्रयोग होता रहा। रीतिकालमें आकर इसका शास्त्रीय एवं कलात्मक विकास विशेष रूपसे हुआ। आधुनिक काव्यमें भी अर्थालंकारोंका समुचित प्रयोग तो है किन्तु इनके प्रयोगमें कवियोंके मन बदल गये हैं। वर्तमानयुगमें प्रयत्नपूर्वक अलंकारोंको कवितामें स्थान देनेकी प्रवृत्ति प्रायः समाप्त हो गयी है। अलंकारविहीन काव्यको भी उत्तम कोटिका काव्य माना जाता है। —वि० स्ना०

**विकासकी दृष्टि**—अत्यन्त प्राचीनकालसे अर्थालंकारोंका प्रयोग होता आया है। 'उपमा'का उल्लेख ऋग्वेदसे हुआ है, पर अलंकारकी कल्पनाके साथ नहीं (१।७।३१।१५ तथा ५।३।३४।९)। निरुक्तिके तीसरे अव्यायमें उपमाकी व्याख्या है तथा इसमें निर्देशन, आशी आदि कुछ और शब्द हैं। भरत (३ अ० ३०) ने उपमा, दीपक तथा रूपकको स्वीकार किया है। भामहके 'काव्यालंकार' (६-७ अ० ३०) में सर्वप्रचलित तथा स्वस्वीकृत कुल अर्थालंकार ३५ नये हैं; आक्षेप, अर्थान्तरन्यास, व्यतिरेक, विभावना, समासोक्ति, अतिशयोक्ति, हेतु, सूक्ष्म, लेश, यथासख्य, उत्प्रेक्षा तथा स्वभावोक्ति (द्वितीय परिच्छेद), प्रेयस्, रसवत्, ओजस्वी, पर्यायोक्ति, समाहित, उदात्त, दिलीप, अपहृति, विशेषोक्ति, विरोध, तुल्ययोगिता, अप्रस्तुतप्रशंसा, व्याजस्तुति, निदर्शना, उपमारूपक, सहोक्ति, परिवृत्ति, ससन्देह, अनन्वय, उत्प्रेक्षावयव, ससृष्टि, भाविकत्व, तथा आशी (तृतीय परिच्छेद)। दण्डीने 'काव्यालंकार' में (७०० ई०) कुछ अलंकारोंके नाम बदले हैं—लेशकालव, यथासख्यका क्रम, उपमेयोपमाका अनन्योपमा, ससन्देहका सशयोपमा, अनन्वयका नियमोपमा तथा उत्प्रेक्षावयवका अचेतोत्प्रेक्षा किया गया है। उद्भटके 'काव्यालंकारसार' (८ अ० ३०) में काव्यलिंग तथा ध्वनि नये हैं। वामनने काव्यालंकारसूत्र (९ अ० ३०) में कई अलंकारोंको अस्वीकार किया है, पर वक्रोक्ति तथा व्याजोक्ति दो नये अलंकार जोड़े हैं, साथ ही वामनका पहला आक्षेप पहले आचार्योंका प्रतीप है तथा दूसरा समासोक्ति है। रुद्रने काव्यालंकार (९ अ० ३०) में वास्तव वर्गमें १४ नवीन अलंकार स्वीकार किये हैं—भाव, समुच्चय, पर्याय, विषम, अनुमान, परिकर, परिसख्या, कारणमाला, अन्योन्य, उत्तर, नार, अवसर, मीलित तथा प्कावली। ओपम्य वर्गमें ८ नवीन हैं—मत, प्रतीप, उभयन्यास, आन्तिमत्, प्रत्यनीक, पूर्व, साम्य, तथा स्मरण। अतिशय वर्गमें, ६ नवीन हैं—विशेष, नदगुण, अधिक, अमगति पीडित तथा व्याघात।

इलेपमें विरोधाभास स्वतन्त्र अलंकार हो गया है। भोजने 'मरस्वतीकण्ठाभरण' (११ अ० ३०) में अहेतु, अभाव, अर्थापत्ति, आसवचन, उपमान, प्रत्यक्ष, वितर्क, सम्भव, ममाधि तथा जाति, नये अलंकारोंका उल्लेख किया है। मम्मटके 'काव्यप्रकाश' (१२ अ० ३०) में अतद्गुण, मालादीपक, विनोक्ति, सामान्य तथा सम शायद नवीन अलंकार हैं। रुय्यकके 'अलंकारमर्वस्व' (१२ अ० ३०) में उल्लेख, काव्यार्थापत्ति, परिणाम, विचित्र, विकल्प, भावोदय, भावसन्धि तथा भावशबलता नवीन, प्रयुक्त अलंकार जान पड़ते हैं। जयदेवके 'चन्द्रालोक' (१३ अ० ३०) में अलंकारोंकी वृद्धि हुई—अत्युक्ति, अनुगुण, अवघा, असम्भव, उन्मीलित, उल्लास, परिकराकुर, पूर्वरूप, प्रहर्षण, प्रौढोक्ति, विकस्वर, विपादन, सम्भावना। इसके बाद अर्थालंकारोंमें अभिवृद्धि करनेवाले अप्पय दीक्षित हैं। इनके 'कुवलयानन्द' (१७ अ० ३०) में अनुशा, अल्प, कारकदीपक, गूढोक्ति, छेकोक्ति, निरुक्ति, प्रस्तुताकुर, प्रतिपेध, मिथ्याध्यवसित, मुद्रा, युक्ति, रत्नावली, ललित, लोकोक्ति, विधि, विवृतोक्ति तथा विशेषक ह। अप्पय दीक्षिततक अलंकारोंका पूर्ण विकास माना जा सकता है।

हिन्दीमें संस्कृत अलंकारशास्त्र ग्रन्थोंका अनुकरण हुआ है, अतएव अधिक विकासकी सम्भावना नहीं रही है। इन कवि आचार्योंमें केशवने अपनी 'कविप्रिया' (१६०० ई०) में प्रचीनोंका, विशेषकर दण्डीका आदर्श सामने रखा है और ३५ अर्थालंकारोंका विवेचन ६ प्रभावोंमें किया है। एक प्रभावमें उपमाके २२ भेद हैं, जिनमें १५ दण्डीके हैं, ६ नाम बदलकर लिये गये हैं। विपरीतोपमामें उपमाका कोई लक्षण नहीं है। जसवन्तसिंहने अपने 'भाषाभूषण' (१६४३ ई०) में 'चन्द्रालोक' तथा 'कुवलयानन्द'का अनुसरण किया है। जयदेवके आधारपर हिन्दीके आचार्योंने प्रायः रसवत् आदिक तथा आठ प्रमाण अलंकारोंको स्वीकार नहीं किया है। 'भाषाभूषण' में १०१ अर्थालंकार हैं। मतिरामके 'ललितललाम' (१६६१ ई०) में काव्यलिंगके अतिरिक्त सख्या तथा क्रम 'कुवलयानन्द'का है। केवल पिछले १५ अलंकारोंको (रसवत् आदि) इसमें भी नहीं लिया गया। चिन्तामणिके 'कविकुलकल्पतरु' (१६५० ई०) के अर्थालंकारोंका आधार 'काव्यप्रकाश' तथा 'साहित्यदर्पण' है। भूषणके 'शिवराजभूषण' (१६७७ ई०) पर 'चन्द्रालोक' की छाप है। अर्थालंकारोंकी सख्या कविने स्वयं ९९ गिनायी है, पर भेदोंको छोड़ वास्तविक सख्या ९२ है। कुलपति मिश्रके 'रमरहस्य' (१६८९ ई०) के अर्थालंकारोंका आधार 'काव्यप्रकाश' है। देवके 'भावविलास' (१६८९ ई०) में केवल ३९ अर्थालंकार हैं जिनमें रसवत् ऊर्जस्वल्, प्रेय तथा आशिष जैसे अलंकार भी सम्मिलित हैं। 'काव्यरमयन' (१७०३ ई०) में ७० अर्थालंकार हैं। उपमाके २० भेद हैं, कुछ नवीन जान पड़ते हैं पर अधिकतरका अन्तर्भाव अन्यत्र हो सकता है। इनपर केशव तथा दण्डीका प्रभाव है। थोड़े परिवर्तनोंमें जो मौलिकता उत्पन्न की गयी वह भ्रामक हो है (ओजप्रकाश दि० अ० ना०)। दूल्हके 'कविकुलकण्ठाभरण' (१७४३ ई०) में 'चन्द्रालोक' तथा 'कुवलयानन्द'के आधारपर ११५ अर्थालंकारोंका विवेचन है। भिखारीदासके 'काव्यनिर्णय' में ८६ अर्थालंकारोंको स्वीकार किया गया है, कुछ प्रमुख भेदभ्रम उल्लिखित

अलंकारोंको गिन लेनेपर यह नरखा ९२ तक हो जाती है। पद्माकरके 'पद्माभरण' (१७१० ई०) में १०० सामान्य अर्थालंकार तथा १५-रन्वत्-आदिका-वर्णन है। दाम्पर 'चन्द्रालोक' तथा 'काव्यप्रकाश' का सम्मिलित प्रभाव है और पद्माकरका स्पष्ट आधार 'कुवल्यानन्द' है। उपयुक्त विवेचनसे स्पष्ट है कि रीतिकाल में नवीन अलंकारोंका विकास नहीं हुआ, वस्तुतः मन्त्रतः उसकी सीमा पूरी हो चुकी थी।

आधुनिक विवेचकों में सुरारिदीनके 'जसवन्त जनीभूषण' (१८९३ ई०) में लगभग १३ अलंकार नये हैं-अनुल्ययोगिता, अनवन्तर, अपूर्वत्प, अप्रत्यनीक, अमेद, अवसर, आभास, नियम, प्रतिभा, मिष, विकास, सकोच तथा सत्कार। इन अलंकारों में चमत्कार न होनेके कारण अलंकारत्व नहीं माना जा सकता। मानु कविने विवेचनके लिए तो अनेक सस्कृत तथा हिन्दी आचार्योंका उल्लेख किया है, पर 'काव्यप्रभाकर' (१९०९ ई०) की अलंकारनरखा 'कुवल्यानन्द' के अनुसार १०० ही है। भगवान्दीनकी 'अलंकारमञ्जूषा' (१९१६ ई०) में १०८ अर्थालंकार हैं। इनमें तिरस्कार नया अलंकार जान पड़ता है, पर अर्जुनदास केदिया इन्को 'रत्नगोप' से लिया गया बतलाने है। इन्होंने 'भारतीभूषण' (१९३० ई०) में १०० अर्थालंकारोंका विवेचन किया है जो सभी पहले आचार्योंसे लिये गये हैं। कन्हैयालाल पोद्दारकी 'अलंकार-मञ्जरी' (१९४५ ई०) में १०० अर्थालंकारोंका विवेचन है, रन्वत् आदि तथा ८ प्रमाण अलंकारोंको छोड़ दिया गया है। इन्होंने सुरारिदीनके सनान परिवृत्तका विपरीत अपरिवृत्त नामक नवीन अलंकार माना है। रामदहिन मिश्रने अपने 'काव्यदर्पण' (१९४७ ई०) में प्राश्नात्य अलंकारोंमें मानवीकरण, ध्वन्यर्थव्यञ्जना तथा विशेषणविपर्ययको स्वीकार किया है। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि 'चन्द्रालोक' तथा 'कुवल्यानन्द' के समयतक अर्थालंकारोंका जो विकास हो चुका था, हिन्दी में उसके आगे विकासकी सम्भावना नहीं बचा रही है।

—स०

अर्थोपक्षेपक-अर्थोपक्षेपकका अभिप्राय है अर्थका उपक्षेपण (सूचना) देनेवाला। नाटकमें गमहीन वस्तुओंकी केवल सूचना दी जाती है। सूच्य वस्तुओंकी सूचना देना ही अर्थोपक्षेपक है। इस अर्थोपक्षेपकके पाँच प्रकार हैं-विष्कम्भ (विष्कम्भक), चूलिका, अज्ञास्य, अज्ञावनार और प्रवेशक (दि०)।

—व० मि०

अर्द्धचेतन- (subconscious) अर्द्धचेतन शब्दका अर्थ अभी हिन्दी में दृढ़ नहीं हो पाया है। कभी-कभी इसका प्रयोग अचेतन या अविचेतनके लिए ही होता है। परन्तु अभी इसका अर्थ स्पष्ट या धूमिल चेतना होना है, जब हम अनुभवों, व्यवहारोंके विषयमें पूर्ण रूपसे चेतन नहीं रहते, पर अल्प रूपसे हमें उनका अनुभव होता रहता है। जैसे जोनेके पहले तन्त्राकी स्थितिमें हम जो कुछ भी अनुभव करते हैं अस्पष्ट रूपसे ही। अत्यधिक ध्यान और कुछ विशेष मानसिक गेगोंमें भी हमारी चेतना धूमिल कुहामेसे आन्ध्र-नी हो जाती है।

—श्री० अ०

अर्द्धान्तरैक वाचक-दे०-'शब्द-दोष', नवाँ वाक्य-दोष।

अलंकार-'अलंकार' शब्दमें 'अल' और 'कार' दो अक्षर

हैं। 'अल' का अर्थ है, भूषण-जो अलंकृत या भूषित करे वह अलंकार है, जिसके द्वारा अलंकृत किया जाय, उस करण व्युत्पत्तिने उपमा आदि का ग्रहण हो जाता है। 'अलंकृति अलंकार। करणव्युत्पत्त्या पुन अलंकारशब्दोऽव्युत्पत्त्यादिषु वर्तते।' (वामनवृत्ति : १ १. २)। अलंकार काव्यके बाह्य शोभाकारक धर्म हैं, इस धर्मका फल काव्यका अलंकरण या सजावट है, इसलिए इसका प्राचीनतम अभिधान 'अलंकार' है। जिस प्रकार हारादि अलंकार रमणा-के नैसर्गिक सौन्दर्यकी शोभावृद्धिके उपकारक होते हैं, उसी प्रकार उपमादि अलंकार काव्यकी रसात्मकताके उत्कर्षक हैं। वास्तवमें अलंकार वाणीके विभूषण हैं। इनके द्वारा अभिव्यक्तिमें स्पष्टता, भावोंमें प्रभविष्णुता और प्रेषणीयता तथा भाषामें सौन्दर्यका सम्पादन होता है। स्पष्टता और प्रभावोत्पादनके हेतु वाणी अलंकारका रूप धारण करती है। इसलिए काव्यमें इनका महत्त्वपूर्ण स्थान है। काव्यमें रमणीयता और चमत्कारका उद्रेक करनेके हेतु अलंकारोंकी स्थिति आवश्यक है, अनिवार्य नहीं।

'अलंकार'के सम्बन्धमें विभिन्न आचार्योंने भिन्न-भिन्न लक्षण निरूपित किये हैं, जिनका सक्षिप्त उल्लेख इस प्रकार है-यूनानी काव्यशास्त्रके अनुसार 'अलंकार उन विधाओंका नाम है जिनके प्रयोग द्वारा श्रोताओंके मनमें वक्ता अपनी इच्छाके अनुकूल भावना जगाकर उनको अपना समर्थक बना सकता है। 'अलंकार'का लक्षण निरूपित करते हुए अलंकार-मन्त्रदायके आदि आचार्य भानु (७-८ श० ई०) ने वक्रोक्तिको संपूर्ण अलंकारोंमें व्यापक बतलाते हुए, इसे अलंकारका एकमात्र आश्रय माना है। आचार्यने 'वक्रोक्ति' नामक विशेष अलंकारके लिए इस शब्दका प्रयोग नहीं किया है, किन्तु व्यापक रूपसे संपूर्ण अलंकारोंकी प्राणभूत अतिशय उक्तिके लिए किया है। वस्तुतः 'अलंकार' से भासहृका अभिप्राय ऐसी शब्दोक्ति है जो वक्तृकी विधायक हो। वक्रोक्तिके बिना कोई अलंकार नहीं है, क्योंकि अर्थको विभावय करनेवाली समस्त विधा वक्रोक्ति ही है—सैषा सर्वे वक्रोक्तिरनयोधा विभाव्यते। यलो-ऽस्या कविना कार्य कोऽलंकारोऽनया विना' (काव्यालंकार २. ८५) कहकर उन्होंने इसी तथ्यकी ओर स्पष्ट निर्देश किया है और कहा है कि कविको इसीके विषयमें प्रयत्न करना चाहिये, क्योंकि इनके बिना कोई अलंकार नहीं हो सकता। दण्डी (७-८ श० ई०) ने काव्यके शोभाकर धर्मोंको 'अलंकार' कहा है—'काव्यशोभाकरान् यान् अलंकारान् प्रवक्षते' (काव्यादर्श. २. १) यद्यपि दण्डीने 'अलंकार'को काव्यका शोभाकर धर्म माना था, किन्तु वामन उनका विरोध करते हुए गुणोंको शोभाकर धर्म मानते हैं। उनके अनुसार अलंकार शोभाके कर्ता नहीं, अतिशयिता हैं—'काव्यशोभाया' कर्तारो धर्मो गुणः। तदतिशयहेतवस्त्वलंकाराः। (काव्यालंकारसूत्र. ३ १ १, २) वामनने अपने 'काव्यालंकारसूत्र' में अलंकार शब्दका प्रयोग दो अर्थोंमें किया है। स्वार्थ अर्थमें 'अलंकार' काव्यके वे धर्म हैं जिनको दण्डीने 'शोभाकर' कहा था, व्यापक अर्थमें सौन्दर्यमात्रको अलंकार कहते हैं, इनके अन्तर्गत वे सभी विभाग जाते हैं जिनके कारण काव्य हमारे मनको

आकृष्ट करता है। वामन (८ अ० ६०) व्यापक अर्थमें अलंकारका प्रयोग करते हुए कहते हैं कि अलंकारके कारण ही काव्य ग्राह्य-उपादेय है और वह अलंकार मौल्य है—‘काव्य ग्राह्यमलंकारात्। मौल्यमलंकारः’। (अ० वृ० ११ : १, २)।

रुद्रट्टने (९ अ० ६०) लिखा है कि अभिधानके कथनके प्रकारविशेष अर्थात् कविप्रतिभासे प्रादुर्भूत कथनविशेष ही अलंकार है—‘अभिधानप्रकारविशेषा एव चालंकाराः’ (अ० म० ६)। ध्वनिकार आनन्दवर्धनने (९ अ० ६०) भी इसी अभिमतका समर्थन करते हुए वाणीकी अनन्त शैलियोंको ‘अलंकार’ कहा है—‘अनन्ता हि वाग्विकल्पाः। तत्प्रकारा एव चालंकाराः’ (ध्वन्यालोक ३ ३७ वृ०)। इनके द्वारा वक्रोक्तिजीवितकार कुन्तकके (१०-११ ६०) इस अभिमतकी पुष्टि होती है कि विदग्धोंके कहनेके ढंग ही वक्रोक्ति है और वेही अलंकार हैं—‘वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यभगी-भणितिरुच्यते’। (वक्रोक्तिजीवित १ १०) मम्मटने (११ अ० ६०) गुणकी नित्य तथा अलंकारकी अनित्य सत्ता मानी है, वामनके आधारपर। बादके आचार्योंने मम्मटका इस विषयमें विरोध भी किया है। मम्मटके अनुसार काव्यमें रस अंगी है, उसका उत्कर्षक नित्य धर्म ‘गुण’ है, वे उसी प्रकार हैं जैसे व्यक्तिमें शूरता आदि। ‘अलंकार’ हार आदि आभूषणोंके समान हैं, ये कदाचित् रसका उपकार करते हैं, सर्वदा नहीं। जहाँ रस नहीं है वहाँ भी अलंकार रह सकता है (का० प्र० ८ ६६, ६७)। बादमें जयदेवने (१३ अ० ६०) मम्मटके मतका प्रत्याख्यान किया है। उनके अनुसार रसवती कविता निर्विचार है तथा अलंकारयुक्त कविता विचारको उल्लसित करती है। वस्तुतः जयदेवने पूर्वाचार्योंके मतका खण्डन नहीं किया है, केवल अपने मतका आग्रह प्रकट किया है कि अलंकारके बिना कविता उसी प्रकार है जैसे उष्णताके बिना अग्नि—‘अमौ न मन्यते कस्मादनुष्णमनलकृती’ (चन्द्रालोक १ ८)। विश्वनाथ (१४ अ० ६०)के अनुसार शब्द और अर्थके जो शोभातिशायी अर्थात् सौन्दर्यकी विभूति बढ़ानेवाले अस्थिर धर्म हैं वे ही अलंकार हैं—‘शब्दार्थयोरस्थिरा ये धर्मा शोभातिशायिनः’ (मा० द० १० १)।

हिन्दीके आचार्योंने भी ‘अलंकार’का प्रायः वंसा ही लक्षण निरूपित किया है, जैसा कि सरस्वत आचार्योंने। अधिकांश आचार्योंने लक्षण-निरूपण किया ही नहीं। हिन्दीके अलंकारोंका विवेचन करनेवाले प्रथम आचार्य केशवने (१६-१७ अ० ६०) अलंकारहीन कविताको नग्न माना है। वे वामनके समान काव्यप्रतिष्ठाको अलंकारपर निर्भर नहीं मानने और न उन्होंने अलंकारहीन कविताको निष्प्राण ही माना है। एक बार नौ ऊपरी शृंगार उनको सौन्दर्यका अपकर्षक जान पड़ता है—‘कहिको सिंगार कै सिंगारति है मेरी आली, तेरे उग बिना ही सिंगारके सिंगारे ह।’ (कविप्रिया ९ १२)। देवने (१७ अ० ६०) भी केशवके समान ‘मृतक काव्य विनु अर्थको’ कहा है। वे भी मानते हैं कि कविता-कामिनी ‘अलंकार पहिरे अधिक अद्भुत रूप लपटाति।’ (काव्यरसायन)। दलहने (१७-१८ अ० ६०) ‘विन भूपन नहि भूपइ कविता’ माना है। इनके अनुसार

उसी कविको ख्याति मिलेगी जो अपने काव्यको अलंकारोंमें सुमन्वित करेगा। भिसारीदासके अनुसार अलंकार ‘भूपन है भूपन सकल’। पद्माकरका लक्षण सर्वथा विचित्र प्रकारका है—‘अच्छुं ते कहु अर्थ ते कहुं दहुं ते उग जानि। अभिप्राय जिहि भाँति जेह अलंकार मो मानि।’ (पद्मा० २)।

आधुनिक काव्यशास्त्रके आचार्योंमें रामचन्द्रके अनुसार अलंकार कथनकी रोचक, सुष्ठु और प्रभावपूर्ण प्रणाली है। ‘जायसी ग्रथावली’की भूमिकामें उन्होंने इस तथ्यकी ओर स्पष्ट निर्देश किया है—‘अलंकार है क्या? वर्णन करनेकी अनेक प्रकारकी चमत्कारपूर्ण शैलियाँ, जिन्हें काव्योंमें सुन्दर प्राचीन आचार्योंने नाम रखे और लक्षण बनाये। ये शैलियाँ न जाने कितनी हो सकती हैं, जत यह नहीं कहा जा सकता कि जितने अलंकारोंके नाम ग्रन्थोंमें मिलते हैं, उतने ही अलंकार हो सकते हैं।’

अलंकारगत इन उपर्युक्त परिभाषाओंमें स्पष्ट है कि कतिपय आचार्य काव्यगत सम्पूर्ण सौन्दर्यको ‘अलंकार’ मानते हैं और कुछ आचार्योंने काव्यके प्राणभूत रस, गुण आदिके प्रभावक एवं उत्कर्षक धर्मोंको अलंकार कहा है। अलंकारवादी प्राचीन आचार्य भामह, दण्डी, उदभट, रुद्रट्ट आदिने काव्यके प्राणभूत तत्त्वको अलंकार कहा है। अलंकार-प्रयोगकी यह विशेषता प्राचीन आचार्योंमें विशेष आग्रहके साथ लक्षित होती है। चन्द्रालोककार जयदेव भी इस मतके प्रबल समर्थक हैं। हिन्दीमें केशवदास भी जयदेवके इस मतका पोषण ही नहीं करते, प्रत्युत् भामह आदि प्राचीन आचार्योंसे सहमत दिखाई पड़ते हैं। भामहके स्वरमें उन्होंने कहा है—‘जदपि सुजाति सुलच्छनी, सुवरन सरस सुवृत्त। भूपन विनु न विराजई, कविता वन्तिता मित।’ (कविप्रिया ५ १)।

दूसरी ओर ध्वनिकार आनन्दवर्धन और रसवादी आचार्य मम्मट, विश्वनाथ आदिके अनुसार अलंकार हार आदि आभूषणवत् है जो रसका उपकार करते हैं। विश्वनाथने सौन्दर्यवर्षक और रसोत्कर्षक अस्थिर धर्मोंको अलंकार कहा है। आधुनिक काव्य-शास्त्रीय सन्दर्भमें अलंकार वर्णनकी सुन्दर और चमत्कारपूर्ण प्रणाली है। रामचन्द्र शुक्लके अनुसार—‘भावोंका उत्कर्ष दिखाने और वस्तुओंके रूप, गुण और क्रियाका अधिक तीव्र अनुभव करानेमें कभी-कभी सहायक होनेवाली युक्ति अलंकार है।’ सुमित्रानन्दन पन्तकी आलंकारिक भाषामें अलंकारका स्वरूप इस प्रकार है—‘अलंकार केवल वाणीकी सजावटके लिए नहीं, वे भावोंकी अभिव्यक्तिके विशेष द्वार हैं। भाषाकी पुष्टिके लिए, रागकी परिपूर्णताके लिए आवश्यक उपादान हैं, वे वाणीके आचार, व्यवहार, रीति-नीति हैं, पृथक् स्थितियोंके पृथक् स्वरूप, भिन्न अवस्थाओंके भिन्न चित्र हैं। वे वाणीके हाम, अश्रु, स्वप्न, पुलक, हाव-भाव हैं। जहाँ भाषाकी जागी केवल अलंकारोंके चौखटेमें फिट करनेके लिए सुनी जाती है, वहाँ भावोंकी उद्गारना शब्दोंकी कृपण जड़तामें बँधकर सेनापतिके टाता और मूमकी तरह ‘झकमार’ हो जाती है।’ (‘पल्लव की भूमिका’)। यह अलंकारके पारिभाषिक स्वल्पका अद्यावधि विज्ञान है।

अर्थ सौन्दर्यके सम्पादनमें सहायक होनेके कारण काव्यम

अलंकारोंका विशेष महत्त्व है, निम्नन्द्देह यह महत्त्व रम, ज्वनि और गुण गीतिके वादका ही है। अलंकारोंमें जयमें प्रेषणीयता, प्रभविष्णुता और स्पष्टताका सम्पादन होता है। परन्तु काव्यमें अलंकारोंका औचित्य वहीतक है जहाँतक वे साधनरूपमें ही हों, साध्य न बन जायें, अलंकार काव्य-के लिए हों, काव्य अलंकारोंके लिए न हो जाय।

शब्द और अर्थको चमत्कृत करनेके कारण अलंकार दो प्रकारके होते हैं—शब्दालंकार और अर्थालंकार (दे०)। जो अलंकार शब्द और अर्थ, दोनोंके आश्रित रहकर दोनोंको चमत्कृत करते हैं, वे उभयालंकार कहलाने हैं। सभी अवस्थाओंमें अलंकारोंका उद्देश्य भावोंको तीव्रता प्रदान करना ही है। हिन्दीमें नतिराम और पद्माकरके अतिरिक्त प्रायः सभी आचार्योंने अलंकारगत तीनों श्रेणियोंका प्रयोग किया है। नतिराम और पद्माकरने क्रमशः 'ललितललाम' और 'पद्माभरण'में शब्दालंकारोंका लक्षण-निरूपण कहा किया है।

इस सम्बन्धमें सर्वप्राचीन ग्रन्थ भरत मुनिका 'नाट्य-शास्त्र' (३ अ० ई०) है। इसमें केवल उपमा, दीपक, रूपक और यमक—चार अलंकार निरूपित किये हैं। भरतके ये प्राथमिक चार अलंकार रच्यकतक संकड़ोंकी सख्यातक पहुंच गये। रच्यकका समय १० वां शताब्दीके लगभग है। यह अलंकारोंके क्रमविकासका सर्वांगीर महत्त्वपूर्ण काल है। फिर 'चन्द्रालोक' और 'कुवलयानन्द' तक इनकी सख्यामें कुछ आर वृद्धि हुई। तदुपरान्त गोभाकरकृत 'अलंकाररत्नाकर'की अत्यधिक वर्द्धमान सख्याने यह सिद्ध कर दिया कि अलंकारोंकी सख्या अनन्त है। १७ वीं शताब्दीमें लिखित पण्डितराज जगन्नाथके 'रसगंगाधर'में अलंकारसख्या १८० से भी अधिक मिलती है। इनमेंसे कुछ अलंकार ऐसे हैं जो चमत्कार शून्य हैं, कुछका अन्य अलंकारोंमें अन्तर्भाव हो जाता है और कुछ असुल्य मानकर छोड़ दिये गये हैं। अलंकारोंकी इन विस्तृत सूचीमें शब्दालंकार और उभयालंकार तो गिने-चुने ही हैं, अर्थालंकारोंकी सख्या सर्वाधिक है। उन्हें स्थूल रूपमें पाँच वर्गोंमें विभक्त किया गया है—१ साध्यगर्भ-उपमा-रूपक आदि २ विरोधगर्भ—विषय, विरोधाभास आदि ३ शृङ्खलाबन्ध—सार, एकावली आदि ४ न्यायमूल, तर्कन्यायमूल, काव्य-न्याय और लोकोन्यायमूल—काव्यलिंग, यथासत्य आदि ५ गूढार्थप्रतीतिमूल—पर्यायोक्ति आदि। विस्तारके लिए दे०—'अलंकारोंका वर्गीकरण'।

अलंकारोंके स्वरूप और सख्याके विकासके साथ साथ, आचार्योंके मतवैपम्यके कारण, अलंकारोंकी नामावलीमें भी परिवर्तन हुआ है। आचार्य ढण्डी उपमेयोपमाको अन्योन्योपमा, सन्देहको नशयोपमा, मोलिन और तदगुणको एक ही मोलनोपमा, समानोक्तिको छायोपमा, व्यतिरेक और प्रतीपको उत्कर्षोपमा कहते हैं। कृतिपय आचार्य अतिशयोक्ति चार अत्युक्तिको एक ही नाममें अभिहित करते हैं। भामहने रमवत्, प्रेय, ऊर्जन्वी अलंकारोंमें ही रसका अन्तर्भाव कर लिया है—'रसवत् रमपेक्षलम्'। ढण्डीने भी रमवत् अलंकारमें ही आठों रसोंको समाविष्ट कर दिया है। वामनने रसको कान्ति नामक एक गुण माना है—'दीप्तरसत्व कान्ति'।

—वि० न्ता०

**अलंकार (वर्गीकरण)**—सामान्यतः वक्तव्यकी विभिन्न चमत्कारपूर्ण विधाओंको अलंकार सज्ञा दी गयी है। कथनके प्रकार अनन्त हैं, अतः अलंकारोंकी निश्चित मर्यादा निर्धारण अथवा उनका मन्त्रित वर्गविभाजन नहीं किया जा सकता। अभिनवगुप्तके अनुसार किन्ही वक्तव्यको सामान्य जनताकी साधारण बोलचालसे भिन्न, विचित्र और चमत्कारपूर्ण शैलीसे कहना ही अलंकार है। यह उक्तिवैचित्र्य अनेक प्रकारका होता है, अतएव उक्तिवैचित्र्यकी अनेकताके आधारपर भिन्न-भिन्न प्रकारके अलंकारोंकी स्थिति सम्भव है। इस उक्तिवैचित्र्यकी विभिन्नताके आधारपर ही आचार्योंने अलंकारोंका नामकरण किया है—'यश्चायमुपमाश्लेषादिरलंकारमार्गः प्रसिद्धः स भणितिवैचित्र्यादुपनिबध्यमानः स्वयमेवानवधिर्धत्ते पुनः शतशालतान्।' (व्यन्यालोके) अर्थात् यह जो उपमा तथा श्लेष आदिका अलंकारमार्ग प्रसिद्ध है, वह कथनकी विचित्र योजनामें स्वयं संकड़ों अनीम शाखाओंमें विस्तृत होता है।

प्रत्येक अलंकारमें उक्तिवैचित्र्यकी विभिन्नता होनेपर भी कुछ अलंकारोंका कुछ मूलभूत प्रवृत्तियाँ ऐसी हैं, जिनके आधारपर अलंकारोंको भिन्न-भिन्न वर्गोंमें विभक्त किया जा सकता है। जैसे उपमा, अनन्वय, प्रतीप आदि अलंकार साध्यमूलक तत्त्वोंपर आधारित हैं। इन अलंकारोंमें साध्य कहींपर वाच्य रहता है और कहींपर प्रतीयमान (व्यग्यार्थ-रूपमें), अतः अलंकारोंके पृथक्-पृथक् वर्ग अपने पृथक्-पृथक् मूल तत्त्वोंपर आश्रित हैं।

अलंकारोंके वर्गीकरणका मूल बीज भामहमें था, किन्तु वर्गोंका प्रत्यक्ष निर्देश सर्वप्रथम उद्भटमें प्राप्त होता है। उनके द्वारा निरूपित अलंकारोंका विषयानुसार वर्गीकरण इस प्रकार है—प्रथम वर्ग ८ अलंकार—पुनरुक्तवदाभास, छेक, वृत्ति, लाट, अनुप्रास, दीपक, उपमा, प्रतिवन्तूपमा (४ शब्दालंकार और ४ अर्थालंकार)। द्वितीय वर्ग ९ अलंकार—आक्षेप, अर्थान्तरन्यास, व्यतिरेक, विभावना, समासोक्ति, अतिशयोक्ति, व्यथानस्य, उत्प्रेक्षा, स्वभावोक्ति। तृतीय वर्ग ३ अलंकार—यथासत्य, उत्प्रेक्षा, स्वभावोक्ति। चतुर्थ वर्ग : ७ अलंकार—प्रेयस्वत्, रसवत्, ऊर्जस्वी, पर्यायोक्ति, समाहित, उदात्त, श्लिष्ट। पंचम वर्ग ११ अलंकार—अपहनुति, विशेषोक्ति, विरोध, तुल्ययोगिता, अप्रस्तुतप्रशंसा, व्याजस्तुति, निदर्शना, स्मरण, उपमेयोपमा, महोक्ति, परिवृत्ति। षष्ठ वर्ग ६ अलंकार—सन्देह, अनन्वय, संश्लिष्ट, भाविक, काव्यलिंग, दृष्टान्त।

यद्यपि ये अलंकारवर्ग अलंकारोंके विकासकी विभिन्न अवस्थाओंका ध्यान नहीं करते, किन्तु ये भिन्न-भिन्न प्रवृत्तियोंका प्रानिधिधित्व करते हैं। भामह (६ अ० ई०)के समयमें अलंकारविषयक चार विभिन्न विचारधाराओंका प्रचलन था। भामह और उद्भट (८ अ० ई०)के बीचमें दो अन्य वर्ग-मान्यताओंका उद्भव हुआ। इन प्रकार उद्भटका वर्गीकरण वैधानिक दृष्टिसे भले ही उपयोगी न हो, इनकी तत्कालीन अलंकार-सम्प्रदायोंका व्यापक चित्र अवश्य माना जा सकता है।

वस्तुतः उद्भट अपने 'काव्यालंकार' (९ अ० ई०)में सर्वप्रथम अलंकारोंका वैधानिक वर्गीकरण करनेवाले हैं। उनकी



अलंकार-सख्या उस समयतकके सभी आचार्योंसे अधिक है। उन्होंने सर्वप्रथम अलंकारोंके मूल तत्त्वोंपर विचार करते हुए अपने द्वारा निरूपित अर्थालंकारोंको चार वर्गोंमें विभक्त किया है। वास्तव, औपम्य, अतिशय और श्लेष। रुद्रटने निग्रेष अलंकारोंको इन्हींका विग्रेष (रूपान्तर) स्वीकार किया है। वस्तुके स्वरूपका कथन वास्तव है—‘वास्तवमिति तज्ज्ञेयं क्रियते वस्तुस्वरूपकथनम् यत्’ (काव्यालंकार ७ १०)। ‘वास्तव’के २३ विशेष हैं—सहोक्ति, समुच्चय, जाति, यथामख्य, भाव, पर्याय, विषय, अनुमान, दीपक, परिकर, परिवृत्ति, परिमख्या, हेतु, कारणमाला, व्यतिरेक, अन्योन्य, उत्तर, सार, सूक्ष्म, लेख, अवसर, मीलित, एकावली। इस वर्गको प्रथम स्थान देनेका कारण कदाचित् यही हो सकता है कि इसके भेदोंकी संख्या सर्वाधिक है। औपम्य—जहाँ किसी वस्तुके स्वरूपका अधिक स्पष्टताके साथ वर्णन करनेके लिए अप्रस्तुत योजना की जाती है, अर्थात् उसके समान दूसरी वस्तुका वर्णन किया जाता वहाँ औपम्य अलंकार होता है। इसमें स्वरूपसाम्य होता है—‘सम्यक्प्रतिपादयितुं स्वरूपतो वस्तु तत्समानमिति’ (वही ८ १)। इसके २१ भेद हैं—उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक, अपह्नुति, सशय, समासोक्ति, मत, उत्तर, अन्योक्ति, प्रतीप, अर्थान्तरन्यास, उभयन्यास, भ्रान्तिमान, आक्षेप, प्रत्यनीक, दृष्टान्त, पूर्वसहोक्ति, समुच्चय, साम्य और स्मरण। अतिशय—जहाँ अर्थ और धर्मके नियमोंका विपर्यय हो, वहाँ ‘अतिशय’ अलंकार होता है। ‘यद्गार्थधर्मनियम प्रसिद्धिवाधाद्विपर्यय याति’ (वही ९ १)। पूर्व, असंगति, पिहित, विग्रेष, उत्प्रेक्षा, विभावना, तदगुण, अधिक, विरोध, विषम, व्याघात, अहेतु अतिशयके ये १२ भेद होते हैं। श्लेष—जहाँ अनेकार्थ पदोंसे एक ही वाक्य अनेक अर्थोंका बोध कराता है,—‘यत्रैकमनेकार्थैर्वाक्यं रचितं पदैरनेकस्मिन्’। अर्थ कुरुते निश्चयमर्थश्लेष स विज्ञेय (वही १० १)। अर्थश्लेषके दस भेद हैं, अविग्रेष, विरोध, अधिक, वक्र, व्याज, उक्ति, असम्भव, अवयव, तत्त्व, विरोधाभास। रुद्रटका यह वर्गीकरण यथार्थ एवं स्पष्ट नहीं है, क्योंकि इसमें अलंकारोंके मूल तत्त्वोंका सम्यक् निरूपण नहीं हुआ है।

रुद्रटके उपरान्त रूयक (१२ अ० ३०) और उनके शिष्य मत्सकने ‘अलंकारसर्वस्व’में अलंकारोंका जो वर्गीकरण प्रस्तुत किया है, वह उनके मूल तत्त्वोंपर आधारित है। उससे अलंकारोंके मूल तत्त्वोंका यथार्थ ज्ञान स्पष्टरूपेण हो जाता है। अतः यह वर्गीकरण अपेक्षाकृत अधिक स्पष्ट एवं सुक्ति युक्त है। रूयकने अपने द्वारा निरूपित अर्थालंकारोंको पांच वर्गोंमें विभक्त किया है—१ सादृश्यगर्भ, २ विरोधगर्भ, ३ शृङ्खलाबद्ध, ४ न्यायमूल (तर्कन्यायमूल, काव्यन्यायमूल अथवा वाक्यन्यायमूल और लोकन्यायमूल), ५ गूढार्थ प्रतीतिमूल। रूयकने इनके भी अवान्तर भेद किये हैं, जिनके भीतर अन्य अलंकारोंका समाहार होता है।

१ सादृश्यगर्भ—इसमें २८ अलंकार आते हैं। इनका मूलधार साधर्म्य है। साधर्म्यका वर्णन तीन प्रकारसे किया जाता है। क भेदाभेदतुल्यप्रधान, ख अभेद प्रधान ग भेद प्रधान। इसके अतिरिक्त यह साधर्म्य कहीं वाच्य रहता है और कहीं प्रतीयमान। अनप्य इन २८ अलंकारोंमें

जहाँ जिस प्रकारका साधर्म्य रहता है, तदनुसार इनका अवान्तर वर्गीकरण भी भिन्नकने किया है। इनका विस्तृत विवेचन और विश्लेषण इस प्रकार है। क भेदाभेदतुल्य-प्रधानमें चार अलंकार आते हैं, उपमा, उपमेयोपमा, अनन्वय और सरण। इन अलंकारोंमें उपमेय और उपमानके साधर्म्यमें भेद नहीं होता, तुल्य साधर्म्यकी स्थिति रहती है। अतः इनका मूलधार भेदाभेदतुल्यप्रधान साधर्म्य है। ख अभेदप्रधानमें आठ अलंकार आते हैं, जिनमेंसे ६ आरोपमूल हैं और दो अध्यवसायमूल। आरोपमूल अलंकार—रूपक, परिणाम, मन्देह, भ्रान्ति, उल्लेख और अपह्नुति हैं। अध्यवसायमूलके अन्तर्गत उत्प्रेक्षा और अनिशयोक्ति अलंकार आते हैं। रूपकादि इन आठ अलंकारोंमें उपमेय-उपमानके साधर्म्यमें अभेदकथन किया जाता है। अतएव इनका मूलधार अभेदप्रधान साधर्म्य है। इनमें भी रूपकादि ६ अलंकारोंमें उपमेयमें उपमानका आक्षेप किया जाता है अतः आरोपका प्रधान रहता है और उत्प्रेक्षामें अनिश्रित रूपमें तथा अतिशयोक्तिमें निश्चित रूपसे उपमेयमें उपमानका अध्यवसाय किया जाता है। अतः ये दोनों अध्यवसायमूलक हैं। ग गम्यमान औपम्य—इसके अन्तर्गत १६ अलंकार आते हैं, तुल्ययोगिता, दीपक, प्रतिवस्तूपमा, दृष्टान्त और निर्दशना, व्यतिरेक, सहोक्ति और विनोक्ति, समासोक्ति और परिकर, श्लेष, अप्रस्तुतप्रशंसा, पर्यायोक्ति, अर्थान्तरन्यास, व्याजस्तुति और आक्षेप। इन तुल्ययोगिता आदि १६ अलंकारोंमें उपमेय-उपमानभाव अथवा औपम्य प्रतीयमान अथवा व्यंग्य रहता है, वाच्य नहीं। अतः इनका मूलधार गम्यमान औपम्य है। फिर यह तत्त्व (गम्यमान औपम्य) इन अलंकारोंमें भिन्न-भिन्न रूपोंमें निहित रहता है। दीपक और तुल्ययोगितामें उपमेय या उपमानोंका अथवा दोनोंके एक वर्गका कथन एक ही पदमें किया जाता है। अतः इनमें पदार्थगत गम्यमान औपम्य रहता है। इसी प्रकार प्रतिवस्तूपमा, दृष्टान्त और निर्दशनामें वाक्यार्थगत गम्यमान औपम्य होता है। व्यतिरेक और सहोक्तिमें उपमेय और उपमानके पारस्परिक भेदमें गम्यमान औपम्यकी स्थिति मान्य है। विनोक्तिको सहोक्तिके विरोधी होनेके कारण इस वर्गमें समाविष्ट किया गया है। समासोक्ति और परिकरमें विग्रेषण वैचित्र्यगत गम्यमान औपम्य और श्लेषमें विग्रेषण विग्रेष्य वैचित्र्यगत गम्यमान औपम्य रहता है। अप्रस्तुतप्रशंसाको, समासोक्तिके विरोधी होनेके कारण अर्थान्तरन्यासको अप्रस्तुतप्रशंसाके सजातीय होनेके कारण और पर्यायोक्ति, व्याजस्तुति एवं आक्षेपको गम्यमानके प्रस्ताव प्रमगके कारण इसी वर्गमें निहित किया गया है। २ विरोधमूलक अलंकार—इसमें १० अलंकार आते हैं। विरोध, विभावना, विग्रेषोक्ति, सम, विचित्र, अधिक, अन्योन्य, विग्रेष, व्याघात, अतिशयोक्ति (कार्यकारण पार्यायर्थ) अम्गानि आर विषम। इन अलंकारोंका मूलधार विरोधात्मक वर्णन है। ‘सम’ अलंकार यद्यपि विग्रेषमूलक नहीं है, किन्तु ‘विषम’का विरोधी होनेके कारण इसी वर्गमें रखा गया है।

३ शृङ्खलाबद्ध अलंकार—इन वर्गमें चार अलंकार हैं जिनमें एक पद या वाक्य, शृङ्खलाबद्ध होने पर या वाक्यमें



सुन्दर रहना है। स्पष्ट इनकी मूल प्रवृत्ति शृङ्खला-मूलक है- कारणमाला एकावली, नालादीपक और सार।  
८ न्यायमूल अलंकार-इनमें १७ अलंकार आते हैं। ये सभी नक्त आदि विभिन्न न्यायोंपर अवलम्बित हैं। क. तर्कन्याय मूलक-इस वर्गमें दो अलंकार हैं काव्यलिंग और अनुमान। ख. काव्यन्यायमूलक-इन्हें वाक्यन्यायमूल भी कहते हैं। ये आठ अलंकार हैं- यथासत्य, पर्याय, परिवृत्ति, अर्थापत्ति, विकल्प, परिमर्या, समुच्चय और समाधि। ग. लोकन्याय-मूल-इनमें ७ अलंकार आते हैं प्रत्यनीक, प्रतीप, नालित, सामान्य, तदगुण, अनदगुण और उत्तर।

९ गूढार्थप्रतीतिमूल अलंकार-इनमें गूढ अर्थोंकी प्रतीति होती है। गूढार्थकी प्रतिपादक तीन अलंकार हैं-सूक्ष्म, व्याजोक्ति और वक्रोक्ति। इनके अतिरिक्त स्वभावोक्ति, भाविका, उदात्त, सत्पृष्टि और सुकर ये पाँच अलंकार एव रस और भावने सुवन्धित रसवत्, प्रेयन्, उर्वस्वि, समाहित, भावोदय भावसन्धि, भावश्रवला, इन सात अलंकारोंकी रच्यकने किसी वर्गमें नहीं रखा है।

विद्याधर (१४ श० ई०)ने 'एकावलीसार'में अलंकारोंका स्थूल और सूक्ष्म-दो दृष्टियोंसे वर्गीकरण किया है। स्थूल रूपसे अलंकारोंको चार वर्गोंमें विभक्त किया है १ वस्तुप्रतीति-समाप्ति, आक्षेप आदि। २ औपम्यप्रतीति-रूपक, उत्प्रेक्षा आदि। ३ रसभावप्रतीति-रसवत्, प्रेय आदि। ४ अस्फुटप्रतीति-उपमा, अर्थान्तरन्यास आदि अलंकार आते हैं। सूक्ष्म रूपसे विद्याधरने अलंकारोंको नौ वर्गोंमें विभक्त किया है-१. साधर्म्यमूल, २ अव्यवसाय-मूल, ३ विरोधमूल, ४ वाक्यन्यायमूल, ५ लोकव्यवहार-मूल, ६ तर्कन्यायमूल, ७ शृङ्खलाविचित्र्यमूल, ८ अपह्व-मूल और ९ विशेषणविचित्र्यमूल।

हिन्दी नाहित्यशास्त्रके उपलब्ध ग्रन्थोंमें अलंकारोंका जो वर्गीकरण सन्बन्धी विवेचन किया गया है, वह अधिकांशमें नष्ट नालित-शास्त्रीय ग्रन्थोंके आधारपर है। हिन्दीमें केशवदासने 'कविप्रिया' (१६०० ई०)में नवम प्रभावने लेकर १६ वें प्रभावतक अलंकारोंका विवेचन किया है। इनकी नर्या ३७ है, भेदोंका अलगमें परिगणन नहीं किया। इनके आठ वर्ग बनाकर आठ प्रभावोंमें रखा गया है। इस विषयमें कहा कोई नकेत नहीं मिलता कि इन अलंकारोंका क्रम किसी नियमपर आधारित है अथवा नहीं और इस वर्गीकरणका आधार क्या कोई विशेष सिद्धान्त है? केशवदास 'अलंकार प्रकरण'में अलंकारोंका रूपसे दण्डोंने प्रभावित हुए हैं। इनके द्वारा निरूपित अलंकारोंका वर्गीकरण और क्रम इस प्रकार है नवम प्रभाव स्वभावोक्ति, विभावना, हेतु, विरोध, विशेष, उत्प्रेक्षा, ६ अलंकार। दशम प्रभाव आक्षेप, १। एकादश प्रभाव, क्रम, गणना, आश्रय, प्रेय, श्लेष, सूक्ष्म, लेश, निदग्गना, उर्वस्वि, रसवत्, अर्थान्तरन्यास, व्यतिरेक, अपहृति, १३। द्वादश प्रभाव उक्ति, वक्रोक्ति, अन्योक्ति, व्यतिरेकोक्ति (विशेषोक्ति, सहोक्ति), व्याजस्तुति, व्याज-निन्दा, अमित्र, पर्यायोक्ति, युक्त, ८। त्रयोदश प्रभाव, समाहित, सुनिष्ठ प्रमिष्ठ विपरीत रूपक, दीपक प्रहेलिका, परिवृत्त, ८। चतुर्दश प्रभाव, उपमा, १। पञ्चदश प्रभाव, यमक, १। षोडश प्रभाव चित्र, १। स्पष्टन केशवदासका

वर्गीकरण उतना ही अवैज्ञानिक है जितना कि उक्तका।

हिन्दीमें अलंकारोंके वर्गीकरणका दूसरा प्रयत्न देवने 'काव्य-रसायन' (१७०३ ई०) में किया है। उन्होंने मुख्य (४०) तथा गौण (३०) दो वर्गोंमें विभाजन किया है, पर वे भेद किसी विशेष आधारपर आश्रित नहीं जान पड़ते। किन्तु तीन प्रधान आधार माने जा सकते हैं। १ एक हा आधारके दो अलंकारोंमेंसे एक मुख्य और दूसरा गौण कहा गया है जैसे तदगुण मुख्य तथा अतदगुण गौण। २ अनुकरणीयको मुख्य तथा अनुकरणको गौण, रसवत् मुख्य तथा उसका अनुकरण गुणवत् गौण। ३ प्राचीन परम्परा विशेषतः दण्डी-केशवके अलंकार मुख्य, 'चन्द्रालोक' और विशेषतः 'कुवल्यानन्द'के नये अलंकार गौण। इस प्रकार देवने नहा सरसता अधिक देखी है वहाँ मुख्यता मान ली है, अन्यत्र गौणता (ओम्प्रकाश 'हिन्दी अलंकार साहित्य' पृ० १३३)।

दासने 'काव्यनिर्णय' (१७४६ ई०) के तीसरे उल्लासम ४४ अलंकारोंके ११ वर्ग बनाये हैं, परन्तु जब इनपर ८वेंसे लेकर १८वें उल्लासतक विचार किया है तब कविकथित ८६ अलंकारोंको लिया गया है। दासके वर्गीकरणका कोई मनोवैज्ञानिक आधार नहीं है, अन्यथा उनके वर्गोंमें सादृश्यमूलक उपमा, उत्प्रेक्षा तथा व्यतिरेक अलंकार अलग वर्गका प्रतिनिधित्व नहीं करने। पर ओम्प्रकाशने अनुमान 'यह मानना उचित है कि दासका उल्लासीकरण निर्मूल नहीं है, उसमें आकारसान्य तो मनोगत रहता ही है।' आधुनिक युगमें रामदहिन मिश्रने प्रायः रच्यक तथा विद्याधरके वर्गीकरणको अपनाया है तथा अपेक्षाकृत यह प्रणाली वैज्ञानिक है।

इस प्रकार उपयुक्त अलंकारोंकी विभिन्न वर्गीकरण-प्रणालियोंके विवेचनमें स्पष्ट होता है कि अलंकारशास्त्रमें समय-समयपर अलंकारोंके वर्गीकरणके प्रयत्न होते रहे, कभी मूलको दृष्टिमें रखकर, कभी फलको और कभी साधको भांगोलिक, विच्छेपणात्मक वर्गीकरण तो हुए, परन्तु ऐतिहासिक नहीं। सामहसे लेकर रुद्र-पर्यन्त, बल्कि विद्याधरतक आचार्योंके वर्गीकरण सन्बन्धी विभिन्न दृष्टिकोण हैं। किसीने स्कूलोंको ध्यानमें रखकर अलंकारोंका विभाजन किया तो किसीने उनको वान्तव, औपम्य, अतिशय और श्लेषके ही विशेष या भेद कहा, किसीने उनको उपमा-का प्रपञ्च कहा, तो किसी आचार्यने भेदप्रधान, भेदामेद-प्रधान, अमेदप्रधान आदि एक दर्जनसे भी अधिक वर्गोंका निरूपण किया। वर्गीकरणोंकी इस अनेकतामें आचार्य रच्यका वर्गीकरण अपेक्षाकृत अधिक वैज्ञानिक है, क्योंकि उनका वर्गीकरण अलंकारोंके मूल तत्त्वोंके आधारपर अवलम्बित होनेके कारण अधिक स्पष्ट और उपयुक्त है। उसमें एकसूत्रताका भी प्राधान्य है। इसीमें यही वर्गीकरण प्रायः सर्वसम्मत दृष्टिने मान्य है। —वि० स्ना०

अलंकारवाद-अलंकारोंका ही काव्यका सर्वस्व माननेकी प्रवृत्ति। ड०—'अलंकार-सम्प्रदाय'।

अलंकार-शास्त्र-वाक्यके दो अंगों—काव्य और शास्त्र-मेंसे काव्यके शास्त्राय अध्ययनकी काव्य-शास्त्रका सझा दी गयी है। इसीका प्राचीनतम नाम अलंकार-शास्त्र है। राजशेखरने

अपनी 'काव्यमीमांसा' में इस शास्त्रको 'साहित्य-विद्या' के नामसे अभिहित किया है। उनके अनुसार प्रसिद्ध चार विद्याओं—अन्वीक्षिकी, त्रयी, वार्ता और दण्डनीतिके अतिरिक्त कोई पाँचवीं विद्या नहीं है। 'साहित्य-विद्या' इन सब विद्याओंका निष्पन्न (सारभूत) है। यद्यपि 'साहित्य-विद्या' नाम सर्वथा उपादेय प्रतीत होता है, किन्तु साहित्य-शास्त्रमें इसका विशेष प्रचलन न हो सका। वात्स्यायनने 'क्रिया' का अर्थ 'काव्यग्रन्थ' और 'कल्प' का अर्थ 'विधान' मानकर इसे 'क्रियाकल्प' के नामसे अभिहित किया है। किन्तु 'अलंकार-शास्त्र' शब्द ही साहित्य-शास्त्रमें सर्वाधिक प्रचलन और महत्व पा सका। इनके अतिरिक्त 'सौन्दर्य-शास्त्र', 'साहित्य-शास्त्र', 'काव्य-शास्त्र' आदि शब्द इसीके (अलंकार-शास्त्रके) समानार्थक हैं।

काव्यका वैज्ञानिक दृष्टिकोणमें अध्ययन करनेवाले आचार्योंने काव्यके उत्कर्षक अथवा प्रभावक धर्मको 'अलंकार' मंशा दी, क्योंकि उस धर्मकी चरम परिणति अलंकरण या सजावटमें थी। कालान्तरमें विकासानुरूप काव्यके उत्कर्षक धर्मके अन्य रूप भी आचार्योंको प्राप्त हुए, किन्तु दीर्घ काल तक उन धर्मोंका पृथक् उल्लेख न करके, आचार्यवर्ग उनका वर्णन 'अलंकार' नामसे ही करता रहा। तदुपरान्त अलंकारका क्षेत्र मकीर्ण बन गया। इस प्रकार 'अलंकार' के विकासकी तीन प्रमुख स्थितियाँ हैं। प्रारम्भिक स्थितिमें अध्येताओंको काव्यके उत्कर्षक धर्मके केवल एक ही रूपका ज्ञान था, जिसको वे 'अलंकार' कहते थे। विकसित अवस्था में 'अलंकार' शब्दका अर्थ विस्तार हुआ, काव्यगत सम्पूर्ण सौन्दर्यमात्रका नाम 'अलंकार पड़' गया। तीसरी अवस्थामें उत्कर्षक धर्मकी अन्य विधाएँ प्रतिष्ठित होकर स्वतन्त्र हुईं और उन्हें भी 'अलंकार' के साथ शास्त्रीय अध्ययनकी प्रमुखता प्राप्त हुई। स्पष्ट है कि पहले अलंकार-शास्त्र सम्पूर्ण साहित्य-शास्त्र या काव्य-शास्त्रका समानार्थी रहा है, कालान्तरमें प्रचलित 'अलंकार-सम्प्रदाय' का पर्याय नहीं, जैसा कि अब माना जाता है।

भारतीय अलंकार-शास्त्रके ऐतिहासिक क्रम-विकासके अध्ययन एवं अनुशीलनसे स्पष्ट होता है कि इस शास्त्रका गम्भीर अध्ययन एवं आलोचन ईसासे बहुत काल पूर्वसे प्रारम्भ हो गया था। निरुक्तकार यास्कने अपने भी पूर्ववर्ती आचार्य गार्ग्यका 'उपमा' का वैज्ञानिक लक्षण देकर ऋग्वेदके अनेक मन्त्रोंको उद्धृत किया है। इससे स्पष्ट होता है कि यास्कने पूर्व उपमाका विश्लेषण गार्ग्य आदि आचार्यों द्वारा हो चुका था और वेदमन्त्रोंके अर्थमें उपमाकी व्याख्या की जाती थी। तदुपरान्त यास्क और भरतके मध्यवर्ती समयमें 'अलंकार' के कतिपय शास्त्रीय शब्दोंके उल्लेख पाणिनिके सूत्रों, कात्यायनके वातिका तथा पतञ्जलिके भाष्यमें मिलता है। पाणिनिके समयतक उपमाके चारों अंग विकसित हो चुके थे। पाणिनि द्वारा 'नटसूत्र' के रचयिता शिलालि और कृशाश्वका उल्लेख भी इस शास्त्रकी प्राचीनताको सूचित करता है। द्वितीय शतकके रुद्रामन् आदिके शिलालेखोंमें केवल अलंकृत भाषाकी ही प्रतिष्ठा नहीं है, उनमें 'अलंकार-शास्त्र' के कतिपय सिद्धान्तोंकी ओर भी निर्देश किया गया है। इसके अतिरिक्त भरतके नाट्यशास्त्रका मूल अंश भी बहुत प्राचीन है। नाट्य-

शास्त्रका षोडश अध्याय 'अलंकार-लक्षण' है। यहाँ 'अलंकार' शब्द सामान्य अर्थमें प्रयुक्त हुआ है, शास्त्रीय अर्थमें नहीं। अतः इस अध्यायमें उन विशेषताओंका उल्लेख है, जिनमें विभूषित होकर काव्यबन्ध विशेष आकर्षक बन सकते हैं। इस अध्यायमें सर्वप्रथम ३६ काव्य-विभूषण हैं, फिर ४ अलंकार, १० काव्य-दोष और १० काव्यार्थ-गुण।

आचार्य भरत (३ श० ई०) और भामहके बीचमें काव्यशास्त्रके अन्य आचार्य भी हुए होंगे, जिनका मकैत 'काव्यालंकार' में प्रयुक्त 'अन्य', 'कैश्चिद्', 'केचित्' आदि पदों तथा 'रामशर्माच्युत', 'मेधाविन्', 'राजमित्र' आदि नामोंमें प्राप्त होता है। किन्तु 'काव्यालंकार' में पूर्व इस विषयका कोई ग्रन्थ उपलब्ध नहीं होता। अस्तु, भामह अलंकार-शास्त्रके आदि आचार्य ह (७ श० ई०) और उनके बाद अलंकार-शास्त्रके प्रमुख ग्रन्थोंकी रचना क्रमिक रूपमें होती रही। कालक्रमानुसार आचार्य तथा उनके ग्रन्थ इस प्रकार हैं—दण्डीका 'काव्यादर्श' (७ वीं शती), उदभट्टका 'काव्यालंकारसारसंग्रह' (८वीं शती), वामनका 'काव्यालंकारसूत्र' (९वीं शतीका पूर्वार्द्ध), रद्रट्टका 'काव्यालंकार' (९वीं शतीका पूर्वार्द्ध), आनन्दवर्धनका 'व्यालोक' (९वीं शतीका उत्तरार्द्ध), कुन्तकका 'वक्रोक्तिजीवित' (१०वीं शतीका पूर्वार्द्ध), भोजराजका 'सरस्वतीकण्ठाभरण' (११वीं शतीका पूर्वार्द्ध), मम्मटका 'काव्यप्रकाश' (११वीं शती), रुय्यकका 'अलंकारसर्वस्व' (१२वीं शतीका पूर्वार्द्ध), जयदेवका 'चन्द्रालोक' (१३वीं शती), विद्याधरकी 'एकावली' (१४वीं शतीका पूर्वार्द्ध), विश्वनाथका 'साहित्यदर्पण' (१४वीं शती), केशव मिश्रका 'अलंकारशेखर' (१६वीं शतीका उत्तरार्द्ध), अप्पय्य दीक्षितका 'कुवलयानन्द' (१७वीं शतीका पूर्वार्द्ध) तथा जगन्नाथका 'रसगगाधर' (१७वीं शती)।

इसी प्रकार हिन्दी साहित्यके मध्ययुगके अलंकार-ग्रन्थोंका कालक्रम निम्नलिखित है—केशवदासकी 'कविप्रिया' (सन् १६०१), जमवन्तसिंहका 'भाषाभूषण' (सन् १६४३), चिन्तामणिका 'कविकुलकल्पतरु' (सन् १६५०), मतिरामका 'ललितललाम' (सन् १६६१, ६२), भूषणका 'शिवराजभूषण' (सन् १६७३), कुलपति मिश्रका 'रमरहस्य' (सन् १६७०), देवका 'भाव-विलास' तथा 'काव्यरमायन' (सन् १६८९ तथा १७०३), श्रीधरका 'भाषाभूषण' (सन् १७१०), रमिक सुमतिका 'अलंकारचन्द्रोदय' (सन् १७२८), रघुनाथका 'रसिकमोहन' (सन् १७३९), गोविन्दका 'कर्णाभरण' (सन् १७५०), दूल्हका 'कविकुलकण्ठाभरण' (सन् १६४३), भिरारीदासका 'काव्यनिर्णय' (सन् १७४६), ऋषिनाथकी 'अलंकारमणिमंजरी' (सन् १७७४), राममिहका 'अलंकारदर्पण' (सन् १७७८), मेवादासका 'रघुनाथ-अलंकार' (सन् १७८३), पञ्चाकरका 'पञ्चाभरण' (सन् १८१०), काशिराजकी 'चित्रचन्द्रिका' (सन् १८३२), गिरधरदासका 'भारतीभूषण' (सन् १८३३), लेखराजका 'गंगाभरण' (सन् १८७८), लछिरामका 'रामचन्द्रभूषण' (सन् १८९०), गुन्नाव मिहका 'वनिताभूषण' (सन् १८९०) तथा गंगाधरका 'महेश्वरभूषण' (सन् १८९५)।

आधुनिक मध्ययुगमें मुरारिदानका 'नमस्तन जमोभपन' (सन् १८९३) जगन्नाथप्रसाद 'मान' का 'काव्यप्रभाकर'

(सन् १९०९), भगवान्‌दानकी 'अलंकारमञ्जूषा' (सन् १९१६), अर्जुनदास केडियाका 'भारतीभूषण' (सन् १९३०), बिहारीलाल मट्टका 'साहित्यसागर' (सन् १९३७), कन्हैयालाल पोद्दारकी 'अलंकारमंजरी' (सन् १९४५) तथा गमदहिन मिश्रका 'काव्यदर्पण' (सन् १९४७)।

'अलंकारशास्त्र' के इस दीर्घकालीन इतिहासको हम तीन कालोंमें विभक्त कर सकते हैं—ध्वनिपूर्वकाल, ध्वनिकाल तथा ध्वन्युत्तरकाल। ध्वनिपूर्वकालके आचार्य भामह, दण्डी, उद्भट, वानन तथा रुद्रट हैं। इन्हीं कालमें अलंकारकी ही सार्वभौम भावना रही, काव्यके शेष वर्ग अलंकारके ही न्यायान्तर माने गये। भामह इसके आदि आचार्य हैं और रुद्रट इस कालके समापवर्तक एवं उपसहस्रक हैं। हिन्दीके आचार्य केशव इसी युगमें प्रभावित दिग्गज होते हैं।

ध्वनिकाल सण्डन और स्थापनाका काल है। आनन्द-वर्धन, कुन्तक तथा महिम मट्ट प्रत्यक्ष ध्वनिसे सन्तुष्ट हैं। इस युगमें अलंकारका विवेचन न होकर अलंकारका न्यान निर्धारित करनेका प्रवास हुआ। स्वरचित उदाहरणोंकी अपेक्षा वृत्तिका प्रचलन हुआ। प्रत्येक ग्रन्थके तीन अंग हो गये—मूल, वृत्ति तथा उदाहरण। मूल स्वरचित होता था, उदाहरण प्रायः परकीय और वृत्ति कुछ स्वकीय और कुछ परकीय। इस शैलीका नाम आचार्यत्व पडा, जिसकी वारा नगनाथतक मिलती है।

ध्वन्युत्तरकाल अपने पूर्ववर्ती कालोंका कृष्ण है। मन्नट, रुच्यक, विद्याधर, विश्वनाथ तथा जगन्नाथ शैलीकी दृष्टिमें ध्वनिकालमें प्रभावित है। जयदेव, केशव मिश्र तथा अप्पय दीक्षित आदि ध्वनिपूर्वकालके सहवर्गी हैं। यह काल पूर्वप्रवृत्तियोंका प्रतिफलनमात्र है। हिन्दी आचार्योंने ध्वनिपूर्वकालसे शैली तथा ध्वन्युत्तरकालसे सिद्धान्त लेकर अपने आचार्यत्व और कवित्वका उद्भावना की।

हिन्दी साहित्यके रीतिकालीन आचार्य केशव, चिन्तामणि आदि यद्यपि मूल अलंकार-सम्प्रदायके प्रतिष्ठापक हैं, तथापि अधिकांश आचार्योंने काव्यमें उनके नेहरूको न्याय दिया है।

आचार्योंकी गवेषणात्मक प्रवृत्ति और अतिशय अध्यवसायके कारण भारतीय अलंकारशास्त्रको आज विवेचनात्मक साहित्यमें प्रमुख स्थान प्राप्त है। हिन्दीमें केशवदासको अलंकारवादी कवि माना जाता है, किन्तु उनकी काव्य पम्पगता परवर्ती कवियों द्वारा अनुगमन नहीं हुआ, अतः हिन्दीकी अलंकार-परम्पराके परवर्ती आचार्योंमें कुलपति आदिका नाम प्रमुख है। विशेषके लिए दे—'अलंकार'।

—वि० स्ना०

अलंकार सम्प्रदाय—'अलंकार-सम्प्रदाय से तात्पर्य उन लेखकोंकी परम्परानि है, जिन्होंने रस और ध्वनि-सिद्धान्तोंके प्रतिष्ठित हो जानेके पूर्व अथवा पश्चात् 'अलंकार'को ही काव्यकी उच्छृङ्खलता प्रमुख माना माना है। अलंकारका काव्यमें महत्त्वपूर्ण स्थान है, यह तो सर्वसम्मत सिद्धान्त है, किन्तु अलंकार ही काव्यका प्रमुख आकर्षण है, इनकी कतिपय आचार्योंने माना है। इस मतका पोषक आचार्य-वर्ग अलंकार-सम्प्रदायके नामसे पुकारा जाता है।

उपरोक्त अलंकार-मतके मन्व्यापक आचार्य भामह

(७ अ० ई०) है तथा इस मतके पोषक हैं भामहके टीकाकार आचार्य उद्भट (८ अ० ई०), दण्डी (७ अ० ई०), रुद्रट (९ अ० ई०), जयदेव (१३ अ० ई०) अप्पय दीक्षित (१७ अ० ई०) और प्रतिहारेन्द्रराज (१० अ० ई०) भी इसी मतके अनुयायी हैं। हिन्दीमें इस रूपमें सम्प्रदायके अन्तर्गत आनेवाले कवि-आचार्य कम हैं। केशव (१६-१७ अ० ई०), जयदेव (१७ अ० ई०), भूषण (१७ अ० ई०), दूल्हा (१७-१८ अ० ई०) जैसे कुछ आचार्योंने अलंकारको विशेष महत्त्व दिया है यद्यपि अन्य अनेक रीतिकालके आचार्य-कवियोंने अलंकारोंका चिन्तारपूर्वक विवेचन किया है। पर इनमें चिन्तामणि (१७ अ० ई०), मतिराम (१७ अ० ई०), कुलपति (१७ अ० ई०), देव (१७-१८ अ० ई०) दास (१८ अ० ई०) आदि आचार्योंने अलंकारोंको रसादिकके साथ न्यायकार किया है, यद्यपि रीतिकालीन काव्यकी सामान्य शैली अलंकार तथा वैचित्र्यपूर्ण है।

भामहके अनुसार अलंकार ही काव्यका अनिवार्य प्राण-तत्त्व है। उनका अभिमत है कि प्रकृत कान्त होनेपर भी वनिताके मुखपर भूषणके बिना जिस प्रकार आभा नहीं आती, उसी प्रकार नितान्त प्रकृत रूपसे वाणीमें चारना नहीं आती, वाणीकी अलङ्कृतिके लिए वक्राभिधेय शब्दोक्ति श्रेष्ठ है। उन्हींके मतमें काव्यके पोषक अंगोंको 'अलंकार' शब्दके द्वारा पुकारा जाता है। रुद्रट तथा प्रतिहारेन्द्रराजने भी अपने ग्रन्थोंमें अलंकारको प्रधानता दी है। पीयूषवर्ष जयदेवके 'चन्द्रालोक'में अलंकारकी अनिवार्यता बड़े जोरदार शब्दोंमें घोषित की गयी है। इनके अनुसार अलंकार काव्यका प्राणतत्त्व है। प्राचीन अलंकारिकों द्वारा अलंकारको अत्यधिक प्रतिष्ठा देनेकी वान रुद्रटने भी अपने 'अलंकारसर्वस्व'में 'तदेवमलंकार एव काव्ये प्रधानमिति प्राच्याना ननम्' (६) इस कथनके द्वारा प्रमाणित की है।

कालक्रमसे अलंकारोंकी संख्याके समान अलंकारोंके स्वरूपमें भी पर्याप्त अन्तर पड़ता गया है। उनमें 'वक्रोक्ति' अलंकारका क्रमशः विकसित स्वरूप दृश्य है। आचार्य भामह वक्रोक्तिको समस्त अलंकारोंका प्राणतत्त्व मानते हैं। उन्होंने ऐसे अलंकारकी कल्पना भी नहीं की, जो वक्रोक्तिमें वियुक्त हो। वक्रार्थकी विधायक शब्दोक्तिको ही उन्होंने अलंकार कहा है और वे इसके बिना अलंकारकी स्थिति स्वीकार नहीं करते—'नैषा सर्वत्र वक्रोक्तिरनवधार्य विभाव्यते। यत्नोऽस्या कविना कार्यः कोऽलंकारोऽनया विना ॥' (काव्यालंकार २८५)। वामनने इसीको अर्थालंकार कहा है और रुद्रटने इसे शब्दालंकारोंके वर्गमें रखा है। अलंकार-सम्प्रदायके आचार्योंके आलंकारिक विवेचनके अनुशीलनमें स्पष्ट होता है कि यद्यपि इस विवेचनामें मौलिकता है, किन्तु उनमें विक्रम अधिकांश अलंकारोंकी मर्यादा जयवा परिभाषाका ही देखनेमें आता है, अलंकारका काव्यपर किम प्रकार प्रभाव पड़ता है, इस विषयपर गम्भीर एवं गवेषणात्मक अध्ययन प्रायः किसीने नहीं किया। इस सम्प्रदायके आचार्योंने अलंकारको काव्यका अनिवार्य अंग सिद्ध करनेके निमित्त स्वभावोक्तिको भी अलंकारमें समाविष्ट कर लिया है।

इस सम्प्रदायके अनुवर्ती आचार्योंने अलंकारोंका वर्गी-

करण करते समय उनके मूल तत्त्वों पर भी विचार किया है। अलंकारोंके विभागके लिए कतिपय सिद्धान्त भी निश्चित किये हैं। अलंकारोंके वर्गीकरणके वैज्ञानिक स्वरूपका सर्वप्रथम निर्देश हमें रुद्रटके 'काव्यालंकार'में मिलता है। इस विषयमें आचार्य ऋष्यक और विद्याधरका निरूपण बड़ा ही युक्ति-मगत, मौलिक और वैज्ञानिक है। इस सम्प्रदायकी प्राचीनताका आभास इसी तथ्यमें मिलता है कि हमारे ममस्त आलोचना-शास्त्रका प्राचीनतम नाम इसीके नामानुरूप अलंकार-शास्त्र है।

अलंकारको ही काव्यका सर्वस्व मानकर चलनेवाले आचार्योंने अपने अलंकार-ग्रन्थोंमें रसका स्वतन्त्र रूपसे उल्लेख न कर उसे काव्यके प्राणभूत अलंकारका ही एक प्रकार माना है। उन्होंने रसवत्, प्रेय, ऊर्जस्वी तथा समाहित अलंकारोंके भीतर रस और भावके समग्र विषयको समाविष्ट कर दिया है। इस तथ्यके प्रमाण भामह, दण्डी, उद्भट और रुद्रटके अलंकार-ग्रन्थ हैं, जिनमें उन्होंने प्रेय, रसवत् आदि अलंकारोंके द्वारा रसके समग्र विषयका उल्लेख किया है। भामह स्पष्ट रूपसे लिखते हैं कि जहाँ शृंगारादि रसोंकी प्रतीति स्पष्ट रूपसे होती है, वहाँ रसवत् अलंकारकी सत्ता नहीं मानी जा सकती। इसी प्रकार दण्डी, उद्भट तथा रुद्रटने भी काव्यमें रसवानिवेप विशेष यत्नमें करनेका आदेश दिया है। माराश यह कि उपर्युक्त आलंकारिक रस-तत्त्वको अलंकारका ही एक रूप मानते हैं।

इन आचार्योंने काव्यमें प्रतीयमान अर्थकी महत्ताको भी स्वीकार किया है। ऋष्यकने स्पष्ट रूपसे लिखा है कि भामह तथा उद्भट आदि अलंकारवादी आचार्योंने प्रतीयमान (व्यग्य) अर्थको वाच्यका पोषक मानकर उसे अलंकारके भीतर ही अन्तर्भुक्त किया है। इन आचार्योंने ध्वनि और प्रतीयमान अर्थको काव्यका मूल तत्त्व नहीं माना है और न ही ध्वनि अथवा गुणीभूत व्यग्य जैसे पदोंका अपने अलंकार-ग्रन्थोंमें प्रयोग किया है। उन्होंने मर्माभिव्यक्ति, अप्रस्तुतप्रशंसा, आक्षेपके भीतर प्रतीयमान अर्थके अनेक प्रकारोंका समाहार कर दिया है। भामहने समासोक्ति अलंकारके लक्षणमें स्पष्ट रूपसे निर्देश किया है कि यह अलंकार वहाँ होता है जहाँ किसी वस्तुका वर्णन होनेपर तत्प्रमाण विशेषणवाले अन्य अर्थकी प्रतीति होती है।

इसी प्रकार पर्यायोक्ति अलंकारमें वाच्यार्थसे भिन्न अन्य प्रकारके समग्र अर्थोंका ग्रहण भामहको अभीष्ट है। स्पष्ट इन अलंकारवादी आचार्योंने प्रतीयमान अर्थकी स्वतन्त्र सत्ता स्वीकार न कर अलंकारविशेषमें ही उसका समाहार कर दिया था।

दण्डी और भामहने अलंकारका जो महत्त्व काव्यमें प्रतिपादित किया, वह किसी न किसी रूपमें परवर्ती युगोक्त मान्य रहा है। हिन्दी साहित्यके रीतिग्रन्थोंमें अलंकारवादका समर्थ प्रतिपादन तो नहीं है, पर जैसा कहा गया है, यह उसकी शैलीगत विशेषता अवश्य रही है। अधिक विस्तारके लिए दे०—'अलंकार' तथा 'अलंकार-शास्त्र'।—वि० स्ना०

अलंकार्य—किसी पदार्थ या वस्तुके स्वाभाविक वर्णनको अलंकार्य कह सकते हैं अर्थात् स्वभाववर्णन ही अलंकार्य है। अलंकार और अलंकार्यके प्रभेदका विवादाम्पद प्रश्न

यद्यपि भारतीय काव्य-शास्त्रका नितान्त नवीन विषय नहीं है, किन्तु यूरोपमें अभिव्यज्जनावादके प्रवर्तनके उपरान्त यह प्रश्न आधुनिक काव्य-शास्त्रमें विशेष चर्चाका विषय बन गया है। प्राचीन आलंकारिक भामह, दण्डी, वामन आदिने अलंकार और अलंकार्यमें अभेद स्थापित कर सम्पूर्ण काव्य-सौंदर्यको 'अलंकार'में समाहित किया है—'काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते' (काव्यादर्श २१) तथा 'मौन्दर्यमलंकार' (काव्यालंकारम् ११०)।

स्पष्ट है कि इन आचार्योंके अनुसार काव्य-शोभाके कारण अथवा पर्याय अलंकार है। इसमें उन्होंने सम्पूर्ण रस-प्रपञ्चको रसवत् आदि अलंकारोंमें अन्तर्भूत कर दिया है। भामहके अनुसार काव्यका प्रस्तुत पक्ष चमत्काररहित होनेके कारण, काव्य न होकर वार्तामात्र है। 'सर्वास्त हो गया, चन्द्रोदय हुआ, पक्षिगण अपने-अपने नींदोंको लौट रहे हैं' इत्यादि, यह क्या कोई काव्य है? इनको वार्ता कहते हैं।' (काव्यालंकार २८७)। काव्यका यह प्रस्तुत पक्ष जब चमत्कृत हो जाता है, तो अलंकार बन जाता है। माराश यह कि ये आलंकारिक काव्यके प्रस्तुत पक्षका सर्वथा निषेध तो नहीं करते, किन्तु उसमें काव्यत्वका समाहार नहीं करते। इस प्रस्तुत पक्षमें जब किसी भी प्रकारके सौन्दर्यका उन्मेष होता है, तो यह अपनी ममग्रनामे अलंकारका पर्याय हो जाता है।

किन्तु रस और ध्वनि-सम्प्रदायके अनुयायियोंने शब्द-अर्थको प्रत्यक्ष और रसको मूलतः अलंकार्य कहा है और उपमा-रूपकदिको अलंकारके नामसे अभिहित किया है। उन्होंने उपमा-रूपक आदि अलंकारोंको रस-रूप अंगीकार उत्कर्ष-विधायक कहा है। दूसरे शब्दोंमें, उपमादि अलंकार रस-रूप अलंकार्यको अलंकृत करते हैं। मम्मट और विश्वनाथने प्रकारान्तरसे इसी मतका समर्थन किया है—'उपकुर्वन्ति त सन्त येऽङ्गद्वारेण जातुचित्'। हारादिवदलंकारास्ते ।' (काव्यप्रकाश ८६७)। अर्थात् हारादि आभूषण जिस प्रकार स्थूल रूपसे शरीरको शोभित करते हुए मूलतः आत्माका उत्कर्ष करते हैं, उसी प्रकार अलंकार प्रत्यक्ष रूपसे शब्द-अर्थको अलंकृत करते हुए मूलतः रसका मङ्गलन करते हैं। अतएव इस सिद्धान्तके अनुसार उपमादि अलंकार हैं और शब्द प्रत्यक्षतः तथा रस मूलतः अलंकार्य हैं।

कुन्तकने अलंकार और अलंकार्यकी पृथक्ताका निर्देश अत्यन्त स्पष्ट शब्दोंमें किया है। उनके अनुसार स्वभाव-वर्णन ही अलंकार्य है। यदि इसीको अलंकार कहें, तो फिर स्वभाववर्णनसे भिन्न कौन-सी वस्तु है, जो अलंकार्य है? काव्यमें अलंकार्य शरीरस्थानीय है। यह शरीर ही यदि अलंकार बन जाय, तो वह उस अलंकारमें पृथक् हमारे किम अलंकार्यको अलंकृत करेगा? स्वभाववर्णन अलंकार्य भी हो और अलंकार भी, यह सर्वथा असम्भव कल्पना है। कुन्तकने अनुमात्र शब्द और अर्थ अलंकार्य होते हैं और चतुरतापूर्ण शैलीसे कथनरूप वक्रोक्ति ही उन दोनों (शब्द और अर्थ) का अलंकार होती है—'उभावेतावत्कार्या तयो पुनरलंकृति । वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यमगोभणितिरुच्यते ।' (वक्रोक्तिर्नाविन ११०)। हिन्दीमें रामचन्द्र शुक्लने भी काव्यके प्रस्तुत अर्थको अलंकार्य कहा है। उनके अनुसार अलंकार्य 'मन

अलकारमें अनिवार्य भेद है जो सर्वथा अमित है। प्राचीन-पाश्चात्य काव्य-शास्त्रम भी इस तथ्यको इसी रूपमें स्वीकृत किया गया है। अस्तु लेकर आनन्दनक यह मान्यता प्रायः अक्षुण्ण नहीं है। उदाहरणके लिए—‘नील परिधान बीच सुकुमार, गुल रहा नटुल अधगुला अग, खिला हो ज्यों विजलीका फूल, मेघ-वन बीच गुलाबी रंग।’ (कामायनी - श्रद्धा)। इसमें श्रद्धाका रक्तिम गौर अग प्रस्तुत है और यही अलकार्य है। विजलीका फूल अप्रस्तुत है। दूसरी ओर नीला ऊनका परिधान प्रस्तुत है और मेघ-वन अप्रस्तुत। नन्पूर्ण रूपमें, नील परिधानमें अलकता हुआ रक्तिम गौर अग प्रस्तुत है और मेघ-वनमें खिला हुआ विद्युन्पुष्प अप्रस्तुत। यह अप्रस्तुत विधानरूप अलकार श्रद्धाके रूप अलकार्यका उपकारक है। —वि० खा०

**अलक्षणीयतावाद**—‘ध्वन्यालोक’में उल्लिखित तीन ध्वनि-विरोधी मतोंमें तीनों का आनन्दवर्धनका कहना है—‘केचित् पुनर्लक्षणकरणशालीनबुद्धयो ध्वनेस्तत्त्व गिरामगोचर नहदयहृदयसवेधमेव समारयातवन्’ लक्षण निर्माणमें अप्रगल्भबुद्धि किन्हीं (तीसरे वादों) ने ध्वनिके तत्त्वको (न शक्यते वर्णयितुं गिरा तदा स्वयं तदन्तःकरणेन गृह्यते) के नमान) केवल सहृदय-हृदयमवेध और वाणीके परे (अलक्षणीय, अनिवर्चनीय) कहा है। (हि० ख० पृ० १४)। इन सन्ध्वनें मुख्य विचारणीय बात यह है कि जो तत्त्व वाणी द्वारा नहीं बोधा जा सकती, जिनकी सन्ध्वन्य परिभाषा नहीं की जा सकती, वह तो अपने इन लक्षणके कारण स्वनः ही महान् सिद्ध हो जाता है। इसीलिए इस तीसरे पक्षको अध्यानमूलक कहा गया है। —उ० शु० शु०

**अलख**—नाथपन्थी जोगियोंके वे गीत जो भिक्षाके समय चिकारोंपर गाये जाते हैं। उत्तरभारतके सभी क्षेत्रोंमें ‘अलख’ उपलब्ध है। गोपीचन्द्र, भरथरी, गोरख और मैना-वतीकी कथाएँ अथवा निर्गुणी भावनाओंके धोतक अलख गीत हैं। राजस्थान और मालवामें प्रायः अलख सुननेको मिल जाते हैं। —श्या० प०

**अलख निरंजन**—दे०—‘निरंजन’।

**अलौकिक शृंगार**—दे०—‘शृंगार’।

**अल्प**—अधिकमें अन्तर्भूत होनेवाला अर्थालंकार। यदि आधेय छोटा और आधार बड़ा हो, किन्तु फिर भी आधारको अपेक्षाकृत छोटा (अल्प) वर्णित किया जाय तो ‘अल्प’ अलकार होता है। इसको सर्वप्रथम अप्पय दीक्षितने ‘कुवल्यानन्द’में स्वीकार किया है और उन्हींके आधारपर हिन्दीके मतिराम, दास, पद्माकर आदि आचार्योंने इसका विवेचन किया है। मतिरामके अनुसार इसकी परिभाषा है—जहाँ सूक्ष्म आधेय है, अति सूक्ष्म आधार।’ (ल० ल० : २४०) अथवा—‘अल्प अल्प आधेय है, सूक्ष्म होइ आधार।’ (का० नि० ११)। उदा०—‘मन जद्यपि अनुरूप है, तब न दृष्टि नक। दृष्ट परं जनि भार ते, निपट पातरी लक।’ (ल० ल० : २४०)। यहाँ आधेय ‘मन’ अनि अल्प है, उसमें भी अल्पतर है आधार ‘कटि’ अतः यहाँ अल्प अलकार है। ‘काव्यप्रकाश’ अथवा ‘साहित्यदर्पण’में अल्प अलकारको स्वतन्त्र न्याय नहीं मिला है। ‘काव्यप्रकाश’में ‘अधिक’की परिभाषा यों है—‘नहनोपनिहीयामावाश्रिनाश्रययो क्रमात्।

आश्रयाश्रयिणौ स्यातां तनुत्वेऽप्यधिकं तु नत्।’ (का० प्र० १० १०८), अर्थात् यदि महान् आधेय एवं आधारके आधार एवं आधेय क्रमशः महत्तर वर्णित हों, यद्यपि वस्तुतः ये दोनों छोटे हों, तो वहाँ ‘अधिक’ अलकार होता है। ऊपर दिये हुए उदाहरणमें ‘लक’से ‘मन’ वस्तुतः छोटा है, पर ‘लक’को बड़ा मानकर ‘मन’को उसमें भी बड़ा कल्पित किया गया है, अतः इस दृष्टिमें यह ‘अधिक’ अलकारका उदाहरण हुआ, और ‘अल्प’ अलकार ‘अधिक’ अलकारमें अन्तर्भूत हुआ। पद्माकरने इसका दूसरा भेद—‘अल्प अल्प आधार ते, जहाँ आधेय वक्षान।’ माना है और उसका उदाहरण दिया है—‘अति सूक्ष्म जो मन तहाँ, ता हूँ ते लघुमान।’ (पद्मा० १५९)। भूषणने ‘शिवराज-भूषण’में इसका उल्लेख नहीं किया है। —व० प्र० शा०

**अवगलित**—यह रूपरगत प्रस्तावनाका एक भेद है। यह दो प्रकारका होता है। प्रथम प्रकारका अवगलित वहाँ होता है जहाँ एक ही क्रिया द्वारा एक ही कार्यके समावेशसे दूसरे कार्यकी भी सिद्धि हो जाय। दूसरा अवगलित वहाँ होता है जहाँ एक कार्यके प्रस्तुत होनेपर दूसरा ही कार्य सन्पन्न हो।

प्रथम प्रकारके अवगलितका उदाहरण ‘उत्तरराम-चरित’से दिया जाता है। वनविहारकी दोहद इच्छावाली गर्भवती सीताको वनमें छोड़ दिया जाता है। यहाँ एक कार्यके समावेश (दोहदपूर्ति)में जनापवादके कारण वन-त्यागकी भी पूर्ति हो जाती है।

दशरूपककारने दूसरे ‘अवगलित’का उदाहरण ‘छलित-राम’ नाटकसे दिया है जो आज अप्राप्य है। राम पिताके वियोगमें विह्वल अयोध्यामें विमानसे न जाकर पैदल चलते हैं। ठीक सामने ही उन्हें जटायुधारी भरत दिखाई पड़ जाते हैं। यहाँ प्रस्तुतकी मिडि न होकर भरत-दर्शनकी सिद्धि होती है। —व० मि०

**अवचेतन**—अवचेतन ‘उपचेतन’का समानार्थक है। (दि०—‘मानस अवचेतन’)

**अवज्ञा**—विशेषोक्तिमें अन्तर्भूत होनेवाला अर्थालंकार, जहाँ एकके गुण-दोषसे दूसरेको गुण-दोष न होनेका वर्णन हो वहाँ ‘अवज्ञा’ अलकार होता है। यह अलकार ‘उल्लास’ अलकारके विपरीत है। ‘उल्लास’में अन्यके गुण-दोषोंका अन्यके द्वारा अंगीकरण है, ‘अवज्ञा’में उनका अनंगीकरण अथवा व्यर्थता। सस्कृतके प्रमुख आचार्योंने इन अलकारका स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं माना है। न तो ‘काव्यप्रकाश’में, न ‘साहित्यदर्पण’में इसका उल्लेख है। ‘चन्द्रालोक’ तथा ‘कुवल्यानन्द’में इसे स्वतन्त्र अलकार माना गया है। मतिराम, भूषण, दास तथा पद्माकर आदि हिन्दीके आचार्योंने भी इसे स्वतन्त्र अस्तित्व दिया है। मतिरामके अनुसार इन अलकारकी परिभाषा है—‘औरके गुण दोषते औरके गुण दोष।’ (ल० ल० : ३१७)। दामने इसके दोनों भेदोंके अलग लक्षण दिये हैं—‘औरके गुण औरको गुणन’ तथा ‘औरके दोष न औरको दोष’ (का० नि० १४)। उदा०—‘मेरे हग बारिद बृथा, वरपन बारि प्रवाह। उठन न अकुर नेहको, तो उर ऊमर माँह।’ (ल० ल० : ३१७)। यहाँ एकके प्रेमका प्रभाव दूसरेपर न होना अर्थात् गुणमें गुणका न



होना वर्णित है। तथा—‘कहा भयो जो तजत है, मलिन मधुप दुख मानि। सुवरन वरन सुवास जुत, चम्पक लहै न हानि।’ (वही • ३२०)। यहाँ मधुपके त्यागमे चम्पकको कोई हानि नहीं होती अर्थात् दोषसे दोषका न होना वर्णित है। भूषणने गुण तथा दोष दोनोंकी अवस्था एक ही उदाहरणमें प्रदर्शित की है, यथा—‘औरनके अनबाढे कहा अरु बाढे कहा नहि होत चहा है। औरनके अनरीझे कहा अरु रीझे कहा न मिटावत हा है।’ (शि० भू० • २८२)।

भस्कृतके प्रमुख आचार्योंने इसका स्वतन्त्र उल्लेख इस कारण नहीं किया है कि वे इसका अन्तर्भाव ‘विशेषोक्ति’में मानते हैं। कारणके रहते कार्यका न होना विशेषोक्ति है और गुण-दोष(कारण)के रहते गुण-दोष(कार्य) न होना अवस्था है। दोनोंमें तात्त्विक अन्तर न होनेसे उद्धोतकारने ‘अवस्था’को ‘विशेषोक्ति’के अन्तर्गत माना है।—ध० ब्र० शा० अवतरित लीला—दे०—‘लीला’।

अवतार—अवतरणमवतार (उच्च स्थानसे निम्न स्थानपर उतरना ही अवतरण या अवतार है)। भगवान्का वैकुण्ठधामसे भू-लोकपर लीलादिके निमित्त अवतार होता है। ‘महाभारत’के हरिविंशपर्वमें अवतारके स्थानपर आविर्भाव शब्द प्रयुक्त किया गया है (४१ १७-२०)। उनके अवतारका उद्देश्य ‘श्रीमद्भगवद्गीता’के शब्दोंमें है—‘परिश्रानाय साधूना विनाशाय च दुष्कृताम्। धर्मसंस्थापनार्थाय सम्भवामि युगे युगे ॥’ (अ० ४ श्लो० ८), उत्पत्ति, स्थिति और लय (महार) सृष्टिके शाश्वत धर्म हैं। ब्रह्मा, विष्णु और महेश इन तीन धर्मोंके प्रतिनिधि देवता हैं। विष्णु सृष्टिपालनके प्रतीक होनेसे अधिक लोकप्रिय हैं अतः इन्हींके अवतारोंकी अधिक कल्पना की गयी है। कहा जाता है कि बुडकी देवताओंके समान गणना होनेके पश्चात्से ही अवतारवादका प्रचलन हुआ और पुराणोंने इसे पुरस्सर तथा प्रचारित किया। परन्तु अवतारोंके बीज वैदिक साहित्यमें भी खोजे गये हैं। ‘शतपथ ब्राह्मण’में मत्स्यावतार (२।९।१।१२) तथा कर्मावतार (७।३।३।५), ‘तैत्तिरीय संहिता’ (७।१।५।१) और ‘तैत्तिरीय ब्राह्मण’ (१।१।३।५) एवं ‘शतपथ ब्राह्मण’ (१।१।५।१०) में वामनावतारका उल्लेख है। ‘श्रग्वेद’में विष्णुकी तीन उगोंसे सृष्टि नापनेकी कल्पना है (१।१५।४।१)। ‘पेतरय ब्राह्मण’ तथा ‘छान्दोग्योपनिषद्’ (३।१०) में देवकीपुत्र कृष्ण तथा ‘तैत्तिरीय आरण्यक’ (१।९।१।६) में वासुदेव श्रीकृष्णका उल्लेख है। वैदिक ग्रन्थोंमें इन्हे ब्रह्माका अवतार कहा है, परन्तु पुराणोंमें ये विष्णुके अवतार माने गये हैं।

पुराणोंमें विष्णुके अनेक अवतारोंकी कल्पना की गयी है। प्रत्येक पुराणमें उनकी संख्या एक-सी नहीं है। किमीमें ६ है, किसीमें १२ और किसीमें १०। विष्णुके इस अवतार प्रसिद्ध है—जो क्रमानुसार इस प्रकार है—(१) मत्स्य, (२) कूर्म, (३) वराह, (४) वामन, (५) नृसिंह, (६) परशुराम, (७) राम, (८) कृष्ण, (९) बुद्ध, (१०) कल्कि। इन ऋममें राम और कृष्णके अवतार अति प्रसिद्ध हैं। (अवतार वर्णनके लिए देखिये, जयदेवकृत ‘गीतगोविन्द’ प्रथम सर्ग, प्रबन्ध १)।

पुराणोंमें भगवान्के कुल २४ अवतार वर्णित हैं। वे हैं (१) नारायण (विराट्पुरुष), (२) ब्रह्मा, (३) मनक, मनन्दन, मनानन, मनत्कुमार, (४) नरनायण, (५) कपिल, (६)

दत्तात्रेय, (७) सुयश, (८) हयग्रीव, (९) ऋषभ, (१०) पृथ्वी, (११) मत्स्य, (१२) कूर्म, (१३) हंस, (१४) धन्वन्तरि, (१५) वामन, (१६) परशुराम, (१७) मोहिनी, (१८) नृसिंह, (१९) वेदव्यास, (२०) राम, (२१) बलराम, (२२) कृष्ण, (२३) बुद्ध, (२४) कल्कि। ये लीलावतारके नामसे प्रसिद्ध हैं। सत्त्वावतारके रूपमें काल, स्वभाव, कार्यकारण, मन, पंचभूत, अट्कार, रज, तम, सत्-त्रिगुण, इन्द्रियाँ, ब्रह्मायुगर्गर, स्थावर और जगम जीवकी गणना की जाती है। (श्रीमद्भागवत ६।२।७)।

निर्गुण सन्त कवियोंने अवतारोंका निषेध किया, उन्हें उसी रूपमें नहीं ग्रहण किया जिस रूपमें सगुण उपामत कवियोंने ग्रहण किया। सगुणोपासकोंके लिए ईश्वरावतार स्थूल प्रतीक है जिसकी उन्होंने मानसिक और मेवामूलक उपासना तथा अर्चना की है। निर्गुणियोंने अपनी आध्यात्मिक अनुभूतिको जिसे ‘गूँगेका गुड’ कहते हैं, लोकमामान्य बनानेकी दृष्टिमें राम, कृष्ण आदि अवतारोंके प्रतीकोंके माध्यममें व्यक्त किया है। अवतार उनके अव्यक्त ब्रह्मके नाममात्र हैं। उन्होंने अवतार नामोंकी पुराणवर्णित लीलाओंपर आस्था नहा प्रकट की।

कृष्णावतारकी लीलाओंका चित्रण सूक्तन ‘सूरमागर’ तथा अन्य कृष्ण सम्प्रदायके कवियोंकी कृतियोंमें तथा रामावतारकी लीलाओंका वर्णन मुख्यतया गोस्वामी तुलसीदासके ‘रामचरितमानस’ तथा अन्य ग्रन्थोंमें मिलता है।

भगवान्के उपर्युक्त अवतारोंकी प्रकट लीलाका चित्रण ही भक्त कवियोंका ध्येय रहा है। लीलाचित्रणमें उन्होंने अवतारविशेषके सौन्दर्य, शील और शक्तिके विविध रूपोंपर ध्यान दिया है। यद्यपि निर्गुणी सन्तोंने अवतारोंका विरोध किया है, यथा—‘लोका तुम्ह ज कहत हौ नन्दको नन्दन, नन्द कहौ धूँ का कोरे ? धरनि अकाम ढोऊ नहि होते तन यहु नन्द कहौ श्री रे ॥’ (‘कवीर ग्रन्थावली’, का० ना० प्र० सं०, पदसंख्या ४८)।

तो भी जब ब्रह्मके प्रति प्रेमासक्तिवश उमका वटप्पन मिट्ट करनेकी इच्छा जागरित होती है तब वे उसके अवतारी ‘गुणों’ या कार्योंका भी स्मरण कर लेते हैं। यथा—‘मेरो बापु माधव तू धनु केमव माँवलीउ बिठुलई। कर धरे चक्र वैकुण्ठ ते आये गन हस्तीके प्रान उधारीअले। दुहसासनकी सभा द्रोपती अम्बर लेत उधारीअले। गौतम नारि अहिलिया तारी पातिकि केतक तारीअले। ऐमा उधमु अजाति नाम देउ तउ सरनागन आयेअले ॥’

(नामदेव, पदसंख्या ३५)

‘बाधि मारि आवदेहि जारि, नेह रान छाडौतौ मेरे गुरुहि गारि। तब काढि खड़गकोप्यो रिमाड, तोहि रासनहारन तोहि बनाग। सम्भामें प्रगट्यो गिलारि, हरनाकम मारयो नख विठारि। महापुरुष देवाधिदेव, नरविह प्रगट किये भगति भेष ॥ ऊहँ कवीर कोष्टे लहे न पार, प्रहिलादि उपायों अनेक वार।’

(‘कवीर ग्रन्थावली’, का० ना० प्र० सं०)

भगवान्के अवतारोंके गुण-माहात्म्यका उल्लेख करनेमें निर्गुणियोंको आपत्ति नहीं दिनाई देनी पर वे अवतारोंके प्रतिमापूजनका घोर विरोध करते हैं। कवीर कहते हैं—‘तोन विचारि कन गो पचा भगन नाम जग नहि दना।’



विन प्रतीने पाती तोड़ें, ग्यान विना डेवलि सिर फोटें ।  
लुचरी लपसी आप सँवारें, द्वारे ठाढा राम पुकारें ।  
पर-आत्म जाँ नन विचारें, कहि कवीर ताकै बलिहारे ॥  
(‘कवीर ग्रन्थावली’, पृष्ठमख्या १३५) । —वि० मो० ज०

**अवदान**—यह शब्द बौद्ध साहित्यमें विशेष प्रयुक्त हुआ है—जैसे दिव्यावदान । हिन्दीमें अवदान अंग्रेजी ‘लीजेंड’ शब्दके लिए प्रयोगमें आने लगा है । यह बौद्ध प्रयोगके अर्थको भी सुरक्षित किये हुए है । अवदान वह लोक-कहानी है जो किम्बी यथार्थ व्यक्ति, स्थान अथवा घटनासे सम्बन्ध रखती है और परम्परामें प्राप्त होती है । परम्परा द्वारा यथार्थ तथ्यके चारों ओर अन्य आकर्षक बातें लपेट दी जाती हैं । व्यक्ति सम्बन्धी अवदानोंमें विक्रमादित्य, राजा रसालू, गोपीचन्द्र जैसे व्यक्तियोंकी प्रचलित कहानियाँ आती हैं । इन अवदानोंमें कभी-कभी तो बहुत थोड़ा तथ्य ही रोडकी भाँति होता है । कभी-कभी तो केवल नाम ही ऐतिहासिक रह जाता है, शेष समस्त कहानी लोकवातासे बनी होती है । जगदेव पँवारके अवदानमें बहुत-सी सामग्री लोकवातासे ली गयी है और विक्रमादित्य सम्बन्धी शनश कहाँनियोंमें विक्रमको छोड़कर और तथ्य मिलना अमम्भव है ।

अवदान और धर्मगाथाएँ यद्यपि भिन्न-भिन्न रूपकी लोकवाताएँ हैं, फिर भी कभी-कभी उनमें अन्तर करना कठिन हो जाता है । भीम, अर्जुनकी कहानियोंमें अवदान तत्त्व रहने हुए भी वे धर्मगाथाओंमें गिनी जाती हैं । जाह्न पौरका ऐतिहासिक अस्तित्व सिद्ध है, पर देवी-देवताओंके मयोगसे वह अवदान कुछ-कुछ धर्मगाथाका रूप ग्रहण करने लगता है और उम मम्प्रदायके लिए तो वह है ही धर्मगाथा, क्योंकि उनके लिए जाह्न पौर स्वयं देवता है ।

स्थानीय अवदान किम्बी स्थानविशेषकी किसी भौगोलिक विलक्षणता या नामकी विलक्षणता या किम्बी रिवाजकी विलक्षणताका निरूपण करना है । भारतमें अनेक स्थानोंपर चरण-पहाडियाँ हैं । किम्बी पहाडीपर चरणके जैसा चिह्न देखकर, उसके सम्बन्धमें स्थानीय अवदान बन जाता है । भरतपुर राज्यमें चरण-पहाडीपर कृष्णके चरण माने जाते हैं, मीलोनमें आठमकी चौड़ीपर आठमके पैरकी छाप है । स्थानीय अवदानोंमें वे सभी किन्से आते हैं जिनमें ठेके खजाने, सर्प-रक्षित धनगशि, उजड़े नगरों और गाँवों, किम्बी योगीके कहनेसे चलनेवाली ढाँवार, अतल तालाब, देवताओं या विश्वकर्मा द्वारा बने हुए महल, टीवार आदि, वगैरे मूल पुरुषकी कहानी आदि होती है । ये बातें भारतमें तो अनेक स्थानोंपर मिलेंगी ही, भारतके बाहर भी मिलेंगी । स्थानीय होते हुए भी जैमे वे व्यापक हों । —स०

**अवधी**—इस शब्दका अर्थ है अवधी भाषा । अवधी नामका यवा भारतवर्षके मध्यकालीन शान्तनमे प्रसिद्ध था, इसके पूर्वके इतिहासमें यही प्रदेश कोशलके नामसे विख्यात था । इस प्रदेशमें प्राचीन कालमें जनसाधारण द्वारा कोसली प्राकृत-बोली जाती होगी और मम्भवत औरमेना और मागधी प्राकृतकी बीचकी प्राकृत अर्द्धमागधी भी उमा क्षेत्रकी भाषा रही होगी । भाषाविज्ञानकी दृष्टिसे हिन्दीकी दो शाखाएँ हैं—(१) पश्चिमी हिन्दी और (२) पूर्वी हिन्दी । पूर्वी हिन्दीके अन्तर्गत अवधी, बोजकी और

छत्तीसगढ़ी आती हैं । इनमें अवधी प्रमुख है । वर्तमान समयमें अवधी उत्तरप्रदेशकी दो कमिश्नरियों (लखनऊ और फैजाबाद)के जिलोंमें तथा फतेहपुर, इलाहाबाद, मीरजापुर और जौनपुरके कुछ भागोंमें बोली जाती है । बाबूराम सक्सेनाने ‘अवधी भाषाका विकास’ नामक अपने ग्रन्थमें अवधीकी बोलियोंके तीन समूह माने हैं—पश्चिमी अवधी, मध्यवर्ती अवधी और पूर्वी अवधी । हिन्दीके प्रसिद्ध ग्रन्थ गोस्वामी तुलसीदासकृत ‘रामचरितमानस’ और मलिक मुहम्मद जायसीकृत ‘पद्मावत’ अवधीकी सर्वश्रेष्ठ कृतियाँ हैं । वर्तमान समयमें अवधीमें विशेष साहित्य रचना नहीं होती । स्फुट कविताएँ, कहानियाँ और प्रहसन आदि मिलने हैं । ऑल इण्डिया रेडियोके लखनऊ, इलाहाबाद केन्द्रसे देहाती कार्यक्रम अवधी भाषामें प्रसारित किया जाता है ।—वा० रा० म०  
**अवधूतिका**—दे०—‘हठयोग’ ।

**अवमर्शसन्धि**—रूपवकी पाँच सन्धियोंमें चौथी सन्धि । दशरूपककारने इसकी व्याख्या करते हुए लिखा है—‘क्रोधेना वसृशेषव व्यसनाद्वा विलोभनात् । गर्भनिमित्तबीजार्थ सोऽवमर्श इति स्मृत ॥’ (१४३) । जहाँ क्रोध, व्यसन या लोभसे फल-प्राप्तिके सम्बन्धमें पर्यालोचन किया जाय और जहाँ गर्भसन्धिके द्वारा बीजको प्रकट कर दिया गया हो, वहाँ अवमर्शसन्धि होती है ।

‘नृश’ धातुमें ‘अव’ उपसर्ग तथा ‘वच्’ प्रत्यय लगनेसे ‘अवमर्श’ शब्द बना । ‘ल्युट्’ प्रत्ययवाले अवमर्शका जो अर्थ होता है वही अर्थ अवमर्शका भी है । दोनोंका शब्दार्थ है ‘पर्यालोचन, विचार या विवेचन’ । यहाँ फलप्राप्तिके सम्बन्धमें जो पर्यालोचन और विवेचन होता है उनके मूलमें लोभ, व्यसन या क्रोध होता है । जहाँ फलप्राप्तिके निश्चयका निर्धारण तथा गर्भसन्धि द्वारा प्रस्फुटित बीजसे सम्बन्ध-स्थापन किया जाय वहाँ जो पर्यालोचन होता है वह अवमर्शके नामसे अभिहित होता है । अवमर्शसन्धिको विमर्श-सन्धि भी कहा जाता है । इसमें नियतासि और प्रकरीका सम्मिश्रण होता है, पर प्रकरीकी योजना वैकल्पिक होती है ।

‘चन्द्रगुप्त’में अवमर्शसन्धि वहाँसे दिखाई पड़ने लगती है जहाँ चन्द्रगुप्तके माता-पिता चाणक्यकी नीतिसे अनन्तुष्ट होकर राज्य छोड़ देते हैं । चन्द्रगुप्तके उत्तर-प्रत्युत्तरमें चाणक्य भी कुपित होकर चला जाता है और पीछे चन्द्रगुप्तका परम मित्र सिंहरण भी गुरुकी खोजमें निकल पड़ता है । चन्द्रगुप्त एकाकी रह जाता है और कहता है—‘पिता गये, माता गयी, गुरुदेव गये, कन्धेमें कन्धा भिड़ाकर प्राण देनेवाला सहचर सिंहरण गया तो भी चन्द्रगुप्तकी रहना पड़ेगा ।’ इस प्रकार क्रोध, असन्तोषके कारण यह विपत्ति उत्पन्न हो गयी है । विमर्शसन्धिकी यह उत्तम उदाहरण है । (हा० जगन्नाथ शर्मा ‘प्रमादके नाटकोंका आख्याय अध्ययन’)

अवमर्शसन्धिके मन्थन निम्नलिखित हैं—अपवाद, मफेट, विडव, डव, शक्ति, धुति, प्रमग, छलन, व्यवसाय, विरोधन, प्ररोचना, विचलन और आदान ।

इन मन्थनोंका प्रयोग प्रायः नहीं हुआ है । (दे०—‘सन्धि’)

—व० मि०  
**अवरोधहीन प्रदर्शनवाद**—अश्वके इतिहासमें—१३वीं

मामने विपमलिंगी वयस्क व्यक्तियोंका नग्न दर्शन प्रमुख महत्त्वका है। वच्चेको काम-विकासपर ऐसे दृष्टियोंका स्थायी प्रभाव-मा पड़ जाता है, कुछ मानसिक रोगोंके मूल कारण ऐसे अनुभव होते हैं। उदाहरणार्थ, paranoia रोगका रोगी मदा इस भ्रममें ग्रसित रहता है कि कपड़े बदलते समय लोग उसके नग्न शरीरको देख लेते हैं। इसके विपरीत कुछ व्यक्तियोंमें दूसरे प्रकारकी विकृति हो जाती है और वे इस प्रकारके नग्न प्रदर्शनमें रस लेते हैं, ऐसे व्यक्तियोंको प्रदर्शनवादी कहते हैं। सामान्य व्यक्तियोंमें भी बहुतसे व्यक्ति ऐसे होते हैं जो अपनी विशेषताओंका, अपने गुणोंका अत्यधिक प्रदर्शन करते हैं। साहित्यमें भी बिना किसी अवरोधके प्रवृत्तियोंका प्रदर्शन प्रचलित हो गया है। प्रदर्शनवाद काफी सीमातक मनोविश्लेषणके प्रभावमें उत्पन्न माना जा सकता है। क्योंकि प्रवृत्तियोंके दमनमें स्नायविक, मानसिक समस्याएँ उत्पन्न होती हैं अतः उनका अवरोधहीन प्रदर्शन ही व्यक्तिके विकासके लिए उचित है, यह धारणा प्रदर्शनवादके मूलमें है।—प्री० अ०

**अवस्था-रूपककी समस्त रचनामें कार्य (दि०) कई अवस्थाओंमें दिखाई देता है। ये अवस्थाएँ पाँच होती हैं—**आरम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति तथा फलगत। दश-रूपककारने अवस्थाओंका स्पष्टीकरण करते हुए लिखा है—  
'अवस्था पञ्च कार्यस्य प्रारब्धस्य फलार्थिभिः । आरम्भयत्न-प्राप्त्याशानियताप्तिफलगमा ॥' (१.१९)। अर्थात् फलकी इच्छावाले नायकादिके द्वारा प्रारब्ध-कार्यकी पाँच अवस्थाएँ होती हैं। पर अर्थप्रकृति और अवस्थाका भेद क्या है? अर्थप्रकृतिमें वस्तुको ध्यानमें रखते हुए स्थितियोंको विभाजित किया गया है और अवस्थामें नायकके कार्यको दृष्टिमें रखा गया है। —व० सि०

**अवहट्ट—**यह एक भाषा-विशेषका नाम है। इस नामका मन्कृत अनुवाद अपभ्रष्ट है। अवहट्ट नाम स्पष्ट रूपसे विद्यापतिकी कीर्तिलताकी नीचे लिखी पक्तिमें आता है—  
'देशिल वयना सब जन मिट्टा । तँ तयमन जम्पजो अवहट्टा ॥' विद्यापतिने स्पष्ट ही यहाँ 'देशिल वयना' (देशी गचन) और अवहट्टको एक ही माना है और अनुमान है कि यह अवहट्ट विद्यापतिके समयमें प्रचलित साहित्यिक भाषा थी, जिसे जनसाधारण आसानीसे समझ सकते थे। यह अपभ्रष्टमें भिन्न थी या यह अपभ्रष्टका ही दूसरा नाम है, इस विषयमें विद्वानोंमें मतभेद है। कुछ लोग इसे वर्तमान भारतीय आर्य-भाषाओंका पूर्वरूप तथा अन्य इसे अपभ्रष्ट ही मानते हैं। —ग्रा० रा० म०

**अवहसित—**दे०—'हास्यरस'।

**अवहित्या—**प्रचलित तत्त्वमें एक सचारी भाव। स्वतः विग्रह न होनेके कारण ही कदाचित् भरतने इस शब्दकी व्याख्या की है। 'अपने मुखकी भावव्यक्तिको छिपानेका नाम अवहित्या है।' अभिनवगुप्तने इसकी व्युत्पत्ति भी बतायी है, जिसका अनुकरण रामचन्द्र गुणचन्द्र एवं हेमचन्द्रने भी किया। इस व्युत्पत्तिके अनुसार 'न बहिस्थ चित्त येनैति' अथवा चित्तका अन्तर्गत भाव बाहर व्यक्त न होनेसे अवहित्या होती है। भरतने इसके विभाव और अनुभाव निम्नलिखित प्रकारसे बताये हैं—'लज्जा, भय, पराजयकी महत्ता एवं क्रमता

इत्यादि विभावोंमें यह भाव उद्बुद्ध होता है। किसी दूसरी बातकी चर्चा करना, अन्य दिशामें देखना, वाचमें वान काटना, कृत्रिम धैर्यका प्रदर्शन करना इत्यादि अनुभावोंमें इसकी अभिव्यक्ति होती है।' (ना० शा० ७.८० ग)।

स्वभावकी वक्रताकी व्याख्या 'नाट्यदर्पण'में सुन्दर रूपसे हुई है। वहाँ कहा गया है कि प्रगल्भता होनी आवश्यक है, उसके बिना अपने भावोंको छिपाया नहीं जा सकता (ना० द० ३.१४४)। विश्वनाथने यह भी स्पष्ट कर दिया कि भाव चाहे हर्षका हो चाहे अन्यथा, किसी भी प्रकारके भावका गोपन अवहित्यामें होता है—'भयगौरवलज्जादेह-पाँधाकारगुप्ति।' (मा० द० ३.१५८)। हिन्दीके आचार्य देवके लक्षणमें इसकी छाया है—'लज्जा गौरव धृष्टता, गोप्य आकृति कर्म।' और कहें औरें करैं' (भाव० सचारी)। अन्योंने प्रायः—'जो जहँ करि कुछ चातुरी, दशा दुराव आय।' (जगत० ५०६)के अनुसार चतुराईमें स्थितिके छिपानेकी महत्त्व दिया है।

'दशरूपक'में धनिकने 'कुमारसम्भव'से निम्नलिखित उदाहरण दिया है—एववादिनि देवपे पाद्वे पितुरधोमुखं। लीलाकमलपत्राणि गणयामास पार्वती।' इसी उदाहरणको अवहित्याके प्रसंगमें हेमचन्द्रने 'काव्यानुसामन'में (२ पृ० १०८) एवं विश्वनाथने 'साहित्यदर्पण'में दिया है (मा० द० ३.१५८)। इसीका हिन्दी रूपान्तर है—'सुनि नारदकी बात, तात निकट है नमितमुख। उमा कमलके पात, कर उठाय गिनवे लगी।' (२० म० पृ० १४४)। जब पार्वतीने नारद द्वारा शिवके गुणोंका श्रवण किया तो उन्हें हर्ष हुआ, पर उस हर्ष को उन्होंने व्यक्त न होने देनेके लिए अपना मुख नीचा कर लिया और कमलदल गिनने लगीं। यहाँपर अवहित्याका भाव व्यक्त है। यहाँ लज्जाके कारण यह मनोवेग उद्बुद्ध हुआ है। देवका नायक लज्जावश वात छिपाता है—'पीछे निहारि निहारत नारिन हार हियेके सुधारन लागे।' (भाव० सचारी)। —ज० कि० व०

**अवतारवस्तुवक्रता—**दे०—'प्रकरणवक्रता', मानवा नियामक।

**अवाचक—**दे०—'शब्द-दोष', आठवा 'पद-दोष'।

**अविकृतपरिणामवाद—**अविकृतपरिणामवाद एक प्रकारका ब्रह्मपरिणामवाद है। साख्यमें प्रकृतिपरिणामवाद है और वैष्णववेदान्तोंमें ब्रह्मपरिणामवाद। परिणामवादका अर्थ यह है कि जगत् और जीव किसी मूलभूत तत्त्वके परिणाम या विकार हैं, अर्थात् उसमें ही उत्पन्न या निःसृत हैं। यह मूलभूत तत्त्व क्या है? साख्य इस प्रश्नका उत्तर देता है कि यह जट प्रकृति है। वेदान्त उत्तर देता है कि यह ब्रह्म है। इस कारण साख्यका निदान्त प्रकृतिपरिणामवाद कहा जाता है और वेदान्तका ब्रह्मपरिणामवाद। ब्रह्मपरिणामवादके भी कई प्रकार हैं। शंकरका मत है कि ब्रह्मका वस्तुतः परिणाम नही होता है। परिणाम होनेपर ब्रह्म परिणामी या परिवर्तनशील हो जायगा और तब वह कहा नित्य-पूर्ण सत् रह सकता है? इसलिए उन्होंने ब्रह्मविवर्तवादको माना अर्थात् जीव और जगत् ब्रह्मके विग्रह हैं अर्थात् मायाभय परिणाम हैं। पर इस मतमें ब्रह्मकी निर्विकारता नो बनी रह गयी लेकिन जीववक्रताका मिथ्यात्व

सिद्ध हो गया। यह रामानुजको मान्य न हुआ। उन्होंने ब्रह्मकी निर्विकारता और जीवजगत्की सत्यता, दोनोंको मानने हुए ब्रह्ममे ही अचेतन प्रकृति और चेतन जीवोंको गुणभूत माना। बर्गीकीसे देखनेपर इन मनमें ब्रह्ममें विकार आ गया क्योंकि उसके अन्दर तीनों और जटवस्तुओंकी सत्ता स्वीकार कर ली गयी। इसका परिहार करनेके लिए मन्वाचार्यने ब्रह्मको केवल निमित्त कारण माना और प्रकृतिको जगत्का उपादान कारण माना। इन मनमें यद्यपि ब्रह्मकी निर्विकारता और जीवजगत्की सत्यता, दोनों सुरक्षित हैं, पर ब्रह्ममें एक भारी दोष आ गया है। वह दोष यह है कि ब्रह्म ब्रह्म अर्थात् निरक्षेप नहीं रह गया, वह प्रकृति-नापेक्ष बन गया, अद्वितीयसे द्वितीय बन गया। इस दोषको दूर करने हुए निम्नार्कने प्रकृतिको ब्रह्मकी शक्ति ही माना। शक्ति ब्रह्ममे भिन्न-भिन्न है। जगत्की उत्पत्तिमे ब्रह्मकी निर्विकारतामें व्याधान नहीं हो सकता, क्योंकि जगत् शक्तिका परिणाम (शक्तिविक्षेपलक्षणपरिणाम) है, ब्रह्मका स्वरूपपरिणाम नहीं। इस मनमें भी जगत्की सत्ता वस्तुतः ब्रह्मकी सत्ताका विक्षेपनात्र ही रहती है। इस कारण जगत्को बान्धवमें अनित्य और अपदार्थ ही कह दिया गया।

इन प्रकार जीवजगत्की सत्ता सत्यता और ब्रह्मकी निर्विकारता तथा निरपेक्षता दोनोंको सिद्ध करनेके लिए उक्त सभी मन अपर्याप्त है। बल्लभाचार्यने इन दोनों बातोंको पर्याप्त प्रामाणिकताको स्वीकार किया। ब्रह्म एक और निरपेक्ष, अद्वितीय, निर्विकार, अविपरिणामी या दृढस्थ है तो दूसरी ओर जीव भी नित्य सत् है और उसी ब्रह्मके परिणाम है। वह विचित्र परिणाम है, क्योंकि इसमें ब्रह्म विह्वल नहीं होता, वह अविह्वल अर्थात् सदा निर्विकार रहता है। श्रुतिद्योने इनी अविह्वलपरिणामवादका समर्थन किया है, क्योंकि उन्होंने बताया है कि जगत् और जीव ब्रह्मके वैसे ही अविह्वल परिणाम है जैसे कि स्वर्णके अलंकार सोनेके, या मिट्टीके बर्तन मिट्टीके, न कि जेने दही दूधका विह्वल परिणाम है। बल्लभने श्रुतियोंके प्रमाणपर ब्रह्मको सत्, चित्, आनन्द माना और कहा कि जगत् सत्का आविर्भाव है, जीव सत् और चित्का आविर्भाव है और ईश्वर सच्चिदानन्दका आविर्भाव है। इस प्रकार ब्रह्मके ही अविह्वल परिणाम ईश्वर, जीव और जगत् हैं। चैतन्य महाप्रभुने भी इसी अविह्वलपरिणामवादका समर्थन किया और कहा कि अपनी अचिन्त्य शक्तिके बलमे ब्रह्म परिणत होता हुआ भी अपरिणामी ही रहता है। अविह्वलपरिणामवादके कारण बल्लभने माना कि 'तत्त्वमसि' आदि वाक्योंमें त्वपदार्थ और तत्त्वपदार्थकी, जीव और ब्रह्मकी, अभिन्नता अभिधा द्वारा ही सिद्ध है, लक्षणा द्वारा नहीं जैसा कि शंकराचार्यका मत है। इस प्रकार इन निदानसे बल्लभने मायावाद या विवर्तवादको विलक्षण उल्लास पेंका और शुद्धाद्वैतवादकी स्थापना की। यदि केवल श्रुतियोंको ही प्रमाण माना जाय तो बल्लभाचार्यका मत अत-प्रतिशत ठीक है। श्रुतियों अविह्वलपरिणामवादको ही निश्चय करती हैं। पर तत्काली कर्मादीपर अविह्वलपरिणामवाद ठहर नहीं सकता है। सत्, चित् और आनन्द तीनोंके पृथक् पृथक् आविर्भाव क्यों होते हैं?

यदि ये इन प्रकार पृथक् हैं तो ब्रह्मको शुद्ध अद्वैतता कहाँ रह गयी? फिर परिणामसे परिणामीमें कुछ विकार आ ही जाता है, चाहे वह अच्छा हो या बुरा हो। यदि विकार नहीं आता, परिवर्तन नही होता, तो फिर परिणामका महत्त्व ही क्या रह जाता है? तब तो परिणाम अपरिणाम हो गया। अतः अविह्वलपरिणामवाद वस्तुतः अपरिणामवाद ही है और इस अर्थमें ही शंकराचार्यके मनमे तत्काल भी भिन्न नहीं प्रतीत होता। पर जहाँ शंकराचार्य इसे तत्काल अपरिणाम या विवर्त कहते हैं, वहाँ बल्लभ इसे परिणामवाद ही कहते हैं। इस तरह अविह्वल परिणामवादमें वदन्तो-व्याघात है।

पर बल्लभ और उनके अनुयायी तर्क या बुद्धिको परवाह नहीं करते। वे श्रुतिप्रमाणको सर्वोपरि प्रमाण मानते हैं, चाहे वह वदन्तोव्याघात ही क्यों न हो, और इस प्रकार उनका मन दार्शनिक न होकर वास्तवमें धर्मशास्त्रीय हो रह जाता है।

जीव और ब्रह्म तथा जगत् और ब्रह्मके सम्बन्धोंको समझाते हुए हिन्दीके सन्त कवियोंने ऐसे उदाहरण दिये हैं जो अविह्वलपरिणामवादका समर्थन करते प्रतीत होते हैं, पर उन्होंने प्रायः अविह्वलपरिणामवाद और विवर्तवादको एकमेक कर दिया है। बल्लभाचार्यकी परम्पराके सूर आदि सन्तोंने अविह्वलपरिणामवादको मानते हुए भी जीव या जगत्को ब्रह्मने भिन्न रखा है। उन्होंने इसको रामानुजीय ब्रह्मपरिणामवादसे जोड़ दिया है। बुद्धिसे अविह्वलपरिणामवादका समर्थन नहीं हो सकता और हृदयसे भी ब्रह्म और माधनमें भेद माननेके लिए अविह्वलपरिणामवादके स्थानपर द्वैतवाद मानना पड़ता है, क्योंकि अविह्वलपरिणामवादके अनुसार शुद्ध अद्वैतवादका ही मेल बैठ सकता है। इस प्रकार मानते हुए भी ब्रह्मको दृढस्थ, नित्यनिरञ्जन या निर्विकार माना गया है। इसमें लगता है कि चैतन्यके अचिन्त्य अविह्वलपरिणामवादका ही समर्थन प्रायः हिन्दीके सन्तोंने अधिक किया है। —स० ला० पा०

अविचल आलोचनाप्रणाली—अंग्रेजोंमें इसका समानार्थी शब्द 'स्टैटिक' है, जिसका अर्थ होता है स्थिर, अचल। इसी शब्दसे 'स्टैटिक्स' बना है, जिसका अर्थ उन विज्ञानमे होता है जो गतिमें किसी भी प्रकारके परिवर्तनको रोकता है। इस प्रकार इन दोनों ही समानार्थी शब्दोंको मूल आत्मा 'स्थिरता' है।

चिन्तनके क्षेत्रमें दो प्रकारकी धारणा स्पष्ट दिखाई पड़ती हैं। एकका मन्व्य है कि सृष्टिमें जो कुछ भी घटित होता रहता है, परिवर्तन होता रहता है, जिसे हम नूतनता, नवीनताकी नशा देते हैं वह सब मूलतः सृष्टिके मूल तत्त्वोंका ही परिणाम है। इसलिए जो कुछ भी प्राचीन और पुराना है, वही वस्तुतः सत्य, आशु और चिरन्तन है। और हमें उन्ही मूल तत्त्वोंको पकड़े रहना चाहिये। दूसरी कोटिका चिन्तन यह घोषित करता है कि सृष्टि निरन्तर विकसित होनेवाली एक संस्था है। परिवर्तन ही विकासका नियम है इसलिए जो कुछ भी घटित होता रहता है वह सब पुराना है, पिछला है। इसलिए मूलरूपमें कहाँ कुछ नहीं है।

साहित्यके क्षेत्रमें चिन्तनकी ये दोनों धारणाएँ काम

करती है। साहित्यके सम्बन्धमें कुछ आलोचकोंका ऐसा मत है कि साहित्यके मूल तत्त्व जीवनके मूल तत्त्वकी भाँति एक हैं तथा चिरन्तन और शाश्वत हैं। इसलिए साहित्यका रूप-परिवर्तन नितना भी हो, किन्तु आत्माकी भाँति साहित्यके मूल तत्त्व अपरिवर्तनशील हैं। इनका आग्रह है कि साहित्यका मापदण्ड इन्हीं मूलगत तत्त्वोंको मानना चाहिये। साहित्यका मूल रूप अविचल है और इसीलिए साहित्यकी आलोचनाके मानदण्ड भी स्थिर हैं, अविचल हैं।

यूरोपमें ग्रीक आलोचकोंका चिन्तन युगोत्तक 'मृत्यु' के रूपमें ग्रहण किया गया। प्लेटो, अरस्तू, होरेस आदि चिन्तकोंको अपना आदर्श मानकर लोगोंने साहित्यके मानदण्ड स्थिर किये। नीति, धर्म आदिको सर्वोपरि मानते हुए उस युगमें आलोचकोंने काव्यको मधुर विषके रूपमें तथा बुद्धिको विनाश करनेवाली वस्तुओंमें माना। वीथियसने यह माना कि काव्य-देविया मनुष्यको मधुर विष पिलाती है। सेण्ट ऑगस्टाइनने साहित्यके सुखको राक्षसी सुप्त वतलाया। स्पष्टतः ये चिन्तन, नीति, मर्यादा, आदर्श, धर्मका अवलम्ब लेते हैं। ऐसे ही आलोचकोंने शेक्सपीयरको पागल करार दिया था। उसके पात्रोंको विकृत, मनुष्यका विषट्तिन-रूप मानते हुए उनकी सर्वथा उपेक्षा की थी, परन्तु व्यान देनेकी बात है कि पाश्चात्य जगत्में पुनरुत्थान-कालके पहले-पहले ही इस चिन्तनपद्धतिको आश्रय मिला।

संस्कृत-साहित्यकी अलोचनामें यह सिद्धान्त बहुत आसानीसे देखा जा सकता है और इनके मतानुयायी भी प्रचुर मात्रामें पाये जाते हैं। संस्कृतके समस्त चिन्तनोंका धरातल, आधार है—शरीर और आत्मा, रम, ध्वनि, अलंकार, रीति, वक्रोक्ति। रसको आत्मा मानते हुए आचार्योंने उसीको प्रधान माना। इन लोगोंने यह स्वीकार किया कि साहित्यका मूल तत्त्व रम, आत्माकी तरह अखण्डित, अभिभाजित है तथा ब्रह्मकी भाँति इसका स्वरूप अविचल है।

हिन्दीमें स्वतन्त्र चिन्तनका सर्वथा अभाव रहा है। फलतः संस्कृत अथवा पाश्चात्य साहित्य-शास्त्रका अवलम्बन लिया गया। इसलिए हिन्दी आलोचनाक्षेत्रमें रससिद्धान्तके पोषक तो मिलेगे, किन्तु उनका अपना स्वतन्त्र चिन्तन नहीं मिलेगा, बल्कि अनुकरण ही उपलब्ध होगा। हिन्दीका पूरा रीति-साहित्य इसका ज्वलन्त उदाहरण है। केशवदास, चिन्तामणि, दास, देव, विहारी, आदि इसके अच्छे दृष्टान्त हैं। —रा० कृ० स०

**अविमृष्ट-दे०—**'शब्ददोष', पन्द्रहवाँ 'पद-दोष'।

**अविवक्षित वाच्यध्वनि**—ध्वनिके दो प्रधान भेदोंमेंसे एक। इस ध्वनिमें वाच्यार्थ अनुयोगी होनेके कारण अविवक्षित—अवाञ्छनीय—रहता है, क्योंकि यह लक्षणापर आधारित रहता है। इसीलिए इसे लक्षणाभूला ध्वनि भी कहते हैं। इस ध्वनिमें केवल प्रयोजनवती लक्षणा रहती है, रुढ़ा नहीं रहती, क्योंकि रुढ़ा लक्षणामे व्यंग्यार्थ अत्यन्त स्पष्ट होनेके कारण महत्त्वहीन हो जाता है और वह होते हुए भी न होनेके बराबर होता है। अविवक्षित वाच्यध्वनिके दो भेद होते हैं—१ अर्थान्तरमक्रमित, २ अत्यन्त तिरस्कृत। पहले भेदका मूलधार उपादान तथा दूसरेका लक्षितलक्षणा होती है। इन दोनोंके पङ्गत तथा वाच्यगत

भेदोंकी दृष्टिसे अविवक्षित वाच्यध्वनिके कुल चार भेद होते हैं। —उ० अ० शु०

**अव्यपेत यमक-दे०—**'यमक'।

**अशोकी प्राकृत**—महाराज प्रियदर्शी अशोकने अपने राज्यकालमें कुछ अभिलेख शिलाओं, स्तम्भों और गुफाओंमें प्रचारार्थ लिखाये थे। इनकी भाषा प्राकृत है और इस प्राकृतका नाम विद्वानोंने अशोकी प्राकृत रखा है। ये अभिलेख भारतवर्षके सभी कोनोंमें पाये जाते हैं। पूर्वम बोली और जोगढ, उत्तर-पश्चिममें गहनगजगढी और मानसेहरा, उत्तरमें देहरादूनके पास कालमी, पश्चिममें सौराष्ट्रमें गिरनार तथा दक्खिनमें मैसूर प्रदेशमें ये अभिलेख मिलते हैं। विद्वानोंका मत है कि इन लेखोंका मूल पाठ पाटलिपुत्रमें उस समय प्रचलित मागधी भाषाके किन्हीं रूपमें रहा होगा और अभिलेखोंके क्षेत्रकी दृष्टिसे उस भाषामें क्षेत्रीय अथवा प्रादेशिक मशोधन कर लिये गये होंगे। उदाहरणके लिए, गिरनार और बौलीके शिलालेखोंका विषय एक ही है, पर भाषा यथेष्ट भिन्न है। एकाध वाक्यमें अशोकी प्राकृत उपलब्ध पालि भाषासे भी प्राचीन है। उदाहरणके लिए, गहनगजगढी और मानसेहराके अभिलेखोंमें मूर्धन्य प प्राप्त है, जिसका पालिमें नितान्त अभाव है। इन अभिलेखोंमें तिथियाँ पड़ी हुई हैं (यथा—महाराज अशोकने अभिलेखमें बारहवें वर्षमें लिखाया गया)। भारतीय आर्थ-भाषाओंका सामग्रीमें अशोकी प्राकृतका इसीलिए बड़ा महत्त्व है, क्योंकि यही निश्चित तिथिवाली सामग्री है। महाराष्ट्री, गौरमेनी आदि प्राकृतोंमें अशोकी प्राकृत काफी पुरानी है। —वा० रा० स०

**अश्राव्य**—सवादके विचारसे कयावस्तुके तीन भेदोंमेंसे यह एक है। यदि कहनेवाले पात्रके अतिरिक्त अन्य कोई पात्र उसकी उक्ति न सुन सके तो वह अश्राव्य (किन्हीं भी अन्य पात्रके सुनने लायक नहीं) है। इसे 'स्वगत' भी कहते हैं। प्रसादके नाटकोंमें बहुत-सी स्वगतोक्तियाँ पायी जाती हैं।

आधुनिक नाटकोंके लिए 'स्वगत' दोष माना जाता है। 'स्वगत' कथनकी कृत्रिमता इसीमें प्रकट है कि रंगमंचपर उपस्थित पात्र सुनी हुई बातको अनसुनी करते हुए मान लिये जाते हैं। लेकिन तारीफ यह है, जब कि रंगमंचपर उपस्थित पात्र अन्य पात्रके स्वगतको नहीं सुन पाते, रंग-शालामें बैठे हुए सामाजिक उमे सुन लेते हैं। इसकी अमनोवैज्ञानिकताको देखते हुए आधुनिक नाटककारोंने इसे रंगमंचोपयुक्त नहीं समझा है। स्वयं 'प्रसाद'ने अपने 'विशाख' नाटकमें स्वगतपर व्यंग्य करते हुए महापिण्डलमे कहलाया है, 'जैसे नाटकोंके पात्र स्वगत जो कहते हैं वह दर्शक समाज या रंगमंच सुन लेता है, पर पात्रका सदा पात्र नहीं सुन सकता। उनकी भरत बाबाकी अपथ है।' फिर भी प्रसादके नाटकोंमें स्वगतोक्तियोंकी भरमार है (दे०—'चन्द्र-गुप्त', प्रथम संस्करण, पृ० १७, ३५, ११३)। —व० प०

**अश्रु-दे०—**'सात्त्विक अनुभाव', नात्यों।

**अश्लील-दे०—**'अर्थ-दोष', चतुर्गुणों तथा 'शब्द-दोष', नवा 'पद-दोष'।

**अष्टक-दे०—**'मुक्तक काव्य'।

**अष्टाक्षर**—पुष्टिमात्रके नन्धापक महाप्रसु वाच्यार्थके

चार और उनके पुत्र विठ्ठलनाथके चार प्रधान शिष्य क्रमशः कुम्भनदाम (१४६८-१५८२), सूरदाम (१४७८-१५८०-८५), कृष्णदाम (१४९५-१५७५-८१), परमानन्ददास (१४९१-१५८३) तथा गोविन्ददाम (१५०५-१५८५), छोटस्वामी (१५८१-१५८५), नन्ददाम (१५३३-१५८६) और चतुर्भुजदाम (१५४०-१५८५) 'अष्टछापकवि' के नामसे प्रसिद्ध हैं। सम्प्रदायके इष्टदेव श्रीनाथजीके अत्यन्त निकटवर्ती ये कवि कीर्तनकार मरुभावासे उनकी प्रेमभक्तिमें अनुरक्त थे। ये आठों भक्त कवि इनने निम्न, परम 'भगवद्गीय' माने जाते थे कि वे श्रीनाथजीके अष्टमुख भी कहे गये हैं। इन कवियोंका रचनाकाल सन् १५००में १५८६ तक अनुमान किया गया है।

सन् १८९२ में गोवर्धनपुर श्रीनाथजीका प्राकट्य हुआ। तभी महाप्रभु वल्लभाचार्यने ब्रजमें पहली बार आकर उन्हें गोवर्धनके एक छोटे मन्दिरमें प्रतिष्ठित किया। उसी समय गोवर्धनके निकट जमुनावती गाँवके निवासी गोरवा क्षत्रिय कुम्भनदाम उनकी शरणमें आये। महाप्रभुने उन्हें दीक्षा देकर श्रीनाथजीकी कीर्तनसेवामें नियुक्त किया। जब वे दूसरी बार ब्रज आये तब अम्बालाके मेठ पूरनमलके ढानके फलस्वरूप सन् १४९९ ई० में श्रीनाथजीके बड़े मन्दिरकी नांव पड़ी। अपनी तीसरी ब्रज-यात्रामें आगरा और मथुराके बीच गऊघाटपर मन्यामी वेशमें रहनेवाले सरदाना नामक भक्तको उन्होंने शरणमें लिया और अपने साथ उन्हें श्रीनाथजीके मन्दिरमें ले जाकर कीर्तनकी सेवामें लगाया। इसी अवसरपर सन् १५०९ में श्रीनाथजीकी मूर्ति नवीन मन्दिरमें स्थापित की गयी और गुजरातके एक ग्रामीण शूद्र कुनवी परिवारके कृष्णदास भी इसी वर्ष शरणमें आये। नवीन मन्दिरमें स्थापित होनेके बाद भी कीर्तनकी सेवा मन्त्रमे पहले कुम्भनदासको ही सौंपी गयी थी। जगन्नाथ-पुरीकी यात्रामें चैतन्य महाप्रभुने भेंट करनेके बाद जब वल्लभाचार्य अनुमानत १५१९ में अपने स्थायी निवास-स्थान अटैल पहुँचे तो उन्होंने कान्यकुब्ज परमानन्द स्वामी नामक एक प्रसिद्ध कवि-कीर्तनकारको स्वप्न देकर अपनी ओर आकृष्ट किया और अपने सम्प्रदायमें दीक्षित किया।

महाप्रभु वल्लभाचार्य सन् १५३० में गोलोकवासी हुए। अब उनके बड़े पुत्र गोपीनाथ पुष्टिमार्गके आचार्य-पदपर प्रतिष्ठित हुए। परन्तु आठ वर्ष बाद १५३८ में उनका भी गोलोकवान हो गया। उनके पुत्र पुष्पोत्तमका देहावसान पहले ही हो चुका था। अतः उनके छोटे भाई विठ्ठलनाथ आचार्य-पदके अधिकारी हुए। उन्होंने बड़ी योग्यतापूर्वक सम्प्रदायका नववर्धन किया। १५६६ ई०में वे अटैल छोड़कर ब्रजमें स्थायी रूपसे रहने लगे। इसी वर्ष उन्हें सम्राट् अकबरने एक फरमान (आज्ञापत्र) प्राप्त हुआ जिसके अनुसार गोकुलकी भूमि उन्हें माफीमें प्रदान की गयी। इनके बाद भी उन्हें सम्राट्की ओरसे निर्भयपूर्वक बमने, गऊ चराने तथा उनके इलाकेमें पूज्य पशु-पक्षियोंकी हत्याके निषेध-सूचक कई फरमान मिले। श्रीनाथजीके मन्दिरमें उन्होंने सेवा-व्यवस्थाकी निश्चित और दृढ़ परम्परा टानी। दैनिक आठ सेवाओं तथा वार्षिक व्रतोत्सवोंकी व्यवस्था करके उन्होंने सम्प्रदायके प्रचार तथा साहित्य,

मगीत और प्रसाधन-कलाओंकी उन्नतिमें अपूर्व योग दिया। उन्होंने ही अपने पिता और स्वयं अपने सैकड़ों शिष्योंमें उपर्युक्त आठ 'परम भगवद्गीय' और कान्यप्रतिभासम्पन्न भक्तोंको छांटकर उन्हें 'अष्टछाप' नामसे प्रतिष्ठित किया। सम्प्रदायके हितमें विठ्ठलनाथकी यह सबसे महत्त्वपूर्ण सेवा कही जा सकती है, क्योंकि इन विशेष रूपसे सम्मानित आठ भक्त कवियोंके द्वारा पुष्टिमार्गीय भक्तिका जितना प्रचार हुआ, उतना किसी अन्य साधनसे सम्भव नहीं था।

अष्टछापके भक्त कवि विभिन्न जातियों और वर्गोंके थे। परमानन्ददास कान्यकुब्ज ब्राह्मण थे तो कृष्णदास शूद्र, कुम्भनदाम किमान थे और प्रधान कीर्तनकारके पदपर होते हुए भी वे बराबर खेता करके ही अपने परिवारका भरण-पोषण करते रहे। सूरदासकी जाति क्या थी यह निश्चय-पूर्वक नहीं कहा जा सकता। कुछ लोग उन्हें नारसुत ब्राह्मण और कुछ अन्य ब्रह्मभट्ट मिश्र करनेका प्रयत्न करते हैं। स्वयं वे अपनी जातिके विषयमें पूर्ण रूपसे उदासीन थे। विठ्ठलनाथके शिष्योंमें चतुर्भुजदास कुम्भनदामके पुत्र थे जो अपने पिताकी तरह निरन्तर कृषक जीवन बिताते रहे। गोविन्ददास सनाढ्य ब्राह्मण थे, परन्तु पारिवारिक बन्धन छोड़कर सन्यासी बन गये थे और इसी रूपमें गोसाईंजीकी शरणमें आये थे। छोटस्वामी पुरोहित-वृत्तिवाले मथुराके जाँवे थे और जीवनपर्यन्त गृहस्थ बने रहे। नन्ददास सनाढ्य ब्राह्मण जातिके थे, परन्तु उनके जीवनके सम्बन्धमें बहुत कम उल्लेख मिलता है। भक्तिके मार्गमें ऊँच-नीचका भेदभाव नहीं होता यह बात अष्टछापकवियोंमें पूर्णतया प्रमाणित होती है।

'चौरासी वैष्णवनकी वार्ता' तथा 'दोसौ वावन वैष्णवनकी वार्ता'में वर्णित इन भक्त कवियोंकी जीवन-घटनाओंसे सम्प्रदायकी भक्तिके सम्बन्धमें बड़ी रोचक और महत्त्वपूर्ण जानकारी मिलती है। सम्प्रदायमें दीक्षित होनेके पूर्व इनमें कई भक्तोंका जीवन अत्यन्त हीन कीटिका था। सूरदासके विषयमें जो किंवदन्ती हैं कि वे किसी खोपर मुग्ध थे और उसीसे उन्होंने अपनी आँखें फोड़वा ली थीं, वार्तामें समर्थित नहीं हैं, अतः उसे अष्टछापी सूरदासके विषयमें प्रामाणिक नहीं माना जाता। परन्तु प्रारम्भिक तरुणावस्थामें इस प्रकारका रसिकहृदय होना सूरदासके विषयमें अकल्पनीय नहीं है। कृष्णदामके चरित्रमें गुणों और अवगुणोंका अद्भुत मिश्रण था। १२, १३ वर्षकी अवस्थामें अपने पिताकी चोरीके अपराधको गाँवके मुखियाके नामने प्रकट कर देनेके कारण वे घरसे निकाल दिये गये थे। धर-धर भ्रमण करते हुए वे ब्रज पहुँचे और वल्लभाचार्य द्वारा सम्प्रदायमें दीक्षित हुए। अपनी योग्यता और प्रबन्धकुशलताके बलपर उन्नति करते-करते वे श्रीनाथजीके मन्दिरके अधिकारी बन गये। उन्होंने ही अपने कांशल और बलके प्रयोगसे श्रीनाथजीके मन्दिरपरमे बगालियोंका प्रभाव दूर किया। एक बार उन्होंने नवय विठ्ठलनाथमे मन्दिरकी सेवाका अधिकार छीन लिया था। कृष्णदामकी चरित्र सम्बन्धी दुर्बलताओंके भी वार्तामें कुछ उदाहरण दिये गये हैं। उनका अभिप्राय यही है कि भगवान्की शरणमें जाकर उनकी कृपासे पतित और



हीन-चरित्र व्यक्तिका भी उद्धार हो जाता है। नन्ददाम भी दीक्षित होनेके पूर्व किमी स्त्रीके अनुचित प्रेममें फसे थे। तात्पर्य यह कि ये 'परम भगवदीय' पद पानेवाले भक्त अत्यन्त साधारण, सहज मानवीय दुर्बलताओंसे युक्त व्यक्ति थे। कृष्णकी भक्ति ऐसी सर्वसाधारण जनके लिए पारम मणिके समान आविष्कृत हुई थी।

इन भक्तोंके सम्प्रदाय-प्रवेशकी घटनाओंसे विदित होता है कि कमसे कम सूरदाम, परमानन्ददास, गोविन्दस्वामी और नन्ददासको सम्प्रदायमें सम्मिलित करनेके लिए उनके दीक्षा-गुरु भी उतने ही उत्सुक थे जितने कदाचित् वे स्वयं। गऊघाटपर सूरदाससे भेंट होनेपर वल्लभाचार्य उनकी आशु कविप्रतिभा और मधुर पद-गायनपर मुग्ध हो गये थे। उन्होंने सूरदासको भागवतकी सम्पूर्ण अनुक्रमणिका सुनायी। सूरदासने उसे और वल्लभाचार्यकी 'सुबोधिनी'-में प्रदर्शित भागवतके अभिप्रायको तुरन्त समझ लिया। ज्यों-ज्यों वल्लभाचार्य माहात्म्य-ज्ञान-युक्त प्रेमभक्तिका रहस्य बताते गये, त्यों-त्यों सूरदास उसे हृदयगम कर पदोंमें गाकर उन्हें सुनाते गये। उसके बाद सूरने श्रीकृष्णकी लीलाका जो हजारों पदोंमें गायन किया उसे पुष्टिमार्गने शास्त्रके रूपमें प्रमाणकोटिकी मान्यता प्रदान की। कहा जाता है कि 'सूरसागर'के द्वारा पुष्टिमार्गका जितना विशद परिचय प्राप्त होता है उतना अन्य किसी एक स्रोतमें सम्भव नहीं है। आश्चर्य यह है कि सूरदासने प्रत्यक्षतः पुष्टिमार्गीय भक्ति-पद्धतिपर कुछ भी नहीं लिखा, यहाँतक कि उन्होंने अपने गुरुकी प्रशंसामें भी पदरचना नहीं की, जब कि उनके सहयोगी कुम्भनदास आदिने इस विषयके अनेक पद रचे हैं। वास्तविकता यह जान पड़ती है कि सूरदासके काव्यकी उत्कृष्टता और प्रचुरतासे ही आकर्षित होकर सम्प्रदायने उन्हें इतने आदरसे अपनाया है। परमानन्ददाम भी सूरदासकी तरह बाल्यावस्थासे ही विरक्त होकर भगवद्-भजनमें जीवन बिताने लगे थे। इनके अनेक गिष्य हो गये थे और ये भी सूरकी तरह स्वामी कहलाते थे। एक बार जब ये मकरस्थानके लिए प्रयाग गये तो वहाँ इनकी पद-रचना और कीर्तनोंकी धूम मच गयी। वल्लभाचार्यने इनकी ख्याति सुनकर उन्हें स्वप्नमें अडैल जानेको प्रेरित किया और दीक्षा देकर सम्प्रदायकी सेवामें लगाया। परमानन्द-दामको भी वल्लभाचार्यने उसी प्रकार बाललीलाका माहात्म्य समझाया था जिस प्रकार सूरदासको। परमानन्द-दासकी काव्य-रचना परिमाण और गुण, दोनोंमें सूरदामके बाद ही आती है। गोविन्ददास भी गृहस्थीसे विरक्त होकर भक्तिमें रम गये थे। सम्प्रदायमें सम्मिलित होनेके पूर्व भी वे ब्रजमें ही आकर रहने लगे थे। उनकी गान-विद्या तथा पद-रचनाकी ख्याति चारों ओर फैल गयी, उनके अनेक सेवक हो गये और वे गोविन्दस्वामी कहलाने लगे। गोसाईं विठ्ठलनाथ भी उनके पद सुना करते थे और उनकी इच्छा थी कि वे सम्प्रदायमें सम्मिलित हो जाय। गोविन्दस्वामी-का मन भी धीरे-धीरे गोसाईंजीकी ओर आकृष्ट हुआ। एक दिन यमुना घाटपर उन्होंने गोसाईंजीको सन्ध्या-वन्दन करते हुए देखकर आश्चर्य प्रकट किया कि भक्तिमार्गमें यह कर्मकाण्ड कैसा। गोसाईंजीने कर्म और भक्तिका सम्बन्ध बताकर

उनकी शफा दूर की तथा उनकी प्रार्थनापर उन्हें सम्प्रदायकी दीक्षा दी। कदाचित् गोविन्दस्वामी पहले मर्यादावादी भक्त थे, गोसाईंजीको कर्मकाण्डका समर्थन करते देख वे उनमें प्रभावित हुए और पक्के वंणव बन गये। गोविन्दस्वामीसे वे गोविन्ददास हो गये। नन्ददामको तो गोसाईंजीने स्वयं उम क्षत्रीके द्वारा बुलवाकर दीक्षा दी थी जिसकी स्त्रीके रूपपर आसक्त होकर वे कुरुक्षेत्रसे मथुरातक उसके पीछे-पीछे लगे आये थे और नाविक द्वारा यमुना पार न करनेके कारण यमुनाके उसी ओर रुककर यमुना-स्तुति रचने लगे थे। सम्प्रदायमें सम्मिलित होकर नन्ददामका लौकिक प्रेम तो श्रीकृष्णके प्रेममें परिणत हो ही गया, पुष्टिमार्गका भी बहुत उपकार हुआ।

वार्ताओंमें सूचित होता है कि ये भक्त कवि सामारिक जीवनमें पूर्ण निर्द्वन्द्व और निस्पृह थे। सूरदामके विषयमें तो प्रसिद्ध है कि उन्होंने छ वषकी अवस्थामें ही घर-बार छोड़ दिया था। पहले एक तालाबके किनारे कुटी बनाकर रहने लगे थे, परन्तु जब वहाँ भी माया जुड़ने लगी तो उसे छोड़कर मथुरा आये, मथुरामें भी झमलिन नहीं रहे कि कहीं चौबोंकी वृत्तिहानि न होने लगे। श्रीनाथजीके मन्दिरमें रहते हुए उन्हें यथेष्ट सम्मान मिला होगा, परन्तु उन्हें उसकी कोई चेतना नहीं थी। सम्राट अकबरने मिले तो कृष्ण-कीर्तन ही किया और उसीके द्वारा सम्राट्को सूचित कर दिया कि वे किसी अन्यका यश गान नहीं कर सकते। कुम्भनदासके जीवनकी निस्पृहता और निरीहता और भी मार्मिक है। वे एक बड़े परिवारका भरण-पोषण खेती, करीलके फूल और टेंटी तथा झाड़के बेरोंके सहारे करते थे। एक बार राजा मानसिंहकी भेंट की हुई सोनेकी आरसी तथा हजार मोहरोंकी थैलीको उन्होंने अस्वीकार कर दिया था। जमुनावती गाँवकी माफी भी उन्होंने स्वीकार नहीं की थी। वे श्रीनाथजीकी कृपाके अतिरिक्त किसीका दान नहीं चाहते थे। सम्राट्के बुलानेपर वे सीकरी पैदल ही गये। सम्राट्को भेजी हुई सवारी उन्होंने अस्वीकार कर दी। सम्राट्ने मिल कर उन्हें प्रसन्नता नहीं हुई और अपने मनका क्षोभ उन्होंने उसीके सामने एक पद गाकर सुना दिया, जिसका भाव यह था कि भक्तोंको सीकरीसे क्या सरोकार, यहाँ आकर श्रम ही हुआ और परिणाम यह मिला कि थोड़ी देरके लिए हरिनामका विस्मरण हो गया जिसका मुख देखनेने दुःख होता है उमीको प्रणाम करना पड़ा। कुम्भनदासके लिए श्रीनाथजीका एक क्षणका वियोग भी असह्य था। ऐसी ही निष्ठा इनके पुत्र चतुर्भुजदामकी थी। वियोगको सहन न कर सकनेके कारण कुम्भनदामने गोसाईंजीके नाथ द्वारका जानेमें इनकार कर दिया था।

कवि होनेके साथ साथ ये भक्त अच्छे गायक भी थे। सूरदास और परमानन्ददामकी गान विद्यापर तो स्वयं महाप्रभु मुग्ध हुए थे। गोविन्दस्वामी भी ऐसे ही निपुण गायक थे। कहते हैं, प्रसिद्ध गायक तानसेन इनमें मगीत सीखने आता था। छीतस्वामीका संगीत सुननेके लिए कहने है कि स्वयं अकबर वेश बदलकर आया करता था। अष्टाष्टप-कवियोंके काव्य और मगीतके योगने निश्चय ही पुष्टिमार्ग और उनके गायनने समस्त कृष्ण-भक्ति-गान्दीनन हो



उत्साह, उमग और आनन्दसे आप्लावित कर दिया।

एक महत्त्वपूर्ण बात यह है कि अष्टछाप-कवि भक्त और कवि ही अधिक थे, सिद्धान्तवादी नहीं। शुद्धाद्वैतदर्शन तथा पुष्टि-भक्तिके सिद्धान्तोंका मन्वक् विवेचन इन कवियोंने नहा किया। नन्ददासको छोड़कर किनी अन्य कवियों इस बातकी आकांक्षा भी न थी कि पंडितोंको कवितार्किके माध्यमसे कृष्ण-भक्तिकी ओर आकर्षित किया जाये। फिर भी हम प्रयत्न करके अष्टछाप-कवियोंकी रचनाओंसे ऐसे प्रचुर उदाहरण छान सकते हैं जिनमें हम बता सकें कि उन्होंने शुद्धाद्वैतदर्शन और पुष्टि-भक्तिके मूल सिद्धान्तोंको गहराईके साथ समझा और हृदयगत किया था तथा अपनी रचनाओंमें उसीको व्यावहारिक रूप दिया था। केवल नन्ददासमें पण्डितोंको तर्कके द्वारा विश्वास दिलाने तथा अपने सिद्धान्तज्ञानको प्रदर्शित करनेकी प्रवृत्ति पायी जाती है। फलतः उनकी 'रासपंचाध्यायी' और 'भक्तर-गीत' जैसी कृष्णलीलासे सम्बन्धित रचनाओंमें भी हमें उनके दार्शनिक एवं तार्किक दृष्टिकोण तथा पुष्टि-भक्तिके सिद्धान्तोंके ज्ञानका परिचय मिल जाता है। किन्तु फिर भी उनका पाण्डित्य उनके कवित्वको आच्छादित नहीं कर पाता। यह द्रष्टव्य है कि पाण्डित्यने प्रभावित होकर कवित्वकी रसात्मकतामें व्याघात अवश्य पड़ जाता है। दार्शनिक विवेचन न तो कवितार्किक विषय है और न कवियोंका माध्यम। अतः नन्ददानने अपनी 'सिद्धान्तपंचाध्यायी' जैसी रचनातकमें दार्शनिक विवेचन नहीं किया, केवल भक्तिका स्वरूप स्पष्ट किया है। गुरु-महिमा, नाम-महिमा और विनय आदिके स्फुट पदोंमें भी वे भक्ति-भावना ही विशेष प्रदर्शित करते हैं। शेष अष्टछाप-कवियोंकी रचनाओंको भी पुष्टिमागीय भक्तिके विविध अंगोंकी दृष्टिसे वर्गीकृत किया जा सकता है। कृष्णलीलाके कुछ विशिष्ट अंगोंके अनिर्दिष्ट लगभग सभी कवियोंने विनय अथवा मंगलाचरण, गुरु-महिमा, नाम-माहात्म्य, यमुना-वर्णन, भक्ति-महिमा आदिसे सम्बन्धित पद रचे हैं। ऐसा जान पड़ता है कि इन विषयोंपर रचना करना प्रत्येक सम्प्रदायी कविके लिए आवश्यक समझा जाता था, जिससे उसके द्वारा सम्प्रदायकी कीर्ति बड़े। सम्भवतः यही कारण है कि सूरदासने अन्तिम समयमें चतुर्भुजदासने अंका की थी कि उन्होंने महत्वाधिक पद तो रचे परन्तु आचार्यजीका यश-वर्णन क्यों नहीं किया। उरदानके अतिरिक्त सभी कवियोंने महाप्रभु और गोसाईंजी, दोनोंकी प्रशस्तिमें पद रचे हैं। यही नहीं, गोस्वामीजीकी मन्तानके प्रति भी उसी प्रकारके पूज्य भावको प्रदर्शित करनेवाले पद भी पर्याप्त मख्यामें रचे गये हैं। अष्टछाप-कवियोंकी रचनाओंमें प्रधानतया यही वैद्वान्तिक या मान्प्रदायिक पद उन्हें अन्य सम्प्रदायोंकी रचनाओंसे स्पष्टतया अलग कर देता है।

सूरदासकी रचनामें यह पक्ष न्यूनतम पाया जाता है। अष्टछाप-कवियोंमें सूरदास और परमानन्ददासके सम्बन्धमें बताया जाता है कि उन्हें वाललीलाका निरोध हुआ था। निःसन्देह कृष्णकी वाललीलाके सम्बन्धमें सूरदासजी रचना समस्त कृष्ण-काव्यमें अनुत्तरीय हैं। सूरदासके बाद परमानन्ददासने या वाल्मन्य भावके चित्रणमें गति दिव्यानी है।

परन्तु इन दोनों कवियोंकी रचनामें भी अधिक परिमाण गोपी और राधा भावकी कान्तरति सम्बन्धी रचनाका है। अपने अन्तिम समयमें भी इन दोनों कवियोंने युगल रूपका ही ध्यान करके प्राण विसर्जित किये थे। कुम्भनदास और कृष्णदानके भी अधिक मर्यादे के पद कान्तरति और युगल-भक्ति सम्बन्धी ही हैं। कुम्भनदासके सम्बन्धमें तो कहा भी जाता है कि उन्हें निकुञ्जलीलाका निरोध हुआ था। नन्ददासकी प्रचुर रचनाओंमें अधिकांश शृंगार और मधुर रति सम्बन्धी ही हैं। शेष कवियोंकी रचनाओंमें भी मधुर भाव और राधाकी भक्ति सम्बन्धी पदोंकी संख्या प्रचुर है। निश्चय ही इन समस्त कवियोंका रचनाकाल वहीं था जब गोस्वामी विठ्ठलनाथके नेतृत्वमें पुष्टि-मागीय सेवा-पद्धतिमें शृंगारकी महत्ता अधिक हो गयी थी। अतः यह स्पष्ट हो जाता है कि अष्टछाप-काव्य कृष्णकी वाललीलाके वर्णनमें शेष कृष्ण-काव्यसे अपनी किञ्चित् भिन्नता रखते हुए भी अधिकांशमें उससे बहुत भिन्न नहीं हैं। कुल मिलाकर कृष्ण-भक्ति-काव्य विशेषतया गोपी-वल्लभ और राधावल्लभ, कृष्णकी प्रेमलीलाका ही काव्य है। अष्टछाप-कवियोंने इन काव्योंमें न केवल महत्त्वपूर्ण योग दिया है, वरन् समस्त कृष्ण-काव्यका नेतृत्व किया है, क्योंकि सूर, परमानन्द और नन्ददास जैसे मधुर रति और शृंगार रसके पद लिखनेवाले कवि अन्य सम्प्रदायोंमें नहीं मिल सकते।

अष्टछाप-कवियोंमें सूरको छोड़कर अन्य किसीने कृष्णकी पूर्ण लीलाके वर्णन करनेका प्रयत्न नहीं किया। केवल परमानन्ददासके 'परमानन्दसागर'में कृष्णलीलाकी उस प्रकारकी रूप-रेखा दिखाई देती है जैसी सरसागरमें है। परन्तु 'परमानन्दसागर'की प्रामाणिकता और प्रकाशनकी स्थिति 'सरसागर'ने भी अधिक चिन्त्य है। 'परमानन्दसागर'के अतिरिक्त परमानन्ददानकृत 'दानलीला' और 'ध्रुव-चरित्र' नामक रचनाएँ और बतलाई गयी हैं। परन्तु यह दोनों अनुपलब्ध और सन्देह हैं। सम्भवतः 'परमानन्दसागर'के ही पद सम्प्रदायके कीर्तन-संग्रहों तथा 'राग-कल्पद्रुम' और 'रागरत्नाकर'में मिलते हैं। 'परमानन्दसागर'में कृष्णकी वाललीलाके अतिरिक्त जन्म, पालना, छठी, न्यामिनीजीका जन्म, गोपी-उपालम्भ, कृष्ण-यगोदा-के उत्तर-प्रत्युत्तर, सरसाओंके साथ केलि, हास्य-विनोद, असुरमर्दन, यमुना-विहार, गोत्रोहन, वनक्रीडा, गोचारण, दानलीला, व्रजमें प्रत्यागमन आदिमें सम्बन्धित सूरवर्णित चिर-परिचित विषयोंके पद हैं। किशोरलीलाके अतिरिक्त गोपियोंकी आभक्ति, राधाकी आसक्ति, कृष्णरूपवर्णन, राधा-रूपवर्णन, युगल-रस-वर्णन, रासक्रीडा, अन्तर्धान, जल-क्रीडा, खण्डिता-समय, मानलीला, मनुहार, फुलोत्सव, दीपमालिका, वनतोत्सव, धमार, न्यामिनीजी, उत्कर्षता, हिण्डोल, यमुना-वर्णन आदि विषयोंके पद हैं। विरहवर्णनमें मधुरा-गमन, गोपी-विरह और उद्धव-प्रसंगके पद हैं। इनके अतिरिक्त मन्दिरशोभा, अश्रय तृतीया, वषाप्रभु, पवित्रा, दशहरा, रक्षावन्धन, श्रवणात्रा आदि विषयोंके भी पद मिलने हैं तथा रसोत्सव, नरसिंह, वासन आदिके सम्बन्धमें भी कुछ ऐसे पद हैं जो 'परमानन्द

सागर'को भी 'सूरसागर'की भाँति भागवतसे किंचित् प्रभावित सिद्ध करते हैं। काँकरोलीकी 'परमानन्दसागर'की हस्तलिखित प्रतिमें केवल ११०१ पद हैं। कुम्भनदासके पदोंकी कुल मग्या जो 'रागकल्पद्रुम', 'रागरत्नाकर' तथा सम्प्रदायके कीर्तन-सग्रहमें मिलते हैं, ५०० के लगभग हैं। इन पदोंमें प्रायः आठ पहरकी सेवा तथा वपात्सवोंके सम्बन्धमें रचे गये पद ही अधिक हैं। जन्माष्टमी, राधाकी वधाई, पालना, धनतेरस, गोवर्धन-पूजा, इन्द्र-मानभग, सक्रान्ति, मल्हार, रथयात्रा, हिण्डोला, पवित्रा, राखी, वसन्त, धमार, होली आदिके पद ऐसे ही हैं। कृष्णलीलाके अन्य प्रसंगोंमें कुम्भनदासके गोचारण, छाक, भोज, बीरी, राजभोग, घेया, शयन, आदिके पद भी नित्य-सेवासे ही सम्बन्धित हैं। इनके अतिरिक्त प्रभुरूपवर्णन, स्वामिनीरूपवर्णन, दान, मान, आसक्ति, सुरति, सुरतान्त, खण्डिताविरह, मुरली, रुक्मिणीहरण, आदि विषयोंसे सम्बन्धित शृंगारके पद कुम्भनदासने रचे हैं। इनके शेष पद आचार्यजीकी वधाई, गोसाईंजीकी वधाई, गोसाईंजीके पालना, आदिसे सम्बन्धित हैं। कृष्णदासके 'रागकल्पद्रुम', 'रागरत्नाकर' और सम्प्रदायके कीर्तन-सग्रहोंमें मिलनेवाले पदोंके विषय भी लगभग इसी प्रकारके हैं। अतिरिक्त विषयोंमें ढाढी चन्द्रावलीजीकी वधाई, गोकुलनाथजीकी वधाई और गोसाईंजीके हिण्डोलाके पद विशेष उल्लेख योग्य हैं। कृष्णदासके कुल पदोंकी संख्या २५० में अधिक नहीं है। स्वतन्त्र ग्रन्थोंकी रचना करनेकी दृष्टिसे अष्टछाप-कवियोंमें नन्ददासका स्थान सर्वोपरि है। इनके १४ ग्रन्थ प्रामाणिक माने गये हैं। इनमें 'रासपंचाध्यायी', 'भँवरगीत', 'श्यामसगाई', 'गोवर्धनलीला', 'दशमस्कन्ध भाषा' तथा 'रुक्मिणीमंगल' कृष्णलीलासे सम्बन्धित हैं। 'रूपमजरी', 'विरहमजरी' और 'सुदामाचरित्र' कृष्ण-भक्ति और कृष्ण-लीला सम्बन्धी अन्य व्यक्तियोंसे सम्बन्धित हैं। 'मानमजरी', 'अनेकार्थमजरी' और 'रसमजरी' कृष्ण-भक्तिसम्बन्धित ऐसे विषयोंमें सम्बन्धित रचनाएँ हैं जिनमें नन्ददासने अपने भाषाज्ञान तथा काव्यरीतिका परिचय दिया है। उनके 'सिद्धान्त-पंचाध्यायी'में पुष्टि-भक्तिका रूप उपस्थित किया गया है। पदावलीमें उपर्युक्त सभी विषयोंसे सम्बन्धित पद हैं तथा कुछ ऐसे भी पद हैं जिनका विषय गुरु-महिमा, नाम-महिमा, विनय और साधारण भक्ति-भावना है। चतुर्भुज-दासके कुल पद संख्यामें १५०के लगभग मिलते हैं, जिनमें लगभग वे ही विषय हैं जो कुम्भनदासके पदोंके हैं। इसी प्रकार गोविन्दस्वामीके लगभग २५० पदों और छीत-स्वामीके ६४ पदोंके विषय भी लगभग वे ही हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि अष्टछाप-कवियोंमें केवल नन्ददासने प्रबन्ध-रचना की तथा विविध विषयोंको अपने काव्यमें सम्मिलित किया। उन्होंने कृष्णकी माधुर्यरूप लीलाके अतिरिक्त ऐश्वर्यरूपको भी काव्यका विषय बनाया तथा ऐसी रचनाएँ भी कीं जिनका सीधा सम्बन्ध कृष्ण-लीलामें नहीं और जो कृष्ण-काव्यके ऐहिक विषयोंकी ओर मुड़नेकी सम्भावना उपस्थित करती हैं। परमानन्ददास अष्टछापके भक्त कवियोंमें सूरदासकी कोटिके भक्त कवि जान पड़ते हैं, यद्यपि उन्होंने

साम्प्रदायिक विषयोंको अपने काव्यमें उम प्रकार दूर नहीं रखा, जैसा सूरदासने। यद्यपि सूरदासके 'सूरसागर'की भाँति परमानन्दसागरमें सम्भवतः इस प्रकारके सम्यक् प्रबन्धात्मक प्रसंग नहीं हैं, जिन्हें खण्डकथानक कहा जा सके, फिर भी ब्रजवल्लभ कृष्णकी सम्पूर्ण लीलाको सामने रखकर उन्होंने पद-रचना की है। सम्भव है, उनके 'मागर'के वैज्ञानिक सम्पादनके बाद इस सम्बन्धमें कुछ अधिक निश्चित रूपसे कहा जा सके। परमानन्ददामने, जैसा कि ऊपर मकेत किया गया है, सम्भवतः श्रीमद्भागवतकी कथाको अपने लक्ष्यमें रखकर पद-रचना की थी। उनकी कृष्ण-लीलामें जरासध-वधका प्रसंग भी आया है। शेष सभी अष्टछाप-कवि स्फुट पद-रचना करनेवाले कीर्तनकार कवि थे, जो श्रीनाथजीकी आठ सेवाओंके लिए तथा वर्ध-भरके त्योहारों, पवों तथा कृष्ण और राधा-कृष्णके सम्बन्धमें मनाये जानेवाले विशेष उत्सवोंके लिए पद-रचना करते थे तथा अपने गुरु और गुरु-सन्तानोंके प्रति अपनी श्रद्धा-भक्ति प्रकाशित करते थे। किन्तु अष्टछाप-काव्यका प्रधान विषय कृष्ण-लीला और कृष्ण-भक्ति ही है। कृष्ण-लीलामें कवियोंका विशेष ध्यान कृष्णके उस चरित्रपर ही है जो रस और आनन्दका प्रतीक है। उनका मर्यादा-पुरुषोत्तम-रूप पुष्टिमार्गी भक्तिका विषय नहीं हो सकता। अतः उनके रसेश्वर रूपके वर्णनमें यह स्वाभाविक था कि भावुक और रसिक भक्त कवि उनकी लीलाकी उस स्वाभाविक परिणतिकी अपने काव्यका प्रधान विषय बनाते जो उनके गोपियों और राधाके सम्बन्धोंमें व्यक्त होती है। अतः सम्प्रदायमें प्रारम्भमें वाललीलापर विशेष अवधान होते हुए भी कवियों-ने विशेष रूपसे किशोरलीला ही अपनायी और स्वामिनी-जीका नित्य-सेवामें कोई स्थान न होते हुए भी काव्यमें उन्हें केन्द्रीय स्थान दिया।

यद्यपि शेष कृष्णकाव्यकी भाँति अष्टछाप-काव्य भी प्रधानतया स्फुट और गीतिकाव्य है, फिर भी नन्ददामने आधारपर हम कह सकते हैं कि कृष्णकाव्यके दृष्ट-कलेवरमें केवल अष्टछाप-काव्य ही ऐसा है जिसमें हमें सम्यक् प्रबन्ध-रचना मिलती है तथा सूरदाम और परमानन्दास ही ऐसे दो कृष्ण-भक्त कवि हैं जिन्होंने ब्रज-वल्लभ कृष्णकी सम्पूर्ण लीलापर रचना की है। अतः अष्टछाप-कवि निःसंदेह कृष्णकाव्य (दि०)में सर्वोपरि स्थानके अधिकारी हैं, उन्होंने ही प्रधानतया परवर्ती कृष्णकाव्यके विषय, भावना और रूपके सम्बन्धमें नेतृत्व किया। अष्टछापका गीतिकाव्य उन समस्त लक्षणोंसे नमन्वित है जो उत्कृष्टतम कृष्णलीला सम्बन्धी गीतिकाव्यमें पाये जाते हैं।

अष्टछाप-कवियोंने भक्तिके क्षेत्रमें जिन परम्पराओंको दृढ़ किया वे आज भी पुष्टिमार्गके घरानोंमें और ठिकानोंमें श्रद्धा और भक्तिके साथ स्मरण की जाती हैं। कृष्णदामने प्रबन्ध और संघटनके क्षेत्रमें जिस कुशलताका परिचय दिया, उसके लिए सम्प्रदाय आज भी उनका ऋणी है। अन्य कवियोंने श्रीनाथजीके स्वरूपकी सेवापद्धतिके निर्माणमें जो अतुलनीय सहायता दी तथा अपने अमग्न्य कीर्तनोंके रूपमें जो प्रभूत सामग्री छोदी, पुष्टि सम्प्रदाय आज भी उसपर गर्व करता है। परन्तु वास्तवमें अष्टछाप-कवियोंका

योगदान सम्प्रदायमें सीमित नहीं माना जा सकता, सम्प्रदायके लिए यह सौभाग्यकी बात अवश्य थी कि उमे ऐमे महान् भक्तों और कवियोंका सहयोग मिल गया। इन भक्त कवियोंका योगदान तो सम्पूर्ण कृष्णभक्ति-आन्दोलनमें था जिसने तत्कालीन समाजको एक नवान चेतना और नवीन स्फूर्ति दी थी, जिसने समाजके सभी वर्गोंको-उपेक्षित शूद्र और स्त्रीवर्गको भी नवीन आशा और नवीन शक्ति प्रदान की थी। स्वयं अष्टछाप-कवियोंमें ऊँच-नीच, कई जातियों और वर्गोंके लोग थे। उनके माथ सिरियोंका भी संयोग था जिनमें गृहस्थके माथ वैश्य और पतित स्त्रियों भी थी। इस प्रकार ये कवि न तो समाजसे वैराग्य लेकर समाजसे उदासीन हो गये थे और न केवल नामके कलासेवी, कवि और मगीतकार थे। वरन् उस नवीन सामाजिक शक्तिके महत्त्वपूर्ण अंग थे जिसने रूढ़ि-जर्जर समाजको एक नया रूप दिया था। यहाँ कारण है कि उनकी रचना लोक-मनको इतना अधिक प्रभावित कर सकी और जीवनका अंग बन सकी। सामान्य जीवनके निर्माण और विकासमें अष्टछाप-कवियोंने जो योगदान किया, वही उनके साहित्यिक महत्त्वको बढ़ा देता है। सम्भवतः इन कवियोंको इस बातकी न तो बहुत अधिक चेतना थी और न आकांक्षा कि भारवी पीढ़ियों उनकी गणना चिरन्तन साहित्यकारोंमें करेंगी। कुछ कवि अपने कविकर्मके दायित्व-को समझते अवश्य थे, पर एक बार अपनेको तन, मन, धनसे कृष्णापित करनेके बाद उन्होंने अपनी कवित्व और मगीतकी प्रतिभाको एक महान् उद्देश्यमें लगा दिया था। उनकी इसी निष्पक्षता और तटस्थताने उनकी वाणीको अमरता प्रदान कर दी। हम अष्टछाप-कवियोंके साहित्यिक योगदानके सन्बन्धमें ब्रजभाषाको सम्पन्न बनाकर काव्यके उपयुक्त ढालने, काव्यको अलंकृत करनेवाले विविध प्रमाणोंको जुटाने, काव्यका भाव-विस्तार करके उसकी रसमयताको शक्ति प्रदान करने, परवर्ती काव्यके लिए भाषा, विषय, भाव तथा कुछ अच्छी-बुरी परम्पराओंको स्थापित करनेकी चर्चा कर सकते हैं। हम कह सकते हैं कि हिन्दी साहित्यके रातिकाल(दि०)की अधिकांश परम्पराएँ तथा भक्तिकाल(दि०)से लेकर आधुनिक काल(दि०)तक अनाविल रूपमें चली आनेवाली कृष्णकाव्यकी धारा अष्टछाप-कवियों द्वारा ही निर्मित है। किन्तु इन कवियोंका इससे भी कहीं अधिक महत्त्वपूर्ण योगदान यह है कि उन्होंने जीवन और साहित्य, दोनों क्षेत्रोंमें मानवताके नवीन मूल्योंकी स्थापना की तथा मनुष्यका व्याप्त पाथिवता और लौकिकतामें हटाकर नहीं, अपितु उसका उचित उपयोग करके, उसके प्रति एक तटस्थता और निरपेक्षताका दृष्टिकोण बनाकर, उसके परे जो मत्त और सुन्दर एक उम और लगा दिया। मनुष्यकी सान्दर्भ्यवृत्ति न तो दमनके योग्य है और न उपेक्षणीय, इस मत्तका प्रमाण स्वयं अष्टछाप-कवियोंके जीवनकी कथाएँ हैं।

[महायुग ग्रन्थ-(१) चारामी वण्णवनकी वार्ता, (२) दो नौ वावन वण्णवनकी वार्ता (३) प्राचीन वार्ता रहस्य- (४) अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय - श्रीनय्याल गुप्त]-त्र० व०

अष्टयाम-यह हिन्दीका निजी काव्यरूप है जिसका

विकास रातिकालमें विशेष रूपसे हुआ। इसमें कथा-प्रबन्ध नहीं होता, पर किसी व्यक्तिकी, चाहे वह भगवान्का अवतार हो या कोई भक्त या नायक-नायिका, दिन-रातकी चर्चा-विधि दी जाती है। अतः इसे मुक्तक निबन्ध कह सकते हैं। रामचन्द्र शुक्ले ऐमे मुक्तकोंकी वर्णनात्मक प्रबन्ध कहा है, जैसे-दानलीला, मानलीला, जलविहार, वनविहार, मृगया, अला, होलीवर्णन, जन्मोत्सववर्णन, मंगलवर्णन आदि (हिन्दी साहित्यका इतिहास पृष्ठ ३०३, आठवाँ संस्करण)। अष्टयाम भी इसी प्रकारका काव्यरूप है, जिसका बीज कालिदासके 'ऋतुसंहार'में दिखाई पड़ता है। 'ऋतुसंहार'म जैसे विभिन्न ऋतुओंके अनुरूप विलासी व्यक्तियोंकी जीवन-चर्चाकी ओर संकेत किया गया है, उसी तरह दिन-रातकी जीवन-चर्चा बताना ही अष्टयामका उद्देश्य होता है। भक्त कवियोंने इसको भगवान् कृष्ण या रामकी दिन-चर्चा-वर्णनका माध्यम बनाया। निम्नलिखित अष्टयाम विशेष उल्लेखनीय हैं-देव कविका 'अष्टयाम', महाराज विश्वनाथ सिंहका 'अष्टयाम आहिक', चाना हित वृन्दावन-दासका 'अष्टयाम', नुमानका 'अष्टयाम', रघुराज सिंहका 'अष्टयाम'।

—श० ना० मि०

अष्टसखा-गोपाल कृष्णकी वात्स्य और कैशोर लीलाके सभी सखाओंमें उनके समानवय, समानशील और समान-व्यसन सखाओं(दि०-'गोपसखा')मेंसे सर्वाधिक घनिष्ठ और आत्मीय सखा पुष्टिमार्गमें अष्टसखा नामसे प्रसिद्ध है। (दि०-'अष्टछाप', 'पुष्टिमार्ग')। इनके नाम हैं कृष्ण, तोक, अर्जुन, ऋषभ, सुवल, श्रीदामा, विशाल और भोज। अष्टछाप-कवि जो सख्य भावमें श्रीनायजी(श्रीकृष्णका पुष्टिमार्गीय विग्रह)की भक्ति करते थे, भक्ति-भावकी उच्चताके कारण श्रीकृष्णके अष्टसखा मान लिये गये हैं। इस प्रकार सुरदासकी कृष्ण, परमानन्ददासकी तोक, कुम्भनदासकी अर्जुन, कृष्ण-दासकी ऋषभ, छीतस्वामीकी सुवल, गोविन्दस्वामीकी श्रीदामा, चतुर्मुजदासकी विशाल और नन्ददासकी भोजका स्वरूप माना गया है।

—त्र० व०

अष्टसखी-दे०-'गोपी'।

अष्टांग योग-दे०-'हठयोग'।

असंगति-विरोधमूलक अलंकार। इस अलंकारकी गणना मुरारि अलंकारोंमें है और इसके तीन भेद हैं। इस अलंकारका विवेचन सम्भवतः सर्वप्रथम रुद्रदेने किया- 'विस्पष्टे सकाल कारणमन्यत्र कार्यमन्यत्र। यस्यामुपलभ्यते विज्ञेया मगति मेयम्।' (काव्यालंकार ९. ४८) और इसीके आधारपर मम्मटने इसका विवेचन किया है- 'उसे कहते हैं जिसमें कार्यकारणरूपमें अवस्थित धर्मोंका ऐसा प्रतिपादन किया जाय कि भिन्न देशमें भी, अपने किसी उत्कर्षविशेषके द्वारा, साध-साध अवस्थित प्रतीत हों।' (का० प्र० १०-१२५)। आगे 'चन्द्रालोक' तथा 'साहित्य-दर्पण'न लक्षण- 'कार्यकारणकी विभिन्नदेशमें स्थिति' मात्र रह गया। 'कुवलयानन्द'में इसके तीन भेद स्वीकार किये गये हैं। हिन्दीके प्रायः सभी आचार्योंने 'कुवलयानन्द'के आधारपर इनके तीन भेद दिये हैं।

प्रथम असंगति-यदि कारण कहीं अन्यत्र और उसका कार्य कहीं अन्यत्र वर्णित हो तथा उस वर्णनमें विशेषक।

आभास हो, तो वहाँ प्रथम 'असंगति' अलंकार होता है। मतिरामके अनुसार—'होत हेतु जह और यल, काज और धल होय।' (ल० ल० २१४)। प्रायः इसी शब्दावलीमें अन्योक्ति लक्षण है। इस अलंकारमें विरोधका आभास आवश्यक है। यदि कारण तथा कार्यकी तथ्यगत भिन्न-देशीयता हो तो वहाँ यह अलंकार नहीं होता है। उदा०—'महाराज सिवराज चढत तुरङ्गपर ग्रीवा जात नैकरि गनीम अतिबलकी।' (शि० भू० २०१)। अन्य-जनक भाव न होनेपर भी इस अलंकारकी अवस्थिति होती है। यथा—'धग उरअत दृढत कुट्टम, जुरत चेतुर चित प्रीति। परत गाँठि दुरजन हिर्य, दर्ई नई यह रीति।' (वि० र० ३६३)। 'असंगति' और 'विरोधाभास'में अन्तर यह है कि प्रथममें एकाधिकरण-वालों (जिनका एक स्थानपर रहना प्रसिद्ध हो) का वैयधिकरण्य (भिन्न-भिन्न स्थानोंपर होना) होता है और द्वितीयमें पृथक् अधिकरणवालोंका समानाधिकरण होता है।

**द्वितीय असंगति**—जहाँ अन्यत्र किये जाने योग्य कार्यका अन्यत्र किया जाना वर्णित हो, वहाँ द्वितीय 'असंगति' होती है। मतिराम, भूषण, दास आदिके प्रायः लक्षण समान हैं—'आन ठोर करनीय सो करै और ही ठौर।' (शि० भू० २०२)। उदा०—'पिय नेननिके राग कौ, भूषण सजे बनाय। लखें तिहारी छवि सुतौ, सौतु धगन अधिकाय।' (ल० ल० २१८) अथवा 'विहंसि बुलाय विलोकि उत, प्रौढ़ निया रस घूमि। पुलकि पसीजत पूतको, पिय चूम्यौ मुहुँ चूमि।' (वि० र० ६१७)। प्रौढ़ाको चूमना चाहिये था पतिका मुख, किन्तु उस मुखसे स्पर्शित मुख चूमकर उसने उतना ही आनन्द माना। जगन्नाथके अनुसार 'असंगति' वहाँ होनी चाहिये जहाँ एक ही स्थानपर जिनका होना प्रसिद्ध हो, उनका पृथक्-पृथक् स्थानोंपर होना कहा जाय, जहाँ ऐसी स्थिति न हो वहाँ विरोधाभास ही मानना चाहिये।

**तृतीय असंगति**—यदि किसी कार्यको करनेकी प्रवृत्ति हो, किन्तु उसके विरुद्ध कार्य किया जाना वर्णित हो तो वहाँ तृतीय 'असंगति' होती है। जमवन्तसिंह, मतिराम, भूषण आदिके लक्षण प्रायः समान हैं—'करन लगे और कट्ट, करै औरई काज।' (शि० भू० २०४)। दासने इस प्रकार रखा है—'ओर काज करिवे लगत, करे जु औरै काज।' (का० नि० १३)। उदा०—'उदित मयो है जलद तू, जगको जीवन दानि। मेरो जीवन लेत है, कौन वैर मन आनि।' (ल० ल० २००) अथवा—'राज देन कह सुभ दिन साधा। कहेउ जान वन केहि अपराधा।' (रा० च० मा० २ ५४)। पण्डितराजके अनुसार यहाँ 'विभावना' है, क्योंकि कारणसे विरुद्ध कार्यकी उत्पत्ति कही गयी है। 'रसगाधर'के अनुसार 'चन्द्रालोक' आदिमें वर्णित दूसरी तथा तीसरी 'असंगति'में 'विरोधाभास' है। नागेशभट्टका मत भिन्न है, वे ऐसे स्थलोंमें 'असंगति' ही मानते हैं क्योंकि विरोध कल्पना द्वारा चमत्कार सृष्टि है, न कि विरोधकी निवृत्ति द्वारा। —ध० प्र० शा०

**असंबंधातिशयोक्ति**—दे०—'अतिशयोक्ति', चौथा भेद।

**असंभव**—विरोध-मूलक अर्थालंकार। अलंकार-शास्त्रके प्राचीन लेखकोंने इस अलंकारको पृथक् न मान कर विरोध-

के अन्तर्गत माना है। और विरोधका निरूपण भट्टि, भामह, ढण्डी, उदभट्ट, वामन, मम्मट एवं श्यक इत्यादि कई लेखकोंने किया है। ऐसा प्रतीत होता है कि 'चन्द्रालोक'के लेखक पीयूषवर्ष जयदेवने इसका उल्लेख सर्वप्रथम किया था। उनके अनुसार लक्षण है—'असंभवोऽर्थनिष्पत्तावसम्भाव्यत्ववर्णनम्।' (चन्द्रालोक ५ ७६)। कार्यसिद्धिको (चमत्काररूपमें) असंभव वर्ताना। ओर हिन्दीके आचार्योंने प्रायः जयदेव और अप्पय दीक्षितके आधारपर इसका व्याख्या की है—'जहाँ जहाँ की सिद्धिको संभव वचन न होइ।' (ल० ल० २१०) अथवा—'अनहवे बात कछु, प्रगट भई सी जानि।' (शि० भू० १९७)। उदा०—'हरि इच्छा सब ते प्रबल, विक्रम सकल अकाय। को जानत लुटि जाईगी, अवला अर्जुन साथ।' (का० नि० १५), यहाँ अर्जुनके साथ अवलाका लुटना असंभव कल्पना लगती है। कन्हैयालाल पोद्दारने जयदेवके उदाहरणका भाव लिया है—'यों ऐसा गिरिराज आज करमे ऊँचा उठाके अहो। जाना था किमने कि गोपशिशु यह रक्षा करेगा कही?' (अ० म० ३०२)। —ज० कि० व०

**असंलक्ष्यक्रम ध्वनि**—अभिधामूला विवक्षितान्यपर-वाच्य ध्वनिका पहला भेद। अभिधामूला ध्वनिमें वाच्यार्थ अपना बोध कराकर व्यंग्यार्थकी पुष्टि करने लगता है। जहाँ व्यंग्यार्थकी प्रतीतिका क्रम अमलक्ष्य (अलक्षित) रहता है अर्थात् वाच्यार्थमें व्यंग्यार्थ-प्रतीतिके पूर्वापरका क्रम नहीं जाना जाता, वहाँ अमलक्ष्य ध्वनि होती है। इस ध्वनिमें पहले वाच्यार्थके रूपमें विभाव, अनुभाव आदि ज्ञात होते हैं, फिर व्यंग्यार्थके रूपमें रस, भाव आदिकी व्यञ्जनाएँ होती हैं। विभावानुभावसे रसादिकी प्रतीतिका बोध क्रमपूर्वक तो अवश्य होता है—यदि यह बोध क्रमपूर्वक न होता तो इस ध्वनिका नाम अमलक्ष्य अथवा अलक्ष्य न होकर अक्रम होता, किन्तु यह प्रतीति शतपत्र-भेदन-न्यायके सदृश इनकी शीघ्रतासे होती है कि इस क्रमको जान सकना संभव नहीं होता।

अमलक्ष्यक्रमव्यंग्यकी व्यञ्जनाएँ आठ रूपोंमें होती हैं—रस, भाव, रसाभास, भावाभास, भावशान्ति, भावोदय, भावमन्थि और भावशवलता। इनमें भाव और रसकी व्यञ्जना अत्यन्त चमत्कारकारी और रमणीय होनेके कारण सर्वश्रेष्ठ मानी जाती है (रस तथा भावके विशेष विवरणके लिए दे०—'रससिद्धान्त')। रसकी व्यञ्जनामें अनौचित्य होना रसाभास और भावका अनुचित रूपमें वर्णित होना (रसाभासका अंग होना) भावाभास है। अनौचित्यके होने हुए भी रसाभास आदिकी ध्वनिके अन्तर्गत कैसे समाविष्ट किया गया है इसका समाधान इस प्रकार किया गया है—'यद्यपि रसका अनौचित्य रूपमें होना रस-बोध है, किन्तु आपातरमणीय होनेके कारण इसके द्वारा भाव क्षणभरके लिए रसके आस्वाद्यका आभास हो जाता है। रसाभासम, सीपमें चाँदीकी झलककी तरह (शुक्ता रजताभासवत्), रसकी झलकमात्र रहती है, इसीलिए रसाभासको ध्वनिका एक भेद माना है' (का० कल्प०, भाग १ पृ० २४०)। किसी विरोधी भावके आ जानेके कारण किसी पूर्ववर्ती भावकी चमत्कारपूर्ण शान्तिकी भावशान्ति, किसी शान्त

होते हुए भावके वाद ही चमत्कारपूर्ण रीतिमें किसी अन्य भावके उदयको भावोदय, किन्हीं दो समान उत्कर्षवाले भावोंकी एकत्र स्थितिको भावसन्धि तथा समान उत्कर्षवाले अनेक भावोंके एक-दूसरेके वाद आनेको भावशबलताकी मञ्चा दी गयी है। ध्वन्याचार्योंने इन आठोंको ध्वनिके असलक्ष्यक्रम भेदके साथ ही गुणीभूत व्यंग्यके अपराग भेदके अन्तर्गत भी रखा है। इस विषयमें स्पष्टीकरण करते हुए मम्मटने लिखा है कि ऐसा कोई विषय (दृष्टान्त) न मिलेगा जहाँ ध्वनि और गुणीभूत व्यंग्यके भेदोंका स्वर अथवा मनुष्य न हो, फिर भी जहाँ जिसकी प्रधानता होती है वहाँ उसका वैसा नामकरण कर दिया जाता है—‘यद्यपि न नास्ति कश्चिद्विषय यत्र ध्वनिगुणीभूतव्यंग्ययोः न्यप्रमेदादिभिः सह मकर संसृष्टिर्वा नास्ति तथाऽपि प्राधान्येन व्यपदेशा भवन्तीति क्वचित्केनचिद्व्यवहारः’ (का० प्र० : पृ० १३२)। जहाँ रस, भाव आदि अंगों (प्रधान) वनकर चमत्कार उत्पन्न करते हैं वहाँ ध्वनि तथा जहाँ वे वाच्यार्थकी समकक्षतामें गौण हो जाते हैं और अप्रधान बनकर दूसरेको सुशोभित करते हैं वहाँ गुणीभूत व्यंग्य बन जाते हैं। प्राचीन अलङ्कारशास्त्रियोंने इन आठोंको रमक, प्रेयस, ऊर्जस्वी (भावभास तथा रमाभास दोनोंके लिए), समाहिन, भावोदय, भावसन्धि तथा भावशबलता नामक अलङ्कार माना है।

अमलक्ष्यक्रमध्वनिकी व्यजना पद, पदांश, वाक्य, रचना, वर्ण तथा प्रबन्ध द्वारा होती है। इसीसे इसके छः भेद किये गये हैं—१ पदगत—‘सखी सिलावति मान विधि, नैननि वरजति बाल। हरूप कहु मो हिय सदा वसत विहारीलाल।’ इस दोहेके ‘हरूप’ शब्द द्वारा पदगत असलक्ष्यध्वनि व्यजित होती है। मान करनेकी विधिकी शिक्षा देनेवाली सखीके प्रति गोपी अपने हृदयके गूढ कृष्णप्रेमकी व्यजना कराना चाहती है। वाच्यार्थमें यह व्यंग्यार्थ ज्ञान होता है कि कृष्ण सर्वत्र हृदयमें स्थित रहते हैं, उनमें मिलना ही श्रेयस्कर है, रुठनेका प्रश्न नहीं उठता। २ पदांशगत—‘सिखा दी ना हे मधुपकुमारि, मुझे भी अपने मोठे गान।’ (पन्त)। यहाँ ‘ना’ पदांश द्वारा कविके हृदयमें स्थित दैन्य भाव व्यजित होता है। ३ वाक्यगत—‘सूरदास जो सरवस दीजे ऋरो कृतहि न मान’, यह पूरा वाक्य वक्ता गोपीके हृदयकी खीझ व्यजित करता हुआ विप्रलम्भ शृङ्गारका पुष्टीकरण करता है। ४ रचनागत—इन भेदमें विशिष्ट पद-योजनाके कारण अमलक्ष्यध्वनि व्यजित होती है। इसमें रीतियों (बंदर्सी, गौड़ी, पाचाली)के चमत्कारका बाहुल्य देखा जाता है। ५ वर्णगत—इसके अन्तर्गत गुणों(माधुर्य, ओज, प्रसाद)का समाहार किया गया है। रीतियाँ गुणोंपर अवलम्बित हैं और गुणोंका रसके माध्यम नित्यसम्बन्ध है, अतः रचनागत तथा वर्णगत ध्वनियोंके पृथक्-पृथक् भेद मानना बहुत तर्कनगत् नहीं जान पड़ता। ध्वन्याचार्य सभी पूर्ववर्ती मिथान्तोंको यथाभ्यास समाधन करना चाहते थे। कदाचित् इसीलिए उन्होंने इनके पृथक् पृथक् भेद किये थे। ६ प्रबन्धगत—परस्पर एक-दूसरेसे अन्वित विविध वाक्योंके समूहको महावाक्य मञ्चा दी गयी है और जहाँ महावाक्योंमें ध्वनि

निकलती हो वहाँ प्रबन्धध्वनि होती है। इसका सम्बन्ध छोटे-छोटे प्रमणों अथवा समूचे ग्रन्थसे भी माना जा सकता है—‘रामायण’ कण्वरस प्रधान तथा ‘महाभारत’ शान्तरस प्रधान है।

—उ० श० शु०

असमर्थ—दे०—‘गच्छदोष’, चौथा पददोष।

असमिया (भाषा तथा साहित्य)—चीनी परिव्राजक हेनत्सांग ईसाकी सातवीं शताब्दीमें अपने भारत-भ्रमणके सिलसिलेमें कामरूपके नत्कालीन शासक कुमार मात्करवर्मनके आमन्त्रणपर आसाममें आया था। उसने अपने भ्रमण-वृत्तान्तमें यह उल्लेख किया है कि उस समय कामरूपमें बोली जानेवाली भाषा मध्य भारतकी भाषाने कुछ भिन्न थी। इस उक्तिका यही आशय होता है कि ईसवी सातवीं शताब्दीमें असमिया अर्धभाषाभी अपभ्रंशसे भिन्न भाषाके रूपमें बनने लगी थी। कुमार मात्करवर्मनके कालतक कामरूपमें आर्य संस्कृति और प्रभावका सिका भली भाँति जम चुका था और आर्यतर जातियोंका आर्यीकरण भी होने लगा था। ईसवी शताब्दी छः सौसे एक हजारके बीच बौद्धोंके महायान-सहजयान सन्प्रदायके सिद्धों द्वारा रचित ‘चर्यापद’ (दि०)के दोहोंकी भाषामें आदि असमियाके बहुत सारे निश्चित तत्त्व मिल जाते हैं। इन सिद्धोंमें कई कामरूपके ही थे। दूसरी तरफ ‘चर्यापद’की भाषा मध्ययुगकी अर्धभाषाभी अपभ्रंशसे निकली हुई असमिया, बंगाली, उडिया और मैथिलीकी सामान्य स्रोत थी। विषयसे प्राप्त ‘वाद्यन्तर बोधि चिनवन्धो प्रदेश’ नामके ग्रन्थकी भाषासे प्राचीन असमिया भाषाके नान्यकी बात राहुल सांकृत्यायनने कही है। ‘चर्यापद’की भाषा ही ऊपर उल्लिखित भाषाओंका सामान्य स्रोत समझी जाती है।

असमका प्राचीनतम नाम प्रागुच्योतिष था। इसके बाद इसका नाम कामरूप पड़ा। असम आधुनिकतम नाम है जो ईसाकी त्रयोदश शताब्दीके बाद पड़ा। कामरूप नामसे जब यह प्रख्यात था तब असम चार लुकाईमें बड़ा हुआ था। उसी समय ईसाकी त्रयोदश शताब्दीमें निपाद जातिकी एक शाखा टाङ (शान) कबीलेने वमासे आकर कामरूपके नितान्त पूर्वांशमें अपना राज्य स्थापित किया। इस कबीलेके शासनके साथ-साथ कामरूपका न केवल नाम ही बड़ला बल्कि उसके सम्पूर्ण अवयवपर भी स्थायी परिवर्तन हुआ। कामरूपके पट्टिचमाशपर उस समय कोच परिवारका शासन था। टाङ कबीलेके शासनकालसे इस राज्यका नाम असम पड़ा और यहाँके लोगोंकी भाषाका असमिया।

भारतके इस पूर्वी राज्यका और इसकी भाषाका नाम असम और असमिया कैसे पड़ा, इसका निर्णय आज भी निर्विवाद रूपसे नहीं हुआ। विद्वान् इसका सम्बन्ध इस टाङ कबीलेसे लगाते हैं। उसके शासनके प्रारम्भिक कालमें कामरूपी इसे ‘आहोम’ कहा करता था। सुनीतिदुमार चट्टोपाध्यायने वाणीकान्न काकतीके स्मारक भाषणमें उल्लेख किया है कि वमा जब ईसाकी ग्यारहवीं शताब्दीमें शान (आहोम भी इना कबीलेकी शाखा) कबीलेके सम्पर्कमें आया तो उसने इन कबीलेका नाम अपनी मोन लिपिमें अपने उच्चारणकी विशेषताके कारण ‘रहवम’ लिखा और इनी नामने जब इन कबीलेके लोग कामरूपमें गये तो



वहाके निवासी जो किराती (बोडो) और आर्यभाषा बोलते थे, इस शब्दका शुद्ध उच्चारण न कर सके और उसे अशुद्ध ममझकर अपने उच्चारणमें ढालकर उन्होंने 'आहोम' को 'अहम, असम' कर लिया। अब 'रहवम' तो 'आहोम' रूपमें रह गया और 'अमम' (आहोम, अहम) लोगों द्वारा विजित राज्यका नाम भी 'असम' पड़ा और वहाँके लोगोंको असमिया और भाषाको भी असमिया कहा जाने लगा। असमियामें 'इया' प्रत्यय किमी सघासे जोड़कर सम्बन्धवाचक विशेष्य या विशेषण निर्माण किया जाता है। इसी प्रकार 'अमम' सघामें 'इया' प्रत्यय लगाकर भाषा और भाषीका नाम पड़ा। अंग्रेजी कालमें 'ए' (अ) की उच्चारण-भिन्नताके कारण अंग्रेज और उस समयके अंग्रेजी शिक्षित बंगाली कर्मचारियोंके अज्ञानके कारण असमका नाम 'आसाम' पड़ने लगा था।

क्षेत्रफलकी दृष्टिसे आधुनिक असमका इलाका बहुत विस्तृत है जो प्रायः पचासी हजार वर्गमीलका है। इसके अन्तर्गत विस्तृत पहाड़ी क्षेत्र भी है जो राज्यके चारों ओर फैला हुआ है। असमिया ब्रह्मपुत्रकी घाटीके छ जिलोंमें ही प्रधानतः बोली जाती है, सुरमाती घाटी और पहाड़ी क्षेत्रमें इसे मातृभाषाके रूपमें बोलनेवालोंकी संख्या बहुत ही कम है। सन् १९५१ ई० की जनगणनाके अनुसार असमके नब्बे लाखका आबादीमेंसे साठे उनचाम लाख आदिमी असमिया बोलनेवाले हैं और दस लाखके करीब केवल घरेलू व्यवहारके अतिरिक्त सभी दैनन्दिन कार्योंमें इसका व्यवहार करते हैं। जन-जातिकी भाषा बोलनेवाले साठे तेरह लाख आदिमी भी राज्यके अन्य भाषियोंमें असमियामें ही अपने विचार व्यक्त करते हैं।

साम्प्रतिक असमिया लिपि देवनागरी लिपिका ही अन्यतम रूप है। लिपिका अवतक उपलब्ध प्राचीनतम निदर्शन भास्करवर्मनका सन् ६१० ई० का ताम्र-फलक ही है। तभीसे इस लिपिका विकास होता आया है। प्राचीन हस्तलिखित ग्रन्थोंकी लिपि और आधुनिक लिपिके भीतर कुछ अन्तर अवश्य पाया जाता है। वस्तुतः मैथिली, बंगला और असमिया लिपिका न्तो एक है। आधुनिक असमिया लिपिका साम्य मैथिली लिपिमें अधिक है। आधुनिक बँगला लिपिमें इसका भेद 'र' और 'व'में है। अन्तिम वर्ण बँगलामें नहीं हैं। असमिया लिपि बंगला लिपि ही है, यह धारणा गलत है। दोनों लिपियोंका आधुनिक साम्य ओद्योगिक सभ्यताकी देन है।

यद्यपि असमिया भाषाकी उत्पत्ति और इसकी वर्णमाला और लिपिके विकासमें आर्यभाषाका ही पूर्णतः सहयोग रहा, तथापि वह अपनी उद्गम-भूमिकी दूसरी भाषाओंके शब्दों और ध्वनि-रूपोंके प्रभावसे अपनेको मुक्त नहीं रख सकी। इसलिए असमिया वर्णमालाका उच्चारण दूसरी भारतीय भाषाओंकी वर्णमालाके उच्चारणमें भिन्न पड़ जाता है। असमियाकी सभी ध्वनियाँ कोमल हैं। द्वित्ववर्णका भा उतना कठोर उच्चारण नहीं होता। मूर्धन्य और दन्त्य वर्णोंका लिखित रूपमें भेद होनेपर भी उच्चारणमें भेद नहीं होता है। उनका उच्चारण एक-सा होता है और वे वन्ध्य होते हैं।

रूपतत्त्वमें भी दूसरी भारतीय भाषाओंमें असमिया भेद रखती है। किसी वस्तुके गुणको विशेष रूपसे दर्शानेके लिए शब्द द्वित्व करनेकी प्रवृत्ति इसमें है। यह विशेषता द्राविड, कोल और खासी भाषाओंमें पायी जाती है। अनार्य भाषाओंकी तरह शब्दके दूसरे अक्षरपर जोर देना भी असमियाकी एक विशेषता है। सम्बन्धवाचक शब्दोंमें व्यक्तिवाचक प्रत्यय लगाकर कौटुम्बिक सम्बन्ध दिखाया जाता है। पुरुष-भेदमें प्रत्ययका भी भेद हो जाता है। दूसरी तरफ आयुके अनुसार अलग-अलग कौटुम्बिक सम्बन्धवाचक शब्द भी होता है, जो हिन्दी आदि भाषाओंमें नहीं होता। समूहका ध्यान करानेके लिए शब्दके आगे जो प्रत्यय लगाये जाते हैं, वे भी अनार्य-स्रोतके समझे जाते हैं। अर्धमागधीमें निकली हुई भाषाओंमें असमिया, क्रियासे सम्बन्ध रखनेवाले नकारात्मक 'न' प्रत्ययके प्रयोगमें विशेष स्थान रखती है। यह प्रत्यय क्रियाके पहले लगता है और उससे अभिन्न रहता है।

वाच्य-विचार-पद्धति आधुनिक आर्यभाषाओंकी तरह ही है। पहले कर्ता, उसके बाद कर्म और अन्तमें क्रिया। असमिया भाषा मस्कृत व्याकरणका अनुसरण करती है। सन्धि, नमान आदिका प्रयोग थोड़ा-बहुत स्थानीय हेग्-केग्ने साथ होता है। मस्कृतमें उद्भूत प्रत्ययोंके अतिरिक्त अनार्य भाषाओंके भी प्रत्यय इसमें पाये जाते हैं, जो सघा और क्रियामें समान रूपमें व्यवहारमें आते हैं। ये प्रत्यय असमियापर अनार्य-भाषाओंके प्रभावकी मुक्त घोषणा करते हैं।

ईसाकी त्रयोदश शताब्दीके प्रारम्भसे ही असमिया भाषाके लिखित साहित्यिक कृतियाँ क्रमानुसार मिलने लगती हैं। इससे पहले 'चर्यापद'के दोहोंमें असमिया भाषा और साहित्यके प्रारम्भिक रूपका आभास मिल जाता है। 'चर्यापद'के समयसे ईसाकी द्वादश शताब्दीके अन्ततक कामरूपमें विभिन्न प्रकारके मौखिक साहित्यका निमाण हुआ था। उनमें मणिकोंवर-कुलकोंवर-गीत नामक नमाजमें प्रचलित जनप्रिय कहानीका गीतात्मक रूप, टाक-वचन, तत्र और मन्त्रके मौखिक साहित्य प्रधानरूपमें थे। यद्यपि इन साहित्यिक गीत ओग वचनोंके निर्माण-कालकी कल्पना ईसाकी त्रयोदश शताब्दीके भी पहले की जानी है, तथापि लिखित रूपमें वे बादकी सामग्री हैं। इनमें प्राचीन भाषाके तत्त्व अवश्य मिल जाते हैं।

असमियाके लिखित साहित्यके कालको पाँच भागोंमें बाँट सकते हैं—(१) प्राक्-वैष्णवकाल १०००-१४५९ ई०, (२) वैष्णवकाल १४४९-१६५० ई०, (३) गद्य, बुर्जीकाल १६५०-१९२६ ई०, (४) आधुनिक काल १९२६-१९४७ ई०, (५) स्वाधीनता-उत्तरकाल १९४७ ई०।

(१) प्राक्-वैष्णवकाल प्राक्-वैष्णवकालके साहित्य निर्माताओंको हम दो श्रेणियोंमें विभक्त कर सकते हैं। पहली श्रेणीमें हम उनको "वैष्णो" विन्होंने मस्कृत ग्रन्थोंका अनुवाद किया है या उनके आधारपर अपना नया कृतियोंका निर्माण किया है। इन श्रेणीके कृतियोंका विचारधारा धर्मप्रधान और भक्तिमूलक थी। दूसरी श्रेणीमें वे कवि



आयेंगे जो वीते हुए युगकी गीत-परम्परामें महाकाव्यके वीरोंकी गाथा लिख गये। साहित्यिक प्रवृत्तिकी दृष्टिसे यह काल प्रभाव-निरपेक्षताका काल था। प्रत्येक कवि स्वतन्त्र रूपसे अपनी रचना किया करता था।

अब तक प्राप्त पहला असमिया लिखित ग्रन्थ 'प्रह्लाद-चरित्र' है जिसका निर्माता कवि हेमसरस्वती था। इसीकी त्रयोदश शताब्दीमें कमतापुर (पश्चिम कामरूप)का राजा दुर्लभनारायण था। हेमसरस्वती इसी समयका कवि था। इस रचनामें भक्ति-भावका प्रतिपादन किया गया है, जिसमें भक्त प्रह्लादकी अन्तिम सफलताका उल्लेख है।

प्राक्-वैष्णवकालका सबसे बड़ा कवि माधव कन्दली हुआ। उसने रामायणका सरल अनुवाद असमिया छन्दमें किया। यह कार्य उसने कछारी राजा महामाणिक्यके प्रोत्साहनसे किया। कन्दलीको इस कार्यमें दूसरे पण्डितोंने भी महायता दी। माधव कन्दलीकी रामायणमें असमिया भाषा अपने प्रकृत रूपमें प्रकट हुई और मस्कृतका बोझ उनपरसे उतर गया।

कवियोंके दूसरे समूहमें गीति-कवि आते हैं। दुर्गावर, पीतान्वर और मनकर आदि कवियोंके कई एक गीति-काव्य मिले हैं। दुर्गावरने रामायणको लौकिक वातावरणमें गेय छन्दमें लिखा। पीतान्वरने 'ऊषा-परिणय' नामका एक प्रणय-काव्य और मनकरने 'बेडला लखिन्दर' नामक लौकिक कहानीके आधारपर गेय छन्दमें एक प्रणयकाव्य लिखा। अन्तिम काव्यमें मनसा पूजाकी गरिमा दिखायी गयी है।

पूर्वालिखित मन्त्र-पोथियोंका लिखित रूप इसी समय मिलता है। यद्यपि ये रचनाएँ गद्य जैसी भाषामें मिलती हैं, तथापि उसके स्वरूपको पद्यसे अलग नहीं किया जा सकता। इन रचनाओंकी विषयवस्तु जादू-टोना, रोग-निवारणका मन्त्र, भूत-पिशान्चोंका निवारण, सर्पदंशनसे आरोग्यका निदान आदि हैं।

(०) वैष्णवकाल हेमसरस्वती और माधव कन्दली आदिने पहले ही भक्तिका महत्त्व प्रचार कर परवर्ती कालके लिए भक्ति-आन्दोलनकी भूमिका प्रस्तुत कर रखी थी। इस युगके प्रमुख कवि और धर्म-प्रचारक शंकरदेवने माधव कन्दलीको 'अप्रमादी' कवि कहकर उसकी प्रशंसा की है। इस कालका साहित्य भक्ति-भावसे सराबोर था और यह भक्ति निस्सन्देह रूपसे वैष्णव-भक्ति ही थी। इस भक्ति-आन्दोलनके ऊपर समय-समयपर आतक ब्राह्मण और आहोम और कोच राजाओंकी ओरसे बाधा पड़नी रही। किन्तु धीरे-धीरे यह बाधा कम होती गयी। कोच राजपरिवार वैष्णव होता गया और आहोम राजपरिवार और राज-पुरोहितां महिष्णुताका भाव बढ़ता गया।

इस कालमें पहले और प्रमुख कवि और साहित्यिक शंकरदेव हुए। वे केवल असमिया साहित्यके नवनिर्माता ही नहीं हुए, बल्कि मनुष्य असमिया जीवनका नये प्रकारसे उन्होंने निनाय भी किया। उसमें साहित्य, समाज, संस्कार, धर्म, कला, संगीत और सामाजिक मध्दनको उन्होंने अपने सबल हाथोंसे पुनर्निर्मित किया। उन्होंने श्रीमद्भागवत पुराणको अपने वैष्णवमतका प्रधान आधार-ग्रन्थ बनाया। इसलिए उनके चलाये हुए धर्ममठों

'भागवती धर्म' कहा गया। इन्हीं 'एकशरणधर्म' भी कहा जाता है।

शंकरदेवकी प्रधान रचना 'कीर्तनघोषा' है। इसमें भागवत और विभिन्न पुराणोंसे भक्तिपरक आख्यानोंको अनुवाद करके संगृहीत किया गया है। 'भक्ति प्रदीप' अपने धर्म सिद्धान्तोंका सिद्धान्तमूलक ग्रन्थ है। इनके अतिरिक्त 'निविनव सिद्ध', 'रुक्मिणीहरण काव्य', 'गुण-माला', 'लीलामाला' आदि ग्रन्थ भी उन्होंने लिखे। उन्होंने मस्कृतमें 'भक्तिरत्नाकर' नामक एक ग्रन्थ लिखा। माधव कन्दली द्वारा अनूदित रामायणका कुछ अंश खोजे जानेके कारण शंकरदेवने उसके उत्तरकाण्डको भी अनूदित किया। इनके अलावा और कई ग्रन्थ उनके नामसे मिलते हैं।

शंकरदेव आधुनिक भारतीय भाषाओंका सर्वप्रथम नाटककार भी है। असमियामें इनके द्वारा लिखे गये नाटकोंको 'अकीया नाट' कहते हैं। ये नाटक एक अक्ते होते हैं। नाटकोंमें भी विष्णुकी श्रेष्ठता दिखायी गयी है। इन नाटकोंमें ब्रजबुलि भाषाका प्रयोग किया गया है। अंकीय नाटकोंके कथोपकथनमें पहले-पहल गद्य भाषाका प्रयोग हुआ। शंकरदेवके नाटकोंमें 'रामविजय', 'कालीदमन' 'पारिजातहरण', 'रुक्मिणीहरण', 'पत्नीप्रसाद' प्रधान हैं। अकीया नाटकोंका एक पद्यांश भी होता है, इसे वरगीत कहते हैं। ब्रजबुलिमें लिखित इन गीतोंमें गम्भीर भक्ति-भावनाके दर्शन होते हैं।

शंकरदेवके बाद दूसरे महान् कवि माधवदेव हुए। माधवदेव एक साथ मस्कृतके विद्वान्, संगीतकार, नाटककार और धर्मप्रचारक थे। भागवती धर्मके प्रचारमें शंकरदेवके बाद ही उनका स्थान है। उनकी महत्त्वपूर्ण रचना 'नामघोषा' है जिसमें आध्यात्मिक तत्त्वका विवेचन है। इसी कालके दूसरे कवि अनन्त कन्दली थे, जिन्होंने 'कुमर-हरण काव्य' और 'सीतार पनाल प्रवेश' नाटक लिखे। श्रीधर कन्दली नामक एक अन्य कविने श्रीकृष्णके वाल्य जीवनकी घटनासे नम्रस्थित 'कानखोवा' नामके एक मनोरंजक पुस्तक लिखी। असमिया महाभारतका निर्माता रामसरस्वती इसी कालमें हुआ। उसने कोच राजा नरनारायणकी आज्ञासे अपनी स्वतन्त्र वृत्तिसे इसका अनुवाद किया।

यद्यपि शंकरदेवने ही असमिया गद्य साहित्यका प्रारम्भ किया था, तथापि उसका स्पष्ट और स्थायी रूप भट्टदेवके हाथों ही निमित्त हुआ। भट्टदेव सोलहवीं शताब्दीके थे। उन्होंने भागवत पुराण और गीताको असमिया गद्यमें अनूदित किया।

(३) गद्य, बुरजी और अन्य साहित्य - इस समयतक असममें वैष्णवधर्मकी जड़ जम चुकी थी। दूसरे धर्मका प्रभाव कम हो चुका था। राजपरिवारों और उनके कर्मचारियोंमें वैष्णवधर्मके प्रति आदर बढ़ गया था। अतः इस आन्दोलनकी आरम्भिक गतिशीलतामें शिथिलता आ गयी थी और धार्मिक साहित्यके नाव धर्म-निर्गेष साहित्यकी भी रचना होने लगी थी।

इस कालकी प्रमुख साहित्यिक देन बुरजी साहित्य है।

बुरजी टाइ शब्द है, जिसका अर्थ 'अज्ञात कथाओंका भण्डार' यानी इतिहास है। आहोमोंमें पहलेमे ही इतिहास लिखनेकी परम्परा थी। यह काम साम्प्रदायिक पुरोहित किया करता था। किन्तु शासनके प्रारम्भिक दिनोंमें यह इतिहास वे अपनी टाइ भाषामें ही लिखा करते थे। आहोम जब धीरे-धीरे कामरूपके निवासियोंसे एक हो गया और आर्य-असमिया भाषाको उसने अपना लिया तो असमिया भाषामें भी इतिहास लिखना आरम्भ कर दिया। अब यह काम पुरोहितोंके हाथसे छुटकर राजकर्मचारियोंके हाथमें आया। सरकारी देखरेखमें यह कार्य चालू हो गया। इसलिए असमिया-बुरजी साहित्यमें तथ्योंका ढेर-फेर बहुत कम हुआ। सभी बुरजियोंके लेखकका नाम नहीं मिलता, क्योंकि विभिन्न समयमें सरकारी अधिकारी उनका भ्रमण करता था। बुरजीकी भाषामें बोलचालकी भाषाने अधिक स्थान पाया।

बुरजी साहित्यके अतिरिक्त इस कालमें राजवंशोंकी वंशावलिमें भी लिखी गयीं, जिनमें सूर्यखरी बलदेवकी 'दरराजवंशावली' और रतिकान्त द्विजकी 'राजवंशावली' मुख्य हैं। इस कालमें चरित-ग्रन्थोंकी रचना अधिक सख्यामें हुई। यह साहित्य वैष्णवमठोंमें अधिकतर रचा गया।

कविराज चक्रवर्तीने जयदेवके 'गीतगोविन्द'का असमियामें दूसरा अनुवाद किया और धर्मदेवमठने तीसरा अनुवाद। कविराज चक्रवर्तीने 'शखचुर वध' और 'शकुन्तला' नामसे दो काव्य भी लिखे।

इन ग्रन्थोंके अतिरिक्त इस कालमें कला, दर्शन, ज्योतिष, गणित, आयुर्वेद, नृत्य आदिपर भी ग्रन्थ लिखे गये। सुकुमार बरकाठका 'हस्तीविचारण', सागर खरीका 'घोडा निदान', काशीनाथका 'अंकर आर्या', कवि चूड़ामणि-का 'ज्योतिष चूड़ामणि', बकुल कायस्थका 'कितावत', कविराज द्विजका 'लीलावती', रत्नखरीका 'कर्मफल', कविराज मरसुतीका 'भास्वती' और 'श्रीहस्तमुक्तावली' नामक संस्कृत ग्रन्थका सचित्र अनुवाद सहित विविध ग्रन्थ इस कालमें मिलते हैं।

इस कालमें हिन्दी कवि कुतुबनके 'मुगावती' और मञ्जुनके 'मधुमालती' नामक सूफी काव्यके कथानकके आधारपर दो काव्य भी लिखे गये।

(४) आधुनिक काल - उन्नीसवीं शताब्दीके प्रारम्भसे ही आहोम राजशक्ति क्षीण हो गयी थी। ई० १८१७-१८के भीतर असम वर्मा शासनके अधीन आ गया था। वर्माके हाथसे १८२६ ई० में असम अंग्रेजोंके हाथमें चला गया। अंग्रेजी शासनके आरम्भके साथ-साथ असमके सम्पूर्ण जीवनपर परिवर्तन दिखाई पड़ा और पाश्चात्य विचारसे विभिन्न विषयोंको सोचा भी गया।

असममें कोई स्वतन्त्र राजा न रह जानेके कारण असमिया साहित्य राज्याश्रयमे वंचित हुआ और मठ आदिमें भी धार्मिक प्रभाव कम पड़ गया था। अतः साहित्य-निर्माणके क्षेत्रमें एक प्रकारसे गतिरोधकी अवस्था आ गयी थी। दूसरी तरफ अंग्रेजी शासनके साथ-साथ बंगालसे अंग्रेजी-शिक्षित बंगाली राजकर्मचारी भी आये। उन्होंने अंग्रेजोंको समझा दिया कि असमिया बंगालकी एक बोली

मात्र है, अतः उसे सरकारी कार्य, कचहरी और विद्यालयोंमें स्थान नहीं मिलना चाहिये और उसकी जगह बंगला ही चलानी चाहिये। अतः तत्कालीन अंग्रेज शासकोंने १८३२ ई० में असमियाको हर स्थानमे बहिष्कृत कर दिया। इस परिस्थितिमें असमिया साहित्यकी गतिको चालू रखनेके लिए दूसरे प्रकारके व्यक्तित्वकी आवश्यकता थी। यह व्यक्तित्व अंग्रेजी-शिक्षित असमिया लोगोंमें ही पाया जा सकता था। अतः असमियाको पुनः प्रतिष्ठित करनेके लिए वे अग्रसर हुए।

असमिया साहित्यका पुनर्जागरणका काल अपने अस्तित्वकी पुनः प्रतिष्ठाके साथ प्रारम्भ हुआ। असमिया भाषा और साहित्यका स्वतन्त्र स्वरूप प्रमाणित करनेके लिए असमके संपूर्णने एक होड़-मी लगा दी। इस कार्यमें अमेरिकी पादरियोंने देशी लोगोंसे भी बढ़कर काम किया। उन्हें देशी भाषाके माध्यमसे अपना धर्मप्रचार करना था। इन पादरियोंने शिवसागर नामक स्थानमें मुद्रण-यन्त्रकी स्थापना करके असमिया ग्रन्थ छापना आरम्भ किया। इन्होंने इसी मुद्रण-यन्त्रमे १८४६ ई० में असमियाका पहला मामिक पत्र अरुणोदय(अरुणोदय)का प्रकाशन प्रारम्भ किया। देशी-विदेशी विद्वानोंके प्रचार और साहित्यिक उन्नतिको देखकर अंग्रेजी शासकोंने १८७३ ई० में असममें पुनः असमियाको अपने स्थानपर प्रतिष्ठित किया। किन्तु इस अप्रत्याशित बहिष्कारने असमिया भाषा-साहित्यकी औद्योगिक रूपसे धका पहुँचाया। माइल्स ब्रनसन, ब्राउन, केरे, श्रीकादर आदि पादरियोंने असमिया भाषा सम्बन्धी ग्रन्थ और निबन्ध लिखे। १८९३ ई० में वाइविलका असमिया अनुवाद छपकर प्रकाशित हुआ। यह असमियाका पहला मुद्रित ग्रन्थ था।

अंग्रेजी शासनके माध्यमसे असममें अंग्रेजी साहित्य आर उसके जरिये पाश्चात्य साहित्य आये, और उसमे असमियाके नवीन लेखक प्रभावित हुए। बंगला भाषाके जरिये भी पाश्चात्य आदर्श अपनाये गये। अतः पाश्चात्य साहित्यके अनुसार असमियाका नवीन साहित्य निमित्त होने लगा। इस नवीन कालके लेखकोंमें आनन्दराम डेकियाल फुलनका नाम मगमे पहले आता है। असमिया साहित्य और भाषापर उसने कई पुस्तकें लिखीं। हेमचन्द्र बरुवाने असमिया भाषा-साहित्यको प्रतिष्ठित करनेके लिए अपनी रचनाओंसे इसे पुष्ट किया। वह बहुमुखी लेखक था। उसने नाटक, उपन्यास, पाठ्य पुस्तक, शब्दकोश आदि ग्रन्थ लिखे। 'कानियार कीर्तन', 'बाहिरे रच भितरे कोवाभातुरी', 'पढाशलीया अभिधान', 'हेमकोप' आदि उसकी मुख्य रचनाएँ हैं। गुणाभिराम बरुवा गद्य लेखक और इतिहासकारके रूपमें आया। उसने 'असम बुरजी' नामक इतिहास और आनन्दराम डेकियाल फुलनकी जीवनी लिखी।

उन्नीसवीं शताब्दीके अन्तमें कल्कत्ताके कॉलेजोंमें पढ़ने-वाले विद्यार्थियोंने 'जोनाकी' नामक एक मासिक पत्रिका निकाली। इस पत्रिकाके जरिये उन लोगोंने असमिया साहित्यकी सेवा करना प्रारम्भ किया। उन पत्रिकामे सम्बन्धित उम्र समय जो असमिया साहित्यिक थे उन्हें एक साथ 'जोनाकी समूह' कहते हैं। उनमें स्वामीनाथ वैद्यनाथ,

हेमचन्द्र गोस्वामी, चन्द्रकुमार आगरवाला, रजनीकान्त वर्दल आदि थे। इन लोगोंने असमियामें रोमांटिक नाहित्यकी सृष्टि का और पाश्चात्य नाहित्यके अनुकरणमें कविता, निबन्ध, नाटक कहानी, उपन्यास, जीवनी आदि लिखी। लक्ष्मीनाथ वैजवन्धा बहुमुखी लेखक था। उसने 'असमिया साहित्येर चानेकी' नाममें सात खण्डोंमें असमिया नाहित्यका सफलन किया।

कमलकान्त भट्टाचार्य दार्शनिक कवि था। उसकी 'चिन्तानल' नामक कविता-पुस्तक विचारप्रधान पुस्तक है। हिनेश्वर बन्वाने असमियामें पहले-पहल नॉनेट और मुक्तक छन्दमें कविता लिखी। उसने 'कमतापुर ध्वस', 'विरहिणी विलाप' आदि कई काव्य लिखे। विहगी कवि रघुनाथ चौधारी प्रकृति-कवि है। उसकी कविताकी पुस्तक 'दहिकतरा', 'क्रेने की', 'बहागी' आदि हैं। दुर्गेश्वर शर्मा दार्शनिक रहस्यवादी कवि है। उनकी 'अजली', 'निवेदन' आदि कविताकी पुस्तकें हैं। अम्बिका गिरिराय चौधरी और प्रसन्नलाल चौधरी चित्रोद्दी कवि हैं। राय चौधरीका 'तुमि' एक काव्य-ग्रन्थ है। मफिजुद्दीन अब्दुल मलिक बर्मसाधनासे प्रभावित होकर कविताएँ कीं। महिला कवियोंमें कमेश्वरी देवी और नलिनीबाला देवी मुख्य हैं। नलिनी देवीकी 'सन्धिया रुर', 'अमूर्तार्थ' पुस्तकें मुख्य हैं। पद्मावती देवीका 'सुधर्मा उपन्यास' असमियाका पहला उपन्यास है।

शरच्चन्द्र गोस्वामी भी बहुमुखी लेखक थे। उनकी कहानी विशेष रूपसे प्रसिद्ध हैं। लक्ष्मीधर शर्मा आधुनिक प्रकारका कहानीकार हैं। लक्ष्मीकान्त फुकनकी 'ओफाइदाइ', नैयट अब्दुल मलिककी 'एजनी नतुन छोवाली', 'परशर्माण', 'नरदापापरि' आदि कहानीकी अच्छी पुस्तकें हैं। आलोचना-के क्षेत्रमें अम्बिकानाथ बरा, वाणीकान्त काकती, कालीराम मेधी, विरिचि बरुवा, डिम्बेश्वर नेओग प्रमुख हैं। काकतीके 'पुणि असमिया साहित्य', 'नाहित्य प्रेम', 'प्राचीन कामरूपेर वैष्णव साधना', मेधीके 'असमिया व्याकरण', 'अझीया नाट', बराके 'अजिमणीहरणनाट', बरुवाके 'काव्य आर अमिव्यजना', 'असमिया भाषा', नेओगके 'असमिया भाषा और नाहित्य' खोज और आलोचनापूर्ण ग्रन्थ प्रधान हैं।

असमिया नाहित्यके विकासमें पत्र-पत्रिकाओंका बहुत ही महत्त्वपूर्ण स्थान रहा है। इनमें 'अरुणोदय' 'जोनाकी', 'वाँही', 'आवाहन', 'जयन्ती', 'पछोवा' और 'रामधेनु' प्रधान हैं। इन पत्रिकाओंका काल साहित्यका भी एक काल हो गया है। बीसवीं शताब्दीके तृतीय-चतुर्थ दशकमें 'आवाहन' और 'वाही ने ओर पचम दशकमें 'जयन्ती' और 'रामधेनु' ने विशेष कार्य किया है। 'रामधेनु' का प्रभाव आज भी अक्षुण्ण है। 'आवाहन' कालके कहानी-लेखकोंमें नैयट अब्दुल मलिक आज भी उत्तरोत्तर विकसित कालमें कहानी लिख रहा है। 'जयन्ती'ने प्रगतिशील कविताको प्रश्रय दिया। प्रगतिशील कविताका प्रारम्भ दमरे महायुद्ध आर वंगालके अकालके समय अमूल्य बरवाने किया।

(७) स्वाधीनता उत्तरकाल - नये प्रकारके नाहित्य-रचनमें 'रामधेनु' काफ़ी मह्योग दे रही है। उनमें ही

पहले पहल अंग्रेजी इलियट की कविताके अनुकरणपर असमिया कविता निकलने लगी। आजकी कविताकी इस वाराने असमिया साहित्यमें अपना स्थान बना लिया है। इस प्रकारकी कविताका प्रवर्तक अध्यक्ष हेम बरुवा है। नये कवियोंमें नवकान्त बरुवा, हरिवर काकती, वीरेन्द्र भट्टाचार्य, महेन्द्र बरा, होमेन बरगोहॉइ, वीरेन्द्र बरगोहॉइ मुख्य हैं। नवकान्त बरुवा इनमें श्रेष्ठ हैं। कहानीके क्षेत्रमें अब्दुल मलिक वीरेन्द्र भट्टाचार्य, होमेन बरगोहॉइ, योगेश्वरदास, चन्द्रप्रसाद अझीया आदि आधुनिकतम लेखक हैं। उपन्यास-लेखकोंमें हितेश टेका, तिलकदास, वीरेन्द्र भट्टाचार्य, राधिका मोहन गोस्वामी, प्रफुल्लदत्त गोस्वामी, मुहम्मद पियार मुख्य हैं। नाटककारोंमें लक्ष्यधर चौधरी, अतुल हाजरिका, देव तालुकदार, ज्योतिप्रसाद आगरवाला, नकुलचन्द्र भूजा आदि विशेष रूपसे उल्लेख योग्य हैं। आलोचनाके क्षेत्रमें सत्येन्द्रनाथ शर्मा, महेश्वर नेओग, श्रीतीर्थनाथ शर्मा, अध्यक्ष हेम बरुवा, प्रफुल्लदत्त गोस्वामी, विरिचिकुमार बरुवा आदि गिने-चुने हैं।

प्राचीन कालमें हिन्दी तथा असमी दोनों भाषाओंमें परस्पर आदान-प्रदानका कोई विशेष उल्लेख नहीं मिलता। केवल कुतुबन और मझनके काव्योंके कथानकके आधारपर ईसाकी अठारहवीं शताब्दीमें उसी नाममें दो काव्योंकी रचना हुई। ब्रजबुलि नाममें एक कृत्रिम भाषामें अवश्य ही वैष्णव साहित्य लिखा गया था। असमके सर्वश्रेष्ठ वैष्णव कवि शंकरदेवकी रचनापर कवीरदासकी अध्यात्म-भावनाका प्रभाव देखा जाता है।

[नहायक ग्रन्थ—(१) असमिया भाषा (असमिया) विरिचिकुमार बरुवा, (२) असमिया साहित्यकी रूपरेखा (हिन्दी) डॉ० विरिचिकुमार बरुवा, (३) आसामीज, इटन फॉरमेशन एण्ड टेक्लपमेण्ट (अंग्रेजी) वाणीकान्त काकती]

—लो० ना० भ०

**असुंदर व्यंग्य**—गुणोभूत व्यंग्यका एक भेद, जिसमें व्यंग्यार्थ वाच्यार्थकी तुलनामें चमत्कारहीन होता है। 'उम मरमो-मो अमरररहित मितवमना, निहरे प्रभु मोंको देख हुई जड रसना। (माफेन), इस उदाहरण में 'आमरररहित' तथा 'सितवसना' पदों द्वारा कवि कौशल्यके वैधव्यकी व्यञ्जना करा रहा है, किन्तु रामके सिहरने तथा उनकी रमनाके जड होनेके वाच्यार्थ द्वारा व्यक्त वैधव्यका भाव अधिक आकर्षक है। —उ० श० शु०

**असूया**—प्रचलित तंत्रोंमें एक मन्त्रा है। मरतके आधारपर (नाट्य० ७. ३६) विश्वनाथने लिखा है—'असूयान्यगुणधानामौद्धत्यादसहिष्णुता। दोषोद्धोषभृवि-भेदावशातोपेक्षितादिकृत्।' (सा० द० ३. १६६)। अर्थात् औद्धत्यके कारण दूसरेकी गुण समृद्धिको सहन न करनेको असूया कहते हैं। दोषकथन, श्लुक्तिभग, तिस्कार तथा क्रोध आदि चिह्न पाये जाते हैं। हिन्दीके रीतिकालके आचार्योंने इसीके अनुसरणपर लक्षण दिया है—'सहि न सकै नुस औरको यह असूया जान। क्रोध गर्व दुष्ट दुष्टा ये सुभाव अनुमान।' (नगन०. ४८१)।

रामचन्द्र शुद्धने गर्व, लज्जा आर अमन्यको स्वयन्त्र विषयवाचे भाव कहा है। उनके मतानुसार इनके विषय

या आलम्बन भावके कारण नहीं है। जिसे हम ईर्ष्या करते हैं वह हुआ विषय या आलम्बन, उसके गुण, वैभव, श्रीसम्पन्नता आदि गुण हुए कारण। इनमें आलम्बनकी ओर ध्यान न जाकर कारणोंकी ओर जाता है। अन्य सचारियोंकी भौति अस्याको भी सचारी पद तभी प्राप्त होगा जब वह किसी स्थायी भावका पोषक होकर आयेगा। पद्माकरके उदाहरणमें गोपियोंका अस्याभाव व्यजित है— 'आवत उसासी दुख लगै और हौंसी सुनि, दासी उर लाइ कहो को नहिं दहा कियो। कहै पद्माकर हमारे जान ऊधो उन, तातको मातको न भ्रातको कहा कियो। ककालिनि कूवरी कलकिनि कुरूप तैसी, चेदकिनि चेरी ताके चित्तको कहा कियो। राधिकाकी कहवत कहि दीजौ मोहनसों, रसिक सिरोमनि कहाह धौं कहा कियो।' (जगत०. ४८२)। —व० सि०

**अस्तित्ववाद (existentialism)**—यूरोपकी एक अपेक्षाकृत आधुनिक दार्शनिक तथा साहित्यिक चिन्तन-पद्धति। अस्तित्ववादी विचारधाराका आरम्भ वस्तुतः दर्शनके ही क्षेत्रमें हुआ। इस सम्प्रदायका उद्गम-स्रोत जर्मन दार्शनिक इसरेल तथा हेडेगर और डेनिश चिन्तक कीर्कगार्ड (१८१३-५५ ई०) की विचार-पद्धतियोंमें देखा जा सकता है। इन विभिन्न चिन्तकोंके मतवादोंका मध्दन वर्तमान युगमें फ़ासमें हुआ, जहाँ अस्तित्ववादकी साहित्यिक ख्याति जॉर्ज पॉल सार्त्र (१९०५ ई०) के माध्यमसे १९४३ ई० के आसपास मिली।

अस्तित्ववादी विचारधारा मानव-जीवनको मूलतः निरर्थक मानती है, तर्कोंको अक्षम समझकर त्याग देती है तथा परम्परागत ईश्वरमें आस्थाको अस्वीकार करती है। अस्तित्ववाद वस्तुतः धर्मनिरपेक्ष स्तरपर मानव-जीवनके लिए चिन्तित है। वह जीवनको निरुपाय, अवश तथा निरर्थक समझकर उसे एक मानवीय अर्थ तथा मूल्य देनेकी चेष्टा करता है। इसीलिए अस्तित्ववादी दृष्टिमें प्रत्येक क्षणका अतुलनीय महत्त्व है। किसी भी अतिथयार्थका अस्तित्व इस व्यवस्थामें स्वीकार्य नहीं। अपनी समग्र अवशतामें मनुष्य ही अस्तित्ववादी चिन्ताका केन्द्रबिन्दु है। और इस अवशताको नष्ट करनेके लिए अस्तित्ववाद मानवीय स्वातन्त्र्यका प्रबल समर्थक है।

अस्तित्ववादी चिन्तनका सूत्र-वाक्य है—Existence precedes essence अर्थात् अस्तित्वकी स्थिति तत्त्वसे पूर्व है। यहाँ तत्त्वसे भाव मनुष्यकी मौलिक प्रकृतिसे है और अस्तित्वका अर्थ उसका कर्मसमूह है, जिसमें उसकी जागतिक स्थिति सिद्ध होती है। इस प्रकार अस्तित्ववादी चिन्तनके धरातलपर मनुष्य जीवनके जीवित सन्दर्भमें मोक्षता है।

विभिन्न विद्वानोंने अस्तित्ववादकी अलग-अलग परिभाषाएँ दी हैं। जूलियन वेन्ड्रके अनुसार 'अस्तित्ववाद भाव तथा विचारके प्रति जीवनका विद्रोह है'। एमानुएल मैलियरेके शब्दोंमें 'भावों तथा वस्तुओंके अतिवादी दर्शनके विरोधमें मानवीय दर्शन' ही अस्तित्ववाद है। नवमे स्पष्ट तथा उपयुक्त परिभाषा ऐलेनकी है। उनके अनुसार अस्तित्ववाद परम्परागत दर्शनकी दृष्टि न होकर अभिनेताकी दृष्टि

है। इस विचार-पद्धतिमें जीवनकी समस्याओंपर विचार मुक्तमोर्गियोंकी ओरसे होता है।

अस्तित्ववादी विचारधाराका प्रारम्भ होता है मनुष्यकी अवश तथा निरुपाय स्थितिसे। मानव-जीवनका सबसे बड़ा अभिशाप, सबसे बड़ी चुनौती मृत्यु है। जन्मके साथ मृत्यु अनिवार्य रूपसे सम्बद्ध है। मनुष्य इसके लिए कुछ कर नहीं सकता। और यहाँ वह देखता है कि उसे वरण (choose) करनेकी स्वच्छन्दता नहीं है। अतः उसे अत्यन्त कम समयमें अपने व्यक्तिगत जीवनको एक अर्थ देना है।

इस सन्दर्भमें अस्तित्ववादी चिन्तकोंके दो वर्ग हो जाते हैं। एक वर्ग मानव-जीवनको ईश्वरसे मयुक्त करके उसे उसका वास्तविक मूल्य देना चाहता है, जब कि दूसरा वर्ग पूर्णतः निरीश्वरवादी है। कीर्कगार्ड तथा यास्पर्स प्रथम वर्गसे सम्बद्ध हैं। इन्हें प्रायः क्रिश्चियन एक्जिस्टेंशियलिस्ट कहा जाता है। अस्तित्ववादकी क्रिश्चियन व्याख्या ऐलेनने अपनी पुस्तक 'एक्जिस्टेंशियलिज्म फ्रॉम विदिन'में बड़े स्पष्ट ढंगसे की है। अस्तित्ववादके निरीश्वरवादी पक्षका प्रतिनिधित्व सार्त्र करते हैं।

जीवनसे प्रत्यक्ष सम्बद्ध होनेके कारण अस्तित्ववादका एक राजनीतिक पक्ष भी स्पष्ट रूपसे उभरकर आया है, यद्यपि उसके मुख्य प्रवर्तक सार्त्रका राजनीतिक मत मृत बहुत निश्चित नहीं रहा है। अस्तित्ववादकी सैद्धान्तिक राजनीतिका प्रामाणिक विवेचन अल्बर्टकेसुअकी प्रसिद्ध कृति 'ल होमे रिवोल्टे'में हुआ है।

अस्तित्ववादी चिन्तनाकी पृष्ठभूमिमें यूरोपकी युद्धकालीन विभीषिकाएँ हैं। मानवजीवनकी क्षुब्धताओंको देखकर इन विचारकोंने अपनी लेखनी तथा अपने कर्मोंसे एक आमूल क्रान्ति लानेका प्रण किया। इन लेखकोंमेंसे अधिकांश युवा थे तथा परम्परागत मूल्योंको निष्प्राण समझकर उनके स्थानपर अधिक सशक्त तथा मानवीय मूल्योंकी स्थापना करना चाहते थे। जीवनकी विवशताओंसे उत्पन्न हुई निराशा तथा वेदनासे इन्हें आगे बढ़नेके लिए प्रेरित किया। यह सचमुच एक विचित्र तथ्य है कि इतने कर्मण्य बौद्धिक आन्दोलनको प्रेरित किया अवसाद तथा निराशाने। इतिहासमें इसकी तुलना किसी हदतक बुद्ध दर्शनकी करुणासे की जा सकती है।

अस्तित्ववादी लेखक काल्पनिक साहित्य-नर्जनमें विश्राम नहीं करते। उनकी दृष्टिमें साहित्य जीवनके देनन्दिन सघर्षोंसे घनिष्ठ रूपसे सम्बद्ध है। मानवमुक्तिमें उमंगों अटूट आस्था है। इस साहित्य-चिन्तनका प्रारम्भ माध्वने होता है, जिसका अनुसरण बादमें बहुतसे लेखकोंने किया। इन लेखकोंमेंसे बहुतोंने एक ओर तो कृति साहित्यकी रचना की और दूसरी ओर शुद्ध दार्शनिक स्तरपर अस्तित्ववादी विचारधाराको स्थापित करनेका प्रयत्न किया।

सार्त्र अपनी उपन्यास त्रयी, कुछ अत्यन्त उत्कृष्ट नाटकों तथा कहानियोंके लिए कृति साहित्यके क्षेत्रमें प्रतिष्ठा प्राप्त कर चुके हैं। उनकी ये नवा रचनाएँ मूल फ्रेंचमें अंग्रेजीमें अनुवादिता हो चुकी हैं। कलाकी दृष्टिमें सार्त्रके नाटक (एन गैमा, द प्लायज, रेस्पेक्टेबल

प्रॉन्सीक्यूट, लूमीफर एण्ट ड लॉर्ट, कोन, इन ड मेग) अत्यन्त उत्कृष्ट कौटिके हैं। अस्तित्ववादी चिन्तनके क्षेत्रमें भी मात्रा की कृतियाँ प्रथम पक्तिमें हैं। इस मन्द्यर्धमें उनकी समीक्षात्मक कृतियाँ (हाउ इज लिट्रेचर) भी विशेष रूपमें उल्लेखनीय हैं।

मात्रा का अनुयायी, परन्तु वादमें उनकी बहुत कुछ विरोधी, नोबुल पुरस्कार विजेता फ्रेंच लेखक एल्बर्ट बेमुअ (१९१३ ई०) अस्तित्ववादी चिन्तनके क्षेत्रमें मात्रा के बराबर ही महत्त्व रखता है। उपन्यास तथा नाटकोंका माध्यम उमने कृति साहित्यके क्षेत्रमें अपनाया। इसके अतिरिक्त केमुअने अपना दार्शनिक विचारधारा अलगसे कई ग्रन्थोंमें प्रतिपादित की है। उसकी प्रसिद्ध कृति 'ल होमे रिवोल्टे' का उल्लेख पहले ही किया जा चुका है। मात्रा तथा केमुअके वाद-विवाद पत्रोंमें बड़ी रुचिके साथ पढ़े गये थे। 'कन्वैट' नामक पत्रमें समय-समयपर प्रकाशित होनेवाले उनके निबन्ध शुद्धजीवियोंमें अत्यन्त लोकप्रिय हुए हैं।

अस्तित्ववादी वर्गकी एक अन्य प्रसिद्ध लेखिका हैं मिमोन डे व्युवोइ। अपने उपन्यास 'ल सा डे ओत्रे' (१९४५ ई०) में उसने समाजके प्रति व्यक्तिके दायित्वका चित्रण किया है। अपनी नाट्यकृतियोंमें उमने अस्तित्ववादी विचार-धाराको सामान्य जनतातक पहुँचाया है।

यहाँ नमरणीय है कि अस्तित्ववादी चिन्तन कृति साहित्यमें सदैव बहुत सफल अभिव्यक्ति नहीं पा सका है। इन वर्गके कुछ लेखकोंकी रचनाएँ बहुत कुछ वादनिरपेक्ष भी हैं। मूल अस्तित्ववादी चिन्तन नो इन लेखकोंकी समीक्षात्मक कृतियोंमें ही द्रष्टव्य है। प्रायः सभी अस्तित्ववादी लेखक कृति साहित्यकार होनेके साथ-साथ गम्भीर दार्शनिक भी हैं।

हिन्दी साहित्यमें अबतक अस्तित्ववादकी प्रायः चर्चा हा हुई है। इस विचारधाराका कोई उल्लेखनीय प्रभाव हिन्दीमें नहीं दिखाई देता। इसका एक कारण बहुत स्पष्ट है। हिन्दीमें लगभग नभा यूरोपीय प्रभाव अंग्रेजीके माध्यमसे आये हैं और अस्तित्ववाद अपने मारे महत्त्वके साथ भी अंग्रेजी साहित्यमें गहरे नहीं उतर सका।

हिन्दी साहित्यमें कहीं-कहीं मात्राके क्षणकी असीमताकी चर्चा मिल जाती है, वेदनाकी अस्तित्ववादी दृष्टि भी कहीं-कहीं द्रष्टव्य है। इस प्रकारकी चर्चाएँ अश्वेतके 'नदीके तीर' में सुलभ हैं। नयी कविताकी समीक्षाके अन्तर्गत भी अश्वेतके महत्त्वकी विवेचना कभी-कभी उपलब्ध होती है।

[महायज्ञ ग्रन्थ—(१) सिक्स एक्जिजन्टियलिज्म थिक्किंग ब्लैकम, (२) एक्जिजन्टियलिज्म एण्ड एमैनिज्म - मात्रा, (३) एक्जिजन्टियलिज्म फ्रॉम विदिन एलेन।]

—रा० स्व० च०

अस्थानपदता—दे०—'अच्छ-दोष', बारहवा वाक्य-दोष।  
अस्फुट व्यंग्य—गुणीभूत व्यंग्यका एक भेद, जिसमें व्यंग्यार्थ महदय जनों द्वारा भी सरलतासे नहीं समझा जा सकता। 'अनदेखे देखन चहं, देखें बिदुरन भीन। देखें विन, देखेहु पै, नुममां सुख नहीं भीत।' (का० कृप० पृ० ३१०), इस दोहेमें यह व्यंग्यार्थ निकलता है कि हे मित्र! आप सर्व नमीप ही रहें किन्तु इस व्यंग्यार्थकी प्रतीति दिमाग

खरोचनेपर ही होती है।

—उ० श० शु०

अहंकार—अपनेको देवता समझ लेना वज्रयानी साधनामें अहंकार नामसे अभिहित होता है। अहंकार-पदतिमें मन्त्र-जपके उपरान्त साधकमें आवेश जाग्रत होता है। उस आवेशमें देवता साधकके माध्यमसे स्वयंको अभिव्यक्त करता है। काम, क्रोध आदि अनेक आवेश अहंकार-पदतिमें आते हैं जिसे उपशमन करनेके बाद साधक मण्डलमें प्रवेश करता है।

—य० बी० भा०

अहंता—'अहम्'की अनुभूति। 'अहम्'के भावके अर्थमें इस शब्दका प्रयोग आधुनिक साहित्यमें होता है। सामान्य भाषामें प्रयुक्त 'अहंकार'से 'अहंता' का अर्थ भिन्न है—'अहंकार'में गर्वका बोध होता है, 'अहंता'में केवल 'अह'के मनोवैज्ञानिक महत्त्वका।

—प्री० अ०

अहम्—(ego) दार्शनिक दृष्टिकोणमें 'अहम्' शब्दका अर्थ व्यावहारिक, अविद्यासे सीमित, अनात्मसे एकीकृत आत्मा है जो मे और मेरेकी भावना उत्पन्न करती है। यह अर्थ साहित्यमें वेदान्तदर्शनमें लिया गया है। प्राचीन साहित्यमें, विशेषकर सन्त साहित्यमें, इस शब्दका यही अर्थ मिलता है। अहंकार और ममता इसी शब्दमें विकसित हुए हैं। किन्तु आधुनिक साहित्यमें इस शब्दका, एक विशिष्ट मनोवैज्ञानिक अर्थमें प्रयोग होता है, जो कि फ्रायडके मनोविश्लेषणपर आधारित है। फ्रायडके मनो-विज्ञानमें कामवृत्ति, स्वर्ष, दमन और अवरोध महत्त्वपूर्ण हैं। उनके अनुसार स्वर्ष आरम्भमें मानसकी दो सतहोंमें होता है, ऊपरी अथवा बाह्य सतह जो वातावरणके सम्पर्कमें आती है और भीतरी सतह जो इस सम्पर्कमें नहीं आती। पहली सतहको फ्रायड और उनके अनुयायी 'अहम्' कहा देते हैं। इडम् या इडके विपरीत यह मानसका यथार्थमें समन्वित अंग है, परन्तु इसका विकास 'इड'में ही होता है और इसे हम 'इड'का मधुदित भाग मान सकते हैं। अहम् ससार और इडके बीच मध्यस्थका काम करता है, यह 'इड'की मौलिक प्रवृत्तियोंको समझके यथार्थके अनुरूप और ससारको 'इड'की वासनाओंके अनुकूल बनानेका प्रयास करता है। इस प्रयासमें यह प्रायः 'इड'की वासनाओंका दमन करता है, दमित वासनाएँ 'इड'का ही अंग बन जाती हैं। अहम् अधिकांश रूपमें चेतन माना गया है, लेकिन वासनाओंका दमन और अवरोध अचेतन रूपमें भी होता है इसलिए अहम् इस प्रक्रियामें अचेतन रूपमें काम करता है। इस प्रकार अहम्के चेतन आर अचेतन दोनों पक्ष हैं। अचेतन पक्षमें यह 'इड'में ही विलुप्त-नारहता है परन्तु इसका काम पूर्णतः भिन्न है। अपनी सुरक्षाकी, वामनाओंको न्यूनतम सकट डेलर अधिभूतम सुविधाके साथ वृत्त करनेकी चिन्ताएँ अहम्के ही लिए हैं। अर्थात् अहम् मनुष्यके बौद्धिक और व्यावहारिक पक्षका ही नाम है। न्वस्थ मानसिक स्थितिमें 'इड' और 'अहम्' एक-दूसरेके विरोधी नहीं हैं। इनका अत्यधिक विरोध ही मानसिक मधुपों और व्यक्तित्वकी ममन्याओंका कारण होता है।

—प्रा० अ०

अहस्यापन—दे०—'मनोविश्लेषण'।

अहिंसा—मान्यवादको अपने आदर्शकी प्राप्तिमें हिंसाके



प्रयोगमें परहेज नहा, वह माध्यकी सिद्धिके लिए हिंसा आर अहिंसांसे सुविधानुसार किमीका भी वरण कर सकता है। उसके लिए माध्य ही माधनकी कसौटी है। लेकिन गान्धीवाद (दि०) किमी भी अवस्थामें हिंसात्मक क्रान्तिकी अनुमति नहीं दे सकता। हिंसा द्वारा जिस समाज-रचनाका उद्भय होगा उसे वह अपना आदर्श माननेमें इनकार करेगा। वह माधनकी पवित्रता किमी भी अवस्थामें नष्ट होते नहीं देख सकता। वह साधनको साध्यकी कसौटी मानता है।

गान्धीवादने मसारमें शायद पहली बार राजनीतिकी विश्वजनीन नीति-नियमोंकी आधार-शिलापर प्रतिष्ठित किया है। मत्स्य और अहिंसाकी वह जटिलसे जटिल परिस्थितिमें भी त्यागनेकी अनुशा नहीं देता। वह मत्स्य और अहिंसाकी रक्षामें बड़ीसे बड़ी राजनीतिक लब्धिकी ठुकरा सकता है। उसके लिए अहिंसा सामयिक नीतिमात्र नहीं बल्कि देश, काल, परिस्थितिमें अनवच्छिन्न, अटल सिद्धान्त है। —ह० ना०

**अहीर**—मात्रिक सम छन्दका एक भेद। 'प्राकृतपैंगलम्'—(११७७)के अनुसार इसका लक्षण है—११ मात्राका सम छन्द जिसके अन्तमें जगण (ISI)का प्रयोग होता है। सम्भवत यह छन्द प्राकृत अपभ्रंशकालसे प्रचलित रहा है। इसका उल्लेख भिखारीदासने 'छन्दार्णवपिंगल' (पृ० १८)में किया है। इसका प्रयोग केशव (रा० च०) तथा सूदन- (स० च०)ने किया है। उदा०—'सुरभित मन्द वधार, मरसे सुमन सुधार। गूँन रहे मधुकार, धन्य वमन्त बहार।' (रा० च०)।

**अहेरी**—विषयासक्त मनके लिए मृगकी उपमा भारतीय धर्म-साधनाओंमें बहुत पहलेसे ग्रहण की जाती रही है। मिर्झोंने भी 'अपणा मांसे हरिणा बैरी' ('चर्यापद' ६) लिखा है। कवीर भी खेत खानेवाले मृगका उल्लेख करते हैं। इसी मृगको मारनेके लिए अहेरीकी या पारधीकी आवश्यकता पड़ती है—'सन्तनि एक अहेरा लावा, भिर्गनि खेत सबन्हिका खावा' (क० ग्र०)। इसी अहेरीका संकेत मुसुकु पाने किया है—'जाइ तुम्हें मुसुकु अहेरी जाइवो'—('चर्यापद' २३)। साधक ही वास्तवमें अहेरी है। वह अहेरी गुरु-वचन रपी वाणका प्रयोग करता है। 'गुरु वाक् पुँछिया बिन्ध निअमण वाणे' ('चर्यापद' २८) या 'गुरुके वाण वजर कल छेदी प्रगटिया पटु परगासा' ('सन्त कवीर' रामकुमार वर्मा)। इसी मृगका मास वास्तवमें धान है जिसका भक्षण अत्यन्त आवश्यक है—'हण विणु माम मुसुकु नलनिवन पइसहिलि'—('चर्यापद' ३३) या 'सावज न होय भाई सावज न होय। वाके मास भखै सब कोय'—('वीजक' कवीर)। —ध० बी० भा०

**आँगन**—आँगनका अर्थ चर्यापदोंमें उष्णीष कमल है—'आँगन घरपण सुन भो विआती'—('चर्यापद' २)। कवीरने आँगनका प्रयोग अन्त करणके अर्थमें किया है—'उठि अलवेली नार झाड़ दियो आँगना'—(क० ग्र०)। —उ० श० झा०

**आकाशभाषित**—जहाँ रगमंचपर कोई पात्र 'क्या कहने हो' इस तरह कहता हुआ दूसरे पात्रके बिना ही, बातचीत करे, वह 'आकाशभाषित' होता है। —ब० मि०

**आकाशमण्डल**—दे०—'दृष्टयोग'।

**आकाशित**—दे०—'प्रौढ' नायिका।

**आक्षेप**—साध्यगर्भके गम्योपम्याश्रय वगका प्राचीनमें स्वीकृत चला आनेवाला अर्थालंकार। इस प्रसंगमें इसका अर्थ निषेध है। सामह तथा उद्भट द्वारा प्रस्तुत लक्षणमें निषेधका भाव स्पष्ट रूपसे विद्यमान है—'प्रतिषेध द्वेष्टन्य यो विज्ञेयाभिधित्तया। आक्षेप इति तं सन्त अनन्ति कवय सदा।' (का० सा० म० २२) अर्थात् कवियोंकी एक ऐसी भा वैचित्र्यपूर्ण उक्ति है जिसमें द्वैष्टार्थ एक ऐसे निषेधके व्याजमें वर्णित किया जाता है कि निषेध होनेपर भी अन्तमें विधि-रूपमें परिणत हो जाया करता है। इसीके आधारपर मम्मटने व्याख्या की है—'जिसमें किसी बातकी विवक्षाकी दृष्टिमें उस विषयका वर्णन निषिद्ध किया जाय तो प्राकरणिक होनेके कारण वर्णनके योग्य हो (का० प्र० १० १०६, १०७)। 'काव्यप्रकाश'में इसके दो भेद—वध्यमाण तथा उक्तिविषयक आक्षेप माने गये हैं। वृत्तिमें मम्मटने निषेधको वास्तवम निषेधाभास कहा है। विश्वनाथने इसी शब्दका प्रयोग अपने लक्षणमें किया है। 'कुवलयानन्द'में इसके तीन भेद माने गये हैं। इसमें चार तत्त्व स्वीकृत हैं—१ कुछ विशेष कथन २ व्यक्त निषेध, ३. प्रतिषेध परिस्थितियोंके कारण वस्तुतः अव्यावहारिक पर स्पष्ट तथा ४ विशेष अर्थके प्रतिपादनका प्रयत्न (अल० स० पृ० ११७)। अप्रत्यक्ष दीक्षित आदिका तीसरा आक्षेप निषेधाभास है। हिन्दीके आचार्योंने प्रायः इन्हींका आधार लिया है। वस्तुतः इस अलंकारका निषेध आभासके रूपमें ही होता है, क्योंकि वास्तविक होनेपर आलंकारिक चमत्कार नहीं रह जायगा।

प्रथम—'जहाँ कहा निज बातको समुझि करत प्रति-पेध।' (ल० ल० १८७) अथवा 'करव निषेध सुउक्तिको, यहै प्रथम आक्षेप।' (पद्मा० २३०)। दासने इसीको तीसरा भेद माना है 'निज कथनको दूषन भूषन' (का० नि० १२)। इसमें अपने कथित अर्थका उत्कर्षसूचक निषेध किया जाता है—'तुव मुख विमल प्रसन्न अति, रग्यो कमल सौ फूलि। नहिं नहिं पूरन चन्द सौ, कमल कयाँ म भूलि।' (वही) अथवा—'सोनेके भूषण अग रचो मतिराम मने मम कीवैकी धानें। यो ही चले न सिंगार सुभावहि म सखि भूलि कही सब बातें।' (ल० ल० १८८)। यहाँ निषेध करके 'पूरन चन्द' तथा 'सिंगार सुभावहि' कहा गया है।

द्वितीय—'जहाँ न साच निषेध है, है निषेध आभास।' (ल० ल० १८९) अथवा—'वृष्ट निषेध आक्षेप मन, वहाँ निषेधाभास।' (पद्मा० २३३)। दासका यह दूसरा ही आक्षेप है। इसमें विवक्षितार्थका वास्तविक निषेध न होकर निषेधका आभासमात्र होता है—'आज ते नेहकी नाना गयो तुम नेम गयो हो हू नेम गहागो।' (का० नि० २०) अथवा—'हा न कहत तुम जानिहो, लाल बालकी बान। अनुवा उड़गन परत है, होन चहत उतपात।' (ल० ल० १९०), यहाँ मुख्य बातका निषेध न होकर मात्र आभास है।

तृतीय—'जहाँ विधि प्रगट बगानिये, उया निषेध प्रकान।' (ल० ल० १९१) अथवा—'नु आछेप नहिं निधि प्रगट, दुन्यो निषेध बखान।' (पद्मा० २३४)। दासने इसे प्रथम भेद माना है। इस व्यञ्जनाक्षेपमें अनिष्ट अर्थका



ऐनी विधि होती है जो निषेधके तात्पर्यसे गमित होती है—  
'कान्ह पयान करौ तुन्ह ता दिना मोहि लै देव नदी अन्ह-  
बावै ।' का० नि० १२) अथवा—'कोपनिनै किन्तुल्य  
जवे, हांहि कलिननै कौल । तव चलाइये चलनशी, चरचा  
नायक नौल ।' (ल० ल० १९३) यहाँ अनिष्ट-कथनकी  
नवीकृतिमें निषेध गमित है । —र०

आख्यान—[आ+ख्या+ल्युट् (अन) भावे] (क)  
नामान्य अर्थ—१ कथन, निवेदन, उक्ति, २ कथा, कहानी,  
३ प्रतिवचन, उत्तर (यथा 'अनन्त्यस्यापि प्रश्नाख्यानयो' ;  
अष्टाध्यायी ८।२।१०५ में) (ख) विशेष अर्थ—१ भेदक धर्म  
[इन अर्थमें उपर्युक्त 'ल्युट्' प्रत्यय 'भाव' (क्रियापठसे प्रकट  
होनेवाला कर्म) अर्थ न होकर 'करण' अर्थमें गृहीत होगा  
एव 'आख्यायने अनेनेति आख्यानन्' यह व्युत्पत्ति होगी] ।  
इन शब्दका इस अर्थमें प्रयोग 'लक्ष्मणधर्ममृताख्यानभाग-  
वीप्पानु प्रतिपर्यन्तव' (अष्टाध्यायी १।४।९०) में हुआ है  
(दि० तारानाथकृत 'वाचस्पत्यन्' नामक कोश) । २  
पुरावृत्तकथन ('आख्यानं पूर्ववृत्तौक्ति' सा० द०) ऐति-  
हासिक कहानी, पौराणिक कथा । वेदोंमें आये हुए ऐसे ही  
आख्यानोंका संग्रह 'पुराणसंहिता' नामसे अधर्ववेद आदिमें  
उल्लिखित है जैसे, सुपर्ण और पुस्तुरवा इत्यादिके आख्यान  
ऋग्वेदमें मिलते हैं । मनुस्मृति, तृतीय अध्यायमें पितृ-  
श्राद्धके अवसरपर किये जानेवाले कर्मोंके विवरणमें 'स्वाध्याय-  
श्रावयेत् पित्र्ये धर्मश्रावणं चैव हि । आख्यानानीतिहासाश्च  
पुराणानि खिलानि च (मनु० ३.०.२३०) लिखा है, जिसपर  
व्याख्यान लिखते हुए लुल्लभ भट्टने मन्वर्थमुक्तावलीमें  
'आख्यानानि सौपर्णमैत्रावरुणादीनि' लिखा है । ३ महा-  
भारत इत्यादि इतिहास ग्रन्थ । अनेक आख्यानों एव  
उपाख्यानोंका 'जय' नामक इतिहास ग्रन्थ (वर्तमान  
महाभारतके मूल रूप)ने संग्रह होनेके कारण ही परिवर्धित  
महाभारतकी आख्यानकाव्यका नाम प्राप्त हुआ होगा ।  
४ इन महाभारत आदि आर्ष काव्योंके संग । इस अर्थके  
प्रामाण्यमें तारानाथने स्वकृत 'वाचस्पत्यन्' में निम्नलिखित  
श्लोक उद्धृत किया है—'नामास्य सर्गापादेय कथवा  
नर्गनाम तु । असिन्नापुं पुनः सर्गा भवन्त्याख्यानसंज्ञका ॥'  
और इनका उदाहरण देने हुए 'यथा भारते रामोपाख्यान,  
नलोपाख्यानमित्यादि' लिखा है । (ग) हिन्दीमें यह शब्द  
प्रायः प्राचीन कथानक या वृत्तान्तके ही अर्थमें प्रयुक्त होता  
है । (घ) पर्याय—कथा, कथानक, आख्यायिका, वृत्तान्त  
इत्यादि । (ङ) व्यापक अर्थ—कहानी, कथा, और इसी  
अर्थमें उपर्युक्त पर्याय दिये गये हैं । इनका सीमित अर्थ है  
ऐतिहासिक कथानक, पूर्ववृत्त-कथन । —आ० प्र० मि०

आख्यानक गीत—दे०—'लोकनाथा' और 'नाहित्यक-  
नाथा' ।

आख्यायिका—[आ+ख्या+ल्युट्] । (क) साधारण  
अर्थ १ कहानी, वृत्तान्त, किस्सा । (ख) विशेष अर्थ—  
नष्ट गद्य काव्योंके दो प्रकारोंमेंसे एक । इनका लक्षण  
अमरकोशमें 'आख्यायिकोपलब्धार्था' (१।६।५)  
अर्थात् जिसका विषय ज्ञान या सत्य हो, ऐसा किया गया  
है । दूसरा प्रकार 'कथा' कहलाना है जिसका लक्षण  
अमरकोशमें 'प्रवृत्तकथना कथा' (१।६।६) अर्थात्

जिसका विषय काल्पनिक हो, सत्य जिसमें अल्प ही हो,  
ऐसा किया गया है । गद्य-काव्यके इन दोनों प्रकारोंके  
उदाहरण क्रमशः 'हर्षचरित' और 'कादम्बरी' माने जाते हैं ।  
'साहित्यदर्पण' आदि परवर्ती साहित्य-शास्त्रोंमें प्राप्त होनेवाले  
लक्षण इन्हीं दोनों काव्योंकी रचना-शैलीको धष्टिमें रखकर  
दिये गये हैं । 'साहित्यदर्पण'में आख्यायिकाका लक्षण इस  
प्रकार किया गया है 'आख्यायिका कथवत् स्यात् कथैव आदि-  
कीर्तनम् । अस्यामन्यकवीनाञ्च वृत्तं पद्यं कञ्चित् कञ्चित् ॥  
कथाशाना व्यवच्छेद आश्वास इति बध्यते । आर्यावक्त्रा-  
पवक्त्राणां छन्दना येन केनचित् ॥ अन्यापदेशेनाश्वासमुखे  
भाव्यर्थसूचनम् ॥' कथाका लक्षण इस प्रकार किया गया  
है 'कथाया सरस वस्तु गद्यैरेव विनिर्मितम् । कचिदत्र  
भवेन्नर्या कचिद् वक्त्रापवक्त्रके । आद्यौ पर्यन्तमस्कार  
खलादेवृत्तकीर्तनम् ॥' परन्तु पूर्ववर्ती आचार्य ढण्डी (छठी या  
सातवीं शताब्दी) ने इन दोनोंको एक ही माना है, केवल  
नामन भिन्न बनाया है 'तत्कथाख्यायिकेत्येका जाति  
संज्ञाद्वयागिता' (काव्यादर्श १.२८) । इतना ही नहीं,  
'हर्षचरित' तथा 'कादम्बरी' जैसे गद्य-काव्य तथा 'पञ्चतन्त्र',  
'हितोपदेश' इत्यादि गद्य-पद्यात्मक कहानियोंके संग्रहोंमें भी  
काव्यादर्शकार कोई भेद करते नहीं जान पड़ते । उन्होंने  
शैलीको धष्टिने गद्य वाक्यवक्रे वृत्तगन्ध, उत्कलिकाप्राय,  
चूर्णक आदि चार भेद करके इन्हींके अन्तर्गत अन्य समस्त  
गद्यात्मक ग्रन्थोंको मान लिया है 'अत्रैवान्तर्भवित्वान्ति  
नेषा आख्यानजातयः ।' (ग) हिन्दीमें यह शब्द 'कहानी'  
या कथाके ही अर्थमें प्रयुक्त होता है । (घ) व्यापक अर्थ—  
कहानी या वृत्तान्त, सीमित अर्थ नष्ट गद्य-काव्यका एक  
भेद । (ङ०—'आख्यान') । —आ० प्र० मि०

आगतपत्तिका (नायिका)—अवस्थानुसार नायिकाओंके  
विभाजनका एक भेद विशेषके लिए दे०—'नायिका-भेद' ।  
यह वस्तुतः हिन्दीके आचार्योंका अपना भेद है, कृपारामने  
इसे आगतपत्तिका कहा है । सूर तथा रहीमने आगतपत्तिकाको  
स्वीकार किया है । मतिरामने अनुसार 'जा नियको परदेस  
ते आयो' प्रिय हो उसे आगतपत्तिका कहते हैं । पर  
पञ्जाकरने इनमें हर्षिण होना और जोड़ दिया है—इन  
प्रकार अपने प्रियके आगमनपर प्रसन्न होनेवाली नायिका ।  
नायिकाको इस अवस्थाके अन्तर्गत स्वकीयाके मुग्धादिक  
भेद, परकीया तथा सानान्या समीको स्वीकार किया गया  
है । मुग्धा आगतपत्तिका अपने मनके उल्लासको अभिव्यक्त  
करनेमें संकुचित है—'बहुत दिवसपर पियवा आयउ आज ।  
पुलकित नवल दुलहिया कर गृह काज । (रहीम : वरवै :  
६६) । साथ ही मनके आवेगके कारण वह अस्थिर है—  
'भीतर मौनके द्वार खरी चुकुमारि तिया नन कप बिसेवै ।  
धूँधको पट ओट दिये पट ओट किये पियको सुख देवै ।'  
(मतिराम - रसरज : २१७) । मध्याकी लज्जा और प्रेमका  
आवेग इस आगतपत्तिकामें समान रूपसे देखा जा सकता  
है—'आय गये मतिराम जवे तवै देखन नैन अनट गये  
रत । मौनके भीतर भाजि गयो हँसिके हरवै हरिको फिरि  
हेरत ।' (वही : वही : २१९) । प्रौढा आगतपत्तिकामें निस्संकोच  
भावका उल्लास है—'आवन सुनत तिरियवा उठि हरखाय ।  
तल्पन ननहुँ मछनिया जनु जल् पाय ।' (रहीम - वरवै -

६८)। परकीया आगतपतिकाके रूपमें मिलनके लिए उत्सुक दिखाई पड़ती है—‘पूछति चली खवरिया मितवा तीर। हरखित अतिहि तिरियवा पहिरत चीर।’ (वही वही ६९)। सामान्या मिलनके लिए उत्सुकतामें भी यह नहीं भूलती कि प्रिय क्या लाये हैं—‘वे आये ल्याये कहा यह देखनके काज। सखिन पठावति ससिमुखी सजत आपनो साज।’ (पद्माकर ‘जगद्विनोद’ १ २६८)। रीतिकालके काव्यमें नायिकाके आवेग, उल्लास तथा मिलनोत्कण्ठाका चित्रण इस नायिकाके रूपमें हुआ है तथा इसके अन्तर्गत आलंकारिक चमत्कृत वर्णनोंको भी अवसर मिला है।—२०  
**आज्ञा चक्र-दे०—‘हठयोग’।**

**आत्मकथा**—आत्मकथा लेखकके अपने जीवनका सम्बद्ध वर्णन है। आत्मकथाके द्वारा अपने बीते हुए जीवनका मिहावलोकन और एक व्यापक पृष्ठभूमिमें अपने जीवनका महत्व दिखलाया जाना सम्भव है।

टायरी, जर्नल, स्मरण, (दि०) पत्र आदि रचना-प्रकार भी आत्मकथाके ही स्फुट रूप हैं। इन्हें व्यक्तिगत प्रकाशन-पर्सनल रिलेशन—वाले साहित्यके अन्तर्गत रखा जा सकता है, क्योंकि जाने-अनजाने आत्मकथन करना ही इन विविध रचना-प्रकारोंका उद्देश्य होता है। जीवन-चरित्र आत्मकथासे इस अर्थमें भिन्न है कि किसी व्यक्ति द्वारा लिखी गयी किसी अन्य व्यक्तिकी जीवनी जीवन-चरित्र है और किसी व्यक्ति द्वारा लिखी गयी स्वयं अपनी जीवनी आत्मकथा। आत्मचरित्र और आत्मचरित्र हिन्दीमें आत्मकथाके अर्थमें प्रयुक्त प्रारम्भिक शब्द है और तत्त्वत आत्मकथासे भिन्न नहीं है। एक सूक्ष्म अन्तर कदाचित् यह है कि आत्मचरित्र कहलानेवाली रचना किंचित् विद्वेषणात्मक और विवेकप्रधान होती थी और अब आत्मकथा कही जानेवाली कृति अपेक्षया अधिक रोचक और सुपाठ्य होती है। आपबीती, अपने साथ बीती हुई सामान्यतः किसी अ-सुखद घटनाका वर्णन है। ‘कौ रामकहानी’ और ‘कौ कहानी, उसीकी जवानी’ शीर्षकसे लिखी गयी रचनाओंकी शैली तो आत्मकथाकी होती है, पर वे किसी अन्यके जीवन-पर प्रकाश डालती हैं। वास्तवमें, ऐसी रचनाएँ प्रथम पुरुष सर्वनाममें लिखित जीवनीयाँ हैं और उचित यह है कि इन्हे आत्मकथा या जीवनी शैलीमें लिखी गयी स्फुट गद्य-रचनाओंकी सज्ञा दी जाय। आत्मकथा, जीवनी या पत्र-शैलीमें निबन्ध भी लिखे जा सकते हैं और कहानी-उपन्यास भी, पर स्वतन्त्र विधाकी दृष्टिमें आत्मकथा आदि रूपोंका साहित्यमें अपना अलग स्थान है।

आत्मकथात्मक साहित्य क्यों लिखा जाता है, यह वृत्तिगत प्रश्न है। सोचनेपर दो भिन्न दृष्टिकोण लक्षित होते हैं। एक प्रकारके आत्मकथात्मक साहित्यका उद्देश्य होता है—आत्म-निर्माण, आत्म-परीक्षण या आत्म-समर्थन, अतीतकी स्मृतियोंको पुनर्जीवित करनेका मोह या जटिल विश्वके उलझावोंमें अपने-आपको अन्वेषित करनेका सात्त्विक प्रयास। इस प्रकारके आत्मकथात्मक साहित्यके पाठकोंमें सर्वप्रमुख स्वतः लेखक होता है, जो आत्मकथन द्वारा आत्म-परिष्कार एवं आत्मोन्नति करना चाहता है। आत्म-सम्बन्धी साहित्य लिखनेका एक दूसरा उद्देश्य यह भी है कि लेखकके

अनुभवोंका लाभ अन्य लोग उठा सकें। महान् ऐतिहासिक आन्दोलनों और घटनाओंके सम्पर्कमें रहनेमें टायरी, स्मरण या आत्मकथा-लेखकको यह आशा होना स्वाभाविक है कि आगामी युगोंमें उसकी रचना उनके युग तथा समयके प्रमाणरूपमें पढ़ी जायगी। यदि वर्म, राजनीति अथवा साहित्यके इतिहास-निर्माणमें किसी व्यक्तिका महत्त्वपूर्ण हाथ रहा हो तो अवश्य ही पाठक उस व्यक्तिके बारेमें स्वयं उसकी लिखी बातोंको पढ़ना पसन्द करेंगे। इन दोनों स्वतः मिश्र उपयोगोंके अतिरिक्त आत्मकथा-लेखनके मूलमें कलात्मक अभिव्यक्तिकी प्रेरणा भी हो सकती है और अपनी पद-मर्यादा अथवा ख्यातिमें लाभ उठानेकी शुद्ध व्यावसायिक इच्छा भी।

जैन कवि बनारसीदासकी ‘अर्धकथा’ हिन्दीकी प्रथम आत्मकथाओंमें गिनी जाती है। हिन्दीके प्राचीन साहित्यमें आत्मकथात्मक सामग्री भी यत्र-तत्र ही मिलती है, सुनिश्चित और व्यवस्थित आत्मकथाओंके लिखे जानेका तो, खैर, प्रचलन ही न था। आधुनिक युगमें, साहित्यके अन्य गद्यरूपोंके साथ, आत्मकथाकी ओर भी लेखकोंका ध्यान गया। स्वयं भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने ‘कुछ आपबीती, कुछ जगबीती’ नामसे आत्मकथा लिखना प्रारम्भ किया था। जितना अंश वे लिख सके, उसमें उन्होंने जवानीके वातावरण और मुफ्तखोरे सिफारिशों मुनाहिबोंका बहुत सजीव चित्र खींचा है। स्वामी दयानन्दने पूनाके व्याख्यानोंके अन्तर्गत अपने जीवनसे सम्बद्ध विवरण दिये थे। सन् १९०१ में अम्बिकादत्त व्यासने ‘निजवृत्तान्त’ नामक आत्मकथा लिखी। स्वामी श्रद्धानन्दकी आत्मकथा ‘कल्याण पथका पथिक’ हिन्दीकी प्रारम्भिक आत्मकथाओंमें है।

कालान्तरमें अनेक सम्बद्ध और स्फुट आत्मकथाएँ हिन्दीमें लिखी जाती रहीं। सम्बद्ध रूपसे लिखी गयी आत्मकथाओंमें श्यामसुन्दरदासकी ‘मेरी आत्मकहानी’, और राजेन्द्रप्रसादकी ‘आत्मकथा’ प्रमुख हैं। राजेन्द्र वादकी आत्मकथा उनके जीवनकी कथामात्र न होकर समस्त समकालीन घटनाओं, व्यक्तियों और आन्दोलनोंका भी इतिहास है। स्फुट निबन्धोंके रूपमें लिखी गयी महावीरप्रसाद द्विवेदीकी आत्मकथा, गुलाबरायकी ‘मेरी असफलताएँ’ या सियारामशरण गुप्तकी ‘झूठ-सच’, ‘बाल्यस्मृति’ आदि रचनाओंमें स्वाभाविकता, सत्यहृदयता, और निष्कपट आत्मप्रकाशनके गुण विद्यमान हैं। राष्ट्रभाषाके माध्यममें इस साहित्यिक रूपके विकासकी अपरिमित सम्भावनाएँ हैं।

[सहायक ग्रन्थ—‘मेरी आत्मकहानी’ श्यामसुन्दरदास, ‘आत्मकथा’ राजेन्द्रप्रसाद, ‘मेरी जीवन-यात्रा’ राहुल सांकृत्यायन, ‘सिंहावलोकन’ यशपाल, ‘प्रवासीकी आत्मकथा’ भवानीदयाल नन्यासी, ‘मेरा जीवन-प्रवाह’ वियोगीहरि, ‘हम’ आत्मकथा अंक, सम्पादक प्रेमचन्द, ‘सत्यके प्रयोग’ महात्मा गान्धी, ‘मेरी कहानी’ जवाहरलाल नेहरू]। —ज० कु०  
**आत्मकहानी—दे० ‘आत्मकथा’।**

**आत्मचेतना**—चेतनाका विशेष रूप है आत्मचेतना और यह चिन्तनशील प्राणी मानवकी विशेषता है। चेतना

वस्तु या विषयकी हो सकती है और स्वयं व्यक्ति, विषयी या चेतनाकी भी। दूसरेको ही आत्मचेतना कहते हैं, अर्थात् जब हमें यह चेतना हो कि हमें अनुभूति अनुभव हो रहा है तो वह आत्मचेतना है। मानवमानसकी यह विशेषता है कि पदार्थकी चेतना होते समय परोक्ष रूपसे वह उस चेतनाको अपनेने सम्बन्धित करके भी जानता है। हम यदि सुन्दर पुष्पको देखते हैं तो पुष्पकी चेतनाके साथ अस्पष्ट रूपसे वह ज्ञान भी रहता है कि हमें फूलकी चेतना हो रही है। यही सरल अर्थोंमें आत्मचेतना है। मनोवैज्ञानिक दृष्टिसे वस्तुचेतना आत्मचेतनासे पहले विकसित होती है। शिशुके अनुभवोंमें आत्मचेतना नहीं होती।

आत्मचेतनाका दार्शनिक महत्त्व बहुत अधिक है। इसीके आधारपर विज्ञानवादी और प्रत्यक्षवादी (idealists) दार्शनिक आत्माके अस्तित्वको सिद्ध करते हैं। इस अर्थमें यह शुद्ध अहम् अथवा आत्माका प्रत्यक्ष अनुभव है—‘मैं हूँ’ यह चेतना।

माहित्म्यमें इस शब्दके मनोवैज्ञानिक और दार्शनिक दोनों अर्थ लट्ट हैं। —प्री० अ०

**आत्मनिष्ठ (काव्य)**—दे०—‘स्वात्मनिष्ठ’ (काव्य)।

**आत्मपीडन**—स्वयं मानसिक या आरीरिक कष्ट डेकर तृप्ति पाना ही आत्मपीडन (masochism) है। अत्यन्त मध्यम रूपमें आत्मपीडनकी इच्छा सामान्य व्यवहारमें भी व्यक्त हो सकती है, पर इसकी प्रवृत्ति स्वभावकी विकृति ही है। आत्मपीडन और परपीडनका कुछ मिश्रण सामान्य यौन व्यापारमें रहता है, पर जब कामवृत्तिके अन्य उद्देश्य तो पृष्ठभूमिमें चले जाते हैं और आत्मपीडन स्वयं ही लक्ष्य बन जाता है तो उसे एक प्रकारकी यौन विकृति मानते हैं। फ्रायडके अनुसार आत्मपीडन तीन रूपोंमें व्यक्त होता है—कामवृत्तिविषयक आत्मपीडन, स्त्री (feminine) आत्मपीडन और नैतिक आत्मपीडन। प्रथम कुछ लायविक विकृतियोंवाले व्यक्तियोंमें कामवृत्तिका लक्ष्य है। ऐसे व्यक्तियोंको अपने-आप अधिकसे अधिक पीड़ा पहुँचाकर अपने प्रति कठोर व्यवहार करके, अपना ही अपमान करके यौन तृप्ति मिलती है। इस प्रकारका आत्मपीडन केवल यौन व्यापारमें ही व्यक्त हो यह आवश्यक नहीं, आत्मपीडनके अन्य रूपोंके मूलमें भी काम सम्बन्धित आत्मपीडन अव्यक्त रूपसे रहता है। इस कामविषयक आत्मपीडनका कारण पूर्णतः ममत्त्व सकना कठिन है। यही कहा जा सकता है कि जीवशास्त्रीय दृष्टिसे यौन व्यापारमें विषयके प्रतिरोधपर विजय पाना आवश्यक होता है, यह आवश्यकता परपीडनका आधार है और परपीडनकी विकृति आत्मपीडन है। यह विकृति अचेतन दमन, वज्रना और स्वाभाविक प्रकृतियोंमें वियोजन (dissociation) आदिमें बन सकती है। (दे०—‘मनोविक्षेपण’)

आत्मपीडनका दूसरा रूप स्वभावकी विशेषता है। स्त्रीकी स्वाभाविक आक्रामकवृत्ति (aggressiveness) पर नैतिक और सामाजिक नियमोंका दबाव पड़ता है कि उसकी पीड़ा पहुँचानेकी प्रवृत्ति आत्ममुखी हो जाती है और स्वयं पीड़ा पाकर ही उसे सन्तोष मिलता है। उसकी यौन

वृत्ति भी पीड़ा पाकर तृप्त होती है, लायविक रोगियोंमें यह अत्यन्त प्रबल रूप ले लेती है। यदि वास्तविक पीड़ा न मिल सके तो पीड़ाकी कल्पनासे ही ऐसी स्त्रियाँ सन्तुष्ट रहती हैं। आत्मपीडन अधिकतर स्त्रियोंके ही स्वभावमें मिलता है।

नैतिक आत्मपीडन अपराधभावनासे व्यक्त होता है, अकारण ही अपनेको अपराधी मानकर व्यक्ति आत्मग्लानिमें पीड़ा पाता रहता है। इस प्रकारकी पीड़ामें अप्रत्यक्ष रूपसे उसकी अचेतन वासनाएँ तृप्त होती हैं। मनोविक्षेपकोंने अपने रोगियोंमें तीनों ही प्रकारके आत्मपीडन देखे हैं और उसके अध्ययनसे कथासाहित्यमें पात्रोंका चरित्र-चित्रण काफी प्रभावित हुआ है। —प्री० अ०

**आत्मप्रक्षेपण**—मानस कई प्रकारमें कार्य करता है, आत्मप्रक्षेपण उनमेंसे एक है। इसमें व्यक्ति अनजाने ही अपनी इच्छाओं, भावनाओं, वासनाओंका आरोपण दूसरे व्यक्तियों या वस्तुओंमें कर देता है। प्रायः वह अचेतन मानसकी आत्मरक्षार्थक क्रिया ही होती है। जिन भावनाओं, वासनाओंको व्यक्ति स्वयं चेतन मानसमें स्वीकार नहीं कर पाता उन्हें वह दूसरेपर आरोपित करके उनसे सम्बन्धित दोष अथवा अपराधमें सहज ही मुक्ति पा लेता है। प्रायः ऐसे व्यक्ति अपने मित्रों, सम्बन्धियोंपर विश्वासघात आदिका दोषारोपण किया करते हैं, जो स्वयं उनके अचेतन मानसका सत्य होता है। ‘पागानीझ्या’ (paranoia) के रोगीकी यह विशेषता है।

प्रक्षेपण केवल अनैतिक अथवा अहं द्वारा दमित इच्छाओं, वासनाओंका ही नहीं वरन् आदर्शों, विचारों और सिद्धान्तोंका भी होता है। व्यक्ति बहुत-सी घटनाएँ अपने जीवनमें घटित होनेकी इच्छा करता है, पर यह असम्भव होता है, अतः वह दूसरे व्यक्तियोंमें, जिनके जीवनमें वैसी घटनाएँ घटित होनी ह, आत्मप्रक्षेपण करके सन्तोष पा लेता है। कथा-साहित्यके आनन्दोपभोगके मूलमें पाठकका यही आत्मप्रक्षेपण रहता है, नायक अथवा नायिकाओंमें आत्मप्रक्षेपण करके हम रस ले पाते हैं। इसी प्रकार आदर्शोंकी कल्पनाका भी प्रक्षेपण होता है। व्यक्ति जो स्वयं होना चाहता है पर हो नहीं पाता, उसे पाकर आत्म-प्रक्षेपण द्वारा अपने आदर्श व्यक्तिकी भक्ति करके सन्तोष पा लेता है। जनताकी नेताके प्रति भक्तिके मूलमें ऐसा ही आत्मप्रक्षेपण रहता है। कथाकार अपने पात्रोंका मर्जन भी अपनी इच्छाओं, भावनाओं, आदर्शोंका अन्य व्यक्तियोंमें आरोपण करके करता है। ममस्त कलाओंमें कलाकार आत्मप्रक्षेपण करता है, कहां यह पूर्ण रूपसे स्पष्ट होता है, कहां अस्पष्ट। —प्री० अ०

**आत्मप्रत्यक्ष**—दर्शनकी भाषामें, जिम भीति हम शिष्टियों द्वारा परिमित घट, पट आदि वस्तुओंका प्रत्यक्ष अनुभव करते हैं, उसी भीति माधना द्वारा हम अपरिमित आत्म-तत्त्वका भी प्रत्यक्ष कर सकते हैं। आत्माका स्वरूप नञ्चिदानन्द है; मत्ता, चैतन्य और आनन्द उसके गुण हैं। वह अनादि और अनन्त है, काल और दिशासे वह रूंधी हुई नहीं है। वह ‘स्व’का नित्य औद्युत स्वरूप है। साधना द्वारा हम जिनका ‘स्व-रूप’के निष्ठ पहुँचते हैं, उनका ही हम चैतन्य और आनन्दका अनुभव करने हैं।

यह अनुभव इन्द्रिय-जन्य सुखसे विचित्र होता है, इसीका नाम 'ब्रह्मानन्द' है।

साहित्य और कलाके सन्दर्भमें एक सिद्धान्त है जिसके अनुसार कलाका सुख, जिसे 'रस' या 'आनन्द' कहा जाता है, 'आत्म-प्रत्यक्ष'का ही फल होता है। विद्वन्नाथके अनुसार 'रस' ब्रह्मास्वाद-सहोदर होता है, ब्रह्म अथवा आत्माके बृहत् स्वरूपकी प्रत्यक्ष अनुभूतिके समान होता है। कला-कृतिका प्रभाव जीवनकी प्रवृत्तियोंकी अन्तर्मुखी बनाकर 'स्व'के आदि-स्रोत अथवा आत्माकी ओर ले जाता है। यह कलाका आध्यात्मिक सिद्धान्त है। कलाका मर्जन और आस्वादन उसी साधनासे होता है जिससे आत्म-आराधना होती है। इसीलिए कविका अर्थ कवन करनेवाला तथा ज्ञानतर्जनी किया गया है। पण्डितराज जगन्नाथके अनुसार साहित्यमें रसास्वादनकी प्रक्रिया 'चिदावरणमग' या आत्म-प्रत्यक्षकी प्रक्रिया है। —ह० ल० अ०

**आत्मप्रलम्बन**—आत्मप्रक्षेपणके ही अधिक उन्नत, उदात्त रूपको हम आत्मप्रलम्बन कह सकते हैं। अपने आदर्शकी कल्पना, उसे प्राप्त करनेकी इच्छा हमें अपने अहम्को अधिक व्यापक और विस्तृत करनेको विवश करती है। जैचे आदर्शोंकी महत्त्वाकांक्षा हमारी आत्माको अहम्की सीमाओंसे ऊपर उठाती है। —श्री० अ०

**आत्मवाद**—भारतीय दर्शनमें सामान्यतः दो धाराएँ हैं—आत्मवाद और अनात्मवाद या नैरात्म्यवाद। आत्मवादके अन्तर्गत समस्त हिन्दू दर्शन हैं और अनात्मवादमें बौद्ध तथा चार्वाक दर्शन हैं। जैन दर्शन दोनोंका समुच्चय करता है। आत्मवादके अनुसार आत्मा नित्य, अजर-अमर, सभी वस्तुओंकी साक्षी, चेतन और अपरिवर्तनशील है। अनात्मवादके अनुसार या तो आत्मा है ही नहीं और या तो वह नश्वर तथा परिवर्तनशील है। जैन मतमें वह परिवर्तनशील और अपरिवर्तनशील दोनों हैं, जो स्वतः विप्रतिपेक्ष होनेके कारण ठीक नहीं है। अतः आत्मवाद और अनात्मवाद, ये ही दो प्रमुख सिद्धान्त आत्माके बारेमें हैं।

यास्कने आत्मा, शब्दकी निगूँति यों की है—'आत्मा तने वप्ति वापि वास इव स्याद यावद् व्याप्तिभूत इति', (निरुक्त ३ १३ २), अर्थात् आत्मा—शब्द अतः धातु (मतत चलना) या अप् धातु (व्याप्त होना) से बना है। आत्माको आत्मा इसलिए कहा जाता है कि यह सदा चलती रहती है या सदा समस्त वस्तुओंमें व्याप्त रहती है। शंकराचार्य व्युत्पत्ति करते समय एक प्राचीन श्लोक (लिंग पुराण १।७०।९६) का उल्लेख करते हैं, जो यों है—'यच्चाप्नोति यदादत्ते यच्चाप्ति विषयानिह। यच्चास्य सन्ततो भावस्तस्मादात्मेति कीर्त्यते।' अर्थात्, क्योंकि यह सबको व्याप्त करती है (आप्नोति), ग्रहण करती है (आदत्ते), इस लोकमें विषयोंको भोगती है (अप्ति) और इसका सर्वत्र सद्भाव रहता है (अतति), इसलिए इसे आत्मा कहा जाता है। इस व्युत्पत्तिके पूर्व वे कहते हैं कि आत्मा शब्द इस लोकमें प्रत्यक् (सम्पूर्ण विषयोंको जाननेवाला)के अर्थमें ही रूढ़ है और किसी अन्य अर्थमें नहीं (कठोपनिषद्भाष्य २ १) इसलिए वे इसे प्रायः प्रत्यगात्मा कहते हैं। कभी-कभी प्रत्यगात्माकी वे व्याख्या करते हैं कि यह प्रत्यक् अर्थात्

सम्पूर्ण विषयोंको जाननेवाला और आत्मा दोनों हैं। वहाँ आत्माका अर्थ उस वस्तुसे है जिनका सातत्यभाव हो और जो सर्वत्र एकतायुक्त हो।

उपनिषदोंमें आत्माके स्वरूपका खोज बड़ी छान-बीनके साथ की गयी है। उनके अध्ययनसे पता चलता है कि सर्वत्र पहले आत्मा शब्दका प्रयोग 'स्वभाव' या किसी वस्तुकी मत्ता (वस्तुत्व) या किसी वस्तुकी एकता (वस्तुका एक होना)के अर्थमें हुआ। फिर उसमें सातत्यभाव जोड़ दिया गया और जिसकी 'सतत मत्ता' बनी रहे अर्थात् जो सततगामी हो उसीको आत्मा कहा जाने लगा। एकता और सततगामितासे इस प्रकार 'तत्त्व'का विचार सम्पन्न हुआ। 'तत्त्व'के अर्थमें आत्मा शब्दका प्रयोग होने लगा। 'छन्दोग्योपनिषद्' में आधिदैवतत्त्वसे आदित्य, चन्द्रमा, विद्युत्, स्तनधित्तु, वायु, आकाश, अग्नि तथा जलको क्रमशः आत्मा तत्त्व माना गया। फिर वहाँ अध्यात्मरूपसे आदर्श (दर्पण), छाया, प्रतिध्वनि, शब्द, चरीर, दक्षिण नेत्र और सव्य नेत्रको क्रमशः आत्मा तत्त्व समझा गया। अव्यान्मपक्षपर चिन्तन बढ़ जानेसे वाक्, प्राण, चक्षु, श्रोत्र, मन तथा इन्द्रियको विभिन्न ओपनिषद् दार्शनिकोंने आत्मा या तत्त्व माना। 'ऐतरेयोपनिषद्' में आत्माको मूल तत्त्व या जगत्का आधिकारण ही कह दिया गया और आत्मासे ही सृष्टिको उत्पन्न सिद्ध किया गया। क्योंकि जगत्के आधिकारणका अपर पर्याय ब्रह्म है, अतः आत्माको ही ब्रह्म समझा गया। 'माण्डूक्योपनिषद्' में आत्मा ब्रह्म है, इसका स्पष्ट उल्लेख है। तत्त्वमसि (वह तू है) 'छान्दोग्योपनिषद्' में माना गया। अवतक जैसा शंकराचार्य कहते हैं, आत्मा प्रत्यगात्माके अर्थमें और ब्रह्म जगत्के मूल कारणके अर्थमें रूढ़ हो चले। 'सोऽहमस्मि' अनुभवमें आत्मा तथा अभेदका प्रत्यक्ष ज्ञान हुआ। कुछ लोगोंने इस अभेदमें अस्मि दिखलायी और प्रत्यगात्माको जीवात्मा तथा ब्रह्मको परमात्मा कहकर दोनोंको सदा भिन्न दिखलाया। इसके फलस्वरूप आत्मा जीवात्माके अर्थमें रूढ़ हो चला। फिर उसे कुछने कर्ता माना तो कुछने भोक्ता और कुछने ज्ञाता। अभेदवादियोंने इसे कर्ता, भोक्ता और ज्ञाना न मानकर मत, चित् या ज्ञान तथा आनन्द माना। आत्मा शब्दके इन वेदोपनिषत्कालीन इतिहासमें आत्मवादी और अनात्मवादीका संघर्ष उल्लेखनीय है। सततगामिता दोनोंको मान्य है, पर आत्मवादी आत्माको सततगामी और एकरूप, दोनों मानता है। अनात्मवादी उसको सततगामी या बहुरूप या अनेकरूप मानता है। उसके मनसे आत्मा प्रतिक्षण परिवर्तित होती रहनी है और वह नित्यनूतन है। यही बौद्ध मत है। एकरूपता और सततगामिताका समन्वय इस मतमें व्याधानरु है। पर हिन्दू दर्शनके अनुसार आत्मा सर्वत्र एकरूप रहकर ही सततगामी या अमर है, इन कारण दोनोंका समन्वय सम्भव है। आत्मवाद और अनात्मवादमें इस विवादसे स्पष्ट है कि यद्यपि एकता या एकरूपता आत्माका प्रधान अंग है, तथापि बौद्ध नितान्त आत्मवादी नहीं है, क्योंकि वे सातत्यके अर्थमें आत्माको मानते हैं।

आत्माको हमने चैतन्यके अर्थमें नूढ़ सिद्ध किया है। चैतन्य 'जानना' है। हम बहुत सी वस्तुओंको देखने,

सुनते या जानते हैं, इसलिए चैतन्य अवश्य है। अगर चैतन्य या जाननेवाला न होना तो फिर उन वस्तुओंका ज्ञान कैसे होता? ज्ञानके न होनेपर ज्ञेय भी नहीं हो सकता। ज्ञेयके होनेपर ज्ञान और ज्ञाता भी अवश्य है। अतः चैतन्यरूप आत्मा है। इस प्रमाणसे सिद्ध है कि आत्मा सभी ज्ञेय वस्तुओंका आधार है, अतः वह कभी ज्ञेय या विषय नहीं हो सकती।

जो लोग आत्माके अस्तित्वको मानते हैं, वे उसे 'अभाव', 'शून्य' या 'नहीं है' कहते या मानते हैं। पर 'अभाव', 'शून्य', 'नहीं है' आदि ज्ञेय विषय हैं। यदि हम इनको इनके रूपमें मानते हैं तो फिर हमें इनके ज्ञाता और ज्ञानको भी मानना पड़ेगा, अतः नास्तिक भी वस्तुतः आत्माके अस्तित्वको मानता है। आत्माके अस्तित्वका प्रत्याख्यान करना वदतोव्याघात है। इस प्रमाणसे सिद्ध है कि आत्मा अप्रत्याख्येय या अखण्डनीय है।

यदि कोई आत्माके अस्तित्वपर नशय करता है कि वह है या नहीं, तो वह भी कमसे कम सशयको तो मानता ही है। सशय ज्ञानका विषय है। ज्ञान और ज्ञाताके न होनेपर नशय भी अनुपपन्न है। अतः सशय भी सिद्ध करता है कि आत्मा, जो सशय कर रही है, अवश्य है। इनसे सिद्ध है कि आत्मा सन्देहका विषय नहीं है।

अपनी आत्माकी प्रतीति सबको होती है। प्रत्येक व्यक्ति जानता है, कहता है और अनुभव करता है कि 'मैं हूँ'। कोई यह अनुभव नहीं करता कि 'मैं नहीं हूँ'। 'मैं हूँ'का यह अनुभव ही तो आत्मा है। अतः आत्मा है। इससे निश्चित है कि आत्मा विलकुल अज्ञेय भी नहीं है।

यदि कोई कहे कि आत्मा अविषय है, अगोचर है, उसने विषयमें हों और नहीं, हैं और नहीं, कुछ नहीं कहा जा सकता, क्योंकि ये सभी प्रमेय या विषय हैं तो कुछ हदतक ठीक है। पर इसका यह आशय नहीं है कि आत्मा नहीं है। वस्तुतः शान्ति द्वारा ही आत्माके अस्तित्वका निरूपण होता है। यही कारण है कि जब गौतम बुद्धने प्रश्न किये गये कि आत्मा है या नहीं तो वे शान्त या मौन रहे। उपनिषद्में भी यही सिद्धान्त बतलाया गया है। 'उपशान्तोहि अयमात्मा' यह मौन या शान्ति ही आत्मा है। ज्ञान-साधनासे आत्माके अस्तित्वका यही प्रमाण मिलता है। आत्माके अस्तित्वके इन प्रमाणोंसे यह बात भी निश्चित होती है कि आत्मा न तो विषय या प्रमेय पदार्थ है और न अविषय पदार्थ। उसका स्वभाव सर्व-विषयवाद या सर्वज्ञेयवाद तथा अज्ञेयवाद इन दोनों दोषोंसे मुक्त है।

जाग्रत, स्वप्न, सुषुप्ति और पूर्ण ज्ञान, ये आत्माकी चार अवस्थाएँ हैं। कुछ लोग इनके समिश्रणसे कुछ अन्य अवस्थाओंको भी मानते हैं जैसे जाग्रत-स्वप्न, स्वप्न-सुषुप्ति, जाग्रत-सुषुप्ति आदि। चौथी अवस्थाको हम पूर्ण ज्ञान कह रहे हैं, इसे पारिभाषिक शब्दावलीमें तुरीय (चौथी) अवस्था ही कहा जाता है, क्योंकि यह जाग्रत, स्वप्न और सुषुप्तिसे भिन्न है। वस्तुतः यह इसका निषेधान्मक वर्णन है। तुरीय अवस्था अन्य सभी अवस्थाओं-

की आधार-शिला है। इसी अवस्थामें आत्माको अपने वास्तविक स्वरूपका ज्ञान होना है। अन्य अवस्थाओंमें आत्माका ज्ञान अपूर्ण या सन्देह ही रहता है।

जाग्रत अवस्थामें चैतन्यको विश्व, न्वप्न अवस्थामें तेजस् और सुषुप्तिमें प्राज्ञ कहते हैं। विश्व, तेजस् और प्राज्ञ तीनों एक दूसरेके बाधक और निराकर्ता हैं। वे सतत-गामी नहीं हैं। इन तीनोंकी प्रतिष्ठा आत्मामें है। आत्मा ही इन तीनोंकी गहनतम सत्ता है, ये आत्माके ही आभास हैं।

बृहदारण्यक उपनिषद्में बाधवत्क्यने अपनी पत्नी नैवेदीकी बतलाया है कि श्रवण, मनन तथा निदिध्यासनसे आत्माको जाना जा सकता है और आत्माको जान लेनेपर सभी वस्तुओंका ज्ञान हो जाता है और कुछ श्रेय नहीं रह जाता। श्रवणका मतलब है उपनिषद्के वाक्योंका स्वाध्याय करना। मननका आशय है उनपर युक्तिपूर्वक विचार करना। निदिध्यासन आत्माका अबाध या सतत चिन्तन है। यह ज्ञान-मार्ग है। कर्म-मार्ग तथा भक्ति-मार्गसे भी लोग आत्माका ज्ञान प्राप्त कर सकते हैं।

अद्वैत-सम्मत आत्मवादका प्रभाव हिन्दी साहित्यपर विशेष पड़ा है। मध्यकालीन सन्तोंमेंसे प्रायः सभी आत्मज्ञानको विशेष महत्त्व देते हैं। आत्मज्ञानको ही वे मानव-जीवनका निःश्रेयस् समझते हैं। जैसे कत्तूरी-नृग अपनी नाभिमें कत्तूरीको रखे रहनेपर भी उसकी खोजके लिए सर्वत्र घूमता रहता है, वैसे अविवेकी पुरुष आत्माको जाननेके लिए अपनेको छोड़कर अन्यत्र उसकी खोज करता है। आत्मज्ञान होनेपर ही परमतत्त्वका ज्ञान सम्भव है। 'नेति-नेति', 'तत्त्वमसि', 'सोऽहमस्मि', 'आत्मा ब्रह्म' इत्यादि पदावलियाँ हिन्दी-मस्कृत-साहित्यमें बहुत प्रयुक्त हुई हैं। आत्मा ब्रह्म है। वह अन्नमय कोष, मनोमय कोष, विज्ञानमय कोष और आनन्दमय कोषमें परे है। वह स्थूल शरीर (पंचभूतोंमें रचित शरीर), सूक्ष्म या लिंगशरीर (इन्द्रियों या अन्तःकरणका सघात) तथा अविद्या शरीर (अज्ञानमात्र)से भिन्न है। वह जाग्रत, स्वप्न तथा सुषुप्ति इन तीनों अवस्थाओंमें मुक्त है। उसका अनुभव तुरीयावस्था या समाधिमें ही हो सकता है। यह समाधि सहजसमाधि तथा हठसमाधि दो प्रकारकी होती है। जब उसका ज्ञान महज ढंगसे होना है तब हम उन अवस्थाको सहजसमाधि कहते हैं और जब हम बलपूर्वक हठयोग आदि करके उस अवस्थाको प्राप्त करते हैं तो वह हठसमाधि है। वेदान्तके आत्मवाद सम्बन्धी इन सिद्धान्तोंकी हिन्दी साहित्यमें पर्याप्त विवेचना मिलती है। अधिकांश सन्तोंको इस विषयपर कुछ अपने अनुभव हुए हैं। वे ज्ञान-मार्गकी साधना-पद्धतिपर काफी प्रकाश डालते हैं। कुछ सन्त वेद-सम्मत कर्म-मार्ग या ज्ञान-कर्म-समुच्चय-मार्गका खण्टन करने हैं। पर विशुद्ध ज्ञान-मार्ग और भक्ति-समुचित ज्ञान-मार्गका वे सर्वत्र अनुमोदन करते हैं। अद्वैत-वेदान्तके अतिरिक्त अन्य वेदान्तोंका प्रभाव भी इस प्रसंगमें उल्लेखनीय है।

—स० ला० पा०

आत्मविघटन—मनोविश्लेषणके अन्तर्गत आत्मविघटन शब्दका प्रयोग एक विशेष मानसिक दशाके लिए होता है।



व्यक्तिकी अहन्ता अपनेको अन्य किसी भी पदार्थकी भाति एक विषय मानकर अपना निरीक्षण, अपना आलोचना तथा अपने साथ और न जाने क्या-क्या कर सकती है। ऐसी दृष्टिमें अहन्ताका एक अश दूसरे अंशका विरोध करने लगता है। उनमें परस्पर द्वन्द्व और संघर्ष चलता रहता है। व्यक्तिके अन्तरालमें एक गृहयुद्ध-सा छिड़ जाता है। साधारणतया यह प्रक्रिया व्यक्तिके स्वस्थ विकासमें सहायक होती है। संघर्ष और उसके विरोधकी चेतना रहनेपर वह उनका सम्यक् समायोजन अथवा उदात्तीकरण कर लेता है। संघर्षके प्रतिद्वन्द्वी पक्ष दमित होकर अचेतनमें नहीं जाने पाते, वरन् उन्हें अभिव्यक्ति पाने और कृतकार्य होनेका अवसर मिलता रहता है। अथवा व्यक्ति किसी जीवनमूल्य, आदर्श अथवा साध्यको स्वीकारकरके अन्य प्रतियोगी इच्छाओं, मूल्यों और आदर्शोंकी माँगको अपने जीवन-विधानमें उचित स्थान दे देता है। सन्तोंके आरम्भिक जीवनमें प्रायः ऐसा देखनेमें आता है। 'मो सम कौन कुटिल खल कामी', 'मैं पतितनको टीकौ', 'ममता तू न गयी मेरे मनते', 'कबहुँक ऐसी रहनि रहाँगौ', आदि पदोंमें यही वृत्ति लक्षित होती है। श्रीकृष्णके उपदेशसे प्रभावित होकर 'गीता'के अन्तमें अर्जुन कहता है कि अब मेरा मोह नष्ट हो गया, मेरे सन्देह दूर हो गये, अब मैं तुम्हारे वचनोंके अनुसार चलूँगा। अपनी आत्मकथा- 'कल्याणमार्गका पथिक'में स्वामी श्रद्धानन्दने अपने पूर्वकालीन आत्मिक संघर्षपर प्रकाश डाला है। डालस्याके जीवनका अधिकांश ऐसे ही आत्मिक द्वन्द्वमें बीता और अन्ततः उन्हें शान्ति तभी मिली जब उन्होंने ख्रिस्तीय श्रेयस् पूर्ण रूपसे अंगीकार कर लिया। यह उदाहरण आत्मविघटन और उसकी उदात्त निष्पत्तिके हैं। किन्तु आत्मविघटनजन्य मानसिक संघर्षके अवाञ्छनीय असांमाजिक परिणाम भी हो सकते हैं। यदि संघर्ष जारी रहता है तो उसके एक पक्षका तमन और पृथक्करण हो जाता है और व्यक्तिके चरित्र और व्यवहारमें असाधारणता तथा अनेक मानसिक रोगोंकी सृष्टि कर सकता है। (दि०—'सृष्टिव्यक्तित्व', 'मनो-ग्रन्थियाँ', 'मनोविश्लेषण')।

—आ० रा० शा०

**आदर्शवाद**—आदर्शवाद हिन्दीमें 'आइडिअलिज्म' (idealism)के पर्यायरूपमें प्रयुक्त किया जाना है। किन्तु वास्तवमें 'आइडिअलिज्म'का अर्थ आदर्शवादमात्र नहीं है। यह शब्द 'आइडिया' (idea)में सम्बन्धित है, निम्नका मूल अर्थ है विचार। इस कारण आदर्शवाद किसी भीमात्रक विचारवाद भी है।

आदर्शवादका प्रयोग अनेक रूपोंमें किया जाता है। दर्शन, राजनीति, साहित्य और कलाके क्षेत्रमें आदर्शवादकी विन्मृत विवेचना प्राप्त होती है। आदर्शवाद एक प्रकारका दृष्टिकोण है, जिसकी सहायतासे संसारका मूल्यांकन किया जाता है। वह एक विवेचन-प्रणाली है। यथार्थके जो मूल तत्त्व होते हैं, उनको अतिरिक्त भी कोई चेतन मत्ता है, विचारणा है, इसी आधारपर आदर्शवाद अपने निन्तनमें अग्रसर होता है। इस विचारधारामें विषयवस्तु तथा भौतिक पदार्थोंकी अपेक्षा मूल मूल्योंकी अधिक महत्ता प्राप्त होती है। आदर्शवादकी दृष्टि बौद्धिक है, किन्तु वह जीवन-

के सूक्ष्मतर मूल्योंको अधिकतर महत्त्व देता है और इस दृष्टिसे वह आध्यात्मिक है। इसकी धारणा है कि आम-पामका जो दृश्यमान जगत है, वह किसी चेतन सत्ताकी सृष्टि है। मस्तिष्कके विचार और आदर्श आदर्शवादमें भौतिक पदार्थों और इन्द्रियोंमें अधिक उच्च स्थानके अधिकारी होते हैं। इस दृष्टिमें आदर्शवादका भौतिकवाद (दि०) अथवा यथार्थवाद (दि०)में मतभेद है। कभी-कभी आदर्शवाद और भौतिकवाद विरोधी विचारधाराओंके रूपमें भी प्रयुक्त किये जाते हैं।

आदर्शवाद शब्द दर्शनशास्त्रमें प्रमुखता प्राप्त करता है। यह एक दार्शनिक विचारधाराके रूपमें प्रलवित-पुष्पित हुआ है। अफलातून (Plato)ने एक ऐसे संसारकी कल्पना की, जिसमें शाश्वत और चिरन्तन विचारोंकी ही सत्यके रूपमें ग्रहण किया गया। परिवर्तनशील जगत्में इन्हें अलग रखा गया। आदर्शवादका सबसे महान विचारक काण्ट (१७२४-१८०४ ई०) है। उसकी धारणा है कि विचार केवल बुद्धिके क्रियाव्यापार हैं, किन्तु पदार्थका सम्बन्ध मानवके इन्द्रिय अनुभवसे है। बुद्धिके भी दो पक्ष हैं, शुद्ध बुद्धि (pure reason) तथा व्यावहारिक बुद्धि (practical reason)। शुद्ध बुद्धि दृश्य जगत्का उचित ज्ञान प्राप्त करती है, किन्तु इसमें आगे जाना उसके लिए सहज नहीं। इसी कारण काण्ट दृश्य जगत्के मूल (thing in itself)को भी स्वीकार करता है। उसका कथन है कि यह अगम्य (unknowable) है। इसका बोध केवल व्यावहारिक बुद्धिमें ही सम्भव है, जिसका हमारा रूप इच्छाशक्ति है। काण्टका आदर्शवाद critical अथवा transcendental कहलाता है। हेगेल (१७७०-१८३१ ई०) इस जड़-चेतन सृष्टिके मूलको विश्वात्मा (universal spirit or reason) रूपमें ग्रहण करता है। बुद्धिको सर्वश मानता है। उसका कथन है कि विश्वात्माके विकासकी प्रतिक्रिया द्वन्द्वात्मक (dialectical) है। वाद (thesis), प्रतिवाद (antithesis) तथा मवाद (synthesis)की क्रम रेखाओंमें विकास होता है। हेगेल यद्यपि एक आदर्शवादी चिन्तक है, किन्तु उसकी द्वन्द्वात्मक विचारधाराके महारे चलकर मार्क्सने द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद दर्शन (dialectical materialism)का निर्माण किया। हेगेलका दर्शन (absolute idealism) है। एन्गेल्सके जार्ज वर्नेलेका आदर्शवाद subjective idealism कहलाता है। आदर्शवादके प्रमुख चिन्तकोंमें ग्रीन (१८३६-१८८२ ई०), बर्नार्ड बोमाके (१८४८-१९३० ई०), ब्रेटले (१८४६-१९२८ ई०) आदिके नाम गिनाये जा सकते हैं। इनके अतिरिक्त गेलग, किन्टे, फजिन, जे० गायन आदिके नाम भी लिये जा सकते हैं।

साहित्यमें आदर्श शब्दका प्रयोग दर्शन अथवा राजनीतिकी भाँति किसी सृष्टिगत अर्थमें नहीं किया जाता। साहित्यका आदर्शवाद मानव-जीवनके आन्तरिक पक्षपर जोर देता है। जीवनके दो पक्ष हैं—आन्तरिक और बाह्य। आन्तरिक पक्षमें मानसिक सुख, प्रसन्नता, परितोष, आनन्द आ जाते हैं। बाह्य पक्षमें ऐश्वर्य, वैभव तथा भौतिक उन्नतिका स्थान है। आदर्शवादी साहित्यकारका विश्वास है कि मनुष्य

जबतक आन्तरिक सुख प्राप्त नहीं करना, उसे वास्तविक आनन्दकी उपलब्धि नहीं हो सकती। मानवकी प्रेरणा तबतक भट्कती रहेगी, जबतक वह श्रम, चिरन्तन मृत्यु अथवा आनन्द नहीं प्राप्त कर लेता। इस प्रकार आदर्शवाद मानव-जीवनकी आन्तरिक व्याख्या करता है। उसकी उच्च सम्भावनाओंके प्रकाशनमें तत्पर होता है। वह उन मानव-मूल्योंको ग्रहण करता है जो कल्याणकारी हैं, शुभ हैं, नर्जनात्मक हैं। भारतीय साहित्यशास्त्रमें रसकी जो महत्ता है, वह जीवनके आन्तरिक परितोष अथवा आनन्दका ही दूसरा रूप है। इसी दृष्टिसे सस्कृतमें सुखान् नाटकोंकी अधिक सृष्टि की गयी और महाकाव्यके नायकका 'धीरोदात्त' होना आवश्यक माना गया। आदर्श जीवनदृष्टिके कारण ही 'रामायण' और 'महाभारत' दोनोंमें देवत्वकी दानवत्वपर विजय घोषित की गयी है। मिल्टनका 'पैराटाइज लास्ट' यद्यपि नाहित्यिक आदर्शवादकी अपेक्षा धार्मिक आदर्शवादका अधिक आश्रय लेता है, फिर भी उसमें मानवके उच्चतर मूल्योंकी स्थापना है। अरस्तूने अपने काव्यशास्त्रमें श्रेष्ठ नाट्यके लिए श्रेष्ठ गुणोंसे समन्वित चरित्रोंके चित्रणकी आवश्यकता स्वीकार की है। अपने अनुकृति-निदान्तमें उसने यह स्पष्ट कर दिया है कि तीन प्रकारकी अनुकृतियोंमें, नाधारणसे उच्च वस्तुकी अनुकृति श्रेष्ठ कलाकी जन्म देती है और इसके लिए उसने होमरका दृष्टान्त भी प्रस्तुत किया है।

आदर्शवादी साहित्यकार भाव और कलाकी महत्तर उँचाइयोंपर जानेका प्रयास करता है। अन्तर्मुखी होनेके कारण ऊँची-ऊँची उसकी चेतना आध्यात्मिक, यहाँतक कि रहस्यवादी भी हो जाती है। यूरोपका मध्यकालीन रहस्यवादी साहित्य इसका प्रमाण है। चिरन्तन मानव-मूल्योंको महत्त्व देनेके कारण लगभग प्रत्येक महान् साहित्यकार किसी सीमानक आदर्शवादी होता है, क्योंकि महान् साहित्य-मर्जनके लिए शाश्वत मानवमूल्योंके ग्रहणके साथ मानवकी उच्चतम सम्भावनाओंका प्रकाशन आवश्यक है। डब्ल्यू वेबने अपनी पुस्तक 'ए डिमिकोर्स आव इंगलिश पोयट्री' में लिखा है—'आदर्श काव्यमें आनन्द और उपदेशका एक सुन्दर समन्वय होता है।' भावना और त्रिपके आधारपर साहित्यमें आदर्शवादके दो पक्ष हो सकते हैं। भावक्षेत्रका आदर्शवाद साहित्यकारको जीवनकी महत्त्व, चिरन्तन सम्भावनाओंकी ओर ले जाता है। इस दृष्टिमें वाल्मीकि, श्रेष्ठमपियर, डॉन्ते, गेटे, डालस्टाय आदि आदर्शवादी लेखक हैं। भावक्षेत्रमें आदर्शवादके विभिन्न रूप दिखाई देते हैं। डॉन्ते आदर्शवादी होते हुए भी ईसाई धर्मके उस आदर्शवादका समर्थक नहीं है जो मध्यकालीन युगमें प्रचलित था और जिससे मिल्टनके 'पैराटाइज लास्ट' में देखा जा सकता है। यूरोपके अधिकांश स्वच्छन्दतावादी (Romantic) लेखक आदर्शवादी ही करे जायेंगे, क्योंकि वे अपनी कल्पनाके सहारे किसी आदर्श जगत् अथवा स्वप्नलोककी खोज करते दिखाई देते हैं। जे० ब्रानोविस्कीने अपनी पुस्तक 'द पोप्टन टिफेन्स' में रोमाण्टिक कवियोंके आदर्शवादी दृष्टिकोणपर विचार किया है। शैली सम्बन्धी आदर्शवादको अभिव्यञ्जनाका आदर्श कहा जा सकता है। इसे दृष्टान्तकी परम्पराके नामसे सम्बोधित किया जाता है।

साहित्यमें आदर्शवादके विरोधमें यथार्थवादी (दि०—'यथार्थवाद') जीवनदृष्टि है, जो जीवनके भौतिक मूल्योंको प्रमुखता देती है। वैज्ञानिक नम्यताके विकासके साथ ही साथ यथार्थवादी प्रवृत्तियोंका विकास होता गया। किन्ती सीमातक यह आदर्शवादकी उस दृष्टिके प्रतिक्रियास्वरूप है, जिसमें अतिशय कल्पनाकी प्राधान्य प्राप्त होता है। इन प्रकारका साहित्य वायवी हो जाता है। यूरोपमें पर्याप्त कालतक 'कला कलाके लिए' और 'कला जीवनके लिए' का नवर्ष चलता रहा है। यथार्थवादी साहित्य वस्तुजगत्को नग्न रूपमें प्रस्तुत करनेका पक्षपाती है। उसका वर्ण्य विषय है धरती, जो कुछ भी वह है। आदर्शवादीका वर्ण्य विषय है धरती, जो कुछ उसे होना चाहिये। साहित्यके इतिहाससे ज्ञात होता है कि वैज्ञानिक युगमें गद्यका अधिक प्रचार हुआ। यदि ध्यानपूर्वक देखा जाय तो यथार्थवादी प्रवृत्तियोंकी पूर्ण अभिव्यक्ति गद्यके माध्यमसे की गयी है। द्वन्द्वात्मक भौतिकवादको लेकर चलनेवाला मार्क्सवादी साहित्य आदर्शवादी विचारधाराका विरोधी है, वह वर्ग-सर्वपके इतिहास-सम्बद्ध विकासक्रमके विवेचनका पक्षपाती है। मनोविज्ञान भी यथार्थवादको स्वीकार करता है। मानव-मनका विश्लेषण यथावत् कर देना वह उचित समझता है। अन्तश्चेतनावेद व्यक्ति-मानसकी अन्तर्मुखी यथार्थ प्रवृत्तियोंको प्रकाशमें लाता है। नन्ददुलारे वाजपेयीने अपने लेख 'आदर्श और यथार्थ' ('आधुनिक साहित्य' पृष्ठ ३९३) में आदर्शवादी लेखकोंकी शैली कल्पना-प्रधान और भावुकतापूर्ण स्वीकार की है। यथार्थवादी शैली मनोरंजक, विनोदात्मक एवं तार्किक होती है।

हिन्दी साहित्यका अधिकांश आरम्भिक स्वरूप आदर्शवादी है, क्योंकि वह परम्पराविभूत नहीं है। वीरगाथा-कालमें जो साहित्य-सृष्टि हुई, उसमें यथार्थका अंश है, क्योंकि वह स्तुति और गिन्यकी भावनासे प्रेरित है। भक्तिकालका अधिकांश काव्य आदर्शवादी ही कहा जायगा, क्योंकि उसमें आध्यात्मिकताका पुट है। तुलसीका आदर्शवाद मर्यादासमन्वित आदर्शवाद है। उसमें एक सहज समर्पणका भाव है। सरदारका आदर्शवाद अपेक्षाकृत अधिक स्वच्छन्द प्रकृतिका है। कबीरका साहित्य यद्यपि यथार्थसे अनुप्राणित है, फिर भी उसकी दृष्टि आदर्शवादी ही है। रीतिकालमें आकर आदर्शवादका स्वरूप छिन्न-भिन्न हो जाता है। नामन्तवादी प्रवृत्तियोंसे प्रभावित होनेके कारण उसमें आदर्शवादका पोषण न हो सका। वे हासोमुख प्रवृत्तियाँ हैं, जिन्हें यथार्थवादी श्रेणीमें भी रखना उचित नहीं। वास्तवमें साहित्यमें यथार्थवादका आरम्भिक स्वरूप भारतेन्दु-युगके गद्यमें देखा जा सकता है, जिसका स्पष्ट स्वरूप उत्तर-छायावादकालमें प्रगतिवादी रचनाकारोंमें मिलता है। नगेन्द्रने अपनी पुस्तक 'आधुनिक हिन्दी कविताकी मुख्य प्रवृत्तियाँ' में आदर्शवादी विचारधाराके अन्तर्गत छायावाद तथा राष्ट्रीय नास्तिक कविताकी रत्ना है। गान्धीवादके दार्शनिक-नैतिक पक्षकी अभिव्यक्ति देने-वाला मियाराजशरण गुप्तका साहित्य भी इसीके अन्तर्गत है। यथार्थवादी अथवा भौतिकवादी चिन्ताधाराके अन्तर्गत है—प्रगतिवाद और प्रयोगवाद।

छायावादकी जीवनदृष्टि आदर्शवादिनी है। उममें अध्यात्मकी अपेक्षा सौन्दर्य, दर्शन, राष्ट्रीयता आदिके तत्त्व अधिक मुखर हैं। जयशंकर 'प्रसाद'में छायावादकी आदर्श भावनाका चरमोत्कर्ष है। उनका काव्य इमी कारण कल्पना-को अधिक अंगीकार करता है। सुमित्रानन्दन पन्तमें आगे चलकर यथार्थवादी प्रवृत्तियोंका प्रवेश हुआ ('युगवाणी' और 'ग्राम्या')। सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला'में भी यथार्थ-वादके स्वर हैं ('वह तोड़ती पत्थर', 'वह आता, ठो दूक कलेजेके करता', 'पछताता पथपर आता')। प्रेमचन्दके उपन्यासोंमें यथार्थका चित्रण है, किन्तु उनकी जीवनदृष्टिके कारण उन्हें आदर्शवादी ही कहना अधिक सगन होगा। समीक्षाके क्षेत्रमें रामचन्द्र शुक्ल, नन्ददुलारे वाजपेयी तथा हजारीप्रसाद द्विवेदी साहित्यकी आदर्शवादी प्रवृत्तिपर जोर देते हैं। —प्रे० अ०

**आदर्शवाद (प्रत्ययवाद)**—हिन्दीमें आदर्शवाद अँग्रेजी भाषाके शब्द 'आइडिअलिज्म'के लिए प्रयुक्त होता है। मूल शब्दका प्रयोग दो अर्थोंमें किया जाता है—एक तो नैतिक आदर्शवादके लिए और दूसरे एक दार्शनिक दृष्टिकोण-विशेषके निमित्त। आदर्शवाद शब्द इनमेंसे केवल पहले अर्थको व्यक्त करनेके लिए उपयुक्त है। दूसरे अर्थके लिए अब प्रत्ययवाद तथा बौद्धदर्शनके प्राचीन शब्द विधानवाद (जिसका प्रचलित विज्ञान—साइम—से कोई सम्बन्ध नहीं है)का प्रयोग हिन्दीमें होने लगा है।

सामान्यतया आदर्शवाद और आदर्शवादी शब्दोंका उपयोग उनकी दार्शनिक (प्रत्ययवादी—विधानवादी) अभिव्यजनामें नितान्त भिन्न अर्थमें होता है। सामान्य शब्द-प्रयोगके अनुसार आदर्शवादी वह है जो उच्च नैतिक, धार्मिक, आध्यात्मिक और सौन्दर्यपरक प्रतिमानों-आदर्शोंको स्वीकार करके अपने तथा समाजके जीवनको उनके अनुसार ढालनेका प्रयास करे। वह व्यक्ति भी आदर्शवादी माना जाता है जो किसी समाज, सम्प्रदाय या वर्गविशेषकी प्रस्तुत दशामें असन्तुष्ट होकर उसके लिए किसी नये आदर्शकी कल्पना करता है। पृथ्वीपर स्वर्ग, ईश्वरका राज्य, मतयुग, रामराज्य, मनुष्यकी तथाकथित आदिम पूर्णावस्था, शोषण-रहित समाज आदिको स्थापित करना चाहता है। कोरा आदर्शवाद या आदर्शवादीके रूपमें निन्दात्मक अर्थमें इन शब्दोंका प्रयोग उम समय किया जाता है, जब आदर्श एकदम असम्भव होता है या स्वयं प्रस्तावकके जीवनमें उसका स्पर्श भी नहीं मिलता।

नैतिक आदर्शवादने मनुष्यके जीवनपर व्यापक प्रभाव डाला है। वस्तुतः वह किसी भी संस्कृतिकी आत्मा है। मनुष्य अपने प्राणमय कोषकी एपणाओं और प्रेरणाओं-मात्रसे सन्तुष्ट नहीं रह पाता। व्यक्ति और समाजको किसी रहस्य आदर्शकी ओर ले जानेकी प्रवृत्ति भी मनुष्यमें नैसर्गिकी सी है। वाल्मीकि-रामायण, महाभारत, रामचरित-मानस, प्लेटोकी रिपब्लिक, वाइलिस जैसी महान् कृतियों एक उदात्त नैतिक आदर्शवादकी स्थापना करती हैं। आधुनिक युगमें टॉल्स्टॉय, रवीन्द्रनाथ ठाकुर, रोम्या रोला और गान्धीने मानवीय आत्मामें एक व्यापक नैतिक आदर्श-वादका संस्कार छद् करनेमें बड़ा योग दिया है। प्रेमचन्दकी

गणना श्रेष्ठ आदर्शवादी लेखकोंमें होती है। प्रसादकी 'कामायनी' भी इच्छा-ज्ञान-क्रियाके नम्यक् मामजस्यके आदर्शका प्रतिपादन करती है।

दार्शनिक आदर्शवाद (प्रत्ययवाद, विधानवाद) ससारकी प्रमुख दार्शनिक विचारधाराओंमेंसे एक है। इस दर्शनके अनुसार जगत्का वास्तविक स्वरूप भौतिक नहीं, वरन् चिन्मय, विधानमय, मनोमय है। भौतिक द्रव्य—मैटर—को प्रधानता न देकर यह सिद्धान्त चेतना अथवा मानसिकताको प्रधानता और प्राथमिकता देता है। भौतिकवादी भौतिक द्रव्यको सत्य मानता है और मन अथवा चेतनाको उसका उपजात एवं अनुगामी। चेतनाकी व्याख्या वह भौतिक उपादानोंसे करता है। इसके ठीक विपरीत दार्शनिक आदर्शवादी (प्रत्ययवादी, विधानवादी) मन अथवा चेतनाको परमसत्य एवं परमतत्त्व और भौतिक द्रव्यको उससे उद्भूत मानता है। वह यह स्वीकार नहीं करता कि जगत् एक विराट् जब यन्त्रमात्र है और उमकी परिपूर्ण व्याख्या भौतिक, यान्त्रिक और वैज्ञानिक पद्धतियों की जा सकती है। वरन् उसकी मान्यता यह है कि परमतत्त्व मन जैसा चेतन है। जगत्के विधानमें चेतना और बुद्धि अन्तर्भूत हैं। प्रकृतिकी स्वयं-पूर्णता एक भ्रम है। प्रकृति चैतन्यपर अवलम्बित है। जो जगत् सवेदनोंके माध्यमसे इन्द्रियोंको प्रत्यक्ष होता है वह उसका सत्य स्वरूप नहीं है। उसका सच्चा स्वरूप और अर्थ इस गोचर प्रपञ्चके पीछे छिपा है। जगत् अर्थपूर्ण और सोद्देश्य है। ऐसा होनेके कारण प्रकृति तथा मनुष्यमें एक सामजस्य है। जो ब्रह्माण्डमें है वही पिण्डमें है, मानव-व्यष्टिमें है। जगत् या प्रकृति मनुष्यके लिए शत्रुका देश नहीं है, जिसपर अधिकार और विजय प्राप्त करना उसका एकमात्र पुरुषार्थ है। मनुष्यका मन मस्तिष्ककी प्रक्रियामात्र नहीं है। मनका अस्तित्व प्रथम है, मस्तिष्कीय प्रक्रिया उसकी अनुगामिनी है। अतः मनुष्य नैतिक और आत्मिक दृष्टिमें स्वतन्त्र है। जगत्के चिन्मय होनेके कारण उममें कुछ भी अर्थहीन नहीं है। मानव प्राणी उसके अंग है, अतः वे भी अर्थहीन नहीं हैं। मानवीय मूल्य मनुष्यकी सीमाओंमें सापेक्ष और सीमित भन्ने हों हों, वे निरपेक्ष परम मूल्योंके विरोधी और उनमें असम्बन्ध नहीं हैं। ईश्वर जगत्में भिन्न कहीं भी अन्यत्र नहीं रहता। वह जगत्का अन्तर्भूत जीवनीय तत्त्व है। वह परात्पर भी है, अन्तर्भूत भी है। प्रकृति, इतिहास और सामाजिक विधानकी प्रक्रियाओंमें तथा स्वोपरि मानव-हृदयमें उसका दर्शन मिलता है। मनुष्यकी महत्त्वाकांक्षाओंमें ईश्वरपर प्रकाश पड़ता है। समस्त प्रकृति ईश्वरमें अनुप्राणित है। प्राकृतिक और परा-प्राकृतिकका भेद अनत्य है। अद्वैत आदर्शवादके अनुसार ईश्वर अनन्त और समन्त मत्ताका अधिष्ठान है। मनुष्य एक जीवन्त और सर्जनशील विश्वका निवासी है।

दार्शनिक आदर्शवादके कई रूप हैं, जैसे विषयपरक, विषयपरक, व्यष्टिपरक और निरपेक्ष आदर्शवाद। इनके विस्तार-में जानेकी आवश्यकता नहीं है। यद्यपि इनका ही कहना पर्याप्त होगा कि यह दर्शन देश और काल, दोनों दृष्टियोंमें सर्वव्यापी रहा है और मानव सभ्यता तथा मनोपाके निर्माणमें

उसने महान् योग दिया है। इसको भारतकी राष्ट्रीय विचारधारा कह सकते हैं। वैदिक साहित्य, उपनिषद्, ब्रह्मसूत्र, भगवद्गीता, योगवासिष्ठ इन्हीं सिद्धान्तसे ओतप्रोत है। इनपर आधारित वेदान्त और वेदान्तकी अद्वैत, त्रिविष्टाद्वैत आदि सभी शाखाएँ तथा शंकर, रामानुज, मध्व, वल्लभ, निम्बार्क आदि उनके आचार्य, सभी दार्शनिक आदर्शवादी (प्रत्ययवादी, विज्ञानवादी) हैं। बौद्धधर्मकी विज्ञानवादी शाखा और उनके आचार्य असग तथा वसुवन्धु, डिङ्नाग, धर्मकीर्ति, शातरक्षित, कमलगील जैसे भारतवर्षके महान् दार्शनिक आदर्शवादी ही हैं। चीनमें नाओपग आधारित लओत्जेका दर्शन भी आदर्शवादी है। पश्चिममें सुक्रात, प्लेटो, अरस्तू, सन्त अगस्तिन, सन्त थोमस ऐक्विन्स, टेकार्टम, ब्रुकले, काण्ट, हीगेल, ऑपेनहार, ग्रीन, ब्रैडले, और रायस आदि प्रमुख आदर्शवादी दार्शनिक हैं। इटलीके क्रोचे और जेताइलने नव्य-आदर्शवादके रूपमें इन विचारधाराका नूतन विकास किया है। ऐसी व्यापक विचारधाराका प्रभाव साहित्य और कलाके क्षेत्रमें भी पड़ना अनिवार्य था। ललित साहित्यमें अश्वघोषका 'शुद्धचरित' और 'सौन्दरनन्द' 'प्रबोधचन्द्रोदय' नाटक, शंकराचार्य तथा अन्य आचार्यों एवं कवियों द्वारा रचित स्तोत्र तथा पद्य ऐसे ही उदाहरण हैं। भारतीय कलाओंका मूल स्रोत आदर्शवाद ही है। पश्चिममें अठारहवीं तथा उन्नीसवीं शताब्दीके साहित्यमें हमें इसकी विशेष अभिव्यक्ति मिलती है। रोमांटिक आन्दोलनके प्रेरक तत्वोंमें आदर्शवादी दर्शन भी एक था। वर्टुवर्थ और शेलीकी कविताओंमें उसके सुन्दरनम उदाहरण मिलने हैं। अमेरिकामें एमर्सनने साहित्यके क्षेत्रमें अपने विविध निबन्धोंके द्वारा आदर्शवादका प्रतिपादन किया। हिन्दीमें पिछली पीढ़ीका छायावाद भी मूलतः आदर्शवादी है। —आ० रा० शा०

**आदर्शिकरण**—वटि हम 'जो है' उसे वास्तविक कहें तो 'जो होना चाहिये' उसे आदर्श कह सकते हैं। मनुष्य वास्तविकसे सन्तुष्ट न होकर आदर्शकी ओर प्रवृत्त होता है और वास्तविकमें जिन दोषों और दुष्टियोंको पाता है उन्हें कल्पना द्वारा आदर्शमें दृग्गन्ध पूरा कर देना है। मनुष्यका स्वभाव ही कल्पना-प्रसक्त आदर्शमें रचि लेनेका है। इन्हीं व्याभाविक प्रवृत्तिका नाम आदर्शिकरण है। एक पाश्चात्य मिडान्तके अनुसार कला चार साहित्यके सर्वजनका मुख्य व्येय वास्तविकसे ऊपर उठकर कल्पनाके आलोकमें 'आदर्श' मनसाका आनन्द लेना है।

अंग्रेजीमें आदर्शिकरणका दूसरा अर्थ भी है जिसे मानसिकरण कहा जा सकता है। कलाका उद्देश्य किसी वस्तुको उसके पार्थिव और स्थूल स्तरमें उठाकर मानसिक स्तरपर ले जाना है, क्योंकि वस्तुके मानसिक रूपका चर्चणामें ही कलात्मक अनुभूति उत्पन्न होती है। —ह० ला० शा०

**आदर्शान्मुख यथार्थवाद**—आदर्शवाद तथा यथार्थवादका समन्वय करनेवाली विचारधारा। इस प्रवृत्तिकी ओर प्रथम महत्त्वपूर्ण सूत्र प्रेमचन्दका है। उन्होंने कथानाहित्यको यथार्थवादी रंगते हुए भी आदर्शान्मुख बनानेकी प्रेरणा दी और स्वतः अपने उपन्यासों तथा कहानियोंमें इस प्रवृत्तिकी शीघ्र रूपमें अभिव्यक्ति किया। उनका उपन्यास 'प्रेमाश्रम'

इस प्रकारकी प्रसिद्ध कृति है। पर प्रेमचन्दके बाद इस साहित्यिक विचारधाराका आगे विकास प्रायः नहीं हुआ। इस चिन्तन-पद्धतिको कदाचित् कलात्मक स्तरपर कृत्रिम समझकर छोड़ दिया गया। —रा० स्व० च०

**आदिकाल**—हिन्दी साहित्यके प्रारम्भिक कालको हिन्दी साहित्यका इतिहास लिखनेवाले विद्वानोंने 'वीरगाथाकाल' या 'चारणकाल' या 'सिद्ध-सामन्तकाल' कहा है। 'वीरगाथाकाल' नाम रामचन्द शुद्धने दिया था। उन्होंने सन् १०५० (सन् १८३) ने नवम् १३७५ (सन् १३१८ ई०) तक आदिकालकी सीमाएँ मानी थीं। उन्होंने उस कालकी अपभ्रंश और 'देशभाषा-काव्य'की बारह पुस्तक साहित्यिक इतिहासमें विवेचनके योग्य समझी थीं—'विजयपाल रासो', 'हम्मीर रासो', 'कीर्तिलता', 'कीर्तिपताका', 'सुमान रासो', 'वीरसालदेव रासो', 'पृथ्वीराज रासो', 'जयचन्द प्रकाश', 'जयमयंक जयचन्द्रिका', 'परमाल रासो' (अल्हाबा मूल रूप), 'सुमरोकी पहेलियों और विषयपतिकी पञ्चवर्ण'। उन्होंने कहा कि इन्हीं बारह पुस्तकोंकी दृष्टिसे आदिकालका लक्ष्य-निरूपण और नामकरण हो सकता है। इनमेंसे अन्तिम दो तथा 'वीरसालदेव रासो'को छोड़कर शेष सब ग्रन्थ वीरगाथात्मक हैं। अतः 'आदिकाल'का नाम 'वीरगाथाकाल' रखा जा सकता है। अपभ्रंशकी अन्य सामग्रिका भी उनके समयमें पता चल चुका था, किन्तु उन्होंने उसका उपयोग नहीं किया, क्योंकि उनकी दृष्टिमें वे कृत्रिमों विवेचन योग्य नहीं थीं। उनके अनुसार या तो उनमेंसे कुछ पीछेकी रचनाएँ थीं या कुछ 'नोटिसमात्र' थीं और कुछ जैन धर्मकी उपदेश-पुस्तकें थीं। किन्तु इधर जो तथ्य प्रकाशमें आये हैं उनके आधारपर ऊपर लिखित बारह रचनाओंमेंसे कुछ तो पीछेकी सिद्ध हो चुकी हैं, कुछ केवल नोटिसमात्र हैं और कुछके मूल रूपके विषयमें निश्चयपूर्वक कुछ नहीं कहा जा सकता। 'रासो' नामक ग्रन्थोंके आधारपर वीरगाथाकालकी कल्पना की गयी है, किन्तु 'रासो' ग्रन्थोंकी परम्परा अपभ्रंश, गुजराती साहित्यमें मिलती है। इन रासो ग्रन्थोंमें वीर रसके स्थल बहुत ही कम हैं, शृङ्गार, भक्तिके स्थल बहुत हैं। इन रासो ग्रन्थोंकी दो परम्पराएँ रही हैं—एक साहित्यिक पठित रूपकी और दूसरी गेय रासोकी। परवर्ती अपभ्रंशमें लिखा 'सुन्दररासक' साहित्यिक परम्पराकी कृति है और गुजरातीका 'भरतेश्वर बाहुबलि रास' और 'वीरसालदेव रास' सरल गेयपरम्पराकी राम कृतियाँ हैं। जो हो, रास ग्रन्थोंके आधारपर इस कालका नाम वीरगाथाकाल रखना युक्तिमत्त नहीं है। यही बात 'चारणकाल' नामके सम्बन्धमें कही जा सकती है। राजस्थानमें चारण, भाटोंने कुछ काव्य-ग्रन्थ लिखे हैं, किन्तु वे इस कालकी सीमाओंसे बहुत पीछेके हैं और उस प्रकाशकी रचनाएँ बहुत बादतक होती रहीं, अतः चारणकाल नामसे इस कालकी प्रवृत्तियोंका बोध नहीं होता।

गहल साकृत्यायनने विषयवस्तुकी दृष्टिमें रखकर इस कालके लिए 'सिद्ध-सामन्तकाल' नाम सुझाया है। इस कालमें जो साहित्य लिखा गया उसमें बौद्ध नाथ-मिडों काग लिखा हुआ साहित्य भी मिलता है और इसी प्रकार सामन्तोंकी प्रशंसामें या उनके आश्रयमें लिखे हुए ग्रन्थ भी इस कालमें मिलने हैं, किन्तु फिर भी सिद्ध-सामन्तकाल

नाम भी पूरी तरहसे इस युगकी साहित्यिक प्रवृत्तियोंको स्पष्ट नहीं करता ।

साधारणतः सन् ईसवीकी दसवींसे लेकर चौदहवीं शताब्दीतकके कालकी हिन्दी साहित्यका 'आदिकाल' कहा जा सकता है । इधर कई विद्वानोंने इस युगकी साहित्यिक प्रवृत्तियोंको स्पष्ट करनेके बहुत ही सफल प्रयास किये हैं, अनेक नयी कृतियाँ सही रूपमें सम्पादित होकर सामने आयी हैं, जिनके आधारपर इस कालकी प्रवृत्तियोंपर अच्छा प्रकाश पड़ा है । हजारीप्रसाद द्विवेदीने 'हिन्दी साहित्यका आदिकाल' नामक कृतिमें बहुत ही विद्वत्तापूर्ण, दृग्गते इस युगकी अनेक गुरतियोंको सुलझाया है ।

इस कालमें जो प्रवृत्तियाँ प्रचलित रहीं उनका अच्छा परिचय अपभ्रंशकी रचनाओंमें मिलता है । भावधाराकी दृष्टिसे एक महत्त्वपूर्ण धाराका सिद्धांतकी रचनाओंमें दर्शन होता है । सरह पा, काण्ह पा आदि बौद्ध वज्रयानी सिद्धांतकी रचनाओंका भी ध्यानपूर्वक अध्ययन किया जा चुका है । सिद्धांतकी रचनाओंमें दोहोंमें पश्चिमी अपभ्रंश और पदोंमें पूर्वी अपभ्रंशका रूप मिलता है । दोहोंमें वज्रयान या सिद्धांतके अपने सम्प्रदायके सिद्धान्तोंके गूढ़ तत्त्वोंके प्रतिपादनके अतिरिक्त सरल-साधारण उपदेश भी मिलते हैं । ये उपदेश सम्प्रदायसे बाहर सामान्य जनके लिए हैं । इसी प्रकारकी धारा जैन मुनियों—योगीन्द्र, सुनि रामसिंहकी 'पाण्डुदोहा' आदि कृतियोंमें भी मिलती है और इस धाराका परिचय देनेवाले दोहे छन्द-ग्रन्थों, अलंकार-ग्रन्थोंमें बिखरे मिल जाते हैं ।

दोहा अपभ्रंश और आदिकालीन हिन्दीका बहुत ही प्रसिद्ध छन्द है । धर्म, उपदेश आदिके अतिरिक्त सुभाषित, शृंगार, चेतावनी आदि अन्य कई प्रकारके विषयोंके लिए दोहोंका प्रयोग अपभ्रंशमें हुआ है । हेमचन्द्रके व्याकरणमें, पुरातन प्रबन्धसंग्रहके प्रबन्धोंमें तथा 'सरस्वतीकण्ठाभरण' जैसी कृतियोंमें उद्धृत दोहोंमें अनेक प्रकारके भाव व्यक्त किये गये हैं । एक ओर विप्रलम्भ शृङ्गारके ऊहात्मक और मवेदानात्मक चित्र इन दोहोंमें मिलते हैं तो दूसरी ओर निवेद और वैराग्यकी भावनासे पूर्ण चित्र, जैसे 'प्रबन्ध-चिन्तामणि'के इस दोहेमें—'एल जम्मु नगुह गिउ भडसिरि सगु न भगु । तिवखाँ तुरियं न माणियाँ, गोरी गली न लगु ॥' भी मिलते हैं ।

मुक्तक पद्यकी धारासे भिन्न अपभ्रंशकी कृतियोंमें कथा-साहित्य मिलता है । ग्यारहवीं, बारहवीं, तेरहवीं शतियोंके कई चरित-काव्य अपभ्रंशमें मिलते हैं । इन कृतियोंमें किसी पौराणिक या ऐतिहासिक व्यक्तिका चरित्रवर्णन मिलता है और चरित्रकथनके लिए 'कडवक' शैलीका प्रयोग हुआ है । विद्यापतिकी कीर्तिलता और चन्दका 'पृथ्वीराज रासो' इससे कुछ भिन्न किन्तु बहुत कुछ चरितकाव्योंके समान शैलीमें लिखी गयी कृतियाँ हैं । 'सुदसण चरित' जैसी अपभ्रंश-कृतियोंके समान इन रचनाओंमें भी विविध छन्दोंके सहारे ऐतिहासिक चरितनायकोंकी कथा कही गयी है । प्राचीन कथा-ग्रन्थोंके समान मगु-मगी, शुकशुकीके मवादोंकी परम्परा इन ग्रन्थोंमें भी मिलती है ।

इस कालकी एक अन्य साहित्यिक वाग गनक ग्रन्थोंकी

मिलती है । रासक या रासो ग्रन्थोंके दो रूप इस कालमें प्राप्त होते हैं । एक 'सदेशरासक' जैसी रचनाओंका विविध छन्दोंवाला साहित्यिक रूप । इस प्रकारकी कृतिया पाठ करनेके लिए थी । दूसरा रूप लघु-रामो कृतियोंका मिलता है । उस प्रकारकी कृतियोंमें किसी व्यक्ति, तीर्थ या व्रतकी कथा मिलती है । ये कृतियाँ गाकर सुनायी जानेके लिए रची जाती रही होंगी । इस प्रकारकी कृतियोंमें प्राय एक ही छन्दका प्रयोग आदिसे अन्ततक मिलता है और कुछ कृतियोंमें इस प्रकारके स्पष्ट उल्लेख भी मिलते हैं कि कृतियाँ गाकर पाठ करनेके लिए रची गयी हैं । कहाँ-कहाँ शीर्षक रागोंमें दिये हुए मिलते हैं । अपभ्रंशका 'उपदेश रमायन रास' तथा हिन्दीमें नरपति-नाल्हका 'वीसलदेव रास' इसी प्रकारके ग्रन्थ हैं । 'पृथ्वीराज रासो' दूसरे प्रकारकी कृति है जो 'सदेश रासक' जैसी कृतियोंकी परम्परामें आती है ।

हिन्दी साहित्यके आदिकालके सम्बन्धमें विद्वानोंका मत है कि इस कालका परिचय देनेवाली कृतियोंमेंसे सभी प्राय हिन्दी प्रदेशके बाहर ही लिखी गयी मिलती हैं, और अपभ्रंशकी कृतिया भी हिन्दी प्रदेशके बाहर ही प्राप्त हुई हैं । हिन्दी प्रदेशकी राजनीतिक स्थिति ऐसी रही कि यहाँ ग्रन्थ सुरक्षित नहीं रह सके । जो ग्रन्थ इधर-उधर पहुँच गये, वे ही बच सके । इस कालका परिचय देनेवाले प्रमुख ग्रन्थ इस प्रकार हैं—अपभ्रंश कृतियोंमें बौद्ध गान और दोहा, जैन विचारकोंके दोहे, 'कुमारपाल प्रतिबोध', 'प्रबन्ध चिन्तामणि', 'पुरातन प्रबन्ध संग्रह'में प्राप्त अपभ्रंश पद्य, 'सदेश-रासक', विद्यापतिकी 'कीर्तिलता', 'कीर्तिपताका', अलंकार-ग्रन्थों तथा हेमचन्द्रके व्याकरणमें प्राप्त होनेवाले अपभ्रंश पद्य आदि अपभ्रंश रचनाएँ तथा 'प्राकृतपगल'के अपभ्रंश पद्य ।

'युक्तिव्यक्तिप्रकरण', 'वर्णरत्नाकर', गुजराती रासग्रन्थ, 'वीसलदेव रासो', 'पृथ्वीराज रामो' आदि कृतियोंमें भी इस कालके स्वरूपका परिचय प्राप्त होता है । नाथ-सिद्धोंकी रचनाएँ महत्त्वपूर्ण हैं ।

ऊपर जिन कृतियोंका उल्लेख किया गया है उनमें 'युक्तिव्यक्तिप्रकरण' और मैथिल कृति 'वर्णरत्नाकर' को छोड़कर शेष सभी पद्यबद्ध हैं । गद्य संस्कृत और प्राकृतमें तो मिलना है, अपभ्रंश या प्राचीन हिन्दीमें गद्य नहीं मिलता । सुधने प्रचलित और प्रसिद्ध अपभ्रंशका छन्द दोहा है, जिसका सुवतक काव्यके रूपमें बहुत ही सफल प्रयोग इस कालमें हुआ है । चौपाई और दोहाका सम्मिलित रूप कथा कहनेके लिए हिन्दी चरितकाव्योंका आदर्श रूप बन गया । इस परम्पराका सूत्रपात अपभ्रंश-कवियोंने किया, बौद्ध निजोंकी रचनाओंमें भी चौपाई-दोहाका प्रयोग मिलता है । जैन चरितकाव्योंमें पद्य-द्विधा और घत्ताका प्रयोग मिलता है । हिन्दी कृतियोंमें घत्ताका स्थान दोहाने ले लिया, किन्तु शेष ढाँचेमें कोई परिवर्तन नहीं हुआ ।

'सदेश रामक'में अनेक छन्दोंका प्रयोग हुआ है । इसी प्रकार 'प्राकृतपगल'में छप्पय, रज्जु आदि अपभ्रंशके छन्दोंके लक्षणके साथ प्रसिद्ध अपभ्रंश-कृतियोंमें उदाहरण भी दिये हैं । उन सब गाथिक छन्दोंके प्रयोग इस कालकी हिन्दी कृतियोंमें मिल जाते हैं ।



भक्तिकाल तथा परवर्ती हिन्दीकी रचनाओंमें जो रूप मिलता है उस रूपका पूर्वरूप आदिकालमें मिलता है। और कृतियाँ मिलनेसे तथा उनके अध्ययनमें इस कालकी नाहित्यिक प्रवृत्तियोंका स्वरूप धीरे-धीरे अब स्पष्ट हो रहा है। दे०—‘सिद्ध-साहित्य’, ‘नाथ-साहित्य’, ‘वीर-काव्य’।

[सहायक ग्रन्थ—१ ‘हिन्दी साहित्यका आदि काल’ हजारप्रसाद द्विवेदी, २ ‘नाथ सम्प्रदाय’ : हजारप्रसाद द्विवेदी, ३ ‘सिद्ध साहित्य’ : धर्मवीर भारती।]

—रा० सि० तो०

आदिम वृत्तियाँ—दे०—‘मूल प्रवृत्तियाँ’।

आधिकारिक वस्तु—एक काव्यमें वस्तुके दो भेद किये गये हैं—आधिकारिक और प्रासंगिक। आधिकारिक वस्तुको मुख्य कथावस्तु या मूल कथावस्तु भी कहते हैं। ‘आधिकारिक’ शब्दकी व्युत्पत्ति करते हुए दशरूपककारने कहा है ‘अधिकार फलत्वान्यमधिकारी च तत्प्रभु। तत्रिर्वृत्तमभिव्यापि वृत्त्यादाधिकारिकम्॥’ (दशरूपक, ११२)। अर्थात्, फलपर स्वामित्व प्राप्त करना अधिकार कहलाता है और उस फलका भोक्ता अधिकारी कहलाता है। फल-भोक्तासे सम्बद्ध कथा ‘आधिकारिक’ कहलाती है। फलका भोक्ता जो अधिकारी कहा गया है वही नायक होता है। जयशंकर ‘प्रनाद’के ‘स्कन्दगुप्त’का नायक स्कन्दगुप्त फलभोक्ता है। इसमें सम्बद्ध कथा मूल कथावस्तु या आधिकारिक कथावस्तु है। यह कहा जा सकता है कि ‘स्कन्दगुप्त’की सभी कथाएँ नायकसे किसी-न-किसी प्रकार सम्बद्ध हैं, फिर आधिकारिक कथावस्तुकी संज्ञा किन्हीं कथाओं दी जायगी? कुसुमपुरकी घटनाएँ जो स्कन्दगुप्तके जीवनको सीधे प्रभावित करती हैं, मुख्य कथावस्तुके अन्तर्गत आयेंगी। मालवकी कथा, जो आधिकारिक कथाको आगे बढ़ाती है, प्रासंगिक कथावस्तु है। इसी तरह ‘जनमेजयका नागयज्ञ’में जनमेजय-ने सम्बद्ध कथा आधिकारिक तथा नागोंसे सम्बद्ध कथा प्रासंगिक कथावस्तु है।

—व० सि०

आधुनिककाल—हिन्दी साहित्यके इतिहासमें आधुनिककाल प्रायः अंग्रेजी राज्यसे सम्बद्ध किया जाता है। १७०७ ई० में अन्तिम मुगल सम्राट् औरंगजेबकी मृत्युके पश्चात् भारतीय राजनीतिक परिस्थितिके पतनोन्मुख हो जानेके कारण अंग्रेजी राज्यकी स्थापना हुई और १७५७ ई० के बाद निश्चिन्त रूपसे उसका प्रसार होना गया। जिस समय भारतवर्षमें अंग्रेजी राज्यकी स्थापना हुई उस समय परम्परागत मुख्य साहित्यिक नम्यति ब्रजभाषा-कविता—विशेषतः रीति और शृंगारी कविता ही थी। कविगण परिपाटीबिहित और रुढ़िग्रस्त राधा-कृष्णकी लीलाओं और नायक-नायिकाओंके कल्पित ऐश्वर्य और विलासमें डूबे हुए थे। इन भावोंकी अभिव्यक्तिके लिए कवियोंके पास उपयुक्त साधन थे। कविताके आदर्शोंमें भी अभी परिवर्तन नहीं हुआ था। किन्तु अंग्रेज अपने नाथ उपयोगी ज्ञान-विज्ञान और एक नवीन शासन-पद्धति लाये, जिसके लिए कविता उपयुक्त नाभ्यन नहीं थी। अन्तु, एक ओर प्राचीन ब्रजभाषा-कविताका प्रचार बने रहनेके साथ साथ दूसरी ओर जीवनकी नवीन परिस्थितियों और आवश्यकताओंके अनुसार गद्यकी आवश्यकता भी अनुभव हुआ। जिनमें ब्रजभाषा गद्य

राजस्थानी गद्य और खड़ीबोली गद्यकी स्फुट और क्षीण धाराएँ प्रचलित अवश्य थीं, किन्तु वे साहित्यका प्रधान अंग न बन पायी थीं। अंग्रेजी राज्यकी स्थापनाके अन्तर्गत ऐतिहासिक कारणोंके फलस्वरूप और प्रेस जैसे वैज्ञानिक साधनकी सहायतासे खड़ीबोली गद्यकी परम्पराको पुष्टता प्राप्त होनी गयी और थोड़े ही दिनोंमें वह हिन्दी साहित्यका प्रधान अंग बन गयी। वास्तवमें अंग्रेज जिस आधुनिकताको अपने नाथ लाये वह खड़ीबोली गद्यके माध्यम द्वारा ही अवतरित हुई। यह आधुनिकता कलकत्ता सिविलाइजेशन और फोर्ट विलियम कॉलेजमें साकार हो उठी। इसीलिए हिन्दी साहित्यमें आधुनिकताका प्रवर्तक निश्चय ही गद्य-लेखक था। इन आधुनिककालकी गद्यकाल कहा जाय तो कोई हानि न होगी। अंग्रेजी राज्यके फलस्वरूप उत्पन्न नवीन शक्तियों और यूरोपमें आये विचारोंके प्रभावान्तर्गत कविताके क्षेत्रमें भी अभूतपूर्व परिवर्तन हुए—पहले बाह्य और फिर उसके आन्तरिक रूपमें।

आधुनिककालीन हिन्दी साहित्यको भली भाँति हृदयगत करनेके लिए उन नवीन परिस्थितियों, शक्तियों और भावों एवं विचारोंको समझना अत्यन्त आवश्यक है जो उन्नीसवीं और बीसवीं शताब्दियोंमें उत्पन्न हुए हैं। अंग्रेजी राज्यमें नवीन शिक्षा और वैज्ञानिक आविष्कारोंके प्रचारके फलस्वरूप देशमें क्रान्तिकारी सामाजिक, धार्मिक और राजनीतिक परिवर्तन हुए जिनके फलस्वरूप विविध प्रकारके आन्दोलनोंसे जीवन स्पन्दित हो उठा। भारतवासी अपना अलसताया हुआ जीवन छोड़कर आगे बढ़े। मध्ययुगीन पतनके बाद इस नवजागरणसे देशकी आत्म-गरिमाको फिरसे सजीव बना दिया। पश्चिमका आघात पाकर एक बार तो भारत-वासी अपनेको सन्हाल मकनेमें असमर्थ हुए किन्तु शीघ्र ही उन्होंने अपने पैर जमाये। परिणाम यह हुआ कि पूर्व और पश्चिमका संघर्ष छिड़ गया, जो आधुनिक कालमें उन्नीसवीं शताब्दीसे ही परिलक्षित होता है। सामान्यमें इस संघर्षकालमें भी भारतवासियोंने अपना समन्वयात्मक दृष्टिकोण न छोड़ा। उन्होंने पश्चिमके ज्ञान-विज्ञानके साथ-साथ अपनी आध्यात्मिकताकी रक्षा करनेकी सतत एवं सफल चेष्टा की। आधुनिककालके गद्य और काव्य-साहित्य इसके साक्षी हैं। इसके अनिरक्त व्यापक राष्ट्रीयता भी आधुनिक हिन्दी साहित्यकी एक प्रमुख विशेषता है।

अस्तु, उन्नीसवीं शताब्दीमें नवयुगकी आवश्यकताके नाथ हिन्दीके साहित्यिकोंमें विचार-स्वतन्त्रताका जन्म हुआ और भाषाके शब्दकोशमें वृद्धि हुई। गद्यकी विविधतासम्पन्न विकास हुआ और कविने अपनी परिपाटीबिहित और रुढ़िग्रस्त कविता छोड़कर दुनियाकी नयी आँखोंसे देखा।

साहित्यिक दृष्टिमें आधुनिककालकी रूपरेखा इस प्रकार प्रस्तुत की जा सकती है : सर्वप्रथम हम उसके अन्तर्गत उन्नीसवीं और बीसवीं दोनों शताब्दियोंकी गणना करते हैं। उन्नतवीं शताब्दीको दो भागोंमें विभाजित किया जा सकता है—१. पूर्वार्ध और २. उत्तरार्ध। पूर्वार्धमें ब्रजभाषा-काव्यकी प्रधानता रही। गद्यके क्षेत्रमें खड़ीबोली-गद्यकी क्रमिक परम्पराकी स्थापना इसी समय होती है। लल्ललाल, मदन मिश्र और श्यामाजी कृष्णदास आदिनाथ, ईसाई

मिशनरियोंकी धार्मिक ग्रन्थोंकी रचना, समाचारपत्रोंका प्रकाशन और शिक्षा सम्बन्धी इतिहास, भूगोल, ज्योतिष, अर्थशास्त्र, यात्रा-वर्णन, राजनीति, भौतिक विज्ञान, रसायन-शास्त्र, प्रकृतिविज्ञान आदि विविध विषयोंकी पुस्तकोंका निर्माण इस समयकी प्रमुख विशेषताएँ हैं। उन्नीसवीं शताब्दीके पूर्वार्द्धमें ही खड़ीबोली-गद्यने अनेक अंग्रेजी ग्रन्थोंको आत्मसात् करना प्रारम्भ कर दिया था। किन्तु खड़ीबोली-गद्यमें अभी ललित साहित्यकी रचना न हुई थी। यह कार्य उन्नीसवीं शताब्दी उत्तरार्द्धमें सम्पन्न हुआ। हिन्दी साहित्यके अन्तर्गत यह भारतेन्दुकालके (दि०) नामसे प्रसिद्ध है, जिसका समय स्थूलतः १८५० से १९०० ई०-तक माना जाता है। ललित साहित्यके प्रणयनकी दृष्टिसे आधुनिकता सर्वप्रथम इसी कालमें दृष्टिगोचर होती है। इस कालमें गद्यके अन्तर्गत नाटक, उपन्यास, निबन्ध, समालोचना, जीवनी आदि साहित्यिक रूपोंका प्रणयन हुआ और समाचारपत्र-कलाकी तीव्र गतिसे उन्नति हुई। काव्यक्षेत्रमें यद्यपि ब्रजभाषा-काव्यकी प्रधानता बनी हुई थी, किन्तु अब उसका एकाधिपत्य मिटता जा रहा था और खड़ीबोली उसका स्थान ग्रहण करने लगी थी, यद्यपि १८८५ ई० में भारतेन्दुकी मृत्युतक खड़ीबोली-आन्दोलन अधिक जोर न पकड़ सका था। भारतेन्दुकालमें जीवनकी नवोत्पन्न परिस्थितियोंके फलस्वरूप उत्पन्न आन्दोलनोंमें सुधार एवं प्रगतिकी प्रबल भावना थी और राजीनिक एवं आर्थिक क्षेत्रमें इण्डियन नेशनल कांग्रेस (१८८५ ई०) का जन्म एक महत्त्वपूर्ण घटना थी। इन आन्दोलनोंका प्रभाव गद्य और ब्रजभाषा एवं खड़ीबोली-काव्यपर दृष्टिगोचर होता है और साहित्यका जीवनके साथ सम्पर्क स्थापित होता है। १९०३ ई० में महावीरप्रसाद द्विवेदी द्वारा 'सरस्वती'का सम्पादन-सार ग्रहण किये जानेके समयसे प्रथम महायुद्ध (१९१४-१९१८ ई०) के अन्ततक आधुनिककालको द्विवेदीयुग (दि०) माना जाता है। हिन्दी कहानी इसी युगकी देन है और विविध प्रकारकी गद्यशैलियोंके जन्मके साथ-साथ द्विवेदी-युग खड़ीबोलीके परिष्करण और परिमार्जनका युग है। इस समय गद्य और काव्य दोनोंकी ही भाषा खड़ीबोली बनी—केवल रत्नाकर ही एक उच्च कोटि के ब्रजभाषा-कवि मिलते हैं।

प्रथम महायुद्धके बादमें लेकर १९३६ ई० के लगभग-तक, जब कि सुमित्रानन्दन पन्तकृत 'युगान्त'का प्रकाशन हुआ, आधुनिककालका छायावादी तथा रहस्यवादी युग (दि०) है। इस युगकी विशेषता प्रधानतः काव्यमें दृष्टिगोचर होती है। कवियोंने एक नवीन मानव-दर्शन ग्रहण किया और एक पुष्ट कलात्मक आन्दोलनको जन्म दिया। द्विवेदीयुग और छायावादी युगके गद्य और काव्य दोनों प्रकारके साहित्योंपर नवीन वैज्ञानिक युगकी छाप स्पष्ट है। प्रकृति-चित्रण भी अब कोरा उद्दीपनमात्र न रह गया था। द्विवेदी-युगमें ही कवियोंने उसके चेतन रूपका चित्रण अपनी अनुभूतियोंके रंगमें रंगकर प्रारम्भ कर दिया था। छायावादी एवं रहस्यवादी रचनाओंमें यह प्रवृत्ति और भी अधिक प्रमुख हो गयी। इसके अतिरिक्त राष्ट्रीय संघर्षका अनुसरण करनेवाली भाव-वाग भी निरन्तर प्रवाहित होती

रही। प्राचीन मूल्योंका पुनर्मूल्यांकन होने लगा और महाकाव्य, खण्ड-काव्य, गीति-काव्य आदि काव्य-रूपोंका प्रचार हुआ। गद्य-साहित्यमें भी, विवेक 'उपन्यास' और कहानीमें जीवनकी अनेक जटिल एवं दुरूह समस्याओंके समाधानका प्रयत्न किया गया और किया जा रहा है। एकाकी नाटक छायावादी युगकी अपनी विशेषता है। १९३६ ई० के लगभगसे हिन्दी साहित्यमें मार्क्सवादी विचारधारामें प्रभावित प्रवृत्तियोंका जन्म हुआ, जिसे प्रगतिवादके (दि०) नामसे अभिहित किया जाता है। द्वितीय महायुद्धकाल (१९३९-१९४५ ई०)की परिस्थितियोंने आधुनिक हिन्दी साहित्यमें प्रयोगवादको (दि०) जन्म दिया। इन प्रधान विशेषताओंके अतिरिक्त आदर्श और यथार्थ भी कवियों और लेखकोंकी विचारधाराको प्रेरित करते रहे हैं।

आधुनिक कालमें हिन्दी साहित्य पाश्चात्य विचार-धारामें अत्यधिक प्रभावित हुआ है और अनेक परम्परागत मान्यताओं और जीवनके प्रति दृष्टिकोणमें महत्त्वपूर्ण परिवर्तन हो चुके हैं और हो रहे हैं। इस कालकी कहानी इशाकून 'रानी केतकीकी कहानी'से लेकर प्रेमचन्दकृत 'गोदान' तक नित्य नवीन रूप धारण करती रही है। इस कहानीकी मूल संवेदना अधिकाधिक मानवमापेक्ष होती गयी है। पिछले पचास वर्षोंमें यह कहानी समारके विविध साहित्यिक एवं कलात्मक आन्दोलनोंको लेकर चली है।

[सहायक ग्रन्थ—(१) आधुनिक हिन्दी साहित्य लक्ष्मी-सागर वाण्य, (२) आधुनिक हिन्दी साहित्यका विकास श्रीकृष्णलाल, (३) हिन्दी साहित्य भोलानाथ]—ल०सा०वा०

**आनन्दवाद**—आनन्द परब्रह्मका ही वाचक है—'रमो वे सः । रसो ह्येवायं लब्ध्वानन्दी भवति । एष ह्येवानन्दयति।' (ते० उ० २ ७ १), वह रस ही है, इस रसको पाकर पुण्य आनन्दी हो जाता है, यह रस सबको आनन्दित करता है। बृहदारण्यक उपनिषद्में कहा गया है कि 'इस आनन्दके अंगमात्रके आश्रयसे ही सब प्राणी जीवित रहते हैं।' स्वयं 'सैत्तिरीय उपनिषद्'में ही जगत्के समस्त पदार्थोंका कारण, आधार और लय आनन्द दिखलाया गया है।

आनन्द अभयत्व है। जवनक द्वैत रहता है तत्रनक भय बना रहता है। जद्वैतकी अनुभूतिमें अभयकी प्राप्ति होती है।

आनन्द आत्माका ही लक्षण है। जब हम शोकाकुल या दुःखी रहते हैं तो हम स्वस्थ नहीं रहते। लोग हमारी इस अवस्थाको अस्वाभाविक समझकर इसका कारण पूछते हैं। इसके विपरीत जब हम आनन्दमें रहते हैं तो हम स्वस्थ रहते हैं। इस समय कोई हमारी अवस्थाके बारेमें प्रश्न नहीं पूछता, क्योंकि वह समझता है कि आनन्द हमारी स्वाभाविक और वास्तविक अवस्था है। इनमें निश्चय है कि दुःख आत्माका उपलक्षण (आगन्तुक या परिवर्तनशील गुण) है और आनन्द उसका स्वाभाविक लक्षण है।

आनन्द नित्य है। इसका अभाव कभी नहीं होता। जाग्रत, स्वप्न और सुषुप्ति, प्रत्येक अवस्थामें आनन्दका कुछ-न-कुछ अनुभव होता है। सुषुप्तिमें विषयोंका अभाव रहता है, फिर भी आनन्दका अनुभव होता है, क्योंकि नोकर नागनेके बाद सबके अनुभवमें ऐसा ही आता है।

जाग्रत् और स्वप्नमें सुख तथा दुःख रहते हैं, यद्यपि उनके मूलमें आनन्द ही रहता है। सुषुप्तिमें सुख-दुःखका द्वन्द्व दब जाता है और आनन्दमात्रका अनुभव होता है। अतः आनन्द नदा वर्तमान है और वह अपरोक्ष अनुभव है, वैयक्तिक ज्ञान नहीं।

प्रायः लोग सुख और आनन्द दोनोंको अभिन्न समझते हैं। पर तात्त्विक तथा नैतिक दृष्टिसे दोनोंमें अन्तर है। वेदान्ती सुखको सातिशय सुख और आनन्दको निरतिशय सुख कहते हैं। सुख परिवर्तनशील, अस्थिर और भंगुर है, आनन्द नित्य तथा स्थिर है। सुख दुःखकी उपेक्षा करता है। सुख-दुःखका एक द्वन्द्व है। आनन्द इस द्वन्द्वसे मुक्त है। वह द्वन्द्वानुभूति न होकर अद्वैतानुभूति है। सुखको आनन्दलेश या आनन्दकी अल्प मात्रा कहा जाता है। इसकी तुलनामें आनन्दको आनन्दघनको सहा दी जाती है। सुखका सन्बन्ध शरीर और इन्द्रियोंसे है, आनन्दका आत्मासे। सुख विषय या श्रेय है, आनन्द अविषय, विषयी या शाता। सुख अलोचिक है, आनन्द लौकिक या लोकोत्तर। सुख आनन्दपर निर्भर है, आनन्द स्वयं आत्मनिर्भर है। सुख प्रेयकी प्राप्ति है और आनन्द श्रेयकी। अन्युदय सुखका क्षेत्र है और नि श्रेयस् आनन्दका। सुखका सत्-गुणसे विरोध हो सकता है, पर आनन्दका नहीं।

जिसे आनन्दका सच्चा आस्वादन होता है, उसको अन्य सब कुछ फीका लगता है। आनन्दका स्वाद गूँगेका गुड चखना है। आनन्द अनुभवैकान्य है।

आनन्द आत्माका स्वभाव है। आत्मज्ञान न रहनेसे आनन्दका भी ज्ञान नहीं होता। आनन्द-लभका वही साधन है जो आत्मलभका है। ज्ञानमार्ग, कर्ममार्ग, भक्तिमार्ग, प्रपत्तिमार्ग, पुष्टिमार्ग और योगमार्ग इसको प्राप्त करनेके साधन हैं। आनन्दकी उपलब्धि ही मोक्ष है।

हिन्दीके सन्त-साहित्य, भक्ति-साहित्य और वर्तमान रहस्यवाद-साहित्यमें आनन्दवादके सिद्धान्तोंकी स्थापना हुई है। आनन्दको प्राप्त करनेकी उत्कट इच्छा ही यहाँ साहित्यमें पथ-प्रदर्शिका बनी है। भक्ति चाहे वह सगुण ब्रह्मकी हो या निर्गुण ब्रह्मकी, आनन्दवायिनी है। नैतिक दृष्टिसे सभी सन्तों, भक्तों और रहस्यवादियोंका सिद्धान्त आनन्दवाद ही है, सुखवाद या दुःखवाद नहीं। आनन्द-लाभ ही उन सबका लक्ष्य है। इसी कसौटीमें वे अच्छे-बुरेकी, सज्जन-दुर्जनकी पहिचान करने हैं। आधुनिक हिन्दी कवितामें 'कामायनी'के माव्यमने 'प्रस्ताव'ने आनन्दवादका अत्यन्त नशक्त नमर्शन किया है।

भारतीय साहित्यशास्त्रपर भी आनन्दवादका पर्याप्त प्रभाव पड़ा है। काव्यानन्द ब्रह्मानन्द-सहोदर माना गया। रमात्मक वाक्यकी ही काव्य कहा गया और रसकी कल्पना विशुद्ध ब्रह्मानन्दके रूपमें ही की गयी। सन्तों और भक्तोंने तो भक्तिको ही मुख्य रस माना और अन्य सभी रसोंको भक्तिका ही अवान्तर रूप कहा। रामचन्द्र दत्तात्रेय रानटे २० नमय इस मतके सबसे प्रबल समर्थक हैं।—सं० ला० पा० आनन्दसम्मोहिता—दे०—'प्रोडा', नायिका।

आनुपगिक वक्रता—दे०—'प्रदन्धवक्रता', चौथा नियामक।

आंतरिक आलोचना-प्रणाली—साहित्य-शास्त्रकी दो

भागोंमें बाँटा गया है—फार्म और मैटर अथवा काव्य-दर्शन और काव्य-रीति। कुछ विद्वान् फार्मकी महत्त्व देते हैं, कुछ मैटरको। फार्मको प्रधानता देनेवाले आलोचक इन्ट्यूइव या रसवादी कहलायेंगे।

प्रस्तुत आलोचना-पद्धतिना मुख्य लक्ष्य है कृतिकी आत्माको पहचानना। इस पद्धतिना आलोचक शरीरको आत्माका वाह्य स्वरूप कहकर उपेक्षा करता है और कृतिकी गहराईमें पैठकर भाव-सत्त्वोंके मोतीको चुनना चाहता है। छन्द, लय, सर्ग, परिच्छेद, अलंकार, शब्द-शक्ति, शैली, रीति आदि तो बाहरकी वस्तुएँ हैं, मूल वस्तु आत्मा, स्फिरिट अथवा भाव है। अतएव भावका सौन्दर्य ही सत्य है। शैली या रूप तो असत्य और क्षणिक है। साहित्यका सत्य तो आत्मानुभूति है। साहित्यकारकी वास्तविक उत्पन्न-भूमि वह मानसिक प्रक्रिया है जिसमें कल्पनाके अतिरिक्त प्रवाहसे गहन-संश्लिष्ट निविड भावोंकी प्रधानता होती है। इसी सिद्धान्तका समर्थन करनेवाली आलोचना-पद्धति आन्तरिक आलोचना कहलाती है।

सचमुच वह एक जटिल प्रश्न है कि कार्य और कारणमें, बीज और फलमें, शरीर और आत्मामें किसको प्रधान माना जाय ? फिर भी आन्तरिक सत्यको ही अवतक महत्त्व मिलता आया है। प्लेटो, अरस्तू, अथवा यूनानी साहित्यिक तो एक स्वरसे भावको महत्त्व देते आये हैं। वैसे इनके सिद्धान्तोंकी मूल स्फिरिटकी उपेक्षा हुई और वादके आलोचकोंने इनके बताये हुए आदर्शोंके स्थूल रूपको ही प्रधानता दी। परन्तु किसी भी सिद्धान्तमें अन्तरकी उपेक्षा नहीं की जा सकती चाहे वह अभिव्यजनावाद हो, सौन्दर्यवाद हो अथवा अस्तित्ववाद या अविनष्टवाद हो। इस प्रकार प्लेटो-से लेकर टी एस इलियटतक, सबने एक स्वरसे अन्तरके महत्त्वको कबूल किया है। यह बात दूनरी है कि कुछने बाह्यको ही अन्तरका प्रतिरूप माना है—जैसे, अभिव्यजना-वादी। इसी तरह कुछने अन्तरके महत्त्वको प्रतिष्ठित करते हुए नीतिको अधिक महत्त्व दिया तो किसीने वामनाको और किसीने क्षुधाको। इस सन्दर्भमें दास्टाय, फ्रायड, मार्क्सके नाम लिये जा सकने हैं। इनकी तुलनामें रिचर्ड्स, टी एस इलियट विशुद्ध रसवादी आलोचक कहे जायेंगे।

संस्कृतमें तो रस अर्थात् भावको इतना अधिक महत्त्व मिला कि 'रस'को ब्रह्मके रूपमें देखा गया। भरतमुनि, लोल्लट, शकुन्तल, भट्टनायक आदिने रसको ही काव्यकी आत्माके रूपमें स्वीकार किया है। रस और कुछ नहीं, भावका आस्वादन है और यह आस्वादन अनिवार्यतः आनन्दमय है तथा वह आनन्द अखण्ड, चिन्मय, वेदान्तरत्नसंगम्य है। इसी तरह ध्वनिवादियोंने भी अन्तरको महत्त्व दिया। ये दोनों आत्मवादी हैं। किन्तु हमें यहाँ ध्यान रखना होगा कि तत्त्व-रूपमें रस, रीति, आत्मा और शरीर एक-दूसरेके विरोधी नहीं हो सकते बल्कि वे एक-दूसरेके पूरक एवं अन्योन्याश्रित हैं।

हिन्दीकी प्रारम्भिक आलोचना निश्चय ही साहित्यके अन्तरमें दूर रही, परन्तु रामचन्द्र शुक्ले जो इसकी परम्परा बनी वह अवतक अक्षुण्ण है। गो कि आपसके विरोध विद्यमान हैं किन्तु चाहे किसी वर्ग, सिद्धान्तके प्रतिपादन करने-

वाले आलोचक हों, सबने अन्तरको पहचाननेका प्रयत्न किया है।

—रा० कृ० स०

**आमुख**—दे०—‘प्रस्तावना’।

**आयतन**—दे०—‘जगतानुबोध’

**आयाम**—‘डाइमेन्शन’ या ‘सित’के अर्थमें प्रयुक्त। यह एक दिग्गुण (space-quality) है। मूलतः चित्रकलामें एक सपाट कागज या कपड़ेपर जो गोलाई, गहराई, दूरीका आभास उत्पन्न किया जाता है, केवल रंगोंके या रेखाओंके और छाया-प्रकाशके संयोजनसे, उसीको दो आयामवाला चित्र कहा जाता है। जब रिलिएमें अर्द्ध-उत्कीर्ण या सम्पूर्ण लम्बाई-चौड़ाई और गहराईवाली प्रकृतिकी अनुकृतियाँ होने लगीं, तो तीसरा आयाम भी प्रत्यक्ष हुआ। इस प्रकारसे धीरे-धीरे फिल्मोंमें तीन-आयामवाले चित्रपट बने जिनमें आपको दूरकी चीजें दूर और पासकी चीजें और भी पास दिखाई देती हैं।

साहित्यकी अपेक्षामें जब प्राचीनकालमें महाकाव्योंके चरित्र या अन्य वर्णन केवल काले और सफेद रंगोंमें रंगे जाते थे—यानी नायक धीरोदात्त सर्वगुण-सम्पन्न होता, खलनायक सब दुर्गुणोंका पुतला—तब उसमें स्वाभाविकताकी वही कमी थी। वह वर्णन कल्पनाश्रित अधिक था, वास्तवसे मिलता हुआ या यथार्थवादी कम। आधुनिक कहानियोंमें भी जब निष्कर्षवाद, नैतिक उपदेश आदि प्रधान हो उठता है तो यही दोष उत्पन्न होता है, चित्रणमें स्वाभाविकताकी कमी हो जाती है। ‘आस्पेक्टस आफ नावेल’ (ई० एम० फार्स्टर)में चरित्रोंके दो प्रकार बताये गये हैं—ईंटकी तरह साँचाबन्द और गोलाई लिये हुए। साँचेमें बँधे हुए पद्य-बन्ध या कथानक टाइप-नुमा चरित्र इसलिए हृदयस्पर्शी नहीं होते। वे मनको छूते ही नहीं। नये साहित्यमें इसी कारणसे तृतीय आयाम या गहराईकी ओर अधिक ध्यान दिया जाता है।

उदाहरणार्थ, काव्यका पहलेके जमानेमें सीधे अभिधा या गुणपर जोर था। बादमें लाक्षणिकता बढ़ी तो रीतिबद्ध होकर उक्तिचमत्कारतक पहुँची, परन्तु अब कविताकी समग्र प्रभावशीलता, एक प्रकारका ‘whole’ या सागो-पाग एकात्म (कीहलर द्वारा मनोविज्ञानमें प्रयुक्त शब्द) अनुभव है। कविताकी सृष्टि भी इसी प्रकारके अविभाज्य अभेदात्मक प्रत्ययका ही परिपाक है। अतः नयी कविताने तीसरा आयाम उत्पन्न किया, यह कहा जाता है तब इसका अर्थ इतना ही है कि छायावादके भाव-प्रवण एक आयाम और प्रगतिवादके निरं विचार-मय दूसरे आयामकी अपूर्णतामेंसे उत्पन्न तीसरे आयामकी आवश्यकता प्रयोगवादने पूरी की।

मनुष्य-सृष्टि न निरी अच्छी ही अच्छी है, न निरी बुरी ही बुरी—फासिज्म विरोधी या कम्युनिज्म विरोधी प्रचारात्मक उपन्यासों और कथाओंमें इसी प्रकारका प्राचीन राम-रावण-द्वन्द्वचित्रित रहता है। मनुष्यकमजोरियों और सम्भावनाओं, दुर्बल सकल्प और सबल क्रियाशीलताका एक मिश्रण ही नहीं, अपितु पुजीभूत चिन्मय इकाई है। इस कारणसे जो भी साहित्य-समीक्षा सार्चोंके आधारपर चलती है वह दो आयामोंतक ही सीमित रहती है।

मनोविज्ञान-शास्त्रने मनुष्यको चेतन-जीवनके विषयग

एक तीसरा आयाम निमित्त किया। उसका प्रभाव हिन्दीमें प्रेमचन्दोत्तर आख्यायिका-साहित्यपर पड़ा। और जैनेन्द्र, अश्वेय इत्यादिकी हिन्दी कथासाहित्यको देन इसी नये आयामकी निमिति है।

आलोचनामें मनोविश्लेषण और समाजविज्ञानके नवीन-तम औधोपर आश्रित दृष्टिने नया आयाम यह उत्पन्न किया है कि रमोंकी पुरानी चौखट या ऐतिहासिक द्रव्दात्मक भौतिकवादके साँचेके भीतर पैठकर, मानवी-मन द्वारा निर्मित सौन्दर्य-सृष्टि और सौन्दर्य-प्रतीतिके क्षेत्रमें, नवीन सम्भावनाएँ पैदा कीं। पहले हास्य करुणका विरोधी रस माना जाता था, अब हास्यास्पद किन्तु फिर भी करुणा-जनक व्यक्ति, प्रसंग या दृश्य-कहानियोंमें चित्रित हो जाते हैं। अतः अब ड्रिलयट आदि आलोचक यह मानने लगे हैं कि साहित्यकी श्रेष्ठताका आयाम केवल काल या दिक ही नहीं, परन्तु उसकी ‘क्षणे क्षणे यन्नवतामुपैति’वाली अपूर्व वस्तु निर्माणक्षमता है। श्रेष्ठ (क्लासिक) साहित्य न केवल इस मानेमें अमर रहता है कि उसका महत्त्व कैलेंडरकी तिथियों या मौसमके अनुसार बढ़ता-घटता नहीं, परन्तु वह सार्व-त्रिक, सार्वजनीन, सर्वस्पर्शी भी होता है। और यह सर्व केवल सतही अनेक देशोंमें फैलनेवाला नहीं, वह अतल-स्पर्शी भी होता है। यानी एक रचना किसी भी समयमें, किसी भी देशमें, किसी भी व्यक्तिको बार-बार पढ़ने लायक या देखने लायक या सुनने लायक जान पड़े—इसमें उसकी महत्ता या श्रेष्ठत्व निहित है। यह पौन पुन्यने क्षीण न होनेवाला सौन्दर्यानन्द नयी आलोचनाका नया मूल्य, मान-दण्ड या आयाम है। यहाँ आयाम इसी नये ‘नाम’के अर्थमें प्रयुक्त है।

—प्र० सा०

**आरंभ**—रूपककी पांच अवस्थाओंमेंसे पहली अवस्था। अत्यधिक फललाभकी उत्सुकता ही आरम्भ कहलाती है। ‘औत्सुक्यमात्रमारम्भ फललाभाय भूयसे’ (दशरूपक १ १९ और २० के मध्यका श्लोक)। नायकादिके मनम फलप्राप्तिकी जो इच्छा होती है वही आरम्भ कहलाती है। उत्सुकतामात्रका पाया जाना आरम्भ है। प्रसादके ‘ध्रुव-स्वामिनी’में आरम्भ नामकी कार्यावस्था वस्तुतः वहाँसे चलती है जहाँ ध्रुवस्वामिनीने अपना निश्चय प्रकट किया है, ‘पुरुषोंने स्त्रियोंको अपनी पशु-सम्पत्ति ममझकर उनपर अत्याचार करनेका अभ्यास बना लिया है, वह मेरे साथ नहीं चल सकता। यदि तुम (रामगुप्त) मेरी रक्षा नहीं कर सकते तो मुझे बेच भी नहीं सकते।’ यहाँसे यह स्पष्ट बोध होने लगता है कि वह राष्ट्र और अपने पद-चौरवकी रक्षाके लिए पूर्णतया तत्पर तथा कृतनिश्चय हो गयी है। यही फलप्राप्तिका आरम्भ है।

—व० सि०

**आरंभ (आधुनिक नाटक)**—नाटकशैलीकी समस्याओंमें एक महत्त्वपूर्ण समस्या यह होती है कि जनताका मन-भग किये बिना किस प्रकार नाटकके घटना-कालसे पूर्वकी सूचनाएँ दर्शकोंको दी जायें जिससे यह मालूम हो सके कि पर्दा उठनेसे पूर्व क्या वस्तुदिधति थी। आरम्भम नाटककारका उद्देश्य होता है प्रेक्षकोंको वे नारी आवश्यक सूचनाएँ दे देना जो नाटककी समझनेके लिए आवश्यक हों। गान्तामं हमने पहले कि नाटक नाटकके विभि

चरित्रोंके भाग्यनिर्णयके विषयमें उत्सुक हों, उनका चरित्रोंके विषयमें यह जान लेना आवश्यक है कि वे कौन हैं, क्या हैं, नाटकीय कार्यके प्रारम्भसे पूर्व उनका परस्पर क्या सम्बन्ध है, इत्यादि, इत्यादि। यूनानी नाट्यकार सुपरिचित कथाओंको प्रारम्भमें रख देने थे अथवा 'प्रोलोग'में सारी कथाका सारांश दे देते थे, वैसे ही जैसे एलिजाबेथ कालीन मूकनाट्य (ड्रामा)में सारांश पृथक् दे दिया जाता था। अधिकतर नाटकोंमें प्रायः आवश्यक पूर्वसूचनाएँ अनायास दे दी जाती थीं, जैसे 'ऐज यू लाइक इट' में 'नये दरबारमें क्या नया समाचार है?' 'कुछ नहीं, वस वही पुराना समाचार है' के पश्चात् वह पुराना समाचार दर्शकोंके लिए दुहराया गया है। 'दि टेम्पेस्ट'में भी कैलिवन द्वारा किये हुए प्रदनों एवं उनके उत्तरों द्वारा इस प्रकारकी सूचनाएँ दी गयी हैं। १९वीं शताब्दीमें विशेषतः नाटकोंमें इस प्रकारके नवादाओंमें प्रश्नकर्ता सर्वदा वही सूचनाएँ लेनेके लिए उत्सुक रहा करता था, जिनका जानना प्रेक्षकोंके लिए आवश्यक होता था। १९वीं शताब्दीके सुखान्त नाटकोंके आरम्भमें एक बदलर (प्रधान भृत्य) तथा मेट (भृत्या) अपने स्वामीके विषयमें बातचीत करते हुए दिखाये जाते थे और उनके द्वारा दर्शकोंको आवश्यक सूचनाएँ दी जाती थीं। किन्तु वास्तवमें नाट्यके कार्य-व्यापारके बीच-बीचमें ही सूचनाएँ देते चलना अधिक कलापूर्ण होता है, जैसा कि हमें 'हैमलेट'में मिलता है। किन्तु उन्नी नाट्यका वह अंश जहाँ होरेशियो डेनमार्क और नार्वेके राजनीतिक सम्बन्धोंका लम्बा विवरण देने लगता है, कलाहीन है और नाटकीय आरम्भकी उत्कृष्टताको नष्ट करनेवाला है। उत्कृष्ट आरम्भकी यही विशेषता होती है कि वह स्वाभाविक बातचीतके रूपमें होता है और प्रारम्भिक घटनासे इतना सम्बद्ध होता है कि दर्शकोंको यह अनुभव नहीं हो पाता कि ये सूचनाएँ जान-बूझकर दी जा रही हैं। इसके सुन्दर उदाहरण हमें 'ओवेलो' तथा 'एलकेमिस्ट'के आरम्भमें मिलते हैं।

इससंनने इस कलाका और भी विकास किया। उसके 'ए डालम हाउस' तथा 'गोल्ड्स' प्रभृति नाटकोंमें कार्य-व्यापारके साथ ही दर्शकोंको अपेक्षित सूचनाएँ भी ठीक समयपर मिलती चलती हैं।

प्रनाटके 'स्कन्दसुत'के प्रथम अङ्कमें भी आरम्भका बड़ा सुन्दर प्रयोग मिलता है। विभिन्न पात्रोंके कुल-शीलके साथ-साथ प्रधान मनोवृत्तियोंका परिचय तो मिलता ही है, इसके अतिरिक्त कार्य-व्यापारकी अधिकताके कारण आद्यन्त आकर्षण भी बना रहना है। यहाँ नाट्यके लक्ष्य फल आर साध्य विषयका परिचय भी स्पष्ट प्राप्त हो जाता है। —अ० मो० श्री०

आरती—यह गीत-पद्धति कीर्तनके अन्तर्गत आती है। साधारोपासनाके कारण आरती अधिक लोकप्रिय हुई। तुलसीदास-लिखित आरती अधिक प्रसिद्ध है। सिख सम्प्रदायमें भी आरतीको अधिक महत्त्व मिला है, जिनमें सूर्य और चन्द्रनाको दीपक बनाकर निरकारकी आरती सजायी गयी है। —रा० ले० पा०

आरभटी वृत्ति—दे०—'नाट्य वृत्ति', नौसंगी।

आगधनागीत—दे०—'मनि गीत', 'नोथ'।

आरोचकी—दे०—'भावक'।

आरोपवाद—दे०—'रसनपिप्पत्ति', पहला सिद्धान्त।

आर्टिकल—अंग्रेजीके इस शब्दका प्रयोग व्याकरणमें, सीमा-सूचक (लिमिटिंग) विशेषणों—ए, ऐन और दि—के लिए किया जाता है। धर्मशास्त्र, वनस्पतिशास्त्र और प्राणिशास्त्रमें भी आर्टिकल शब्दका प्रयोग होता है। सन्धियों, अनुबन्ध-पत्रों, कानून, सविधान आदिके प्रलेखोंके विभिन्न वर्गों, खण्डोंको भी आर्टिकल कहा जाता है। किन्तु साहित्यिक अर्थमें, आर्टिकल निबन्धके आकार-प्रकारकी लघु गद्य-रचना है। इसी साहित्यिक अर्थके अनुसार, हिन्दीमें, किसी पत्र-पत्रिकामें, प्रकाशित निबन्ध-रचनाको अंग्रेजी पढ़े लोग, सामान्यतः, आर्टिकल कह देते हैं। पत्र-पत्रिकाओंमें स्फुट अथवा धारावाहिक रूपसे प्रकाशित होनेवाली, कथासे इतर, गद्य-रचनाओंको मोटे तौरपर, आर्टिकलकी श्रेणी दी जाती है। अन्यथा, इसका कोई स्वतंत्र व्यक्तित्व नहीं है। दे०—'लेख'। —अ० कु०

आर्त भक्ति—दे०—'गौणी भक्ति'।

आर्थी—दे०—'उपमा' तीसरा प्रकार।

आर्थी व्यंजना—जहाँपर व्यंग्यार्थ किसी शब्दपर आधारित न हो, वरन् उस शब्दके अर्थ द्वारा ध्वनित होता हो, वहाँ आर्थी व्यंजना होती है। इसलिए इन व्यंजनामें शब्द बदल देनेपर भी व्यंजना सुरक्षित रहती है। अभिधामूला शब्दी व्यंजना वाचक शब्दपर तथा लक्षणामूला शब्दी व्यंजना लाक्षणिक शब्दपर अवलम्बित रहती है, किन्तु आर्थी व्यंजना केवल अर्थकी विशिष्टताके कारण सम्भव हुआ करती है। सम्भटने अर्थवैशिष्ट्यके दस प्रकार निर्दिष्ट किये हैं—वक्तृ, बोधव्य, काकु, वाक्य, वाच्य, अन्यसन्निधि, प्रस्ताव, देश, काल तथा चेष्टा। यहाँ यह भी स्मरणीय है कि काव्यके अर्थ तीन होते हैं—वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ तथा व्यंग्यार्थ। अतः प्रत्येक आर्थी व्यंजना या तो वाच्यार्थपर अवलम्बित हो सकती है अथवा व्यंग्यार्थपर। वाच्यार्थपर आधारित आर्थी व्यंजनाको 'वाच्यसम्भवा', लक्ष्यार्थपर आधारित व्यंजनाको 'लक्ष्यसम्भवा' तथा व्यंग्यार्थपर आधारित व्यंजनाको 'व्यंग्यसम्भवा' कहते हैं। इन तीन प्रकारकी आर्थी व्यंजनाके साथ उपर्युक्त (वक्तृ, बोधव्य आदि) दस भेदोंको मिला देनेमें आर्थी व्यंजनाके सब मिलाकर ३० अवान्तर भेद सम्भव हैं।

वक्तृवैशिष्ट्य—जहाँ वक्ताकी विशिष्टताके कारण व्यंग्यार्थकी प्रतीति होती है—वक्तासे अभिप्राय कविसे अथवा कवि-कल्पित पात्रसे है। रामको पति-रूपमें वर्णन किये हुए सीताजी पार्वतीजीमें प्रार्थना करती हैं—'पति देवता सुतीर्थ सहै, मातु प्रथम तव रेस। महिमा अमित न कहि सकहि, महम नारदा सेन।' (मानस)। यहाँ वाच्यार्थ द्वारा यह व्यंजना होती है कि जब पार्वतीजी इतनी महान् हैं तो सीताजीकी मनस्कामना को अवश्य ही पूरा कर देंगी। वाच्यार्थ द्वारा ही यह व्यंजना हो गयी है, इसीमें इस व्यंजनाको वाच्यसम्भवा कह सकते हैं। वक्तृवैशिष्ट्यके इस दूसरे उदाहरणमें—'शहि उर माखन चोर गड़े। अब कैसे निकसन सुनि ऊषो, तिरछे हैं जु अटे।' (सुगन्धन)—वक्ता गोपी है और वाच्यार्थ बाधिन है,



क्योंकि एक व्यक्तिका दूसरेके हृदयमें तिरछे होकर गड़ जाना सम्भव नहीं। लक्ष्यार्थ-रूपमें गोपी यह सूचित करती है कि उसके हृदयमें त्रिभंगी कृष्णकी रति इस प्रकार दृढतामें प्रतिष्ठित है कि कृष्णको भूल जाना सम्भव नहीं। इस लक्ष्यार्थ द्वारा गोपी यह ध्वनित करना चाहती है कि उद्धवका प्रयत्न मूर्खतापूर्ण और व्यर्थ है, क्योंकि प्रेम पूर्णतया परिपक्व हो चुका है। यह व्यजना लक्ष्यार्थ द्वारा उद्भूत है। अतः इसे लक्ष्यसम्भवा कह सकते हैं। इसी प्रकार एक व्यंग्यार्थ भी दूसरे व्यंग्यार्थकी व्यजना करा सकता है। वक्तृबोधव्य-के इस तीसरे उदाहरणमें व्यंग्यसम्भवा आर्था व्यजना है—‘कंस बध्मो कुब्जाके काज। और नारि हरिको न मिली कहूँ, कहाँ गवाड़ लाज।’ (सूरदास)। यहाँ वक्ता गोपी है। उसके मीधे-सादे वचनोंके मुख्यार्थ द्वारा सपत्नीक ईर्ष्या व्यंग्य है। किन्तु यह व्यंग्य पुनः दूसरी व्यजनाएँ भी कर रहा है—‘हे कृष्ण, तुम्हें शीघ्र ही गोकुल लौट आना चाहिये, हमसे प्रेम करनेमें इस प्रकारकी वदनामी सम्भव नहीं आदि—और इन व्यजनाओंकी भी मूलभूत व्यजना वक्ताके हृदयमें तीव्र रतिभावकी अभिव्यक्ति तो कर ही रही है। वक्तृवैशिष्ट्यके उपर्युक्त तीन उदाहरणोंके समान ही बोधव्य, काकु आदिके वैशिष्ट्यमें वाच्य तथा व्यंग्य-सम्भवा व्यजनाएँ हो सकती हैं।

**बोधव्यवैशिष्ट्य**—जहाँ सुननेवाले(बोधव्य)की विशेषताके कारण व्यंग्यार्थकी प्रतीति होती है। ‘सराहाँ तेरो नन्द हियो। मोहन सो सुत छाँडि मधुपुरी, गोकुल आनि जियो।’ (सूरदास)। इस उदाहरणमें श्रोता नन्दकी विशेषताके कारण ‘सराहाँ’ शब्दमें प्रयोजनवती लक्षितलक्षणा है और वह नन्दकी भर्त्सना करता है। इस लक्ष्यार्थ द्वारा यशोदा व्यंजित करना चाहती है कि नन्दको कृष्णसे विछुड़नेकी अपेक्षा मथुरामें ही मर जाना चाहिये था, उनका कृष्ण-प्रेमका दावा तभी सच्चा और खरा उतर सकता था। बोधव्यवैशिष्ट्यके अतिरिक्त इस उदाहरणमें वक्तृवैशिष्ट्य भी है।

**काकुवैशिष्ट्य**—‘आये जोग सिखावन पाड़े। परमारधी, पुराननि लादे, ज्यों वनजारे ठाड़े।’ (सूरदास)। इस उदाहरणमें काकु अथवा कण्ठध्वनिकी विशेषताके कारण वाच्यार्थसे यह व्यंग्यार्थ निकलता है कि उद्धव वस्तुतः निर्बुद्धि ही है, शास्त्रोंके बोझको ढोते रहे—शानार्जन अवश्य किया—किन्तु बेचारे ससारके वास्तविक रहस्यको न समझ सके।

**वाक्यवैशिष्ट्य**—‘गरव करु रघुनन्दन, जिनि मन माँह। देखउ आपनि सुरति सियके छाँह।’ (जानकीमंगल)। यहाँ सीताजीकी सखी सीताजीके रूपकी अतिशयताकी व्यजना कर रही है—‘अपने रूपको आप (राम) सीताजीकी छायामें देख सकते हैं। सीताजीके रूपकी तो चर्चा ही न कीजिये’। यहाँ ध्वनि वाक्यगत है।

**वाच्यवैशिष्ट्य**—इस भेदमें वाच्यसे अभिप्राय वक्तव्यसे है—जो कुछ कहा जाय। अतः ‘वाच्य’ शब्दमें ‘लक्ष्यार्थ’ तथा ‘व्यंग्यार्थ’ भी समाविष्ट कर लिया जाता है। इस प्रकार वाच्यवैशिष्ट्य वहाँ होता है जहाँ वक्तव्यकी विशेषताके कारण व्यंग्यार्थ प्रतीत होता है। ‘सौँ कहाँ,

तुमको अपनी सा, वृषत वात निदाने। सूर स्याम जब तुम्हें पठाये, तब नेकहुँ सुसकाने?’ (सूरदास)। यहाँ गोपियोंके कथनसे यह ध्वनि निकलती है कि ‘तुम जैसे श्रान्ती मृत्युको यहाँ भेजकर कृष्णने वस्तुतः एक बड़ा मजाक किया है’। कुछ लोगोंके मतानुसार वाच्यसम्भवा आर्था व्यंजना वहाँ होती है जहाँ उत्कृष्ट विशेषणोंवाले वाक्यकी विशेषताके कारण ध्वनिकी प्रतीति होती हो। **अन्यसन्निधिवैशिष्ट्य**—जहाँ वक्ता तथा श्रोताके अतिरिक्त अन्य व्यक्तिके सान्निध्यके कारण व्यंग्यार्थ ज्ञात होता है। सूरदासके उद्धव-गोपी-संवादमें भ्रमरकी अवतारणा अन्यसन्निधिकी विशेषता उत्पन्न करनेके लिए ही की गयी है—भ्रमरमे कही हुई वार्ता भ्रमरपर भी लागू होती है और पास ही बैठे हुए उद्धवपर भी प्रहार करती है और कृष्णपर भी चोट करती है—‘मधुकर समुझि कहौ किन बात। पर मद पिये मत्त न हूँ जियत, काहे का इतरात। बीच जो परे सत्य सो भाखे, वोले सत्य मरूप। सुख देखेको न्याउ न कीजै, कहाँ रंक कहँ भूप।’

**प्रस्ताववैशिष्ट्य**—जहाँ प्रस्ताव (प्रसंग) अथवा प्रकरणकी विशेषताके कारण व्यंग्यार्थ ज्ञात होता है। लक्ष्मणके प्रति कही गयी रामकी इस उक्तिमें—‘तात प्रताप प्रभाउ तुम्हारा, को कहि सकइ, को जाननिहारा। अनुचित उचित काजु कछु होऊ, समुझि करिय भल कह सव कोऊ। सहसा करि पीछे पछिताहीं, कहहि वेद बुध ते बुध नाहीं।’ प्रसंगसे यह ध्वनि निकलती है कि भरतके प्रति की गयी लक्ष्मणकी शंका निर्मूल है।

**देशवैशिष्ट्य**—देश अथवा स्थानकी विशेषताके कारण जहाँ व्यंग्यार्थ ज्ञात होता है—‘चित्रकूट गिरि है वही, जहँ सिय लछिमन माध। मन्दाकिनि सरिता निकट, वास कियो रघुनाथ।’ (का० कल्प० पृ० ९८)। यहाँ स्थानकी विशेषताके कारण यह व्यंग्यार्थ निकलता है कि चित्रकूट शान्तिदायक एवं पवित्र है।

**कालवैशिष्ट्य**—‘बहुरि हरि आवहिगे किहि काम। रिनु वसत अरु ग्रीपम वीते, वादर आये स्याम।’ (सूरदास)। यहाँ वर्षाकाल प्राणान्तक सिद्ध होगा यही व्यंग्यार्थ है और इसके द्वारा कृष्णके जल लोट आनेकी बात व्यंजित की जा रही है।

**चेष्टावैशिष्ट्य**—‘डिगत पानि, टिगुल्यत गिरि, लखि सव ब्रज वेहाल। कप किसोरी दरसके खरे लजाने लाल।’ (विहारो)। यहाँ लज्जित होनेकी चेष्टा द्वारा कृष्णके हृदयमें स्थित राधाके प्रेमका रहस्य प्रकट हो गया है।—उ० अ० शु०

**आर्यकुल-दे०—‘भारत यूरोपीय’।**

**आर्यसमाज**—उन्नीसवीं शताब्दीका भारतीय इतिहास और साहित्यमें महत्त्वपूर्ण स्थान है। इतना व्यापक और सूक्ष्म परिवर्तन मध्य युगमें इस्लाम धर्मके सम्पर्कके फल-स्वरूप भी न हुआ था। एक ओर तो भारतवर्ष उन्नीसवीं शताब्दीमें एक सुदूरस्थित पाश्चात्य जातिका दास बना और दूसरी ओर पाश्चात्य ज्ञान-विज्ञान तथा वैज्ञानिक आविष्कारोंसे लाभ उठाकर उमने नवीन चेतना प्राप्त की और मध्ययुगीन एवं पौराणिक अनेक कुरीतियों, कुप्रथाओं तथा परम्पराओंमें ऋद्ध जीवनकी अल्पमना छोड़कर नूतन

प्राप्त की। इतिहास इस बातका साक्षी है कि यह स्फूर्ति और चेतना, राजनीतिक एवं आर्थिक दासत्वकी परिस्थितिमें, पूर्व ओर पश्चिमके बीच संघर्षके रूपमें, अर्थात् भारतीय आध्यात्मिकता और पाश्चात्य भौतिकताके संघर्षके रूपमें, अभिव्यक्त हुई। राजनीतिक और आर्थिक चेतना उसी चेतनाका अंगमात्र था। वही पूर्व ओर पश्चिमका संघर्ष था, जिसने राजा राममोहन राय, स्वामी दयानन्द, स्वामी रामकृष्ण परमहंस, स्वामी विवेकानन्द, स्वामी रामतीर्थ, लोकमान्य तिलक, रवीन्द्रनाथ ठाकुर, योगी अरविन्द और महात्मा गान्धीको जन्म दिया।

एक ओर तो पश्चिमके बढ़ते हुए प्रभावके विरुद्ध प्रतिक्रिया थी, दूसरी ओर प्राचीन भारतीय साहित्य और कलाका पाश्चात्य और भारतीय विद्वानों द्वारा अनुदिन बढ़ता हुआ अध्ययन था। हॉजसन, वोल्फिक, मैक्समूलर, प्रिंसेप, कनिंघम, एडविन आर्नाल्ड आदिकी खोजों और रचनाओंका भारतवासियोंपर बहुत प्रभाव पड़ा। उन्हें अपने पूर्वजोंकी महत्ताका परिचय प्राप्त हुआ। 'थियोसोफीकल सोसाइटी' (१८७५ ई०) ने भी देशवासियोंका देशके प्राचीन गौरवकी ओर ध्यान आकृष्ट किया। इन सब कारणोंसे बढ़ते हुए पश्चिमी प्रभावके विरुद्ध प्रतिक्रिया होना और भारतकी प्राचीन गरिमाकी ओर ध्यान जाना स्वाभाविक था। इस प्रतिक्रियाने विशुद्ध भारतीय दृष्टिकोण अवश्य अपनाया, किन्तु उद्देश्य विशुद्धवादियोंका भी भारतीय जीवनका परिष्कार करना था। इस दृष्टिकोणका ज्वलन्त उदाहरण आर्यसमाज-आन्दोलन है। इस आन्दोलनने हिन्दू धर्मका पुनरुद्धार करनेका महान् प्रयास किया। स्वामी दयानन्द सरस्वती (१८२४-१८८३ ई०) ने १८७५ ई० में आर्यसमाजकी स्थापना की। आधुनिक भारतके निर्माताओंमें उनका उच्च स्थान है। उनके प्रभावशाली व्यक्तित्वके कारण जोड़े ही समयमें आर्यसमाज-आन्दोलनका प्रचार समस्त उत्तर भारतमें हो गया। आधुनिक हिन्दी साहित्यके जनक भारतेन्दु हरिश्चन्द्र (१८५०-१८८५ ई०) के जीवनकालमें ही आर्यसमाजका प्रचार हो गया था और भारतवासियोंकी एक बड़ी संख्याने उसे अपनाया। ब्राह्म समाजसे कहीं अधिक प्रचार आर्यसमाजका हुआ। उसने शिक्षितोंको ही नहीं, बल्कि अशिक्षित और अर्धशिक्षित जनताको भी प्रभावित किया। रुढ़िग्रस्त, परम्परागत धर्मसे असन्तुष्ट शिक्षित लोगोंको पश्चिमी प्रभावोंसे मुक्त सुधारोंसे सन्तोष प्राप्त हुआ। देशके धार्मिक, सामाजिक, शिक्षा सन्बन्धी और साहित्यिक क्षेत्रमें आर्यसमाजकी सेवाएँ चिरस्मरणीय रहेंगी। सुधारवादी सनातनधर्मियोंके हाथमें बागडोर होते हुए भी हिन्दी साहित्य उसमें प्रभावित हुए बिना न रह सका।

यह प्रभाव सर्वप्रथम खड़ीबोली गद्यके क्षेत्रमें दृष्टिगोचर होता है। उन्नीसवीं शताब्दी उत्तरार्धमें लोग, उर्दूको राज्याश्रय प्राप्त हो जानेके कारण, हिन्दी भाषा और नागरी लिपिको भूलते जा रहे थे। हिन्दीकी शौचनीय अवस्था ही गयी थी और ज्यों-ज्यों लोगोंका लगाव उर्दूके साथ बढ़ता गया, त्यों-त्यों हिन्दीके प्रति उनकी उदासीनता बढ़ती गयी। यहाँतक कि सिर्फ हिन्दी जाननेवाले गँवार समझे

जाने लगे। उर्दू ज्ञानके बिना शिष्ट समाजमें स्थान पाना भी कठिन हो गया, पढ़े-लिखे लोग तो अपनी चिट्ठियाँतक उर्दूमें लिखने लगे थे। ऐसे समयमें राजा शिवप्रसाद सितारे हिन्दीकी नीति बहुत सहायक सिद्ध न हुई। राजा लक्ष्मण सिंहने उनकी भाषा-नीतिका विरोध किया। अन्य साहित्यकोंको भी 'सितारे हिन्दी'की भाषाका रूप खटका और उसकी कड़ी आलोचना की गयी। अनेक लोगोंने अरबी-फारसी मिश्रित गद्य भाषा और ग्रैलीकी घोर निन्दा की और संस्कृत परिवारकी भाषाओंके लिए यह प्रवृत्ति घातक बताया। किन्तु भाषाके क्षेत्रमें भाषाके अंग बन गये शब्दोंके वृष्टिकारकी नीति व्यावहारिक सिद्ध न हो सकी। ऐसी परिस्थितिमें भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने मध्यम मार्गका अवलम्बन कर हिन्दीके जातीय रूप और ग्रैलीकी स्थापना की, जिसमें सरल संस्कृतके शब्दोंके साथ-साथ लोकप्रचलित विदेशी शब्दोंको भी स्थान दिया गया। किन्तु भारतीय नवोत्थानके उस प्रथम चरणमें आर्यसमाज-आन्दोलन द्वारा प्रेरित संस्कृत भाषा और साहित्यके अध्ययनके फलस्वरूप हिन्दी संस्कृत शब्दावलीके प्रयोगकी ओर अधिकाधिक झुकती गयी। स्वामी दयानन्दने हिन्दीको राष्ट्रभाषाके रूपमें स्वीकार किया था और देशके एक कोनेमें लेकर दूसरे कोनेतक उन्होंने इसी भाषाका प्रयोग किया, जहाँ पहले उर्दूका बोल-वाला था। उन्होंने स्वयं 'सत्यार्थ-प्रकाश' (१८७४ ई०), 'व्यवहार-भानु', 'गोकरणनिधि' आदि ग्रन्थोंकी रचना हिन्दीमें की। उनकी भाषा संस्कृतगमित है। अन्य आर्यसमाजी लेखकोंने भी संस्कृत शब्दावलीके प्रयोगकी ओर अधिक ध्यान दिया, फलतः भाषाका जो आदर्श भारतेन्दुने स्थापित किया, वह अन्य अनेक कारणोंके अतिरिक्त आर्यसमाजके प्रबल प्रभावके कारण बहुत दिनोंके लिए लुप्त हो गया। हिन्दीके 'संस्कृतीकरण' या 'तत्समीकरण'का आर्यसमाज एक प्रधान कारण था। हिन्दीके 'संस्कृतीकरण' और राष्ट्रभाषा-पदपर स्वीकार करनेके अतिरिक्त आर्य समाजने हिन्दी गद्यको एक नयी ग्रैली प्रदान की, जो शास्त्रार्थ और गणन-मणनके उपयुक्त थी। भाषामें आलोचना और वाद-विवाद करनेकी शक्ति आयी। भाव-व्यञ्जनामें भी इससे सहायता मिली और तर्कग्रैलीके साथ-साथ भाषामें व्यंग्य तथा कटाक्ष करनेकी शक्तिका आविर्भाव हुआ। हिन्दी भाषा तथा गद्य ग्रैलीका यह विकास अभूतपूर्व था और क्योंकि आर्यसमाजका कार्यक्षेत्र बहुत व्यापक था, इसलिए उसने साहित्यिकोंको तरह तरहके विषय सुझाये। यद्यपि भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, राधा-कृष्णदास, श्रीनिवासदास, प्रतापनारायण मिश्र जैसे कवि, उपन्यासकार और नाटककार आर्यसमाजी नहीं थे, तो भी उनके द्वारा गृहीत अनेक विषय वे ही हैं जो आर्यसमाज-आन्दोलन अपनाये हुए था। ऐसे अनेक तत्कालीन नाटक, प्रहसन और उपन्यास उपलब्ध होते हैं, जिनपर तर्क-प्रणाली, विषय, ग्रैली आदिकी दृष्टिसे आर्यसमाजका प्रभाव स्पष्ट रूपसे दृष्टिगोचर होता है। किन्तु कुछ हदतक आर्यसमाज नाट्यकलाके लिए घातक भी सिद्ध हुआ। उसने अनेक विषय सुझाकर सामग्री प्रस्तुत करनेमें कोई कसर बाकी न रखी, यह ठीक है, लेकिन शास्त्रार्थवाली ग्रैलीने कृतियोंकी कलात्मकताको आघात पहुँचाया। ऐसा

प्रतीत होता है मानों स्वयं लेखक विविध पात्रोंके रूपमें आर्यसमाजके प्लेटफॉर्ममें बोल रहा है। आर्यसमाजका जितना प्रभाव नाटक और काव्यपर पड़ा उतना साहित्यके किमी और अंगपर नहीं पड़ा। तो भी उन्नीसवीं शताब्दीके उत्तरार्धमें और बीसवीं शताब्दीमें आर्यसमाजी उच्च कोटिके प्रसिद्ध नाटककार, कवि या अन्य लेखक और कलाकार बहुत कम हुए। उन्नीसवीं शताब्दीमें तो स्वयं स्वामी दयानन्दको छोड़कर कोई प्रसिद्ध आर्यसमाजी लेखक या कवि नहीं हुआ। बीसवीं शताब्दीमें भी पद्मसिंह शर्मा, नाथूराम शंकर शर्मा आदि जैसे कुछ ही प्रसिद्ध लेखक और कवि हुए हैं। यह इसलिए नहीं कि आर्यसमाज कोई साधारण आन्दोलन था, वरन् इसलिए कि वह प्रचारात्मक आन्दोलन होनेकी वजहसे उच्च कोटिका साहित्य प्रचुर मात्रामें न दे सका। कलाका अभाव आर्यसमाजमें ही नहीं, संसारके सभी सुधारवादी (puritonal) आन्दोलनोंमें पाया जाता है। सुधारवादी कुछ तो सौन्दर्य-भावनाको सुख और दुःखकी भावनाके आश्रित समझकर कलासे दूर भागते हैं, अथवा सत् और असत्से परे भी कोई अनुभव है, इस विचारको नैतिक उद्देश्यसे छीन समझकर उसमें विश्वास नहीं करते। तो भी भाषा, विषय, चयन, लेखकों और कवियोंके दृष्टिकोण तथा उनकी विचार-पद्धतिपर आर्यसमाजका काफी प्रभाव पड़ा, यह निस्सन्देह कहा जा सकता है।

लगभग पिछले बीस पचीस वर्षोंसे आर्यसमाजका साहित्यपर प्रभाव एक प्रकारसे नगण्य है। वास्तवमें आर्यसमाज एक ऐसा आन्दोलन था, जिसने देशकी एक ऐतिहासिक आवश्यकता पूरी की। शिक्षा, समाजसुधार, धर्म-सुधार आदि क्षेत्रोंमें उसके द्वारा प्रचलित लगभग सभी बातें देश द्वारा स्वीकृत हो जानेके फलस्वरूप उसकी गतिशीलता ममाप्त हो गयी। आर्यसमाज आन्दोलन अब केवल नाम-मात्रका रह गया है। साथ ही राष्ट्रीयताका पोषक होनेके कारण यह आन्दोलन बहुत कुछ कांग्रेस द्वारा प्रचलित राष्ट्रीय आन्दोलनमें घुल-मिलकर अपनी स्वतन्त्र सत्ता खो बैठा।

[सहायक ग्रन्थ—(१) आर्यसमाज • लाला लाजपतराय, (२) आधुनिक हिन्दी साहित्य लक्ष्मीसागर वाण्येय।] —ल० सा० वा०

**आर्या**—आर्या छन्द सस्कृतका मात्रिक छन्द है। सस्कृतके मात्रावृत्तोंको तीन वर्गोंमें रखा जा सकता है—आर्या, वैतालीय और मात्रासमक वर्ग। इनमेंसे आर्या-समूहके छन्द और मात्रासमक वर्गके छन्द तो वास्तवमें शुद्ध मात्रावृत्त हैं, जिनमें मात्रागणोंकी एक निश्चित संख्याके प्रयोगके नियमका पालन होता है, जहां गण समाप्त होता है वहाँ दीर्घ अक्षरका प्रयोग नहीं होता। दूसरी श्रेणीके छन्द मात्रावृत्त केवल इसलिए कहे जाते हैं, क्योंकि उनमें मात्राओंकी संख्या तो निश्चित रहती है, किन्तु वर्णोंकी संख्या निश्चित नहीं रहती—प्रत्येक पंक्तिमें वर्णोंकी संख्या भिन्न हो सकती है। मात्राओंका विभाजन आर्या और मात्रासमक छन्दोंके समान मात्रिक गणोंमें नहीं रहता।

इन छन्दोंमेंसे आर्या छन्द दो पंक्तियोंके छन्द होते हैं।

वैतालीय वर्गके छन्दोंमें चार पंक्तियाँ रहती हैं, जिनमेंसे १ और ३ तथा २ और ४ समान होती हैं अर्थात् वैतालीय वर्गके छन्द अर्द्धसम प्रकारके छन्द हैं।

आर्या छन्दके प्रत्येक आधेमें चार मात्राओंके सान गण तथा एक गुरु रहता है। इन सात गणोंमेंसे समगण लघु, गुरु, लघु प्रकारके होते हैं और विषम गण इम प्रकारके नहीं हो सकते। आर्याके पथ्या, चपला भेदाका भी पिंगलादि छन्द-ग्रन्थोंमें उल्लेख मिलता है। हिन्दीके बहुत कम कवियोंने आर्याका प्रयोग किया है, बने प्रका प्रयोग मध्ययुगीन और आधुनिक कवितामें जहाँ-तहाँ मिलता है।

भिखारीदासके 'छन्दार्णव'में आर्याका गाहा नाम देकर लक्षणका उल्लेख किया गया है। आर्याके मुख्य भेद हे—आर्या, गीति, उपगीति, उद्गीति और आर्यागीति और इनके नाम 'छन्दार्णव'में क्रमशः गाहा, उग्गाहा, गाहू, विग्गाहा और रुन्ध हैं। क्रमशः ये छन्द विषम, अर्द्धसम, अर्द्धसम, विषम और अर्द्धसम हैं। इनके चारों चरणोंमें मात्राओंका क्रम इस प्रकार रहता है—आर्या १०, १८, १०, १५, गीति—१२, १८, १२, १८, उपगीति—१२, १५, १०, १५, उद्गीति—१२, १५, १०, १८ और आर्यागीति—१०, २०, १०, २०।

सस्कृतमें आर्याका प्रयोग बहुत हुआ है और इस छन्दकी लोकप्रियता 'आर्यासप्तशती' जैसी कृतियोंके नामसे प्रकट होती है। छन्द-ग्रन्थोंमें आर्याके अनेक भेदोंका उल्लेख मिलता है। —रा० मि० तो०

**आलम्बन विभाव**—विभावका एक भेद, सस्कृत तथा हिन्दी दोनोंमें इसके अन्तर्गत 'नायक-नायिका-भेद' शास्त्र तथा साहित्य(दि०)का व्यापक विस्तार हुआ है। विश्वनाथका कथन है—'आलम्बनो नायकादिस्तमालम्ब्य रसोद्गमात्' (सा० द० ३.२९)। इसीका भावानुवाद देव इस प्रकार प्रस्तुत करते हैं—'रस उपजे आलम्बि जिहि सो आलम्बन होइ' (भा० वि० विभाव)। जिस व्यक्ति अथवा वस्तुके कारण किसी व्यक्तिमें कोई भाव जाग्रत होता है, उस व्यक्ति अथवा वस्तुको उस भावका आलम्बन विभाव कहते हैं। आलम्बन विभाव ही वास्तविक रसभूमि है। इसके बिना काव्य-रचना और काव्यास्वाद दोनों ही असम्भव हैं। जहाँ आलम्बन स्पष्ट नहीं होता वहाँ प्रमगानुकूल इसका आरोप कर लिया जाता है। यह आलम्बन दो रूपोंमें उपस्थित होता है। कभी तो यह पात्र-विशेषके भावोंके आलम्बन होते हैं और कभी स्वयं कविके भावोंके। उदाहरणके लिए प्रमादकी निम्नोक्त पंक्तियोंमें स्वयं कवि ही आलम्बन है—'कुसुमाकर रजनीके जो, पिछले पहरोंम खिलता। उस मृदुल शिरीष सुमन-सा, मैं प्रात धूलम मिलता।' भिन्न-भिन्न आलम्बनोंके प्रति एक ही भावमें अन्तर आ सकता है। जैसे, अपनेसे आदरणीयके प्रति प्रेम श्रद्धाका, बराबरके प्रति प्रीतिका, दीनके प्रति करुणाका रूप धारण कर लेता है। इसी प्रकार भिन्न-भिन्न भावोंका भी एक ही आलम्बन हो सकता है। अर्थात् जल्पाचारिके प्रति कोई क्रोध प्रकट कर सकता है, कोई उसमें ठण्ठा कर सकता है और कोई सन्त उसे उपदेश देने और क्षमा करनेके लिए तत्पर हो सकता है। उदाहरण, निम्नोक्त

वर्णनमें एक रामको ही अनेक लोगोंने अनेक प्रकारसे देखा है—‘देखहि रूप महा रत्नधरा, मनहु वीर रस धरे सरीरा । ठरे कुटिल नृप प्रमुहि निहारी, मनहुँ भयानक मूरति भारी । रहे असुर छल छोनिष वेपा, तिन्ह प्रमु प्रकट काल सम देखा ।’ (रा० च० : १-२४६) ।

पृथक् रसके विचारसे आलम्बन भी पृथक् हो जाते हैं । काव्यशास्त्रोंमें इनके रूप, आकार-प्रकार तथा भेद आदिका विस्तृत वर्णन किया गया है । उदाहरणतः, शृंगार रसके आलम्बन मधुर, सुकुमार, रूप-यौवनसम्पन्न तन्वगी तथा तरुण होते हैं, जिन्हें नायिका तथा नायक कहते हैं । इनके भी स्वभाव, आयु, कार्य आदिके अनुसार अनेकानेक भेद हैं । इसी प्रकार विवृत आकारवाले, दूसरेकी चेष्टाओंका अनुकरण करनेवाले हास्य रसके आलम्बन होते हैं । त्यागी, सत्य-सन्पन्न, शूर-वीर, विक्रमशील व्यक्ति वीर रसके, विचित्र आकृति और आचारवाले अद्भुत रसके, बहुबाहु, बहुमुख, भीमदंष्ट्र तथा क्रूर, छद्म एव शठ आदि रौद्रके, क्रूर, विषण्ण, मलिन, रोगी, दुःखी तथा दारिद्र्योपहत कर्ण रसके, निन्दित आकृति, वेश, कर्मवाले अथवा रोगी, पिशाचादि वीमत्स रसके आलम्बन होते हैं । इसी प्रकार इनके अन्य भेद उपस्थित किये जा सकते हैं ।

प्राचीन साहित्य-शास्त्रोंमें जड़ तथा अमूर्त आलम्बनोंको स्वीकृति नहीं मिली । जड़ पदार्थों अथवा तिर्यग्योनिगत रतिको अनुचिन् मानकर उसे रसाभासमात्र माना गया है । नायकोंमें भी कुलीनता और आदर्शका ध्यान रखा गया है । हिन्दी काव्यमें भी इन नियमोंका यथेष्ट पालन किया गया है, किन्तु सेनापति, श्रीधर पाठक, प्रसाद, पन्त, रामचन्द्र शुक्ल आदिके काव्योंमें प्रकृतिको आलम्बनके रूपमें प्रस्तुत किया गया है । केशवने अवश्य ही इसे उद्दीपनमात्र मान लिया था और उसका नाम गिना देना भी काव्यमें पर्याप्त समझ लिया था अथवा आधुनिक कालमें ‘हरिऔध’ने ‘प्रियप्रवास’के नवम सर्गमें इसी नाम गिनाने-से काम लिया है । आधुनिक कालसे पूर्व अधिकांश हिन्दी कवियोंमें प्रकृतिका प्रयोग अलंकार अथवा उपदेशके लिए ही हुआ है । छायावादकालमें प्रकृतिमें ही अलौकिक सत्ता देखी जाने लगी, अतः आलम्बन लौकिक तथा अलौकिक दोनों रूपोंमें सामने आये ।

अन्य रसोंमें भी आधुनिक हिन्दी कवितामें आलम्बनोंमें परिवर्तन हुआ है । वीर रसके लिए देश-सेवक, आत्म-बलिदानी, राष्ट्रोन्नायक, देश-सुधारक तथा सत्याग्रही वीरोंको, वीमत्सके लिए देशद्रोही, शत्रुकी सहायता करनेवाले, हास्यके लिए विदेशी वेश-विन्यास या आचरणवाले, मतदान मागनेवाले, प्राचीनतावादी आदि, कर्णके लिए शोषित जनता, कृषक तथा निम्नवर्ग, अछूत, दलित एव पतित, निष्कासित शरणार्थी, विधवा अथवा व्रत नारी आदि नये आलम्बन बने । मैथिलीशरण गुप्तको कर्ण रसके लिए उपेक्षितार्थ मिली और उनके साहचर्यसे अमूर्त भाव-वेदना भी आलम्बन बन गयी । साकेतके ‘वेदने, तू भी भली बनी’ गीतमें वेदना ही आलम्बन है । बाबू-सौन्दर्यसे हटकर ध्यान अन्तः सौन्दर्यपर अधिक जाने लगा । क्रोधका रूप व्यंग्यमें मिल रहा है और उसके लिए

सामाजिक व्यवस्थाको विशेषतः आलम्बन स्वीकार किया गया है । प्रगतिवादी काव्यमें ये नवीन आलम्बन विशेष रूपसे अपनाये गये हैं । आज देशकी व्यवस्था अथवा प्रकृति या नागरिक सौन्दर्य प्रयोगवादी कविताके नये आलम्बन बन रहे हैं । —आ० प्र० दी०

आलयविज्ञान-दे०—‘विज्ञानवाद’ ।

आलवार-दे०—‘भक्ति’ ।

आलस्य—प्रचलित तैत्तिरीयमेंसे एक संचारी, भरतके अनुसार प्रकृति, काहिली, वीमारी, वृत्ति तथा गर्भ आदिके कारण उत्पन्न भाव है जो अकर्मण्यता, बैठे या लेटे रहने, जैमाई लेने तथा सोने आदिके अनुभावोंमें व्यक्त होता है (नाट्य० : ७.४८ ग) । विश्वनाथने इसी व्याख्याको सूत्ररूपमें ग्रहण किया है—‘आलस्यं श्रमगर्भाद्यैर्जाड्यं जन्मासितादिकृत्-।’ (मा० द० : ३ : १५५), श्रम, गर्भ आदि-जन्य जाड्यको ‘आलस्य’ कहते हैं । जैमाई लेना, एक जगह बैठे रहना आदि इसके अनुभाव हैं । हिन्दीके रीतिकालमें ‘बहु भूषादिक भावतें, कारजु कहा न जाय’ (भाव० संचारी०) कहकर भूषणादिके आलस्यको भी स्वीकार किया गया है । और अन्योंने ‘जागरनादिकनै जहाँ’ (जगत० : ४९४) स्वीकार किया है ।

रामचन्द्र शुक्लने इसे संचारी न मानकर न्यतत्र मानसिक स्थिति माना है । इसको परिभाषा लिखते हुए उन्होंने बतलाया है—‘शारीरिक या मानसिक क्रियामें तत्पर न होनेकी प्रवृत्ति जिस अवस्थामें हो वह अलसता है ।’ आगे चलकर सत्कृतग्रन्थोंमें वर्णित परिभाषाओंपर आपत्ति करते हुए उन्होंने कहा है कि ‘यद्यपि साहित्यके ग्रन्थोंमें शारीरिक श्रम और गर्भ आदिके कारण उत्पन्न आलस्यको संचारी कहा है, पर संचारीका लक्षण उसपर ठीक-ठीक नहीं घटता है । जबतक उसका किसी भावके साथ प्रत्यक्ष सम्बन्ध न हो, सीधा लगाव न हो, तबतक वह संचारी कैसा ? रातभर जगो हुई खी बैठे-बैठे जैमाई लेती है तो इससे श्रोता या दर्शकको ‘रतिभाव’के अनुभवमें कुछ सहायता पहुँचती हुई मुझे तो नहीं मालूम पड़ती । प्रेमके साथ इस शारीरिक श्रमसे उत्पन्न आलस्यका केवल वादरायण सम्बन्ध दिखाई पड़ता है अतः आलस्यके वर्णनको किसी भावका संचारी मानना मेरी समझमें ठीक नहीं । उसे स्वतंत्र ही मानना चाहिये ।’ (र० मी० : पृ० २०४) ।

पर रामचन्द्र शुक्लके विचारोंसे सहमत होना किंचित् कठिक मालूम पड़ता है । एक उदाहरणको आधार मानकर उक्त मतके विवेचनमें अधिक सुविधा होगी—‘गोकुलमें गोपिन गोविन्द मँग खेली फाग, रातिभर प्रातःसमै ऐसी छवि छलकै । देह भरी आलस कपोल रस रोरी भरे, नाँद भरे नैनन कलक झपे झलकै ।’ (जगत० : ४९५) ।

प्रश्न है कि क्या इस छन्दमें वर्णित आलस्यका किमी भावसे सीधा सम्बन्ध है अथवा नहीं ? क्या यह न्ययमें न्यतत्र है अथवा रतिभावका-पोषक है ? रातभर होली खेलनेके कारण श्रद्धागत श्रीकृष्णको देखकर नायिकाके मनमें जो ललक पैदा होती है वह रतिभावकी पोषक ही तो है । विहारिके दोहेमें ‘आलस्य’की सुन्दर व्यञ्जना है—‘नीठि

नोठि उठि बैठि हूँ, प्यों प्यारी परभात । टोक नौंद भरे  
सुरें, गरें लागि गिरि जात ।' (रत्ना० ६४३) ।—ब० सि०  
आली काली-दे०—'हठयोग' ।

आलेख रूपक-दे०—'रेडियो रूपक' ।

आलेख्य-प्रख्य-दे०—'काव्य-हरण' अर्थ-हरणका भेद ।

आलोचना-आलोचना शब्द 'लुच्' धातुसे बना है ।  
'लुच्'का अर्थ है 'देखना' । इसलिए किसी वस्तु या  
कृतिकी सम्यक् व्याख्या, उसका मूल्यांकन आदि करना ही  
आलोचना है—'आ समन्तात् लोचनम् अवलोकनम् इति  
आलोचनम्, स्त्रिया आलोचना' । आलोचक किसी कवि या  
लेखककी कृतिको देखता या परखता है । 'परीक्षा'का अर्थ  
भी चारों ओरसे देखना है (परित- ईक्षा परीक्षा) ।  
आलोचना कवि या लेखक और पाठकों के बीचकी शृंखला  
है । राजशेखरने कविकर्मको प्रकाशमें लाना ही  
भावयित्री प्रतिभा अथवा आलोचककी प्रतिभा कहा है ।  
अंग्रेजी शब्द 'क्रिटिक'का अर्थ भी है 'अलग करना'  
(टु सेपरेट) जिससे निर्णयकी बातका पता चलता है ।  
पाश्चात्य देशोंमें भी साहित्यगत उत्तमोत्तम बातोंको जानना  
और समाजको उसका ज्ञान फराना, आलोचनाका उद्देश्य  
माना गया है । आलोचनाएँ भिन्न-भिन्न व्यक्तित्वोंके अनुरूप  
भिन्न-भिन्न प्रकारकी हो सकती हैं, किन्तु मूलतः उसका  
उद्देश्य एक ही रहता है, अर्थात् कविकर्मका प्रत्येक दृष्टिकोण-  
में मूल्यांकन कर उसे पाठकोंके सम्मुख प्रस्तुत करना और  
उनकी रुचि परिष्कृत कर साहित्यकी गति-विधि निर्धारित  
करना ।

संसारमें कर्मप्रकाशनके साथ-साथ भावप्रकाशन भी  
चलता रहता है और बाह्यजगत् हमारे हृदयरसमें पगकर  
अन्तर्जगत्की वस्तु बनता आया है । इस प्रवाहको पकड़  
रखनेके लिए ही चिरकालसे मनुष्यके अन्दर साहित्यका  
आवेग है । साहित्यमें हम उस मनुष्यका परिचय पाते हैं  
जो अपनी सीमा लौंघ जाता है । आलोचनाका उद्देश्य  
यही खोज निकालना है कि कवि या लेखककी कल्पनामें  
मनुष्यके हृदयके किस विशेष रूपने धनीभूत होकर अपने  
अनन्त वैचित्र्यके प्रकाशको सौन्दर्य द्वारा प्रस्फुटित किया है ।  
भाषा, रस, अलंकार आदि परखना ही पर्याप्त आलोचना  
नहीं है । आलोचनाका उद्देश्य है कि कवि या लेखककी  
कृतिमें मानवहृदय कितना और किम सुन्दरताके साथ  
चित्रित हुआ है, इस तथ्यका उद्घाटन करना । वास्तवमें  
साहित्यमें बिखरी हुई अनन्त विभूतियोंकी सुन्दरता बिना  
आलोचनाके नजर नहीं आती । श्यामसुन्दरदामके  
शब्दोंमें 'यदि हम साहित्यको जीवनकी व्याख्या मानें,  
तो आलोचनाको उस व्याख्याकी व्याख्या मानना पड़ेगा ।'  
भारतवर्षमें राजशेखरने अपनी 'काव्यमीमांसा'में समीक्षा  
या आलोचनाका वास्तविक सूत्रपात किया और  
औचित्यवादियोंने उसे व्यावहारिक रूप प्रदान किया ।  
यूरोपमें यूनानमें ५वीं श० ई० पू० में उसका  
सूत्रपात हुआ ।

आधुनिक समयमें कलाके विविध रूपोंकी  
प्रचुर मात्रामें रचना हो रही है । उसकी प्रतिक्रिया  
आलोचनाके रूपमें होती है । वह कलाको महज ज्ञानकी

अभिव्यक्ति मले ही माने, किन्तु उसका प्रधान कर्तव्य  
सहजज्ञानके विभिन्न रूपोंके पारस्परिक भेद समझना है ।  
कलाका जो सिद्धान्त आलोचनाके इस कार्यमें सहायता  
नहीं पहुँचाता, वह उसके लिए कोई मूल्य नहीं रखता ।  
प्लेटो जैसे ग्रीक विचारकोंने भी सुन्दर जीवनपर अधिक  
जोर दिया है । इसलिए आधुनिक आलोचनाके सिद्धान्तोंके  
लिए अनेकरूपताके बीच एकरूपता स्थापित करना और  
वह भी सौन्दर्यके माध्यम द्वारा, एकमात्र उद्देश्य होना  
चाहिये । जिस व्यक्तिने जीवनको जितनी अधिक गहराई-  
तक देखा है, वह उतनी ही अधिक आलोचक बननेकी  
क्षमता रखता है । उसके लिए जीवन और कलामें कोई  
अन्तर नहीं रह जाता । आलोचना कलाको जीवनमें  
सर्वोच्च स्थान प्रदान करती है । वस्तुतः सच्ची आलोचना  
कलाका ही एक प्रधान अंग है । उसका चरम लक्ष्य वही  
है जो जीवनका अन्तिम लक्ष्य है । 'मिडिलटन मरेके  
शब्दोंमें 'कला जीवनकी सजगता है, आलोचना कलाकी  
मजगता है ।' अस्तु, आलोचना कला और साहित्यमें  
वाहरकी वस्तु नहीं है ।

कुछ लोगोंका यह भी कहना है कि काव्य या कलाकी  
सर्वोत्तम आलोचनाएँ स्वयं कवि या कलाकार ही कर सकता  
है । किन्तु यह मत बहुत वैज्ञानिक नहीं है । वास्तवमें  
सौन्दर्यविज्ञान ही आलोचकको कविसे अलग करता है ।  
जहाँ कवि या कलाकार स्वयं आलोचक भी होगा, वहाँ  
उसका सौन्दर्यबोध उसके अपने कवि या कलाकारसे पृथक्  
होगा । आलोचक अपने आलोच्य विषयसे पहले धनिष्ठता  
प्राप्त करता है, उसके अन्दर पैठकर उसे देखता है । उसके  
उपरान्त वह उसका मूल्य निर्धारित करता है । जहाँ  
भावनाओंका उद्गम होता है वहाँ आलोचनाका उद्गम भी  
होता है । सृष्टिकी प्रतिक्रियाका नाम ही साहित्य है और  
उसकी प्रतिक्रियाके मूलमें जो भावना निहित है वही  
आलोचना है ।

प्रत्येक युगमें कोई-न-कोई प्रतिभाशाली लेखक ऐसा  
अवश्य होता है जो आलोचनाके मधन कुहरमें पाठकोंको  
पथभ्रष्ट होनेसे बचाता है । ऐसी परिस्थितिमें आलोचनाकी  
निश्चित परिभाषा देना कठिन है । वास्तवमें प्रत्येक युगमें  
युग-मनके अनुरूप उसकी परिभाषा बदलती रहती है ।  
'आलोचना'का प्रयोग गुण-दोष-विवेचनसे लेकर सौन्दर्य-  
विज्ञानतकके अर्थमें हुआ है और आलोचकको मूल्योंका  
निर्धारक माना गया है । यूरोपमें क्रोचेकी भाँति जे० ई०  
स्पिन्गार्नने आलोचनाका कर्तव्य इस बातका पता लगानेमें  
माना कि (१) लेखकने क्या अभिव्यक्त करनेका प्रयत्न  
किया है और (२) वह उसे अभिव्यक्त करनेमें कहाँतक  
सफल हुआ है । इसमें एक प्रश्न यह भी उत्पन्न हो जाता है  
कि कवि या लेखकने जो कुछ अभिव्यक्त किया है, क्या  
वह अभिव्यक्त करने योग्य था ? कार्लोइने भी इसी  
प्रश्नके अनुरूप अपना मत प्रकट किया है । वास्तवमें कवि  
या लेखकका ध्येय उसकी रचनामें ही खोजना चाहिये ।

उन्नीसवीं शताब्दीमें यूरोपमें विकट एगोने कहा था  
कि रचना अच्छी है या बुरी, इस बातका पता लगाना  
आलोचनाका कर्तव्य है । किन्तु यह परिभाषा गहरी है ।



इसके अतिरिक्त यह भी कहा गया कि आलोचनाका इतिहास नसारकी परिवर्तनशील रुचिका इतिहास है। इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि आलोचना समय-समयपर भिन्न-भिन्न रूप धारण करती रही है। भारतवर्षकी प्राचीन या मध्ययुगीन आलोचनाका जो स्वरूप या उमसे भिन्न आधुनिक स्वरूप है।

प्रत्येक रचनामें उसके रचयिताका कोई व्यय निहित रहता है। इस सन्बन्धमें पाठक, लेखक और आलोचकके पट्टिकोण भिन्न-भिन्न हो सकते हैं। आलोचक अपनी आलोचना द्वारा लेखकका एक प्रकारसे पुनः स्तकार करता है। कवि या लेखक तो युगकी प्रचलित धारणाओंके सामने नतमस्तक हो सकता है, अथवा उसकी रचनामें ऐसी विभ्रमता हो सकती है जिसे कवि या लेखक स्वयं नहीं जानता, आलोचना ही वह साधन है जिसके द्वारा इन बातोंपर प्रकाश डाला जा सकता है। ऐसी आलोचना रचनात्मक होगी और कवि या लेखक संहारात्मक या रचनात्मक दोनों प्रकारकी आलोचनाओंसे लाभ उठा सकता है। जनमाधारणकी आलोचनासे साहित्यचर्चाका लाभ होता है। आलोचना द्वारा किसी कृतिके स्वागतकी तैयारी की जा सकती है और उससे सुसंस्कृत और शिक्षित व्यक्तियोंके एक समुदायका जन्म भी हो सकता है। इसके अतिरिक्त आलोचना स्वयं एक सुन्दर साहित्यका रूप धारण कर लेती है। वह भी साहित्य या कलाका रूप धारण कर आनन्द प्रदान करती है। मैथ्यू आर्नाल्ड और ल्यूइस मर्फी जैसे आलोचकोंका तो यह भी कहना है कि आलोचक युगने भी बड़े हैं और उन्हें कलाकारके सामने अत्यन्त सुसंगत रूपमें अपना अनुभव रखना चाहिये। वे आत्मामिब्यंजनकी दृष्टिसे साहित्य या कलाके किसी एक पक्षको ऊपर उठा सकते हैं और किसी दूसरे पक्षको नीचे गिरा सकते हैं। स्वयं कवियों और कलाकारोंने आलोचकोंको शत्रु या मित्रके रूपमें देखा है। किन्तु निन्दा या प्रशंसाकी इसमें कोई बात नहीं है। आलोचना स्वस्थ मनसे साहित्य या कलाका अध्ययन करना और उसके सौन्दर्यको परखना सिखाती है। यही उसका परम कर्तव्य है।

आलोचनाके सन्बन्धमें एक यह बात भी हमारे सामने आती है कि उसका मापदण्ड क्या है? उसका कोई-न-कोई मापदण्ड या आधार अवश्य होना चाहिये। लैजाइनसने आलोचनाको अधिक परिश्रमका परिणाम माना है, किन्तु पोपके कथनानुसार कवियोंकी भौति आलोचक भी बनाये नहीं जाते। वे तो जन्मसे ही आलोचक होते हैं। तब भी अनुभव द्वारा कुछ सीखा जा सकता है। किन्तु सतारमें किसी साहित्यिक या कलात्मक कृतिकी विभिन्न व्यक्तियोंमें विभिन्न प्रकारकी प्रतिक्रियाएँ होती हैं। इसलिए आलोचनाके मापदण्डके सन्बन्धमें भी कम ही साम्य मिलेगा। तो भी किसी साहित्यिक या कलात्मक कृतिकी परीक्षा अस्थिर आधारोंपर नहीं की जा सकती। फलतः आलोचनाका कोई एक मापदण्ड होता है, रुचिवैभिन्यको स्थान देते हुए भी। यह मापदण्ड प्रत्येक युगके अनुकूल अलग-अलग होता है। इस सन्बन्धमें यह प्रश्न भी उठता है कि सामान्य पाठक, सुशिक्षित व्यक्ति और लेखक या कवि, इन तीनोंमें से नवोत्तम

आलोचना करनेवाला कौन है और कौन उसका मापदण्ड निर्धारित करता है? आधुनिक समयमें जब किसी विशेष वर्गको ध्यानमें रखकर कोई कृति प्रस्तुत की जाती है तो उस वर्गके सामान्य पाठकसे हम न्यायकी आशा नहीं रख सकते। सामान्य पाठक अधिक समयतक दार्शनिक या निष्पक्ष निर्णायक नहीं रह सकता। वह भावुक अधिक होता है। यद्यपि प्रत्येक सुशिक्षित व्यक्ति अपने निर्णयको ही साहित्यके क्षेत्रमें अन्तिम निर्णय मानता है, तो भी औसत दर्जेके सुशिक्षित व्यक्तिको गम्भीर साहित्य बहुत कम पसन्द आता है। कलाके जिस रूपसे कलाकारका सन्बन्ध होता है, उसके सन्बन्धमें वह कभी निष्पक्ष नहीं हो सकता। इतनेपर भी आलोचकको इन्हीं तीन समुदायोंमेंसे आना है, किन्तु साथ ही उसे प्रत्येक समुदायकी ब्रुटियों और दोषोंको बचाना है।

आलोचनाका निर्माण करते समय आलोचकको जीवन सन्बन्धी बाह्य राजनीतिक, धार्मिक, सामाजिक, आर्थिक, वैज्ञानिक आदि परिस्थितियोंपर विचार करना पड़ता है। इसके साथ हमें यह भी देखना पड़ता है कि स्वयं आलोचक कहाँतक युगधर्मसे प्रभावित हुआ है। आत्मामिब्यंजन या आत्मप्रकाशनका स्वरूप होनेके कारण आलोचना बहुत-कुछ कलाके समीप आ जाती है। साथ ही दूसरेकी अभिव्यंजनाकी परीक्षा होनेके कारण तथा परीक्षाके साधन और कला एक विशेष रूपमें आनेके कारण आलोचना विज्ञानके समीप आ जाती है। इससे आलोचनाके क्षेत्रमें कठिनाई उत्पन्न हो जाती है। आलोचनाके मार्गमें अन्य कठिनाइयाँ भी आती हैं। किसी रचनाका मूल्यांकन करते समय आलोचकका अपनी व्यक्तिगत धारणाओंपर नियन्त्रण रखना परमावश्यक है, अन्यथा जातिगत, धर्मगत, वर्गगत, समाजगत, राजनीतिक आदि पूर्वाग्रहोंके कारण कठिनाई पड़ती है और आलोचक किसी रचनाको उस रूपमें देखने लगता है जिस रूपकी स्वयं कवि या लेखकने कभी कल्पना भी न की थी। साथ ही केवल वस्तु और उसके प्रभाववर्णनमें ही आलोचनाकी सार्थकता नहीं है। उसकी सार्थकता कलात्मक कृतिके देखने-सुननेके अनुभवका मूल्यांकन करना है। रचनाविधि भी किसी रचनाका महत्वपूर्ण पक्ष मानी जा सकती है, किन्तु वहीं सब कुछ है, ऐसा मानना ठीक नहीं। अनुभव भी ध्यान देने योग्य है। आलोचनामें साहित्यिक या कलात्मक शब्दोंके रूप और शक्तिको समझना भी अत्यन्त आवश्यक है। आलोचकको शाब्दिक और तात्त्विक गोरखधन्यमे नावधान रहना चाहिये। अपने पाण्डित्यकी झोंकमें यदि वह आवश्यकतासे अधिक अनेक विषयोंका आश्रय ग्रहण करेगा तो अपने ही लिए उलझनें पैदा करेगा। और फिर, कला, कलाके उद्देश्य, कलाकारके कर्तव्य आदिके सन्बन्धमें अनेक मत हैं। इन मतोंके सन्बन्धमें एक ही युगमें विभिन्नता नहीं होती, वरन् एक युगके मत पिछले युगके मतसे भिन्न रहते हैं। आलोचकको इन विभिन्न मतोंका अध्ययन करते हुए भी निष्पक्ष रहना चाहिये, जो कोई सरल कार्य नहीं है और तभी आलोचना रचनात्मक साहित्यके समीप आ जाती है।

आलोचनाकी इन सीमाओंका मित्रावलोकन करते

समय यह प्रश्न भी उठता है कि आलोचना रचनात्मक साहित्यमे पहले आती है या साथ-साथ उत्पन्न होती है या बादमें आती है ? आलोचनाका इतिहास यही बताता है कि रचनात्मक साहित्यसे पूर्व आलोचना नहीं हुआ करती। युगके रचनात्मक साहित्यके साथ-साथ ही आलोचना हो सकती है और होती है, किन्तु ऐसी परिस्थितिमें युगका महान्से महान् आलोचक भी अपने युगकी महान् कृतियोंका ठीक-ठीक मूल्यांकन नहीं कर पाता और प्रायः उच्च कोटिकी रचनाओंकी उपेक्षा भी हो जाया करती है। प्रत्येक युगमें इस प्रकारकी भूलें होती हैं। साथ ही एक निकृष्ट रचना उतनी हानिकारक नहीं होती जितनी एक निकृष्ट आलोचना। एक निकृष्ट रचना हम न भी पढ़ें तो कोई बात नहीं, किन्तु एक निकृष्ट आलोचनासे किसी सुन्दर कलात्मक कृतिको भी आघात पहुँच सकता है। अतएव आलोचकको अत्यन्त सतर्क रहनेकी आवश्यकता है।

आलोचनाकी सामान्य प्रकृति और उसकी विविध प्रमुख-प्रमुख सीमाओंपर विचार करनेके साथ-साथ यह भी स्मरण रखना चाहिये कि आलोचनाका रूप और उसका ध्येय प्रत्येक आलोचकमें अलग-अलग होता है। किसी एक आलोचना-सम्प्रदायके सिद्धान्त अकाट्य भी नहीं होते। आलोचनासे या तो सामान्य सिद्धान्तोंका निर्धारण किया जाता है या साहित्य और मनुष्यकी चेतना या अनुभूति साहित्य और जीवन, रूप तथा विषयके पारस्परिक सम्बन्धोंपर विचार किया जाता है जो ठीक उसी प्रकार है जिस प्रकार हम खिड़कीकी बनावट, उसमें लगे शीशे, पेंच आदिपर ध्यान न देकर उसमें दिखाई पड़नेवाले सुन्दर दृश्योंपर अधिक ध्यान दें, अथवा अन्तमें, आलोचना साहित्यकी वास्तविक स्थितिपर विचार कर सकती है जिसके फलस्वरूप मूल पाठ सम्बन्धी आलोचना, वैज्ञानिक आलोचना, जीवन-वृत्तान्त-सम्बन्धी आलोचना, ऐतिहासिक आलोचना, मनोवैज्ञानिक आलोचना, समाजशास्त्रीय आलोचना, व्याख्यात्मक आलोचना, निर्णयात्मक आलोचना आदिका आविर्भाव होता है। किन्तु क्योंकि प्रत्येक आलोचक अपने-में एक भिन्न व्यक्ति होता है, अतएव व्यक्तिगत विशेषताओंके कारण आलोचनाके और भी अनेक भेद हो सकते हैं।

आलोचनाके ध्येयके सम्बन्धमें समय-समयपर भिन्न-भिन्न विचारधाराएँ रही हैं। प्राचीन भारतवर्षमें रस, अलंकार, ध्वनि, वक्रोक्ति आदिपर आधारित विचारधाराएँ थीं। पश्चिममें नैतिकता, सौन्दर्यविज्ञान, यथार्थ, अथवा अस्तूके सुपमावाद या रीतिवादसे सम्बन्धित विचारधाराएँ थीं। अस्तूके वाद यूरोपमें आलोचनाके वाद भिन्न-भिन्न दृष्टिकोण रहे हैं। औचित्य सम्बन्धी अनुभूतिप्रधान, सिद्धान्तिक, मनोवैज्ञानिक, भौतिकवादी आदि अनेक प्रकारके ध्येय यूरोपमें प्रचलित रहे हैं, किन्तु सेंटब्यूब, आर्नाल्ड, आडेन आदि प्रसिद्ध विचारकोंकी दृष्टिमें आलोचनाका सर्वोत्तम ध्येय सर्वोत्तम साहित्यिक एवं सांस्कृतिक परम्पराओंका पालन करना है। मानवजीवनकी आधारभूत एकता, कलाकारके अनुभवों और उसकी कृतियोंका पारस्परिक सम्बन्ध और कलात्मक मूल्यों और जीवनके अन्य मूल्योंमें सम्बन्ध स्थापित करना आलोचनाका पुनीत ध्येय है।

आलोचना प्रधान रूपसे व्याख्यात्मक और निर्णयात्मक ही हो सकती है, यद्यपि व्यावहारिक दृष्टिकोणसे दोनोंमें अधिक भेद नहीं है। हेगेल, कार्लोइल, स्पेन्गार्न, कोलरिज, जे० एम० मरी, केजामिया, एट्मण्ट विल्सन, पी० ई० मोर, आई० ए० रिचर्ड्स, टी० एस० इलियट आदि यूरोपीय विचारकोंने आलोचनाके ध्येयपर अपने-अपने दृष्टिकोणसे विचार किया है। किसीका दृष्टिकोण व्याख्यात्मक आलोचनाकी ओर अधिक हुआ है, तो किसीका निर्णयात्मक आलोचनाकी ओर।

आजके वैज्ञानिक युगमें आलोचकों, समीक्षकों और आचार्योंकी सख्या अनुदिन बढ़ती जा रही है और कवियों या कलाकारों और पाठकोंके बीच बढ़ते हुए व्यवधानको कम करनेके लिए आलोचकोंको सतत प्रयत्नशील रहना पड़ता है। यह कार्य स्वस्थ रूपमें सम्पन्न करनेके लिए आलोचकमें सहानुभूतिपूर्ण दृष्टिकोण, साहस, अन्तर्दृष्टि, अतीत समस्याओंका ज्ञान, विदेशी साहित्यों और अपने चारों ओरकी दुनियासे परिचय, सौन्दर्यानुभूतिकी शक्ति या संवेदनशीलता, अध्ययन एवं मननशीलता, कवि-या कलाकारकी कृतिके साथ तादात्म्य स्थापित करना आदि गुणोंका रहना अत्यन्त आवश्यक है। कोरी 'वाह-वाह' और व्यक्तिगत आक्षेप अवाञ्छनीय हैं। उमे तो निष्पक्ष होना चाहिये। कलाकारकी भाँति आलोचकका भी अपना व्यक्तित्व होता है। कलात्मक या साहित्यिक कृति द्वारा उत्पन्न हुई प्रतिक्रियाका अपने व्यक्तित्वमें भली भाँति मन्थन कर व्याख्या और भाषाधिकार सहित आलोचकको उसे प्रकट करना चाहिये। इसीलिए आस्कर वाइल्डका कथन है कि आलोचक दूसरोंकी कृति और व्यक्तित्वकी तभी व्याख्या कर सकता है जब वह स्वयं अपने व्यक्तित्वमें प्रगाढ़ता (इंटेंसिटी) पैदा कर ले और तभी वह हैजलिटके शब्दोंमें 'सर्वसाधारणके लिए रसज्ञ' (टैस्टर फॉर दि पब्लिक)का कार्य सफलतापूर्वक निभा सकता है।

एक साहित्यिक या कलात्मक कृति किम रूपमें किसी व्यक्तिमें प्रतिक्रिया उत्पन्न करती है, उसपर उसका क्या प्रभाव पड़ता है, इसी तथ्यपर आलोचनाके प्रकार आधारित रहते हैं। आलोचनाके वर्गीकरणकी समस्या 'दृष्टिकोण'पर निर्भर है। 'दृष्टिकोण'का आधार मनोवैज्ञानिक, दार्शनिक, ऐतिहासिक, काल्पनिक, वैज्ञानिक, निर्णयात्मक, सामाजिक, वैयक्तिक आदि कोई भी हो सकता है, अथवा कभी रीति, कभी विषयको भी आधार माना जा सकता है। इन सब बातोंसे आलोचनाके वर्गीकरणकी समस्या कुछ उलझ जाती है और इस सम्बन्धमें मतभेद भी उत्पन्न हो जाते हैं। स्थूल रूपसे केवल इतना कहा जा सकता है कि साहित्यकी आलोचना ही साहित्यिक आलोचना कहा जा सकती है और जितने प्रकारके विषय होंगे उतने ही प्रकारकी आलोचना भी जन्म लेगी। आधुनिक साहित्यमें अनेक प्रकारकी आलोचना-प्रणालियोंका प्रयोग हुआ है और हो रहा है। आलोचकोंके वर्गों और उनके विभिन्न दृष्टिकोणोंके कारण आलोचनाके अनेक वर्ग दृष्टिगोचर होते हैं। विषय या देशके आधारपर आलोचनाके प्रकाशका नामकरण अधिक वैज्ञानिक नहीं मगझा जाता। प्रणालियों-

के आधारपर वर्गीकरण ही उपयुक्त सिद्ध होता है। प्राचीन भारतमें अनेक प्रणालियाँ थीं। यूरोपमें भी समय-समयपर अनेक प्रणालियाँ प्रचलित रही हैं और अब भी हैं। आधुनिक हिन्दी आलोचनामें या तो पूर्णतः प्राचीन रूप या पूर्णतः पाश्चात्य रूप या कभी-कभी दोनोंका समन्वय दृष्टिगोचर होता है। ऐसी आलोचना-प्रणालियोंमें प्रभाववात्मक, अनुभववात्मक, ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक, निर्णयात्मक, वैज्ञानिक, अभिव्यंजनावादी, नैसर्गिक, जीवनवृत्तान्तीय, कार्यात्मक, क्रियात्मक, तार्किक, मार्क्सवादी, भौतिकवादी, शास्त्रीय, आत्मगत, व्याख्यात्मक, आदि अनेक प्रकारकी प्रणालियाँ प्रयुक्त हैं (दे०)। हिन्दीमें ये नव प्रणालियाँ नहीं मिलती। —ल० सा० वा०

हिन्दीमें आलोचनाका वास्तविक प्रारम्भ बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमघन'ने किया। उन्होंने 'आनन्दकादम्बिनी' पत्रिका (१८८०)में लाला श्रीनिवासदास रचित 'मयोगिता-स्वयम्बर'का नाट्य-टोप टिखलाकर और गदाधर सिंह द्वारा अनुवादित 'वग-विवेता'के भाषा सम्बन्धी टोपोंका निर्देश कर आलोचना की। इसके अतिरिक्त अन्य तत्कालीन पत्र-पत्रिकाओंमें भी पुस्तकपरिचयके समाचार रहा करते थे, उनमें भी कभी-कभी आलोचनाका आभास मिलता था। इस समय टोप-निर्देश ही आलोचना कहलाता था। किन्तु टोपोंके साथ गुणोंके विवेचनका पहला रूप महावीरप्रसाद द्विवेदीके 'हिन्दी कालिदासकी समालोचना'में मिलता है, जिसमें उन्होंने लाला सीताराम द्वारा अनुवादित कालिदासके ग्रन्थोंमें भाषा सम्बन्धी त्रुटियोंका उल्लेख किया। इसके पश्चात् लेखककी कृतियोंमें दोषनिर्देशकी प्रवृत्ति प्रबल हो उठी। आलोचक लेखक और कविसे अपनेको विद्वान् समझता और उनकी कृतिके दोष पाण्डित्यपूर्ण शैलीमें टिखलाता।

किन्तु 'नागरीप्रचारिणी पत्रिका' (१८९७)के प्रकाशन-में समालोचकको नया बल मिला। उसमें कवियों और लेखकोंमें साहित्यके प्रति अनुराग और लेखन-सुरुचि उत्पन्न करनेके लिए लेख रहते थे। सन् १८९६ ई० में गंगाप्रसाद अग्निहोत्रीकी 'समालोचना' पुस्तिका निकली। पत्रिकामें जगन्नाथदास रत्नाकरके पद्यात्मक 'समालोचनादर्श' तथा अम्बिकादत्त व्यास-कृत 'गद्यकाव्य भीमासा' जैसी रचनाएँ भी इसी प्रवृत्तिवश लिखी गयी थीं। इनमें साहित्यके गुण-दोष-निर्देश और गवेषणापूर्ण अध्ययन, दोनों थे। इन आलोचनात्मक रचनाओंके अनुकरणमें समालोचनाएँ लिखी जाने लगीं। नागरीप्रचारिणी सभाने अंग्रेजीके समालोचकोंकी विद्वत्तापूर्ण, द्वेषहीन और सहानुभूतिपरक आलोचनाका आदर्श उपस्थित किया। इस प्रकार प्रारम्भिक आलोचनाके विकासमें महावीरप्रसाद द्विवेदी तथा 'सरस्वती' पत्रिकाका विशेष प्रोत्साहन रहा। सन् १९०० में महावीरप्रसाद द्विवेदीने 'विक्रमाचरित-चर्चा', 'नैषधचरित-चर्चा' जैसे समालोचनात्मक लेख लिखे।

वीनवी शतीके प्रथम चतुर्थांशमें महावीरप्रसाद द्विवेदी, मिश्रबन्धु, किशोरीलाल गोस्वामी, चन्द्रधर शर्मा गुलेरी, ज्यामसुन्दर दाम तथा रामचन्द्र शुद्ध प्रभृति लेखकोंके

योगमें आलोचनाकी विशेष समृद्धि हुई और वह साहित्यका एक महत्त्वशाली रूप बनकर सामने आयी।

इन कालमें परिचय-प्रधान, गवेषणा-प्रधान, सिद्धान्त-प्रधान, शास्त्र-प्रधान, प्रभाव-प्रधान, तुलना-प्रधान और चिन्तन-प्रधान आलोचनाकी प्रवृत्तियाँ सम्मुख आयीं।

परिचय-प्रधान आलोचनाका जन्म पुस्तकोंके उत्कृष्ट अथवा निष्ठुर होनेके निर्णय देने और कवियों तथा लेखकोंकी कृतियोंका विघापन करनेकी प्रवृत्तिसे हुआ, जिसके लिए मासिक पत्र-पत्रिकाओंके अलग स्तम्भ खुले। 'समालोचक' (जयपुर) और माधव मिश्रका 'सुदर्शन' (बनारस) जैसे पत्रोंमें परिचय-प्रधान समालोचनाकी अधिकता रहती थी। 'सरस्वती'का पुस्तकपरीक्षा स्तम्भ (१९०४) भी इसी प्रकारका था, किन्तु कालान्तरमें इस प्रकारकी आलोचनामें विघापन, दलबन्दी, मिथ्या प्रशंसा और दोषान्वेषणकी प्रवृत्ति ही विशेष रह गयी।

गवेषणा-प्रधान समालोचनाका उन्मेष पाश्चात्य प्रभाव और प्राचीन साहित्यके प्रति जाग्रत अनुरागके कारण हुआ। प्राचीन कवियोंके जन्म, स्थान, समय, जीवन, उनकी कृतियोंमें तत्कालीन समय और समाजके प्रभाव आदिपर खोज करनेके अध्ययन होने लगे। प्रारम्भमें उत्साह अनुवादोंका रहा। सरयूप्रसाद मिश्रने दँगलाने 'भारतवर्षीय संस्कृत कवियोंका समय-निरूपण' और गंगा-प्रसाद अग्निहोत्रीने मराठीसे 'संस्कृत-कविपञ्चक'के हिन्दीमें अनुवाद किये। महावीरप्रसाद द्विवेदीके 'नैषधचरित-चर्चा', 'कालिदास', किशोरीलाल गोस्वामीके 'अभिधान शकुन्तला' और 'पद्म पुराण' और चन्द्रधर शर्मा गुलेरीके 'विक्रमोर्वशीकी मूल कथा' लेख भी कवियोंके समय, जीवन-चरित्र तथा कृतिकी प्रेरणा और गुण-दोष सम्बन्धी गवेषणाओंमें पूर्ण थे। साथ साथ हिन्दी कवियोंका भी अध्ययन चलता रहा। खोजपूर्ण कार्य करनेमें 'नागरीप्रचारिणी सभा'को सबसे अधिक श्रेय है। हिन्दी कवियों और लेखकों पर ज्यामसुन्दर दास, ज्यामविहारी मिश्र और शुक्देव विहारी मिश्रने खोज और सर्च रिपोर्टें प्रकाशित करायीं। नागरीप्रचारिणी पत्रिकामें राधाकृष्ण दासके 'नागरीदासका जीवनचरित', 'मुसलमानी दफ्तरोंमें हिन्दी', 'एडविन ग्रीन्सका गोसाईं तुलसीदासजीका चरित्र', राधाकृष्ण दासके 'सूरदासपर लेख भी खोजोंसे भरे थे। ज्यामसुन्दर दासके 'वीसलदेव रासो'पर विस्तृत विवरण, 'हिन्दीका आदि कवि', मुन्शी देवीप्रसादके 'पृथ्वीराज रासो'पर अध्ययन तथा तासी, शिवसिंह सेंगर, सर जार्ज ग्रियर्सनकी इतिहास-परम्परामें मिश्रबन्धुके 'मिश्रबन्धु-विनोद' (१९१३-१९१५) जैसे लेख और ग्रन्थ भी गवेषणात्मक समालोचनाकी कोटिमें आते हैं।

सिद्धान्त-प्रधान आलोचनामें संस्कृत साहित्य-शास्त्र, पाश्चात्य साहित्य-सिद्धान्त तथा दोनोंके समन्वयपर लिखनेकी प्रवृत्ति मिलती है। भरतके रसवाद, मम्मट, दण्डी, उदभट्ट, रुद्रटके अलंकारवाद, वामनके रीतिवाद, कुन्तकके वक्रोक्तिवाद, आनन्दवर्द्धनके ध्वनिवादके सिद्धान्तोंके अनुसार लिखे गये बावूराम वित्थरियाके 'नवरस', कन्हैयालाल घोषार-

के 'अलंकार-प्रकाश', 'काव्यकल्पद्रुम', अर्जुनदास केडियाके 'भारती-भूषण', लाला भावानदीनके 'अलंकार-मञ्जूषा', जगन्नाथप्रसाद भानुके 'छन्दप्रभाकर' जैसे ग्रन्थ, गालिग्राम शास्त्रीके साहित्यदर्पणके अनुवाद, 'कविप्रिया', 'रसिक-प्रिया' की टीकाएँ, श्यामसुन्दर दासका 'भारतीय नाट्यशास्त्र' नामक लेख आदि हैं।

पश्चिमी सिद्धान्तोंके परिपाठ्यक्रम समालोचना करनेकी प्रवृत्ति जगन्नाथ दास 'रत्नाकर'के पोष-रचित 'एसे ऑन क्रिटिसिज्म'के पद्यात्मक अनुवाद 'समालोचनादर्श'में लक्षित होती है। आगे छोटे-छोटे निबन्धोंमें पश्चिमी आदर्श दिखलाई पड़ते रहे। पदमलाल पुत्रालाल बख्शीके 'विश्व-साहित्य'में पश्चिमी सिद्धान्तोंका प्रतिपादन भी है। पूर्वी और पश्चिमी साहित्य-सिद्धान्तोंके समन्वयात्मक दृष्टिकोण-मे लिखे गये रामचन्द्र शुक्लके लेख हैं तथा श्यामसुन्दर दास-कृत 'साहित्यालोचन' (१९२२) है। बंगलासे द्विजेन्द्रलाल-कृत 'कालिदास और भवभूति'का हिन्दी अनुवाद भी इसी श्रेणीका ग्रन्थ है।

शास्त्रीय या शास्त्र-प्रधान आलोचनाका प्रारम्भ महावीरप्रसाद द्विवेदी तथा मिश्रबन्धुने किया। इस कोटिकी आलोचनाका आदर्श संस्कृत अलंकार-शास्त्रके अनुसार कृतीकी कृतिकी आलोचना करना था। महावीरप्रसाद द्विवेदीके 'विक्रमावदेवचरितचर्चा', 'नेपथ्यचरित' तथा मिश्रबन्धुकी 'हम्मीर हठ' काव्यपर और श्रीधरकी भूषणपर आलोचनाएँ इसी प्रकारकी हैं। मिश्रबन्धुका 'हिन्दी नव-रत्न' (१९१०-११) इस प्रकारकी आलोचनाका उत्तम ग्रन्थ है।

प्रभाव-प्रधान आलोचना सिद्धान्त-विरोधी है। इसने शास्त्रीय मान्यताओंसे अधिक महत्त्व व्यक्तिगत रचि, भावना, जीवनादर्शको दिया। इसमें समालोचक समालोच्य कृतिकी आलोचना करते समय अपनी ही भावनाओंके अनुसार निर्णय देता है। पद्मसिंह शर्माकी 'विहारीकी सतमई', 'सतसई-सहार' ऐसी ही रचनाएँ हैं।

तुलना-प्रधान आलोचनामें कवियों और लेखकोंकी कृतियोंकी अन्य भाषा-साहित्योंकी रचनाओंसे तुलना की जाती है। इस कोटिमें पद्मसिंह शर्माकृत 'विहारी और फारसी कवि सादीकी समालोचना', 'मित्र भाषाओंके समानार्थी पद्य', 'संस्कृत और हिन्दी कविताका विम्ब-प्रतिविम्ब-भाव', 'भिन्न भाषाओंका विम्ब-प्रतिविम्ब-भाव' जैसे लेख, 'विहारीकी सतसईकी गाथा सप्तशती और अमरुत शतकवाले अंश', कृष्णविहारी मिश्रके 'देव और विहारी', भगवानदीनके 'विहारी और देव', जैसे ग्रन्थ आते हैं। कृष्णविहारी मिश्रका 'विहारी और दास' लेख भी इसी प्रकारका है।

चिन्तन-प्रधान आलोचनाका सञ्जात रामचन्द्र शुक्लने किया। इसमें वैज्ञानिक पद्धतिपर कवि या लेखकके काल, जीवन-चरित्र, वातावरण, परिस्थिति, इनका उनकी कृतियोंपर प्रभाव, साहित्यिक परम्पराके उनका स्थान, लोक-संग्रह आदिपर दृष्टि केन्द्रित रहती है। रामचन्द्र शुक्लकी 'जायसी ग्रन्थावली' (१९२२), 'तुलसी ग्रन्थावली' (तृतीय भाग), 'अनुर गीतसार'की भूमिकाएँ इसी भागिकी हैं।

चौमर्वा जतीके द्वितीय चतुर्थांशमें नवीन सांस्कृतिक उत्थान, पाश्चात्य शिक्षा-पद्धति, उच्च कक्षाओंमें हिन्दीके अध्ययन, भाषाकी बढ़ी हुई अभिव्यञ्जना-शक्ति और रामचन्द्र शुक्ल तथा श्यामसुन्दर दासके कर्मठ व्यक्तित्व इत्यादि अनेक कारणोंसे आलोचनाका नवीन ढंगसे विकास हुआ। इस कालमें काव्य-कृतियाँ भारतीय आदर्शवादी रसवादकी कमौटीपर देखी जाने लगीं और नाटक, उपन्यास, कहानी, निबन्ध आदि गद्य-रूपोंकी आलोचना पाश्चात्य सिद्धान्तोंके अनुसार होने लगी। पाश्चात्य प्रभावके कारण कृतियों और कृतिकारोंको जीवनकी यथार्थ और वास्तविक परिस्थितियोंसे सम्बद्ध करके देखा जाने लगा। साथ ही साथ व्यक्ति और समाजके मनोविज्ञानको ध्यानमें रखकर न्याय और निर्णय करनेकी प्रवृत्ति बढ़ी। विषय-प्रतिपादनमें निर्णयात्मक, विवेचनात्मक और निगमन भाषा-शैलियोंका प्रयोग हुआ। वस्तुकी वैज्ञानिक पद्धतिसे देखनेके आग्रहके कारण प्रभाववादी समालोचना समाप्तप्राय हो गयी, किन्तु रचनाके साथ रचयिताका अभिन्न सम्बन्ध माना गया और रचनाको समझनेके लिए रचयिताको पहले समझ लेना अनिवार्य बताया गया। फलतः रचयिताके पूर्वाग्रह, व्यक्तित्व, प्रभाव, कुण्ठा, अतृप्ति, रुचि, प्रवृत्ति, मस्कार आदिका भी अध्ययन आलोचना बनकर आया।

इस कालमें आलोचनाके कई रूप मिलते हैं। पहला रूप, इसमें आलोचनाका आदर्श रामचन्द्र शुक्लकी पद्धति है, जिसमें समालोच्यके जीवन, उसके वातावरण, परिस्थिति, व्यक्तित्व, काल, समाज, जीवनादर्शकी व्याख्या की जाती है और शील, लोक-संग्रह तथा रसकी बसौटीपर कमकर निर्णय किया जाता है। कृष्णशंकर शुक्लके 'कविवर रत्नाकर', 'केशवकी काव्यकला', विश्वनाथप्रसाद मिश्रके 'विहारीकी वाग्विभूति', गंगाप्रसाद मिह्र अलौरीके 'पशाकरकी काव्य साधना', रामकुमार बरमाके 'कनीरका रहस्यवाद' हजारीप्रसाद द्विवेदीके 'सुरसाहित्य', 'कनीर', राजबहादुर लमगोडाके 'विश्व साहित्यम रामचरितमानस', धर्मेन्द्र ब्रह्मचारीके 'गुप्तजीकी काव्यधारा', गिरजादत्त शुक्ल 'गिरीश'के 'महाकवि, हरिऔध' जैसे ग्रन्थ इसी प्रकारके हैं।

दूसरा रूप, विश्वविद्यालयोंकी टी० फिल्, पी० एच० डी० और टी० लिट्० की थीसिसोंमें मिलता है। इनमें गम्भीर अध्ययन, तटस्थ दृष्टिकोण, तथ्यकी मौलिक व्याख्या अथवा गवेषणा, बौद्धिक विवेचनका आग्रह रहता है। यह कार्य भाषा और भाषाविज्ञान सम्बन्धी, हिन्दी साहित्यके इतिहास सम्बन्धी, काव्यकी विशेषधारा या प्रवृत्ति सम्बन्धी विशेष कवि या लेखक या कृति सम्बन्धी, वर्गविशेषके कविसमूह सम्बन्धी, हिन्दी साहित्यकी पृष्ठभूमि, परम्परा, प्रभाव और तुलना सम्बन्धी, साहित्यरूप सम्बन्धी, काव्य-शास्त्र सम्बन्धी, लोकसाहित्य सम्बन्धी, अनेक रूपमें प्राप्त है।

तीसरा रूप, जिसमें कविकी विशेष रचनाका सूक्ष्मतम अध्ययन किया जाता है। व्यक्ति, शब्द, पंक्ति, पद्य, प्रभाव, मनीषा गहरी दृष्टि डाली जाती है। भगवन्तरण उपाध्यायकी 'नूरजहाँ' इसी प्रकारकी है।

चौथा रूप, जिसमें समालोच्यके पात्रों द्वारा ही उनके नेपोपम प्रकाश डाला जाता है। नगेन्द्रका 'मिर्च

उपन्यास' निबन्ध और नरोत्तमप्रसाद नागरका 'शुतुर्ग पुराण' भी इसी प्रकारकी रचनाएँ हैं।

पंचवा रूप, प्रगतिशील समालोचनाका है जिसमें मार्क्सवादी सिद्धान्तोंपर समालोचना की जाती है। कृति और कृतीने महत्त्वको यथार्थ सामाजिक जीवन और उसके कल्याणकी दृष्टिसे निर्धारित किया जाता है। नन्मयनाथ गुप्त और रमेन्द्र वर्माका 'कथाकार प्रेमचन्द्र' ऐसा ही ग्रन्थ है।

छठा रूप, उन समालोचनाओंका है जिनमें पूर्वी और पश्चिमी साहित्य-शालके सिद्धान्तोंके नमन्वयपर आलोचनाएँ की गयी हैं। शिवनाथने 'आचार्य रामचन्द्र शुक्ल' तथा नगेन्द्रके 'सुमित्रानन्दन पन्त', 'विचार और अनुभूति', 'विचार और विवेचन' ऐसे ही ग्रन्थ हैं।

सातवाँ रूप, पुस्तक-परिचय है जो पाक्षिक और त्रैमासिक, मासिक पत्र-पत्रिकाओंमें मिलता है, जिनमें पुस्तकके कलेवरसे लेखक और प्रतिपादित विषयतकका सक्षिप्त परिचय रहता है।

—वि० ग०

**आलोचना, अनुभवात्मक**—यह आलोचना-पद्धति काफी पुरानी है और अंग्रेजी साहित्यमें इसकी मान्यता सिद्ध हो चुकी है। इस पद्धतिके मूलधार हैं निरीक्षण, विश्लेषण और वर्गीकरण। साहित्यिक क्षेत्रमें रचिवैचित्र्यको महत्त्व प्रदान करते हुए भी यह पद्धति व्यक्तिगत अनुभवोंको व्यवस्थित और वैज्ञानिक रूप प्रदान कर साहित्यिक कृतियोंके निरीक्षण, विश्लेषण और वर्गीकरणमें सहायक सिद्ध होती है और लेखकोंकी मूल भावना और उनकी कृतियोंका वास्तविक रूप स्पष्ट करती है। अनुभवात्मक आलोचक किसी कृतिकी उत्कृष्टता, विशेषता आदिसे आधार-पर विभिन्न वर्ग बनावेगा और उनमें उन कृतियोंको यथावत् स्थान देगा। वह कलाको प्रकृतिका ही एक अंग मानता है और उसपर वैसे ही और उसी प्रकारके नियम लागू करता है जैसे प्रकृतिपर, ताकि उसकी आत्माका स्पष्ट रूप दृष्टिगोचर होने लगे। इस आलोचना-पद्धतिके अनुसार कलाकी उत्पत्तिका कभी अन्त नहीं होता (निर्णयात्मक आलोचनामें प्राचीन युगकी कला पराकाष्ठापर पहुँची हुई मानी जाती जाती है), उसका प्रत्येक युगमें, निरन्तर विकास होता है।

—ल० सा० वा०

**आलोचना, अभिव्यंजनावादी**—अंग्रेजीमें अभिव्यंजनावादीको एक्सप्रेसिनिज्म कहते हैं। इसका आदर्श वेनेदेत्तो क्रोचे (१८६६ ई०)के सिद्धान्तपर आधारित है। आधुनिक युगमें रुढ़ि और परम्पराके प्रति विद्रोह एक सामान्य तथ्य है। यूरोपीय साहित्यमें, लैसिंगके बाद कलाका उद्देश्य 'किसी वस्तुकी रचना' मात्र न समझकर, भावकी अभिव्यक्ति माना गया। कलाके नन्वन्धमें वह भावना उन्नीसवीं शताब्दीमें समस्त यूरोपमें प्रचलित थी। बीसवीं शताब्दीमें भी कला और सौन्दर्यकी मूल अचेतन वृत्ति वही भावना रही है। क्रोचेने कहा था कि 'अभिव्यंजना और ललित-कला एक ही है' अथवा 'सभी ललित कलाएँ अभिव्यंजनाएँ हैं और फलतः सन्पूर्ण अभिव्यंजना ललित कला हैं।' हमारे मनमें पहले किसी वस्तु या दृश्यके नन्वन्धमें ज्ञान उत्पन्न होता है तत्पश्चात् उसकी प्रक्रिया उत्पन्न होती है। यह ज्ञान भी या तो महजज्ञान या

प्रेरणा (इन्स्यूशन)के रूपमें आता है, अथवा हमारी निश्चयात्मिका बुद्धि द्वारा उपलब्ध प्रत्यय (कन्सेप्ट)के रूपमें। सहजज्ञान या प्रेरणापर सौन्दर्य निर्भर रहता है और निश्चयात्मिका बुद्धिपर तर्कशाल। क्रोचेने अपनी इस विचारधाराका सत्यक् विकास किया। वास्तवमें उसने मतानुसार मनका सहजज्ञान या प्रेरणा ही आत्माकी व्यक्तिगत क्रिया है और यही मनुष्यके मनकी सौन्दर्यात्मक वृत्ति है, और क्योंकि कल्पना द्वारा चिन्मयी खोज होती है, इसलिए कला उसके द्वारा अनुशासित है। सहजज्ञान या प्रेरणा जिस रूपमें प्रकट होती है वही अभिव्यंजना है। सहजज्ञान या प्रेरणा और अभिव्यंजना एक-दूसरेकी पर्याय हैं, अर्थात् दोनों साथ-साथ चलती हैं। मनुष्यकी आत्मा केवल द्रव्य (मैटर)की प्रतीति करती है। इसीके सहारे वह अपनेको प्रकट करती है। अभिव्यंजनाका आधार भौतिक न होकर मानसिक है अर्थात् रूपकी कल्पना करते ही उसकी पूर्ण अभिव्यंजना हो जाती है। चित्र या कविताम उसकी बाह्य अभिव्यक्तिमात्र होती है, वैसे मनोभावोंको बाह्यकार प्रदान करते ही अभिव्यंजनाविद्की स्वतन्त्रताका अपहरण हो जाता है। इस सिद्धान्तका प्रयोग अतिव्यर्थ-वादियों (सुरीयलिस्ट्स)ने भी अपने ढंगसे किया है। क्रोचेके इन सिद्धान्तोंको अक्षरशः मान्यता प्रदान करनेमें कठिनाई रही है, क्योंकि जब कलाके विषयोंका घनिष्ठ सम्बन्ध कलाकारके व्यक्तिगत मानसिक जीवनसे ही होगा, तो आलोचक कित् बाह्य आधारपर आलोचना करेगा? साथ ही कलाकारकी मानसिक स्वतन्त्रता अद्भुत और विचित्र रूप धारण कर सकती है जो साधारण व्यक्तिके लिए विलकुल बोधगम्य न रह जायगी। बाह्य जगत्में आलोचकोंका नियन्त्रण अभिव्यंजनाविद्गणोंको स्वीकार नहीं। फिर इस सम्बन्धमें कलाके प्रभाव, समाजकल्याण, सौन्दर्य और जीवन आदिसे सम्बन्धित अन्य अनेक समस्याएँ उठनी हैं। तो भी क्रोचेके सिद्धान्तोंको आलोचना-प्रणालीका आधार माना जाता रहा है। अभिव्यंजनाविद् आलोचना-प्रणालीमें विषय और उसके गुणोंको अधिक महत्त्व नहीं दिया जाता, केवल प्रभावकी अभिव्यक्ति देखी जाती है। उसके मूल या उपयोगिता आदिसे उसका कोई प्रयोजन नहीं रहता।

—ल० सा० वा०

**आलोचना, आत्मगत**—यह व्यक्तिपर आधारित एक नवीन प्रकारकी आलोचना-पद्धति है जो स्वच्छन्द व्यक्तिवाद (रोमांटिक इण्डिविजुअलिज्म) और आत्मचेतनाका परिणाम है। आत्मगत आलोचनाकी ही आत्मप्रधान या प्रभावाभिव्यंजक या प्रभावात्मक या प्रभाववादी आलोचना कहते हैं। दे०—'प्रभावात्मक' आलोचना।—ल० सा० वा०

**आलोचना, ऐतिहासिक**—किसी कृतिकी व्याख्या करते समय रचयिताके पूर्ववर्ती तथा समकालीन इतिहासका आश्रय ग्रहण करनेसे ऐतिहासिक आलोचना (हिस्टोरिकल क्रिटिसिज्म)का जन्म होता है। आधुनिक कालमें इन पद्धतिका व्यवहार करते समय आलोचक साहित्यको समाजका प्रतिबिम्ब मानता है। वह लेखकके कालमें उन शक्तियोंको गोजनेकी चेष्टा करता है जहाँमें साहित्यविवेक-



का उद्गम होता है। होमर, टैसीस, लॉजाइनम, वेरुन, मिल्टन, ड्राइडन, हाव्स, कारलाइल, मैथ्यू आर्नाल्ड, फ्रेडरिक थॉगेल, टी० एस० इलियट आदि पाश्चात्य विचारकों और साहित्यिकोंने साहित्यको सामाजिक एवं ऐतिहासिक शक्तियोंसे सम्बद्ध करनेका बराबर थोड़ा-बहुत प्रयास किया है और उनके विचारका यह निष्कर्ष सामने आता है कि प्रत्येक कालकी जीवन-सम्बन्धी व्यापक परिस्थितियाँ अपने पूर्ववर्ती कालसे सम्बद्ध होती हुई भी भिन्न होती हैं और वे कवि, कलाकार या लेखककी विचारधारा और पद्धतिको प्रभावित किये बिना नहीं रहतीं। फलतः, नये कालके साथ, आलोचना भी नवीन रूप धारण करती है। ऐतिहासिक आलोचना-पद्धतिकी दृष्टिसे अंग्रेजी साहित्यके प्रसिद्ध इतिहासकार टेनका विशेष महत्त्व है। उनके हाथों इस पद्धतिका विशेष स्पष्टीकरण और विकास हुआ। जाति (मस्कार) और परिस्थिति (वास्तव) के अतिरिक्त युगकी व्यापक शक्तियोंका प्रभाव उन्हें मान्य है। टेनके सिद्धान्तोंके सम्बन्धमें मतभेद है, विशेषतः मनुष्यके अपने विशिष्ट गुणपर, जिससे मनुष्यके व्यक्तित्वमें अद्भुत विशेषता आ जाती है, टेनने विचार नहीं किया। वास्तवमें कुछ आलोचकोंका तो यहार्तक कहना है कि इस आलोचना-पद्धतिसे युगजीवन समझनेमें अवश्य सहायता प्राप्त हुई, किन्तु कलाकारकी रचनाओंसे हमारा ध्यान हट गया। अधिकसे अधिक इन पद्धतिका कलाकृतियोंमें, काव्यरचना या नाट्यरचना आदिमें साहित्यिक धाराओं या विचारधाराओंके संकेत प्राप्त करनेमें उपयोग हो सकता है।

ऐतिहासिक आलोचनात्मक पद्धतिके अन्तर्गत राजनीति, समाजविज्ञान, दर्शनविज्ञान, आर्थिक जीवन, रुढ़ि, शिक्षा आदिसे सम्बन्धित पीठिकाओंमें कालविशेषके साहित्यको समझनेकी चेष्टा तो की जाती है, किन्तु व्याख्यात्मक आलोचक इस पद्धतिका वैज्ञानिकी भाँति प्रयोग नहीं करता। उसका मुख्य ध्येय तो युगकी आत्माको समझना होता है। हिन्दी साहित्यके इतिहासमें मध्ययुगकी समासिके पश्चात् आधुनिक युगका सूत्रपात हुआ जिसका नेतृत्व भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने किया। ऐतिहासिक आलोचना-प्रणालीके अनुसार अंग्रेजी राज्यकी स्थापना होनेपर देशमें कौन-कौनसे राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक, आर्थिक, वैज्ञानिक, शिक्षा सम्बन्धी आदि परिवर्तन हुए और उनका सम्यक् प्रभाव युगमनपर किम रूपमें पड़ा, इन सब बातोंकी खोज आवश्यक हो जाती है। हमें यह देखना पड़ता है कि कविने समाजमें क्या लिया और क्या दिया ?

—ल० सा० वा०

**आलोचना, कार्यात्मक**—यह आलोचना-प्रणाली कवि या कलाकारका कार्य सीमित कर देनेके कारण कार्यात्मक कही जाती है। इस प्रणालीके अनुसार कलाकारने जिस साहित्यिक रूपकी रचनाका कार्य अपने ऊपर लिया है उसी रूपके तत्त्वों और गुणों एवं विशिष्टताओंके आधारपर उसका मूल्यांकन किया जाना चाहिये। आलोचक स्वयं कलाकारको मनोनीत विशेष साहित्यिक रूपके रचनावैशिष्ट्यकी नीमामे राष्ट्र चानेकी अनुमति नहीं

देता। यदि कलाकार उपन्यासकी रचना करता है तो उसे उसमें नाटकीय तत्त्वोंका समावेश करनेकी आवश्यकता नहीं है। आलोचकको भी उसमें केवल उपन्यास-कलाके तत्त्व ही देखने चाहिये, उन्हीं तत्त्वोंके आधारपर उसका मूल्यांकन करना चाहिये। उपन्यास-कालमें नाट्य-कलाकी विशेषताएँ देखना निरर्थक है। प्रत्येक साहित्यिक रूपके अपने अलग-अलग गुण हैं, उनकी अपनी-अपनी शैली है। इसलिए एकके गुणों और शैलीका आभास दूसरेमें देखना अनुचित है। किन्तु किसी साहित्यिक रूपके विशेष गुणों और शैलीका मूल्यांकन केवल नियमों और सिद्धान्तोंके आधारपर करना ही इस प्रणालीका उद्देश्य नहीं है। कवि या कलाकारकी शैलीका मूल्यांकन उसके व्यक्तित्वके साथ-साथ सम्बद्ध करनेमें कार्यात्मक प्रणाली महायक सिद्ध होती है। कोरा 'सिद्धान्तवाद' इसमें नहीं है। साथ ही कवि या कलाकारको अपना निर्धारित मार्ग छोड़कर हृदयकी स्वच्छन्दता व्यक्त करनेका भी अधिकार नहीं है। कविकर्मका संयमन इस प्रणालीकी प्रधान विशेषता मानी जानी चाहिये।

—ल० सा० वा०

**आलोचना, गुणदोषात्मक**—यह आलोचना-प्रणाली प्रधानतः रूढ़िपर आधारित रहती है। आलोचना-क्षेत्रमें प्रायः सब देशोंमें सर्वप्रथम गुण-दोष-दर्शन ही आलोचकोंका लक्ष्य रहा है। आलोचक रूढ़ि-विपर्यय नहान नहीं करता। वह कवियों और लेखकोंकी नवीन विशेषताओं और अन्तःप्रकृतिके विश्लेषणकी ओर ध्यान नहीं देता। उसे रूढ़िका अनुगमन ही प्रिय और वाछनीय लगता है। इस प्रकारकी आलोचनामें एक बड़ा सतर्क यह है कि प्रायः आलोचक केवल छिद्रान्वेषणतक अपनेको सीमित रखते हैं। विरले आलोचक ही गुण-दोष-निर्देशनमें सन्तुलन रख सके हैं। हिन्दीमें उन्नीसवीं शताब्दी उत्तरार्द्धमें आलोचना गुण-दोष-विवेचनके रूपमें प्रकट हुई। 'प्रेमघन'ने 'संयोगिता स्वयंवर'की छुट्टियों और दोषोंका बड़ी सूक्ष्मताके साथ उद्घाटन किया। इसी प्रकार महावीरप्रसाद द्विवेदीरुन 'हिन्दी कालिदासकी आलोचना' केवल भाषा सम्बन्धी दोषों और मूल भावोंकी पहुँच आघातोंकी ओर संकेत करनेतक ही सीमित है। द्विवेदीजीकी अन्य आलोचनाओंमें गुण-दोषोंका ही अधिक उल्लेख है। वास्तवमें आलोचक इस प्रणालीका अनुसरण कर लेखक या कविके व्यक्तित्वकी, उसके युग और युगानुकूल पड़े प्रभावोंकी उपेक्षा करता है। केवल गुण-दोष-प्रदर्शन आलोचना प्रणालीका प्रारम्भिक रूप माना जा सकता है।

—ल० सा० वा०

**आलोचना, जीवनवृत्तांतिय**—साहित्यका अध्ययन करते समय जाति, परिस्थिति और युगके सम्यक् प्रभावान्तर्गत निम्न साहित्यके व्यक्तित्वके अध्ययनसे भी यथेष्ट सहायता प्राप्त होती है। इस कार्यके लिए उनके जीवनका ज्ञान आवश्यक हो जाता है। युरोपमें यह प्रवृत्ति ईसाकी मोरहवा शताब्दीमें दृष्टिगोचर होती है। अठारहवीं शताब्दीमें जान ड्राइडन द्वारा उसे प्रतिष्ठा प्राप्त हुई। टाउडन और जान्सनने जीवनचरित और आलोचनाका अद्भुत समिश्रण प्रस्तुत किया है। अर्धहीन बातों या उल्लेख करनेमें इस प्रणालीमें कोई सहायता नहीं मिलती।

वास्तवमें जीवनका अध्ययन करना उन प्रभावोंका अध्ययन करना है जिनसे साहित्यिक व्यक्तित्वका निर्माण होता है। कृतियों और जीवनका पारस्परिक निकटतम सम्बन्ध आलोचकके लिए उपयोगी सिद्ध होता है। चरित्रका जितना अधिक पूर्ण विश्लेषण होगा उतना ही अधिक विश्लेषणमें स्पष्टता आवेगी। जीवनवृत्तान्तीय आलोचना-पद्धति प्रतिपादित करनेमें सेण्ट व्यूवका प्रधान हाथ रहा है और ऐतिहासिक पद्धतिकी भाँति व्याख्यात्मक पद्धतिमें ही उसका विशेष सम्बन्ध है। सेण्ट व्यूवके मतानुसार किसी कृतिकी जानकारी कलाकारके जीवनसे सम्बद्ध है। कृति उसके जीवनका ही सार अंग है। परिवार, मित्रमण्डली, गोष्ठि, काव्यात्मक या आलोचनात्मक केन्द्र—वह केन्द्र जिसमें लेखक अपना रूप धारण करता है—जीवनचरितकी प्रगति, धार्मिक निष्ठा, प्रकृतिप्रेम आदिकी निरीक्षणशक्ति, अन्तर्दृष्टि और निष्ठा द्वारा अध्ययन कर कवि या कलाकारके व्यक्तित्वका स्पष्टीकरण करना जीवनवृत्तान्तीय आलोचना-पद्धतिका लक्ष्य है। व्यक्तिका विश्लेषण होते ही कृतिका विश्लेषण हो जाता है। प्राचीन भारतवर्षकी आलोचना-प्रणालीके अन्तर्गत कविके सत्संग, देशज्ञान, व्यवहारज्ञान, वाग्विदग्धता, विद्वानोंका सत्संग आदिका उल्लेख भी एक प्रकारसे जीवनवृत्तान्तीय आलोचना-प्रणालीका ही रूप है। हिन्दीमें चूर, तुलसी, कबीर आदिका साहित्य भी इन प्रणालीके अनुसार परखा गया है। यद्यपि इस प्रणालीके सम्बन्धमें जीवनचरितपर प्रकाश डालनेवाली सामग्रीका अभाव, वशके अनुसार प्रतिभाका आँकना अथवा प्रतिभाको वशानुगत मानना आदि कठिनाइयाँ हैं, तो भी उसका प्रचार रहा है। अनेक कलाकार तो अपने जीवनसे अपनी कृतियोंको अलग रखनेमें सफल हुए हैं और अनेक कलाकार निम्न और साधारण वशोंमें उत्पन्न होते हुए भी प्रतिभाशाली सिद्ध हुए हैं। अनेक कलाकारोंके जीवनका थोड़ा-सा भी विवरण प्राप्त नहीं होता। ऐसी परिस्थितिमें प्रस्तुत आलोचना-प्रणाली सहायक सिद्ध नहीं होती। वास्तवमें ऐतिहासिक प्रणालीका कलाकारके व्यक्तित्वका दिग्दर्शन करानेमें सहायक न होनेका अभाव जीवनवृत्तान्तीय आलोचना द्वारा पूर्ण हो जाता है, क्योंकि इस कलाका उद्गम और विकास शत करनेका साधन प्राप्त हुआ, उसमें कला सम्बन्धी अनेक रुचियाँ सुलझानेमें सहायता मिलती है। हमें कलाकारको निकटमें देखनेका अवसर मिलता है और वह तथा उसकी रचना, दो भिन्न वस्तुएँ नहीं रह जाती। कलाकारके जीवनमें सम्बन्धित अनेक बातें तो उनकी रचनाओंमें जाने या अनजानेमें आ जाती हैं। हम अपने सहानुभूतिपूर्ण अध्ययन द्वारा उनमें उसके विचारों, अनुभवों, भावनाओं आदिका स्रोत प्राप्त कर सकते हैं। यह आलोचना-प्रणाली अब भी काफी लोकप्रिय है।

—ल० मा० वा०

आलोचना, तुलनात्मक—अंग्रेजीमें इसे क्रम्पेटिव क्रिटिसिज्म कहते हैं। ऐतिहासिक और वैज्ञानिक आलोचना-प्रणालियोंकी बहुत-कुछ पूर्ति तुलनात्मक प्रणालीमें हो जाती है। उनका सङ्गठन उन्नीसवीं शताब्दीसे नाना हो सकता है। साहित्यिक प्रभावोंकी ग्योच करना,

अर्थात् किसी रूप या शैलीपर किसी विशेष साहित्यिकका प्रभाव खोजना इस प्रणालीका मूल उद्देश्य है। तुलनात्मक आलोचनामें बहुत-सी बातें आकर्षक रहती हैं और ऐतिहासिक दृष्टिसे ही उनमें तुलना नहीं रहती, वरन् विचारों और प्रकारोंकी दृष्टिसे भी तुलना रहनी है। वास्तवमें तुलनात्मक प्रणाली ग्रहण करनेवाला आलोचक व्युत्पत्तिपर विशेष ध्यान देता है। इस कार्यकी पूर्तिके लिए वह विभिन्न देशों और विभिन्न कालोंकी मानसिक एवं आध्यात्मिक प्रगतिका भी अवलोकन करता है। एक ही देशकी विभिन्न साहित्यिक धाराओंका अध्ययन करना उसके लिए अभीष्ट होता है। इन सबमें वह कोई नैसर्गिक सम्बन्ध खोजनेकी चेष्टा करता है। तुलनात्मक प्रणालीमें सफल होनेके लिए आलोचकका बहुज्ञ होना भी आवश्यक है। वह साहित्य और कलाका मूल किन्नी भी रूपमें स्वीकार करे, किन्तु उसे यह न भूल जाना चाहिये कि उसका प्रधान कर्तव्य केवल वर्णन, विवेचन और विश्लेषण है, निर्णय देना उसका कार्य नहीं। नाथ ही इस बातपर ध्यान रखना भी आवश्यक है कि तुलना समान वस्तुओंकी ही हो सकती है। यह बात विषयके अतिरिक्त ध्वनि, ध्येय और अभिव्यजना-प्रणालीके सम्बन्धमें भी लागू होती है। तुलनात्मक आलोचना जब आन्तरिक धारोंकी तुलनाका प्रयान करती है तो और भी दुरुद्ध हो जाती है। परम्परागत राजनीतिक या सामाजिक इतिहासके बदले इसमें फिर विचारोंके इतिहासपर जोर दिया जाता है। तुलनात्मक आलोचनामें साहित्य अभिव्यजनाका साधनमात्र ही नहीं, मनुष्यके भावों और विचारोंका प्रतिबिम्ब या प्रतीक है, वह सामाजिक चेतनाका दर्पण है। एक ही कविके कई ग्रन्थोंके आधारपर विषयकी पारस्परिक रूपमें तुलना हो सकती है अथवा एक ही कविकी विभिन्न रचनाओंकी तुलना हो सकती है और अन्तमें एक ही भाषाके या अन्य भाषाओंके तद्विषयक कवियों और ग्रन्थोंमें तुलना हो सकती है—विषय, भाव, भाषा, शैली आदि सभी दृष्टियोंसे। हिन्दीमें देव और विहारोकी तुलना कुछ दिनोंतक बड़ी वृमधामसे होती रही।

—ल० सा० वा०

आलोचना, निर्णयात्मक—अंग्रेजीमें इसे जुडीशल क्रिटिसिज्म कहते हैं। यूरोपमें यह प्रणाली काफी पुरानी है और यह एक प्रकारकी नैतिक आलोचना होती है। विद्वानोंको यह बात सुद्धिसंगत भी जान पड़ती है, क्योंकि आलोचनाका मुख्य उद्देश्य निर्णय हो रहा है। आलोचना-प्रणालीके अनुसार उन मूल्योंकी खोज की जाती है जिनके प्रभावान्तर्गत कवि या कलाकारकी सर्जनारमक शक्तिका उद्घाटन हुआ है। साथ ही उसके द्वारा रूप और रचना-प्रक्रियाका मूल्यांकन भी होता है। ग्रीसमें आलोचना-प्रणालीका सङ्गठन होमरसे माना जाता है। होमरके बाद यूनानी आलोचना-क्षेत्रमें सोफिस्ट्स(नार्किकों)का स्थान है। वे भाषणकला और व्याकरणमें निपुण होते थे और वे अपने वक्तव्योंको अधिकसे अधिक गूढ़ और चमत्कारपूर्ण बनानेकी चेष्टा करते थे। प्लेटोने कलाका आधार नैतिक और दार्शनिक सत्य माना था और उसे उपदेशमें सम्बद्ध करनेकी चेष्टा की थी। अगस्तने कल्पनात्मक अनुकरण द्वारा

सौन्दर्यको अधिक महत्त्व दिया था। लॉजायनसने कला और साहित्यमें महान् और ऊँचे विचारों, तीव्र मनोवेग, अलंकारोंके उचित प्रयोग, पदरचना और वाक्य शैली और चमत्कार द्वारा उत्पन्न आनन्दमय प्रभावोत्पादकताको विशेष मानदण्ड माना। रोममें सिसरो और क्रिटीलियनने भी साहित्यके वाद्य गुणोंपर अधिक जोर दिया। होरेसने ओचित्यकी ओर ध्यान आकृष्ट किया। यूरोपीय मध्ययुगमें भी आलोचकोंका ध्यान अर्थकी अपेक्षा शब्द-योजना, रूप-सौन्दर्यकी ओर अधिक गया। पुनरुत्थान-कालमें इटली, इंग्लैण्ड आदि देशोंमें आलंकारिता, रूप, शैली, सौन्दर्ययुक्त प्रस्तुतीकरणके अन्तर्गत आलोचनात्मक सिद्धान्त उपलब्ध किये गये। आलोचकोंका ध्यान बराबर शास्त्रीय मतकी ओर गया। फ्रासमें भी अरस्तू, होरेस, वजिल आदिके नियमोंकी मर्यादाकी सुरक्षा बनी रही। नवशास्त्रीय कालमें शास्त्रीयताका पूरा पक्षपात दृष्टिगोचर होता है। इस कालमें कुछ नियम प्रचलित थे और उनमें एकरूपता थी। रोमांटिक कालकी आलोचना-प्रणालीमें कोई एकरूपता नहीं। उन्नीसवीं शताब्दीमें भी आलोचकोंका ध्यान शास्त्रीयताकी ओर रहा है। भारतवर्षमें भी काव्यशास्त्र और साहित्यालोचनका आविर्भाव अति प्राचीन कालमें ही हो गया था। भामह, ढण्डी, वामन, रुद्रट, कुन्तक, राजशेखर, धनञ्जय, मम्मट, रुच्यक, विश्वनाथ, जगन्नाथ आदि आचार्योंके नाम और ग्रन्थ लोकप्रसिद्ध हैं, जिनमें काव्य-प्रयोजन, काव्य-लक्षण, काव्य-गुण, काव्य-दोष, रस, रीति, अलंकार, छन्द, नाटक आदि विविध विषयोंपर विचार किया गया है और साहित्यके मानदण्ड स्थापित किये गये हैं। भारत और यूरोपमें कुछ सिद्धान्तोंके अनुसार काव्य-समीक्षाका प्रचार रहा है। साहित्यिक रचनाओंमें रीति, गुण, अलंकार आदि देखना ही आलोचनाका मानदण्ड था। कलापक्ष प्रधान था और भावपक्ष एक प्रकारसे छूटा हुआ मिलता है।

निर्णयात्मक आलोचनाके उपर्युक्त संक्षिप्त ऐतिहासिक विवरणमें यह स्पष्ट हो जाता है कि इस प्रणालीका मुख्य ध्येय कृतिओंका मूल्यांकन कर पाठकोंकी सहायता करना रहा है। वह लेखकों और कृतियोंकी श्रेष्ठता या अश्रेष्ठताके सम्बन्धमें निर्णय देती है। इस निर्णयमें वह साहित्य और कला सम्बन्धी नियमोंसे सहायता लेती है। किन्तु ये नियम साहित्य और कलाके सहजरूपसे सम्बन्ध न रख, वाद्य रूपसे आरोपित होते हैं और इस प्रकार आलोचनाका अपरिवर्तनशील मानदण्ड स्थापित हो जाता है जो सदैव प्राचीन साहित्यके श्रेष्ठ गुणोंकी अपेक्षा रखता है। निर्णयात्मक आलोचना-पद्धति या तो विलकुल ही रुढ़िसे अलग हटना नहीं चाहती या वह प्राचीन सिद्धान्तोंको पूरे तौरसे मान्यता प्रदान नहीं करती और सुन्दरतामूलक सिद्धान्तोंको भी उपयोगी मानती है। इन दोनों दृष्टिकोणोंका सामंजस्य भी किया जा सकता है, किन्तु इसमें आलोचक भटक भी सकता है। वह रचनापर अधिक ध्यान केन्द्रित न कर मनोविज्ञान, वातावरण, इतिहासकी ओर अधिक आकृष्ट हो सकता है। इस प्रकारकी पद्धतिके अन्तर्गत आलोचक द्वारा अपने ऊपर पड़े हुए प्रभावकी अभिव्यक्ति भी कुण्ठित

हो सकती है। निर्णयात्मक आलोचनाने साहित्य-समीक्षामें जीवन, युग, वातावरण आदिके परीक्षणका महत्त्व कम कर दिया, क्योंकि युग, वातावरण आदि ऐतिहासिक प्रक्रियाएँ तो सदैव परिवर्तनशील हैं, इसलिए उन्हें साहित्यका निश्चित मानदण्ड नहीं माना जा सकता। कलाका विकास तो देश-कालसे परे है। वास्तविक कला किसी भी देश या कालमें आनन्दप्रदायिनी हो सकती है।

मुद्रण-कलाके प्रचारके फलस्वरूप प्रकाशित समाचार-पत्रोंमें पुस्तक-समीक्षाओं द्वारा पाठकोंके पथप्रदर्शन और पुनर्जीवनकालमें यूनानी साहित्यके अध्ययन द्वारा यूरोपमें निर्णयात्मक आलोचना-प्रणालीको विशेष प्रोत्साहन प्राप्त हुआ। क्रियात्मक आलोचना-प्रणालीमें उसका कुछ अंश विद्यमान रहता है। वह शास्त्रीय आलोचनाका व्यावहारिक रूप है। हिन्दीमें महावीरप्रसाद द्विवेदीकृत और मिश्रबन्धु-कृत आलोचनाएँ निर्णयात्मक दृष्टिकोण आलोचनाके उदाहरण प्रस्तुत करती हैं। एक आदर्श आलोचक केवल उन्हीं नैतिक मानदण्डोंके आधारपर परीक्षा करेगा जो स्वयं उस रचनामें विद्यमान होंगे अथवा जो रचनामें निहित मानदण्डोंके समीप होंगे। वह मेथिली-शरण गुप्तकी आलोचना 'निराला'के आधारपर नहीं करेगा अथवा उन्नीसवीं शताब्दीके उपन्यास-लेखक श्रीनिवास दाम-की आलोचना प्रेमचन्दके आधारपर नहीं करेगा। यदि वह किसी कवि या लेखककी आलोचना उसकी रचनामें निहित नैतिक मानदण्डोंके स्थानपर कुछ भिन्न मानदण्डोंके आधारपर करना चाहता है तो ऐसा करनेसे पूर्व उसे यह स्पष्ट प्रकट कर देना चाहिये ताकि पाठक यह समझ सके कि वह निर्णायकके रूपमें है या दण्डनायकके रूपमें। दूसरी ओर, प्रशंसकोंको अपने पक्षके समर्थनके लिए भी पूरे तौरसे तैयार रहना चाहिये। निन्दा या प्रशंसा भी एक कलाका रूप ग्रहण कर सकती है, किन्तु केवल निन्दा या प्रशंसा ही साहित्यकी आलोचनाके नामसे अभिहित नहीं की जा सकती। निर्णयात्मक आलोचनाने आलोचक न्यायाधीशके समान होता है। व्याख्यात्मक आलोचनाने आलोचक अन्वेषकके रूपमें रहता है। —ल० सा० वा०

**आलोचना, नैसर्गिक**—इस प्रणालीसे कलाके प्रति आलोचककी महज, स्वाभाविक, निरपेक्ष प्रतिक्रियाका धोतन होता है और उसमें व्यक्तिगत रुचि-अरुचि ही मुख्य निर्णायक तत्त्व है। कोई कृति हमें अच्छी लगती है, वस इतना ही यथेष्ट है। क्या अच्छी लगती है, वह प्रश्न उठता ही नहीं। इसमें आलोचनाकी अन्य जितनी प्रणालियाँ हैं, वे निरर्थक समझी जाती हैं। हमें न तो कलाकारके जीवन-का अध्ययन करना है और न देश, काल, परिस्थितिका। कलाकारकी कृति स्वयं अपनेमें कैसी है, यही देखना उसका मूल्य आँकना है। कलाकारकी अभिव्यज्जना-शैलीमें भी उसका कोई सम्बन्ध नहीं। कलाकारकी कृतिकी जो उत्कृष्टता है, केवल उसे ही देखना आलोचकका उद्देश्य होना चाहिये। अन्य बातें अनावश्यक और कृत्रिम हैं। अन्य किनी जगिन नामके अभावमें उसे केवल नैसर्गिक, महज, स्वाभाविक आलोचना-प्रणाली कहा जाता है। —ल० ना० वा०

**आलोचना, प्रभावात्मक**—इने अंग्रेजीमें इम्प्रेसनिस्टिक

कहते हैं। यद्यपि सामान्यतः आलोचनाका मूल सिद्धान्त है कि किसी कलाकृतिकी किसी व्यक्तिके मनपर क्या प्रतिक्रिया उत्पन्न होती है, इसी बातपर आलोचना निर्भर रहती है, किन्तु प्रभाववात्मक आलोचना-पद्धति स्वच्छन्द व्यक्तिवाद और जातिचेतनापर आधारित है। यह पद्धति हालमें ही विकसित हुई है। नास्तिक दृष्टिसे यामनोवैज्ञानिक दृष्टिसे किसी कृतिके प्रति व्यक्तिगत प्रतिक्रिया ही इस आलोचनाका प्रथम सोपान है। कालक्रमके अनुसार व्यक्तित्व प्रधान आलोचनावादकी चीज है। प्रभाववात्मक आलोचनाको ही आत्मगत या प्रभावामिव्यञ्जक आलोचना भी कहने हैं। कोई बात सुनकर, कोई तथ्य देखकर या कोई सुन्दर वर्णन पढ़कर हममें स्वाभाविक हर्षाल्लास उत्पन्न होता है, जिसे अंग्रेजीमें 'इण्ड्यूविन रैसर्पान्स' कहते हैं। यदि एक आलोचकमें सत्-असत्का विवेक है और साथ ही उसमें हर्षाल्लासकी भावना है, तो वह शीघ्र ही एक कलात्मक कृतिको सली भाँति हृदयगम करनेकी चेष्टा करता है और अन्तमें अपना निर्णय दे टालता है। इस आलोचना-पद्धतिका आदर्शक्रम रहता है सहज, आन्तरिक प्रतिक्रिया, कृतिका स्वेच्छापूर्वक ज्ञान और अन्तमें मूल्यांकन। किन्तु साहित्यके इतिहासमें यह क्रम बदला हुआ मिलना है। प्राचीन कालमें हमें नैतिक मूल्यांकन सबसे पहले मिलना है। विवेकपूर्ण साधनोंका विकास बादकी हुआ। इस पद्धतिके अन्तर्गत आलोचक कृतिकी कुछ बातोंसे प्रभावित होकर कहता है—'मेरा आनन्द स्वयं ही एक प्रकारका फल है, दूसरे लोग दूसरे प्रकारका आनन्द प्राप्त करते और व्यक्त करते हैं। उन्हें अपने ऊपर पड़ा प्रभाव व्यक्त करनेका पूर्ण अधिकार है। इस प्रकार हम दोनों कलापूर्ण रचना या आलोचना-कलाकी सृष्टि करेंगे। सारी आलोचनाका उद्देश्य कलासे हटकर उसकी जगहपर कुछ और वस्तु रखना है। यहाँ मैं अपनेको रखता हूँ।' किन्तु जबतक प्रभाव एक ही व्यक्तिके सीमित रहा तबतक उसका विशेष मान नहीं होता—वह व्यक्ति विशेष ही हुआ तो दूसरी बात है। जब उल्लास या प्रभावका साधारणीकरण हो जाता है तो उसका मूल्य बढ़ जाता है। इस पद्धतिका नान्द्वितीय रूप भरत मुनिके नाट्यशास्त्रमें बताया गया मिथियाँ मिलता है, जिनका प्रमाण दर्शकोंके हर्षाल्लास-सूचक चिह्नों या शारीरिक व्यापारोंसे होता है। हिन्दीमें इन प्रकारकी आलोचनाके दर्शन पण्डित पद्मसिंह शर्माकी कृतियोंमें होते हैं। किन्तु इस पद्धतिमें एक दोष खटकता है कि हो सकता है, जो प्रभाव व्यक्त किया गया है वह आशिक हो या सम्यक् रूपसे पड़ा प्रभाव न हो और कलाकी सम्पूर्ण आत्मा न परती गयी हो। साथ ही प्रभाववात्मक आलोचक होनेकी क्षमता प्रत्येक व्यक्तिमें नहीं पायी जा सकती। इसके लिए तीव्र संवेदनशीलता, चित्तकी गतिशीलता, भावानुभूति, कल्पना-शक्ति आदि विशेष गुण अपेक्षित हैं। वानवमें प्रभाववात्मक आलोचना-पद्धति द्वारा हम साहित्यकी शक्ति पहिचाननेमें समर्थ हो सकते हैं, वह हमने नवीन कलात्मक चेतनाका जन्म दे सकती है।

—८० ना० वा०

आलोचना, प्रभावामिव्यञ्जक-कलाकृतियोंके निरन्तर

अध्ययन द्वारा पाठकोंके हृदयपर एक प्रभाव या छाप (इम्प्रेशन) पड़नी जाती है जिसमें वह स्वयं यह जान जाता है कि क्या उन्नत और श्रेष्ठ है। यह आलोचना-पद्धति व्यक्तिपर आधारित है। टे०—'प्रभाववात्मक आलोचना'।

—८० सा० वा०

आलोचना, भौतिकवादी—काल मार्क्स द्वारा प्रतिपादित द्वन्द्वात्मक भौतिकवादमें सम्बद्ध होनेके कारण यह आलोचना-प्रणाली भौतिकवादी आलोचनाके नामसे अभिहित की जाती है। इसे मार्क्सवादी आलोचना या प्रगतिवादी आलोचना भी कहते हैं। कभी-कभी इसके लिए सामाजिक यथार्थवादी आलोचना अथवा सोवियत समीक्षापद्धति नाम भी प्रयुक्त मिल जाता है, किन्तु मार्क्सवादी या प्रगतिवादी आलोचना शब्द ही अधिक प्रचलित है।

भौतिकवादी आलोचना जीवनके बहुमुखी पक्षोंके साथ सम्बन्ध स्थापित कर साहित्यका मूल्यांकन करती है। जीवन स्थिर या अपरिवर्तनशील नहीं है, वह निरन्तर गतिशील है, किन्तु प्राचीनके प्रति मोह और नवीनके प्रति आकर्षणके फलस्वरूप जीवनमें, फलतः साहित्यमें, द्वन्द्व उपस्थित हो जाता है। ऐतिहासिक दृष्टिसे यही द्वन्द्व वर्ग-संघर्षके रूपमें प्रकट हुआ है। कार्ल मार्क्सके मतानुसार मानव जातिके इतिहासका विकास उत्पादन और वितरणके साधनों और वर्ग-संघर्षके दो कूलोंके बीच प्रवाहित होता है और उसी संघर्षके अनुकूल समय-समयपर सामाजिक, धार्मिक, राजनीतिक और आर्थिक आदर्श, फलतः साहित्यिक आदर्श, निर्मित होते रहे हैं। सन् १९१८ ई०की रूसी राज्यक्रान्तिके पश्चात् कार्ल मार्क्स द्वारा प्रतिपादित द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद और वर्ग-संघर्ष साहित्यके मूल्यांकनके आधार निश्चित हुए और अर्थ उन्नत मूलधार बना। हमारे आधुनिक जीवनमें अनेकानेक सामाजिक, धार्मिक, राजनीतिक और आर्थिक विषमताएँ हैं, जिनसे आजके मानवका जीवन पीड़ित है। ऐसी स्थितिमें साहित्यकार प्राचीनताके मोहमें पड़े रहें, यह भौतिकवादी आलोचकको मान्य नहीं। वह द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद और वर्ग-संघर्षके आधारपर कलाकारके जीवन और साहित्यकी क्रियात्मकता और गतिशीलताको उभारना चाहता है। कला और आनन्दका परम्परागत अर्थ भी उसे मान्य नहीं। प्रस्तुत आलोचना-प्रणालीका राजनीतिमें घनिष्ठ सम्बन्ध है। यही कारण है कि मार्क्सवादी साहित्य और आलोचनानें प्रचारका अंग भी विद्यमान है। जिन साहित्यका सम्बन्ध कोरी भाषुकतासे हो वह भी उसे स्वीकार नहीं। स्वयं मार्क्सके विचार यूरोपमें रोमासवाद (रोमाटिनिज्म)के विरोध और बुद्धिवादी दार्शनिक, अतिवादियोंके फलस्वरूप उत्पन्न हुए थे। इन आलोचना-प्रणालीके समर्थकोंका विश्वास है कि वर्ग-संघर्षमें प्रत्येक व्यक्तिका शुकाव किसी-न-किसी एक वर्गकी ओर अवश्य रहना है, पूँजीवादी व्यवस्था अपने आन्तरिक विरोधोंके कारण समाप्त होगी और उसके बाद सर्वहारा-वर्गके हाथमें सत्ता आवेगी जिसे सर्वहारावर्गका अधिनायकत्व कहा जाता है। किसी भी साहित्यिक या कलात्मक कृतिमें इसी सर्वहारावर्ग या

श्रमिकवर्ग या, कहना चाहिये, व्यापक सामाजिक जीवनमें किसी भी उपेक्षित, पीड़ित और पड़लटके जीवन, उसके हर्ष-शोक, सुख-दुःख, पीड़ा-व्यथा, वेदना आदिका मार्क्सवादी चित्रण होना चाहिये। वास्तवमें साहित्यिक वर्गीकरणके मूलाधारों-सौन्दर्य और उपयोगिता-मेंसे भौतिकवादी आलोचना उपयोगिताको ही अपनी प्रधान कसौटी बनाती है। वह 'कला कलाके लिए है' के सिद्धान्तमें विश्वास नहीं रखती। भौतिकवादी या मार्क्सवादी आलोचक कला और साहित्य द्वारा क्रान्तिकी अवतारणा होते देखना चाहता है ताकि उसका स्वर्णस्वप्न पूरा हो। सामन्तवादी और पूँजीवादी समाजकी छत्रच्छायामें उत्पन्न कलात्मक मापदण्ड उसे स्वीकार नहीं। श्रमिकवर्गके अधिनायकत्वमें निर्मित वर्गविहीन समाजकी कलाका मापदण्ड मानवकी सेवा होगा। उसमें तथा पिछले मापदण्डोंमें समझौता उपस्थित करना उसे मान्य नहीं, यद्यपि इस मतका पूर्णरूपेण निर्वाह हो नहीं सका। आधुनिक औद्योगिक युगके लिए वह कलाके प्राचीन आदर्शोंका निर्वाह करना उचित नहीं समझता। इस आलोचना-प्रणालीके सिद्धान्तानुसार व्यष्टिके स्थानपर समष्टिका अधिक महत्त्व है। कार्ल मार्क्सकी पारलौकिक या आध्यात्मिक शक्तियोंमें विश्वास नहीं था। उसका विश्वास था कि पार्थिव शक्ति ही सब कुछ है, जिसका मूल अर्थशास्त्र है। राजनीति अर्थशास्त्रकी चेरी है। ससारके निर्माणका कारण भी भौतिक है, न कि देवी, और ज्ञान-विज्ञानके प्रकाशमें उसकी प्रत्येक स्थितिकी व्याख्या की जा सकती है। उत्पादन और वितरणके साधनोंमें परिवर्तन होनेके साथ-साथ सामाजिक व्यवस्थामें भी परिवर्तन होता है। अतः कलात्मक और साहित्यिक आदर्श वर्गविशेषके ही हो सकते हैं। रागात्मकता अर्थात् हृदय-पक्षके स्थानपर, समाज-विमुखता और पंलायनवादके स्थानपर उसे बुद्धिवाद और समाज सापेक्षतामें विश्वास है। ईश्वर और धर्मका वह मजाक बनाता है और ससारके बाहर या परे उसके लिए कुछ भी शेष नहीं। इन सब सिद्धान्तोंके आधारपर भौतिकवादी आलोचक साहित्यका मूल्य समझनेकी चेष्टा करता है। वह मार्क्सवादी जीवनादर्शका पालन होते हुए देखना चाहता है। इस दृष्टिसे इस आलोचना-प्रणालीकी सीमाएँ सङ्कुचित हैं। भौतिकवादी या मार्क्सवादीका आर्थिक दृष्टिकोण अतिपूर्ण है। उसे मानव जातिके सांस्कृतिक भाण्डारमें अभी बहुत-कुछ सीखना और लेना है। —ल० सा० बा०

**आलोचना, मनोवैज्ञानिक**—यह आलोचना-पद्धति बीसवीं शताब्दीकी देन है। कुछ रचनाओंका तो आधार ही मनोवैज्ञानिक होता है अर्थात् उनमें कवि या कलाकार अपने पात्रोंके मनकी व्यक्त करनेकी चेष्टा करता है। ऐसी कृतियोंकी आलोचना भी स्वभावतः मनोवैज्ञानिक ही होगी। किन्तु यह आलोचना वस्तुकी आलोचना होगी, उसमें पद्धतिकी सूचना नहीं मिलती। जब पद्धति मनोवैज्ञानिक कही जायगी तो कविके आन्तरिक जीवन, वैयक्तिक स्वभाव, परिस्थितियों और प्रभावोंमें कृतिका आधार देखा जायगा। जबतक कलाकारका अध्ययन पूर्ण न हो जायगा तबतक कलाका अध्ययन पूर्ण न हो सकेगा। अब कला

कलाकारकी मानसिक प्रवृत्तियोंका ही प्रतिबिम्ब है तो आलोचक पहले कलाका मूल स्रोत ही खोजता है। मूलका ज्ञान हो जानेपर शाखाओंका ज्ञान स्वयं हो जायगा। ऐतिहासिक आलोचनामें देश और जीवनकी वाप्य परिस्थितियोंका प्रभाव परखा जाता है, तो मनोवैज्ञानिक पद्धतिमें कलाकारकी आन्तरिक परिस्थितियोंका और जीवन-चरितात्मक आलोचनामें कलाकारके निजी जीवनमें सम्बन्धित बाह्य परिस्थितियोंका मूल्य आँका जाता है। इस कार्यमें अब मनोविश्लेषण-शास्त्रमें विशेष सहायता ली जाने लगी है। वास्तवमें ऐतिहासिक पद्धतिकी विस्तृत परिधिमें जीवनचरितात्मक पद्धति दूसरी परिधि है और मनोवैज्ञानिक पद्धति भीतरी और तीसरी, फलतः सबसे छोटी परिधि है। किन्तु मनोवैज्ञानिक पद्धतिकी दृष्टिमें समकालीन कलाकारका मन समझनेमें आसानी होती है। पुराने कलाकारोंके सम्बन्धमें यह सुविधा प्राप्त नहीं होती। तो भी आलोचक पुराने कलाकारकी कृतिमें गहनतम मानव-स्वभाववाले अंशोंको सहायतासे, जहाँ कलाकारकी आत्मानुभूति विशेष रूपसे व्यक्त होती है, उसका मन समझनेकी चेष्टा करता है।

यूरोपमें उन्नीसवीं शताब्दीसे पहले बहुत कम मनोवैज्ञानिक आलोचना मिलती है। सर्वप्रथम १८वीं शताब्दी पूर्वार्द्धमें एटीसनने इस पद्धतिकी जन्म दिया। उन्नीसवीं शताब्दीमें कवियों और नाटककारोंकी व्यवस्थाओंमें कभी-कभी मनोविज्ञानका उल्लेख होने लगा था। बीसवीं शताब्दीमें तो इस पद्धतिका परिपोषण विशेष रूपसे हुआ है। हिन्दीमें मनोवैज्ञानिक पद्धतिके प्रचारके लिए काफी गुंजाइश है। भारतवर्षमें रचना-शक्ति और काव्य-सिद्धान्तोंमें मनोविज्ञानका तत्त्व निहित है। रसका तो सीधा सम्बन्ध मनोविज्ञानसे है।

मनोवैज्ञानिक प्रणालीमें साहित्य-निर्माणकी नमन्याके विश्लेषणमें काफी सहायता प्राप्त हुई है। मानव जातिके आदिम जीवनमें कलाके जन्मपर यह पद्धति प्रकाश डालती है। यद्यपि आधुनिक कालमें यह पद्धति विशेष रूपसे लोकप्रिय हुई है, तो भी एक यह प्रश्न सामने आता है कि इस मनोवैज्ञानिक ज्ञान-वीनमें स्वयं साहित्यिक रस, आनन्द प्राप्त करनेमें कहाँतक सहायता प्राप्त होती है। उत्तर सम्भवतः बहुत उत्साहजनक नहीं होगा। वास्तवमें मनोवैज्ञानिक पद्धतिका प्रचार साहित्यपर आधुनिक वैज्ञानिक युगकी छापका प्रमाण है। मनोविज्ञान साहित्यिक आलोचनाका एक अगमात्र हो तो अधिक न्याभाविक होगा। —ल० सा० बा०

**आलोचना, मार्क्सवादी**—यह आलोचना प्रणाली जिममें कार्ल मार्क्स द्वारा प्रतिपादित द्वन्द्व-मक भौतिक और वर्ग-सघर्ष तथा अन्य सभी सिद्धान्तोंको साहित्यका मूल्य निर्धारित करनेकी कमाई बनाया जाता है। **मार्क्सवादी आलोचना**के नामसे अभिहित की जाती है। दे०—'भौतिकवादी आलोचना'। —ल० सा० बा०

**आलोचना, रचनात्मक**—रचनात्मक (क्रिएटिव) आलोचनाको हिन्दीमें क्रियात्मक नाम भी दिया गया है। इस प्रणालीके तन्त्रगर्भ आलोचकके हृदयमें रचनात्मक



कृतिका पुनरुत्पादन ही मुख्य है। कुछ लोगोंने इसे साहित्यिक समीक्षाके समान ही माना है। यूरोपमें साहित्यका मूल्यांकन करनेकी विविध प्रणालियाँ रही हैं। किन्तु स्थूलतः, उन प्रणालियोंके अन्तर्गत या तो साहित्यिक कृतियोंका बाह्य रूप परखा गया है अर्थात् आलोचना करते समय केवल कुछ नियमों और सिद्धान्तोंकी कसौटीपर साहित्यको कसा गया है अथवा साहित्यको कवि या कलाकारके मानसिक जगत्में सम्बद्ध कर देखनेकी चेष्टा की गयी है। आलोचनाका इतिहास यह बताता है कि समय-समयपर इन दोनों मूल रीतियोंको आधार मानते हुए ही आलोचनाने विभिन्न दिशाओंकी ओर विकास प्राप्त किया है। उन्नीसवीं शताब्दीके लगभग अन्तमें वेनेडेते क्रोचे तथा अन्य विचारकोंने आलोचना-प्रणालीको बाह्य नियमों और सिद्धान्तोंके स्थानपर—रुढ़ि, व्याकरण सम्बन्धी अथवा छन्द-शास्त्र सम्बन्धी नियमोंके स्थानपर—कविके मनके श्रेष्ठ आधारपर आधारित किया। प्रभाववादी प्रणालीको भी उन्होंने अपूर्ण समझा। कलाकारके जीवन और उसमें सम्बन्धित बाह्य परिस्थितियोंके आधारपर की गयी आलोचनाको भी उन्होंने दूषित ठहराया। वास्तवमें उनका उद्देश्य कलाकारके मनमें पैठार उसकी कृतिका मूल्यांकन करनेका था। ऐतिहासिक और सौन्दर्यात्मक दृष्टिकोणोंका आश्रय ग्रहण करते हुए आलोचकोंको कविकी भावानुभूतिको अपनी भावानुभूति बना लेना होगा, अपनेको कलाकारके स्थानमें रखकर अपनी तथा कलाकारकी अनुभूतिमें सामंजस्य उपस्थित कर आलोचना करनी होगी, तभी वह वास्तविक और श्रेष्ठ रूप धारण कर सकती है, ऐसा उन विचारकोंका मत था। इसी आलोचना-प्रणालीको रचनात्मक आलोचना नाम दिया गया है। कवि या कलाकारके मानसिक विन्म और उसके कार्यमें परस्पर सम्बन्ध स्थापित करना, जिस मूल चेतनाने कवि या कलाकारके भावजगत्को आलोकित किया था वह कहाँतक उसकी कृतिमें दृष्टिगोचर होती है, ये बातें जानना ही रचनात्मक आलोचनाका प्रधान उद्देश्य है। उसके कोई नियम नहीं होते। साहित्य या कलाके सम्बन्धमें भिन्न-भिन्न व्यक्तियोंकी भिन्न-भिन्न प्रतिक्रियाएँ भी हो सकती हैं। किन्तु कवि या कलाकारकी मूल चेतना और कृतिमें जितना अधिकमें अधिक सम्बन्ध स्थापित किया जा सकेगा, उतनी ही रचनात्मक आलोचना-प्रणाली सफल होगी। दुरुह मनोवैज्ञानिकता लिये हुए आधुनिक रचनाओंके परखनेमें यह प्रणाली सम्भवतः अधिक सफल न हो, किन्तु प्राचीन सरलहृदय कवियोंके आदर्शोंका मूल्यांकन करनेमें उससे सहायता प्राप्त हो सकती है। अपनी सूक्ष्म निरीक्षणशक्ति, चिन्तनशक्ति, प्रेरणा, अनुभूति और अभिव्यक्तिके आधारपर कवि या कलाकारके भाव-जगत्का फिरसे उद्घाटन करना ही रचनात्मक आलोचनाकी सफलता मानी जा सकती है। इससे स्वयं आलोचकका व्यक्तित्व भी उभर आयेगा और तभी कलाकार तथा आलोचकके भावजगत्में तादात्म्य स्थापित हो सकेगा। वास्तवमें मूल कृतिका पुनरुत्पादित अनुभव ही आलोचकके चेतनाप्राप्त व्यक्तित्वके सम्पर्कमें आकर स्वयं एक स्वतन्त्र

कलाका रूप धारण कर लेता है और रचनात्मक आलोचना-में आलोचकका अपना व्यक्तित्व प्रमुख हो जाता है। मिटिल्डन मरेने अपनी पुस्तक 'कीट्स एण्ड जेकमपीयर'में ऐसा ही नकल और सुन्दर प्रयास किया है। कवि या कलाकार जीवनगत रूपों और दृष्टियोंका कल्पनात्मक चिन्तन करता है, तो आलोचक कवि या कलाकारकी कृतिका कल्पनात्मक चिन्तन करता है और रचनात्मक आलोचककी कृति ही कलाका रूप धारण कर लेती है। यह आलोचना-प्रणाली निर्णयात्मक आलोचना-प्रणाली, रुढ़ि, थलकार, नैतिकता, विषयोंकी सीमितता आदिको प्रश्रय नहीं देती। आलोचकका ध्यान कृतिपर केन्द्रित न होकर उसके पुरुत्पादनपर केन्द्रित हो जाता है, वह स्वयं कलाकार हो जाता है। —ल० सा० वा०

आलोचना, रीति-प्राचीन भारतमें रीतिको काव्यकी आत्मा बतानेका श्रेय आचार्य वामनको है। पदोंकी विशिष्ट रचनाको ही उन्होंने रीतिके नामसे पुकारा है, किन्तु पदोंकी विशिष्टताका आधार उन्होंने गुणोंको माना है। इसीलिए रीति-सम्प्रदाय और गुण-सम्प्रदाय लगभग एक ही हैं। भारतीय आचार्योंने काव्यके अनेक गुणों और तीन रीतियोंका उल्लेख किया है। आगे चलकर इस सम्बन्धमें बहुत अधिक विस्तार हुआ। वास्तवमें रीतिकी अर्थ शैली या कहनेका ढग है। यद्यपि काव्य और रीतिके परस्पर सम्बन्धकी दृष्टिसे आचार्योंमें मतभेद रहा है, तो भी इतना तो लगभग सभी ने स्वीकार किया है कि रीतिके द्वारा काव्यके परीक्षणमें सहायता मिलती है। काव्यके अगमें शब्द और अर्थका यथास्थान उचित संयोजन ही रीति है। आधुनिक समयमें भी साहित्यके बाह्य रूप और आन्तरिक रूप दोनोंका परीक्षण हुआ है और इस सम्बन्धमें अनेक सिद्धान्त भी स्थापित हुए हैं। अन्तर केवल इतना ही है कि किसीने बाह्य रूपको प्रधानता दी है और किसीने आन्तरिक रूपको। आलोचनाके विकाससे यह अवश्य शात होता है कि आलोचकोंका ध्यान अनुदिन उसके आन्तरिक रूपकी ओर ही अधिक होता गया है और होता जा रहा है। वे साहित्य और कलाकी अन्तरात्माको पहिचाननेकी चेष्टा कर रहे हैं। बाह्य रूपकी परीक्षा करनेके स्थानपर वे कविकी आन्तरिक प्रेरणा, उसके भावजगत्को जानना चाहते हैं। बाह्य रूपका भी महत्त्व है, क्योंकि बिना बाह्य रूपके आन्तरिक रूपका अस्तित्व सम्भव हो ही कैसे सकता है? किन्तु रीति बाह्य रूपको ही प्रधान मानती है। यही उसकी कमजोरी है। —ल० सा० वा०

आलोचना, वैज्ञानिक—साहित्य और कलाके क्षेत्रमें वैज्ञानिक प्रणालीका उपयोग हो सकता है या नहीं, यह प्रश्न प्लेटोके समयसे चला आ रहा है। वैसे तो विज्ञान और साहित्य एव कलामें भेद हैं। अंग्रेजीके प्रसिद्ध आलोचक आर्थर ए० रिचर्ड्सने इस सम्बन्धमें काफी विचार किया है, तो भी विज्ञानके विकासके साथ-साथ आलोचनाके सम्बन्धमें वैज्ञानिक आदर्श स्थापित करनेका प्रश्न उठता रहा है और यह प्रश्न अति प्राचीन कालमें ही उठा था तथा वैज्ञानिक रूपसे साहित्यालोचनकी प्रणालीका प्रचार भी हुआ था, मले ही उसका बहुत अधिक प्रचार न हुआ

हो। इतिहासके प्रति अज्ञानके कारण मध्ययुग और पुनर्जागरण-कालमें वैज्ञानिक प्रणालीका अधिक प्रचार न हो सका। अठारहवीं शताब्दीमें जान्सन साहित्यालोचनमें विज्ञानकी स्थिरता देखनेका इच्छुक था। उन्नीसवीं शताब्दीमें फ्रांसमें निश्चित रूपसे विज्ञानके सिद्धान्तोंका साहित्यपर आरोपण करनेका प्रयास किया गया, जिससे साहित्यमें वैज्ञानिक प्रणालीकी आलोचनाका जन्म सम्भव हो सका। आधुनिक समयमें इस सम्बन्धमें वाद-विवाद समाप्त नहीं हुआ, क्योंकि विज्ञानको तो वह व्यवस्थित तथ्य माना जाता है जिसके आधारपर सत्य सिद्ध होता है और आलोचना साहित्यिक या कलात्मक कृतियोंकी अन्तरात्मा में परिभ्रमण द्वारा उत्पन्न प्रतिक्रिया है। इसमें भी विज्ञान किसी व्यापक वस्तु या सिद्धान्तपर विचार करता है और आलोचनामें वैज्ञानिकता होते हुए भी वह विशिष्ट निर्णय है। प्रयोगके फलस्वरूप निकाले गये सिद्धान्तपर भी वह आधारित नहीं रहती। अतः कोई भी वैज्ञानिक प्रणाली ज्योंकी त्यों साहित्यपर आरोपित नहीं हो सकती। आलोचनाकी वैज्ञानिक प्रणालीका तो केवल यही तात्पर्य है कि आलोचकका विशिष्ट निर्णय भी व्यवस्थित ज्ञान द्वारा समर्थित हो। अनर्गल और आवेगपूर्ण बातोंके कहनेसे आलोचना वैज्ञानिक नहा होती। आवश्यकतानुसार अन्य वैज्ञानिक निष्कर्षोंका प्रयोग आलोचनामें किया तो जा सकता है, किन्तु विज्ञान या वैज्ञानिक दृष्टिकोण अपने शुद्ध रूपमें ग्रहण नहीं किया जा सकता। लेकिन इसका यह भी तात्पर्य नहीं है कि आलोचक समान परिस्थितियोंमें भिन्न-भिन्न निर्णय दे और भिन्न-भिन्न सिद्धान्त प्रतिपादित करे। साथ ही वैज्ञानिक जितना निष्पक्ष होता है उतना आलोचक नहीं हो सकता।

फ्रांसीसी आलोचक ब्रनेतियरने साहित्यके क्षेत्रमें विज्ञानकी कार्यकारण और वर्गीकरण आदिकी प्रणाली ग्रहण करना प्रारम्भ किया था। उसने तथा उसके अनुगामियोंने विविध विज्ञानोंका आश्रय भी ग्रहण किया। बहुत शीघ्र आलोचना-क्षेत्रमें तत्सम्बन्धी वाद-विवाद चल पड़ा। इसका मूल कारण यही था कि साहित्यमें विज्ञानके नपे-तुले सिद्धान्त मान्य नहीं हैं। साहित्य और कलाके सत्य एवं सुन्दरका अनुसन्धान आलोचक भिन्न प्रकारसे करता है। विज्ञानमें वह स्वच्छन्द विचरण कहाँ जो आलोचनामें दृष्टिगोचर होता है। अतः इन सब कारणोंसे वैज्ञानिक आलोचना-प्रणाली सर्वग्राह्य सिद्ध नहीं हुई। साहित्यके क्षेत्रमें कवियों या कलाकारोंकी कृतियोंका अथवा स्वयं उन्हींके व्यक्तित्वका मूल्यांकन करते समय 'गणितके नियम' लागू नहीं किये जा सकते। एक कृति या कविके सम्बन्धमें जो कार्यकारण सम्बन्ध स्थापित किया जा सकता है वही सब कृतियों और कवियोंके सम्बन्धमें व्यवहृत होगा, ऐसा नहीं हो सकता। अंग्रेजी साहित्यमें प्रसिद्ध इतिहास-लेखक टेनने साहित्यके इतिहासके पीछे कार्यकारण सम्बन्ध खोजनेकी चेष्टा की थी। उसका प्रयास नफल नहीं हो सका, किन्तु उसके माध्यमके द्वारा अंग्रेजीमें आलोचनाकी वैज्ञानिक प्रणालीका जन्म हुआ और लोगोंने विकासवादके वैज्ञानिक सिद्धान्तोंका साहित्यिक इतिहासपर आरोपण

प्रारम्भ कर दिया। इसमें सत्रमे बड़ा खतरा साहित्यकी गौण और विज्ञानकी प्रधान मान लेनेका पंदा हो जाता है। जिस प्रकार आलोचनाकी ऐतिहासिक प्रणालीमें दोष है उसी प्रकार वैज्ञानिक प्रणालीमें भी स्वयं आलोचनाको आघात पहुँचता है। हाँ, साहित्यके किसी वर्गविशेषकी अध्ययन-प्रणालीमें वैज्ञानिकता आ सकती है, यद्यपि वह भी पूर्णतः निर्दोष नहीं हो सकती। आलोचनाकी वैज्ञानिक प्रणालीके सम्बन्धमें विचार-विनिमय बराबर होता रहता है और उसके सम्बन्धमें अनेक रोचक निष्कर्ष सामने आते रहते हैं। स्वयं कवि या कलाकार आलोचकके लक्ष्यमें दूर न हो, इस बातको ध्यानमें रखते हुए ही वैज्ञानिक प्रणालीपर विचार किया जाना चाहिये। —८० मा० वा०

**आलोचना, व्याख्यात्मक**—व्याख्यात्मक आलोचनाको अंग्रेजीमें 'इंटरप्रिटेटिव क्रिटिसिज्म' कहते हैं। आलोचनाके क्षेत्रमें बहुत दिनोंतक कट्टर रुढ़िवादी आलोचकोंके बनाये हुए नियमोंका कठोरताके साथ पालन होता रहा, किन्तु ज्यों-ज्यों साहित्यका विकास होता गया और पाठकोंकी रुचिमें परिवर्तन होने लगा, त्यों-त्यों शास्त्रीय नियमोंकी सर्वमान्यताको आघात पहुँचता गया। स्वाभाविकताकी ओर लोगोंका ध्यान इतना आकृष्ट होता गया कि शास्त्रीय नियमोंके प्रति अधिक श्रद्धा न रह गयी। व्याख्यात्मक आलोचना नियमोंके बन्धनोंसे मुक्ति और साहित्यिक कृतियोंकी बन्धनरहित व्याख्याका प्रयास है।

व्याख्यात्मक आलोचनाकी ओर झुकाव जर्मनीके विचारकोंके कारण हुआ। उन्होंने कलाकी बड़ी विशद और सूक्ष्म व्याख्या की। इंग्लैण्डमें यह मत कार्लाइलके माध्यम द्वारा हुआ। उसने साहित्यिक और पाठकोंके बीच व्याख्या करनेका भार आलोचनाको सौंपा। केवल गुण-दोष-विवेचनवाली आलोचनात्मक पद्धति उसे प्रिय न थी। कार्लाइलके बाद आर्नाल्डने व्याख्यात्मक आलोचनाको लोकप्रिय बनाया और पेटरने उसका समर्थन किया।

किसी भी कलात्मक कृतिमें प्रतिपाद्य विषय, प्रतिपादन और अनुभवजन्य अभिव्यक्ति, ये तीन बातें प्रमुख स्थान धारण करती हैं। इस दृष्टिमें व्याख्याताका प्रधान उद्देश्य कृतिको उसके वास्तविक रूपमें देखकर निरपेक्ष रुचि स्थापित करना है, जो काफी कठिन कार्य है। आलोचकको कलाकार या साहित्यिककी कृतिमें पूर्णतः लीन होकर उसके उस अनुभवका उद्घाटन करना पड़ता है जिसमें उस कृति की रचना हुई। रुढ़ि, आलोचकके पूर्वाग्रह, निरोध, भावुकता, सैद्धान्तिक आसक्ति, रचना-कौशल सम्बन्धी पूर्व-कल्पनाओं आदि बातोंसे व्याख्यात्मक आलोचनामें बाधा पड़ती है। व्याख्यात्मक आलोचनाका आश्रय ग्रहण करने-वाले आलोचकको अपना निजी व्यक्तित्व पूर्ण बनाना चाहिये और निष्कपटनापूर्वक व्याख्या करनेकी क्षमता रखनी चाहिये। व्याख्या वास्तविक कलाकारके भावलोका कीरने सज्जन करनी है और आलोचना ऐसे भावलोका पर अपना निर्णय देती है। व्याख्या नवीन अनुभव स्वीकार करती है, साथ ही कृतिके साथ ऐक्य प्राप्त कर आनन्दका अनुभव प्रदान करती है। भारतवर्षमें जैमिनिस्मृत दर्शन (पूर्व-मीमांसा)में व्याख्या-पद्धतिके दर्शन होने हैं। अगन्तुकी

‘रेट्रिक’ नामक रचनामें भी व्याख्याके सम्बन्धमें विन्नागमें विचार किया गया मिलता है।

वास्तवमें व्याख्यात्मक आलोचनाका मूल निदान्त यह है कि हमें आलोचनाके व्यक्तिगत मानदण्ड स्थापित न करके निरपेक्ष मानदण्ड स्थापित करने चाहिये। काव्य या नाटक किसी युगके लिए वास्तविकताका चित्रण करने हे और व्यक्तिगत रुचिके कारण जो क्रियाएँ-प्रतिक्रियाएँ उत्पन्न होती हैं उनसे उनमें कोई अन्तर नहीं पड़ सकता। ऐसी अनेक बातोंकी दृष्टिमें, जो साहित्यिक या कलात्मक रचनापर प्रकाश डालती हैं, इतिहासका विद्यार्थी भी सहायक सिद्ध हो सकता है। पाठ सम्बन्धी अध्ययन, कलाकारके जीवनका अध्ययन, आदि सभी बातें आलोचनात्मक निर्णयमें सहायक सिद्ध हो सकती हैं। ऐतिहासिक आलोचना भी कृतिके तात्त्विक रूपको समझनेमें सहायता देती है। अन्तमें ये सभी बातें किसी कृतिके वास्तविक मूल रूपका विवेचन करनेमें सफल हो जाती हैं। उधर निर्णयात्मक आलोचना आत्मप्रधान आलोचनाकी वैयक्तिक रुचिके कारण आयी हुई अनिश्चितताको यद्यपि बहुत हदतक दूर कर सकती है, तो भी प्राचीन नियमोंकी स्थिरताके कारण निर्णयात्मक आलोचना साहित्यकी प्रगतिमें बाधक सिद्ध होती है। एक युगके बने हुए नियम दूसरे युगमें खरे नहीं उतर सकते। इसलिए इन प्रश्नोंपर विचार कर कि कवि या कलाकारका क्या उद्देश्य था, वह क्या कहना चाहना था, उसने अपने उद्देश्यका किस प्रकार निर्वाह किया है, उसने जो कुछ कहा है वह कहाँतक कहने योग्य था, आदि आलोचनाके मानदण्डको लचीला बनाना ही व्याख्यात्मक आलोचनाकी विशेषता है।

व्याख्यात्मक और निर्णयात्मक आलोचनामें प्रायः तीन भेद माने जाते हैं—(१) निर्णयात्मक आलोचना उत्तम, मध्यम, निम्न श्रेणियोंका भेद स्वीकार करती है। व्याख्यात्मक आलोचना केवल प्रकारभेद स्वीकार करती है। वह विज्ञानकी भाँति वर्गभेद तो मानती है, किन्तु ऊँच-नीचके भेदमें उसे विश्वास नहीं। व्याख्यात्मक आलोचना भिन्न-भिन्न प्रकारकी रचनाओंकी विशेषता बता देगी, ऊँच-नीचका भेद नहीं करेगी। (२) निर्णयात्मक आलोचना नियमोंको राजकीय नियमोंकी भाँति किसी अधिकारसे प्राप्त हुआ मानती है और उनका पालन कारका अनिवार्य समझती है, किन्तु व्याख्यात्मक आलोचना उन नियमोंको किसी बाह्य अधिकारी द्वारा नहीं, बरन् अपनी ही प्रकृतिके नियम मानती है। पृथ्वी अपने ही नियमसे घूमती है, किसी बाह्य अधिकारीके बनावे हुए नियमोंके अनुसार नहीं। इसी प्रकार प्रत्येक कवि या कलाकारकी रचनाके नियम उसकी प्रकृति और परिस्थितियोंके अनुकूल होंगे। व्याख्यात्मक आलोचना कवि या कलाकारकी अपनी स्थिती विशेषताएँ स्वीकार करती है और निर्णयात्मक आलोचना उसे निर्वाच्य पथरकी कत्तीटीपर कसना चाहती है। (३) यह भेद दूसरे भेदके फलस्वरूप है। निर्णयात्मक आलोचना नियमोंको स्थिर और अपरिवर्तनशील मानती है। व्याख्यात्मक आलोचना

नियमोंको प्रगतिशील और परिवर्तनशील मानता है।

हिन्दीमें व्याख्यात्मक आलोचनाका सूत्रपात पण्डित रामचन्द्र शुक्ल द्वारा हुआ, जिन्होंने तुलसी, सुर और जायसीपर इतिहास, समाज, धर्म, सामान्य जीवन आदिको दृष्टिगत रखते हुए आलोचनाएँ लिखीं।

वास्तवमें निर्णयात्मक और व्याख्यात्मक आलोचनाएँ बहुत कुछ एक-दूसरेपर निर्भर रहती हैं। बिना व्याख्याके निर्णयमें यथार्थता नहीं आती और साथ ही व्याख्यामें थोड़ा-बहुत नियमोंका आश्रय लेना पड़ता है। स्पिनगार्नके मतानुसार प्रभावाम्बिव्यक्त आत्मप्रधान आलोचना और निर्णयात्मक आलोचना भी एक-दूसरेकी पूरक हैं। —२० सा० वा०

आलोचना, शास्त्रीय—यूरोपमें पुनरुत्थान-कालमें शास्त्रीय आलोचनाकी स्थापना हुई। उस समय प्राचीन ग्रीस और रोममें ही काव्यात्मक प्रतिभा अपनी उच्च कोटिक पहुँची हुई मानी जाती थी और कविगण उसीका अनुकरण करनेमें अपनी सफलता समझते थे। अस्तु, पुनरुत्थान-कालमें अनेक शास्त्रीय नियम बनाये गये जिनका अनुसरण कई शताब्दियोंतक हुआ। पुनरुत्थान-कालमें मध्ययुगीन काव्य, नाटक, कथासाहित्य आदिकी उपेक्षा की गयी और अरस्तू, होरेस, किन्डीलियन आदिका आश्रय ग्रहण किया गया। यूरोपमें शास्त्रीय पद्धतिका प्रचार या तो मानववाद अथवा प्राचीन श्रेष्ठ साहित्यके अनुकरणकी वृत्तिके रूपमें हुआ या अरस्तूके प्रसिद्ध ग्रन्थ ‘पोइटिक्स’के प्रभावके रूपमें, या तर्कप्राधान्यके कारण हुआ। मानववाद प्राचीन ग्रीस और रोमकी मानवताकी खोज, प्राचीन साहित्यकी खोज, प्राचीन साहित्यके अनुवाद और उनके अध्ययनके रूपमें अभिव्यक्त हुआ। फलतः प्राचीन रचनाओंसे प्रेरणा ग्रहण कर साहित्यिकोंने काव्यमीमांसा सम्बन्धी ग्रन्थोंकी रचना की और इस प्रकार शास्त्रीय अनुकरणकी परम्पराका जन्म हुआ। आलोचकोंका ध्यान काव्यमें अर्थचमत्कार, पदविन्यास, अर्थयोजना, छन्द, औचित्य आदि बाह्य बातोंकी ओर गया। यह प्रवृत्ति यहाँतक बढ़ी कि पुनरुत्थानकालमें कला और प्रकृति सम्बन्धी मानदण्ड वदलने लगे। ईसाकी १६वीं शताब्दीके लगभग मध्यसे अरस्तूकी शास्त्रीय वृत्तिका प्रचार हुआ। तर्ककी प्रधानतासे उसे और भी बल मिला। शास्त्रीय पद्धतिका अनुसरण करनेवाला काव्यात्मक मूल्य बाहरसे ग्रहण करता है और अरस्तू तथा होरेसको अपना आदर्श मानता है। एलिजाबेथ-कालमें भाषा, छन्द, कविता, तुक आदिके सम्बन्धमें शास्त्रीय आलोचनाका ही आश्रय ग्रहण किया गया। उन्नीसवीं और बीसवीं शताब्दीतकमें शास्त्रीय पद्धतिका प्रभाव दृष्टिगोचर होता है। आर्नाल्ड, गिलवर्ट मरे और टी० एन० डलियट जैसे आलोचकोंने अरस्तू, होमर आदिकी महत्ता किसी-न-किसी रूपमें स्वीकार की है।

भारतवर्षमें तो शास्त्रीय पद्धतिका प्रचार अति प्राचीन कालसे रहा है। उस समय जो साहित्यशास्त्र सम्बन्धी नियम स्थापित हो गये थे उनके अनुसार आगामी कवियों एवं साहित्यकारोंने काव्यरचना की। श्रव्य काव्य, दृश्य काव्य, महाकाव्य, खण्डकाव्य, रत्नरूपण, गद्य, पद्य,



सक्ति-जिनमें भगवान्‌के अवतारविशेषके रूपके प्रति भक्त या नाथकका मन मुग्ध हो उठता है उसे त्पासक्ति कहते हैं। यथा-‘या नोहनके रूप लुभानी। सुन्दर वदन कमल दल लोचन बाँकी चितवन मद्र मुसुजानी।’ (मी० प० . हि० सा० स० स्तुति : पृ० ३)। (३) पूजासक्ति-जिनमें भगवान्‌के अवतारविशेषकी पूजा या अर्चना की जाती है वह पूजासक्ति कहलाती है। यथा-‘आगे देखि राम नन त्यामा। सीता अनुज सहित सुखधामा ॥ परेउ लकुट इव चरनहि लागी। प्रेम मगन मुनिवर वडभागी ॥ नव मुनि हृदय धीर धरि, गहि पड बारहि बार। निज आश्रम प्रभु आनि करि, पूजा विविध प्रकार ॥’ (रा०च० मा०, अ०का०, दोहा १०)। (४) स्मरणासक्ति-जिसमें भक्त भगवान्‌के गुण, कृत्य, नाम आदिका स्मरण कर सुखी होता है वह स्मरणासक्ति कही जाती है। यथा-‘जो सुख होत गोपालहि नाये। नो सुख होत न जप-तप कीन्है, कोटिक तीरथ न्हाये ॥’ (सू०ना० . साहित्य भवन लिमिटेड स्तुति)। (५) दास्यासक्ति-जिसमें भक्त दास-भावसे अपने भगवान्‌की भक्ति करता है उसे दास्यासक्ति कहते हैं। यथा-‘अव लौ नसानी, अव न नसैहो। मन मधुकर पन करि तुलसी रघुपतिपद-कमल धमैहो ॥’ (वि०प०)। (६) सख्यासक्ति-भगवान्‌के प्रति नखा-भावसे धी गयी भक्तिको सख्यासक्ति कहते हैं। यथा-‘खेलत मैं को काको गुप्तइयाँ’ (सू०सा०सा० पृ० ३१)। (७) कान्तासक्ति-इस प्रकारकी भक्तिमें सगुण या निर्गुण भक्त अपने भगवान्‌की प्रवसी भावमें उपासना करता है। यथा-‘मैं तो सौंवे रंगराची। सावि सिंगार बाँधि पग धूँधुर, लोक लाज तजि नाची। नीरौ श्रीगिरधर लाल रूँ, भगति रसीली जाँची ॥’ (मी० प० हि० सा० स० स्तुति पृ० ६)। ‘हरि मेरा पीव माई हरि मेरा पीव। हरि विन रहि न सके मेरा जीव ॥ किया सिंगार मिलनके ताई। काहे न मिलौ राजाराम गुँसाई ॥’ (क० अ० . ना० प्र० स० . पृ० १२५)। (८) वात्सल्यासक्ति-इसमें भगवान्‌के प्रति वात्सल्य भाव व्यक्त किया जाता है। यथा-‘सिखवत चलन जसोदा मैया। अरवराइ कर पानि गहावत, डगमगाइ धरनी वरै पैया। कबहुँ सुन्दर वदन विलोकति उर आनँद मरि रेत वलैया ॥’-(सू०सा०सा० पृ० २७)। (९) आत्म-निवेदनासक्ति-इसमें भक्त शीलवश अपने अवगुणोंका वर्णन करता है। यथा ‘अव मैं नाच्यो बहुत गुपाल। काम क्रोधकी पहिरि चोलना कठ विषयकी माल। महामोह-कै नुपुर वाजत, निन्दा सव्व रसाल। सरदासकी सब अविद्या दूरि करौ नैदलाल ॥’-(सू०सा०सा० पृ० १४)। (१०) तन्मयासक्ति-भगवान्‌के प्रति आत्मविमोहके भावमें लीन हो जानेको तन्मयासक्ति कहते हैं। यथा-‘कहा कहति मोहि रे माई। नैदनन्दन नहि जानत मैं को ही कव तैं तू मेरे दिग आई। कहाँ गेह, कहाँ मातु पिता है, कहाँ सजन गुरुजन कहाँ माई ॥’ (सू०सा०सा० . पृ० ७१)। (११) परमविरहामक्ति-इसमें भक्त भगवान्‌के विरहमें व्याकुल रहना है। यथा-‘सखी मोरी नींद नसानी हो। पियको पथ निहारत मिगरी रैण विहानी हो। ज्यूँ चानक धन हूँ करे मछरी जिमि पानी हो। ज्यों व्याकुल

विरहणी सुध दुःख विमरानी हो ॥’-(मी० प० . पृ० ३३)।

—वि० सो० अ०

आसन-‘दे०-हठयोग’।

आहार्य अनुभाव-‘दे०-‘अनुभाव’।

इंगला-‘दे०-‘हठयोग’।

इंडो-यूरोपियन-‘दे०-‘भारत यूरोपीय’।

इंदिरा-वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। भानुके ‘छन्द-प्रभाकर’ (पृ० १६६)के अनुसार नगण, दो रगण और लघु-गुरुके योगसे यह वृत्त बनता है। (।।।, S1S, S1S, 1S)। श्रीधर पाठक तथा मैथिलीशरण गुप्तने इसका प्रयोग किया है—‘प्रियनमे, तपोभ्रष्ट मे भला। मत छुओ मुझे, लौट मैं चला। तुम सुखी रहो हे विरागिनी। वत्त विटा मुझे पुण्य-भागिनी।’ (साकेत . सर्ग ९)।

—पु० शु०

इंद्रध्वज-इन्द्रध्वज एक प्रकारका उत्सव होता था। इस उत्सवके सम्बन्धमें ‘बृहत्संहिता’में लिखा है कि एक समय असुरोंसे पीड़ित होकर देवताओंने ब्रह्मासे पीडासे मुक्त होनेका उपाय पूछा। ब्रह्माने उन्हें क्षीरसागरके पास नारायणकी स्तुति करनेके लिए भेज दिया। नारायणने प्रसन्न होकर उन्हें एक ध्वज प्रदान किया जिसके प्रभावसे इन्द्रने असुरोंको मार भगाया। इसी ध्वजका नाम इन्द्रध्वज पड़ा। चेदिराज शिशुपालने भी वासुका खम्भा गाड़कर इन्द्रध्वज स्थापित किया था। इसके फलस्वरूप इन्द्रने उसे वरदान दिया था कि ऐसा करनेवालेकी प्रजाको कोई रोग न होगा। कुछ विद्वानोंने नाट्यकी उत्पत्तिके मूलमें इसी इन्द्रध्वजको मान लिया है। उनकी दृष्टिमें इन्द्रध्वज-उत्सवके अवसरपर उसी तरहका नृत्य-गान होता है जैसे यूरोपमें मई-दिवसके उत्सवपर। यूरोपीय नाटकोंकी उत्पत्तिका सम्बन्ध मई-दिवसके उत्सवसे स्थापित किया जाता है। पर भारतीय नाट्यकी उत्पत्तिसे इन्द्रध्वजका कोई सम्बन्ध नहीं है। ‘मरत-नाट्यशास्त्र’में इस बातका उल्लेख अवश्य है कि सबसे पहला नाट्य महेन्द्र-ध्वजोत्सव-के अवसरपर ही खेला गया। ब्रह्माने भरतसे कहा था—‘नहानयं प्रयोगस्य समय समुपस्थित ॥५४॥ अयं ध्वजमह श्रीमान् महेन्द्रस्य प्रवर्तते। अथेदानीमय वेद् नाट्यसप्त-प्रयुज्यताम् ॥५५॥’ अर्थात् नाट्यवेदके प्रयोगका यह बहुत अच्छा अवसर आ गया है। श्रीमान् महेन्द्रके ध्वजका दिन है। इसीके उपलक्ष्यमें आप नाट्यवेदका प्रयोग करके दिखलाइये।

अमिनचदर्पणकार नन्दिकेश्वरने कहा है कि नाट्य और नृत्य विशेष रूपसे उत्सव या पर्वके अवसरपर ही दिखलाने चाहिये—‘द्रष्टव्ये नाट्यनृत्ये च पर्वकाले विशेषतः’, पर इन्द्रध्वज-महोत्सवके अवसरपर नाट्यके अभिनीत होने और इन्द्रध्वजको ही नाट्योत्पत्तिका कारण मान लेनेमें स्पष्ट अन्तर है। दोनों दो चीजें हैं। इससे यह निष्कर्ष नहा निकाला जा सकता कि इन्द्रध्वज-उत्सव ही नाट्योत्पत्तिका मूल कारण है।

—व० सि०

इंद्रवंशा-वर्णिक छन्दोंमें नमवृत्तका एक भेद। ‘पिंगलसूत्र’(६ . ३०)के अनुसार दो तगण, जगण और रगणके योगसे यह वृत्त बनता है (SS1, SSI, ISI,



SIS) । मैथिलीशरण गुप्त ने 'साकेत' में इसका प्रयोग किया है। उदा०—'आते यहाँ नाथ निहारने हमें । उद्गारने या सखि तारने हमें । या जाननेको किस भौंति जी रहे । तो जान लें वे हम अश्रु पी रहे ।' (साकेत सर्ग ९) । —पु० शु०

**इंद्रवज्रा**—वणिक छन्दों में समवृत्तका भेद, पिंगलसूत्र (६ १६) और 'नाट्यशास्त्र' (१६ ३१) के लक्षण के अनुसार दो तगण, एक जगण और दो गुरुओं के योग से वृत्त बनता है (SSI, SSI, ISI, SS), प्रायः ५, ६ वर्णों पर यति होती है पर ६, ५, वर्णों पर यतिवाले छन्द भी प्राप्त हैं । यह सस्कृतका विशेष प्रचलित वृत्त है । वाल्मीकि, व्यास, अश्वघोष, कालिदास, माघ, श्रीहर्ष, केशव (रा० च०), मैथिलीशरण गुप्त (पत्रावली) और अनूप शर्मा- (सिद्धार्थ) ने इस छन्दका प्रयोग किया है । उदा०—'धन्या महीमें शक राजधानी । माया सशुद्धोदन धन्यधन्या । धन्या कथा श्रीधन जन्मकी जो । धन्या बनाती कविकीर्तिको मो ।' (सिद्धार्थ पृ० ३२) । —पु० शु०

**इन्द्रिय-दे०**—'जगतानुबोध' ।

**इन्द्रियवाद**—यह शब्द हिन्दी समीक्षामें पश्चिमसे आया है । कभी-कभी यह 'हेटानिज्म' या 'इन्द्रियसुखवाद' या केवल 'भोगवाद' के अर्थमें प्रयुक्त होता है और कभी-कभी उसके दार्शनिक अर्थमें यानी 'सेन्स-परमेन्शन' या इन्द्रियानुबोधताके अर्थमें प्रयुक्त होता है । साहित्यमें जब-जब निरा भोगवाद बढ़ा-उदाहरणार्थ, रीनिकालीन हिन्दी कवितामें, तब-तब वहाँ 'सेन्सुअल' (इन्द्रिय-परक) की अपेक्षा 'सेन्सुअस' कल्पना-चित्रोंका, और प्रतिमाओंका काव्यमें अधिक प्रयोग हुआ । कभी-कभी जैसे स्थूलके प्रति सूक्ष्म छायावादी विद्रोह था, वैसे ही सूक्ष्मकी अतिशयताकी प्रक्रिया स्थूलवादमें दिखाई दी । 'अपराजिता' की भूमिकामें नन्ददुलारे वाजपेयीने 'अचल' की कविताके समर्थनमें इमी प्रकारका तर्क उपस्थित किया है । कथा-साहित्यमें इन्द्रियवादकी प्रधानता 'नेचुरलिज्म' या प्रकृतिवादकी ओर साहित्यको ले जाती है । इधर फ्रांसीसी प्रतीकवादियोंने, चित्रकलाके विम्ववादकी भाँति, इन्द्रिय गोचर संकेतोंका प्रयोग शुरू किया और हिन्दीकी अत्याधुनिक कवितामें भी उस प्रकारकी रचनाएँ लिखी जाने लगी हैं । भौतिकवादी दर्शनके महत्त्वकी प्रस्थापनाके बाद इन्द्रिय-सुख कोई त्याज्य वस्तु नहीं माना जाता । कुछ आधुनिक भारतीय चिन्तकोंका विचार है कि 'रूप-रस-गन्ध-स्पर्शमय' महानन्दमय स्रष्टाका आस्वाद ही मुक्ति है, वैराग्य-साधन नहीं । इन्द्रियोंकी ईहा कि वृत्ति सारे सौन्दर्यगोप और सर्वनात्मक प्रक्रियाके मूलमें है, यह अस्वीकार नहीं किया जा सकता । परन्तु इन्द्रिय-भोग ही परम साध्य हो, यह दर्शन मनुष्यको पशु-कोटिमें ले आता है । इन्द्रियवाद हो, परन्तु वह प्रज्ञासे नियन्त्रित और समन्वित होना चाहिये । —प्र० प्रा०

**इन्द्रिय संवेदना**—दे०—'संवेदना' ।

**इंड**—यह शब्द साहित्यको फ्रायटके मनोविज्ञानकी देन है । 'इंड' शब्द जर्मन भाषाका है और इसका प्रयोग नपुंसकलिंग सर्वनामके रूपमें होता है, शाब्दिक अर्थमें मस्कृतका 'इन्द्' शब्द 'इंड' को व्यक्त करता है । परन्तु

'इंड'का विशिष्ट मनोवैज्ञानिक अर्थ है और इस अर्थमें अभी 'इन्द्' हिन्दीमें रूढ नहीं हो पाया है, परन्तु कुछ साहित्यक 'इंड'के लिए 'इन्द्'का उपयोग करने लगे हैं ।

मानसके जन्मजात, नैसर्गिक पक्षको फ्रायट 'इंड' कहते हैं, यह 'लिविडो' (कामशक्ति)का कोष है । इसमें वह सब निहित है जो हम वशानुक्रमसे पाते हैं, अर्थात् 'इंड' व्यक्तिके अस्तित्वकी प्रेरक शक्तियों या मूल प्रवृत्तियोंका भण्डार है । फ्रायटके अनुसार ये प्रवृत्तियाँ दो हैं—जीवन-प्रवृत्ति और मृत्यु-प्रवृत्ति । ये प्रवृत्तियाँ ही विशिष्ट इच्छाओंका रूप लेकर परिवेशकी ओर उन्मुख होती हैं और इस प्रकार चेतन जीवनको प्रभावित करती हैं । 'इंड'में किमी प्रकारका सघटन या व्यवस्था नहीं है, यह यथार्थसे पूर्ण उदासीन है और केवल सुखेच्छासे परिचालित होता है । इसे शब्दोंमें व्यक्त कर सकना कठिन है—यह हमारे व्यक्तित्वका गूढ़ अगम्य भाग है । 'इंड'में जो कुछ भी होता है, अचेतन रूपमें ही होता है, इसमें और अचेतन मानसमें अविच्छिन्न सम्बन्ध है । इसका यह अर्थ नहीं कि 'इंड' और अज्ञात मन एक ही है, क्योंकि इन दोनों धारणाओंमें जोड़ा अन्तर है । अज्ञात मनका कुछ भाग अहम्के अधिकारमें भी रहता है । 'इंड'को हम प्रबल उत्तेजनाका अव्यवस्थित रूप मान सकते हैं, अहम्के विपरीत इसमें कोई निषेध, कोई नियन्त्रण, कोई वर्जना नहीं है । स्वभावतः 'इंड'के लिए शुभ-अशुभ, नैतिक-अनैतिक, आदि मूल्योंका कोई अस्तित्व नहीं है, व्यक्तिकी जन्मजात सुखेच्छाकी वृत्ति ही इसका एकमात्र काम है । मानसका प्रारम्भिक और प्रमुख रूप 'इंड' है और अहम्का इमीसे विकास होता है । यथार्थमें प्रभावित अहम् (दे०) जब 'इंड'की वासनाओंका दमन करता है तो वे पुनः 'इंड'में लौट जाती हैं । यह दमित अग्र 'इंड'के ही नियमोंका पालन करता है । परन्तु यह उत्पत्तिमें भिन्न है, क्योंकि यह अहम् द्वारा दमनका परिणाम है । 'इंड'मेंसे अहम्के विकासकालमें ही यह विभाजन होता है । अहम् 'इंड'के कुछ भागपर अधिकार करके उसे पूर्वचेतनस्तरपर ले आता है और शेष 'इंड'में ही रहता है । अचेतन और पूर्वचेतन मानस-क्षेत्रोंमें परिवर्तनकी सम्भावना रहती है । 'इंड'की अचेतन प्रक्रियाएँ पूर्वचेतन बन सकती हैं और अहम्की पूर्वचेतन प्रक्रियाएँ पुनः चेतनमें लौट सकती हैं ।

'इंड' और अहम्में कोई मौलिक विरोध नहीं है, वस्तुतः अहम् 'इंड'की अन्धवासनाओंकी पूर्तिका वादिक और व्यावहारिक उपाय ही खोजता है । यदि वह उफल रहता है तो कोई समस्या नहीं उठती । जब वह यथार्थ और अन्धवासनाओंमें मामजस्य नहीं कर पाता और 'सुपरइंगो'के नियन्त्रणके कारण दमन अधिक हो जाता है, तो व्यक्तित्वमें अनेक समस्याएँ उठती हैं, जो जटिल होनेपर मानसिक रोगोंका रूप ले लेती हैं ।

आधुनिक कथानाहित्यम 'इंड'की मनोवैज्ञानिक धारणाका विशेष महत्त्व है । मनोविश्लेषणके प्रभावसे पात्रोंके व्यक्तित्वके इस गूढ़ और दमित अश्वकी खोज करके उनके अन्तर्द्वन्द्वको प्रस्तुत करना अधिकांश कथाकारोंकी ईर्ष्या बन गया है । (दे०—'जान्' और 'सुपरइंगो') । —प्र० प्रा०

इडा-डे०-‘हठयोग’।

इडिपस मनोग्रन्थि-डे०-‘मनोग्रन्थि’।

इतिवृत्तात्मक काव्य-डे०-‘कथाकाव्य’, ‘चरितकाव्य’।

इमेजिज्म-‘इमेजिज्म’ या विन्ववाद या प्रतिमावाद शब्द का सबसे पहले प्रयोग अमेरिकाके प्रसिद्ध अंग्रेजी कवि एनरा पाउण्डने किया। शब्द साकेतिक है और इंग्लैण्ड तथा अमेरिकाके काव्य सम्बन्धी एक आन्दोलनका निर्देश करता है। उस आन्दोलनका प्रसार १९१० ई० और १९१८ ई० के बीच रहा। आन्दोलनके सिद्धान्तोंका आधार टी० ई० हुल्मका दर्शन है। हुल्मने काव्यके रोमांटिक दृष्टिकोणपर गहरी चोट की थी और एनरा पाउण्ड उसके प्रधान समर्थकोंमें था। पाउण्डने नये आन्दोलनके समर्थनमें तत्कालीन विशिष्ट प्रतिमावादी कवियोंकी कविताओंका एक संग्रह ‘देजिमाजिस्सै’ भी निकाला जो इंग्लैण्डमें १९१४ में प्रकाशित हुआ। इस संग्रहमें रिचर्ड आल्डिन्ग्टन, हिल्डा ड्रिलिडिल, आमी लोवेल, एनरा पाउण्ड आदिकी कविताएँ समाविष्ट थीं। इसी प्रतिमावादी आन्दोलनके दृष्टान्तरूप आल्डिन्ग्टन और मिस लोवेलने अमेरिकामें १९१५-१६ और १७ ई० में तीन-तीन कविता संग्रह निकाले। इन संग्रहोंके नाम थे-‘सम इमेजिस्ट पोएट्स’ (कुछ प्रतिमावादी कवि)। इनमें अधिकतर एफ० एस्० फ्रिट्, डी० एच० लॉरेन्स, जान गूल्ड प्लेचर आदिकी कविताएँ प्रकाशित हुईं।

१९१५ ई० के संग्रहकी भूमिकामें आन्दोलनकी जो घोषणा छपी उसमें मूलतः ६ प्रतिमावादी सिद्धान्त परिगणित हुए—(१) अत्यलकरण और अतिरजनने भिन्न साधारण भाषाका सही और शुद्ध प्रयोग, (२) नियन्त्रित छन्दों और विविध लयों(रिदम)का उपयोग नये चमत्कारोंके साथ, (३) विषयोंकी विविधता और उनके चुनावोंमें आजादी, (४) प्रतिमाओंका निर्वन्ध उपयोग। एनरा पाउण्डने प्रतिमाकी व्याख्या इस प्रकार की ‘जो पलककी एक झपकमें बौद्धिक और भावात्मक (आवेगमय) प्रतिमाका रूप सिरज दे, (५) कविताके प्रभावमें प्रभूत स्पष्टता और शक्ति और (६) भावोंकी सघनता द्वारा प्रवाहकी व्यापकता सीमित कर दी जाय, जिसमें प्रभाव केन्द्रित हो जाय।

आन्दोलनके समर्थन और प्रसारके लिए ठिकागोसे ‘पोएट्री’ नामकी एक पत्रिका भी निकाली गयी, जिसके प्रधान व्यक्तियोंमें ड्रिलिडिल, प्लेचर, फ्रिट्, लोवेल और आल्डिन्ग्टन थे। प्रतिमावादके आरम्भिक पिताओंमें हुल्म और पाउण्डके अतिरिक्त आर्नो होल्त्सके ‘फ्रान्तासस’का नाम भी लिया जाता है। अमेरिकी कवि कार्ल सैण्टवर्गने अपनी प्रसिद्ध कविता ‘लेटर्म्स टु टेड इमेजिस्ट्स’ (मृत प्रतिमावादियोंको पत्र)में आन्दोलनके पुरोगामियोंमें एमिली डिकिन्सन और रिचर्ड क्रैनकी भी गिना है। स्वयं सैण्टवर्ग भी प्रतिमावादी कवि हैं। प्रतिमावादी आन्दोलकोंमें पहले टी० एन० ड्रिलिडिल भी था, पर पाउण्डके साथ ही वह भी इससे कुछ काल बाद अलग हो गया। फिर भी कंसड आरकेन, मेरियन मूर, वालेस स्टीवेन्स और डी० एच० लॉरेन्स इनके निष्ठान्न अपनी कविताओंमें निरूपित करने

रहे। प्रतिमावाद रोमांटिक विरोधी काव्यधाराका पहला आन्दोलन था, जो अभी हाल, बीसवीं शतीके मध्यतक चलता रहा है।

—म० श० उ०

ईपत्प्रगल्भवचना-दे०-‘मध्या’, नायिका।

ईसाई धर्म-भारतवर्षमें ईसाई धर्मने कब प्रवेश किया, यह तो निश्चय रूपसे नहीं कहा जा सकता, किन्तु ईसा मसीहके अन्यतम शिष्य सेण्ट टामसका ६५ ई०में भारतवर्ष आना कहा जाता है। उन्होंने मिरियक सम्प्रदायकी स्थापना की। अन्य दो टामसोंका भी इस सम्बन्धमें उल्लेख किया जाता है, परन्तु इसमें सन्देह नहीं कि इन टामसोंके आनेसे पूर्व भी ईसाई धर्म भारतवर्षमें प्रवेश कर चुका था और दक्षिणमें मलाबार-तटसे उसका सम्पर्क स्थापित हुआ था। सिरीयक ईसाई धर्म-प्रचारकोंके बाद रोमन कैथोलिक भारतवर्ष आये। ईसाकी बारहवीं और चौदहवीं शताब्दियोंके बीच पोपके प्रबल प्रतापसे समस्त यूरोपमें कैथोलिक धर्म फैल गया था। इसी धर्मसे जेसुइट सम्प्रदायका जन्म हुआ। १६वीं, १४वीं और १५वीं शताब्दियोंमें जो कैथोलिक भारतवर्ष आये उनमें अधिकतर पोर्चुगीज थे। उन्होंने तलवारके जोरपर धर्मका प्रचार करना चाहा। पुर्तगाली नरेशोंने धर्मप्रचारार्थ लोगोंको प्रोत्साहन प्रदान किया। १५४० ई०में सेण्ट जेवियर नामक प्रसिद्ध जेसुइटने मलाबार, मदुरा, मद्रास आदि स्थानोंकी निम्न जातियोंको ईसाई धर्मकी दीक्षा दी। उनके बाद आनेवाले जेसुइटोंके मार्गमें अनेक बाधाएँ उपस्थित हुईं, किन्तु उन्होंने अपना उत्साह न छोड़ा। उन्होंने दक्षिणकी भाषाओंका अध्ययन कर कुछ ग्रन्थोंकी रचना भी की। मदुरा, त्रिचनापल्ली, तंजौर, सलेम, मद्रास आदि स्थानोंमें उनका प्रचार-कार्य बराबर जारी रहा। धीरे-धीरे उत्तरभारतमें भी उनका अस्तित्व मिलने लगता है। अंग्रेजी राज्यकी स्थापनासे बहुत पहले अंग्रेज, पोर्चुगीज आदि अनेक ईसाई आगरामें विद्यमान थे। फादर एन्तोनियो द आन्ट्रे डे १६०० ई०में भारतवर्ष आये और उन्होंने आगरा अपना केन्द्र बनाया। १६२४ ई० में वे जहाँगीरके साथ आगरासे दिल्लीतक गये थे। तत्पश्चात् उत्तरभारतमें कई और मिशनरों और धर्म-प्रचारकोंका उल्लेख किया जा सकता है, किन्तु इस समय अपने प्रचार-कार्यमें उन्हें कोई विशेष सफलता प्राप्त न हो सकी थी। वास्तवमें जेसुइटोंका प्रधान केन्द्र दक्षिणभारत ही अधिक रहा। उन्होंने दक्षिणकी भाषाओंका अध्ययन किया, अपने धर्मप्रचारके लिए ईसाई साहित्यका निर्माण स्थानीय भाषाओंमें किया, किन्तु वाङ्मयिका अनुवाद वे न कर सके, सम्भवतः भाषा सम्बन्धी कट्टरताके कारण।

सत्रहवीं और अठारहवीं शताब्दियोंमें ज्यो-ज्यो भारतवर्षका यूरोपकी विभिन्न जातियोंके साथ सम्पर्क बढ़ता गया—व्यापारके माध्यम द्वारा—त्यो-त्यो वह ईसाई धर्मप्रचारकोंका कार्यक्षेत्र बनता गया। तत्कालीन अराजकतापूर्ण राजनीतिक परिस्थितियोंके कारण विन्व-वाधायें तो अवश्य उपस्थित हुईं, किन्तु कार्य बराबर जारी रहा। १७९३ ई० में विलियम कैरे भारतवर्ष आये। १७९९ ई० में टीपू सुलतानने पतनके पश्चात् विभिन्न मिशनरी नौमाइतियों स्थापित हुईं। वहींसे प्रोटेस्टेण्ट

ईसाई धर्मप्रचारकोका इतिहास प्राग्भ होता है। इस सम्प्रदायका जन्म यूरोपमें १६वीं शताब्दीमें हुआ था। १७०६ ई० में टेनमार्कने चतुर्थ क्रेटेरिककी प्रेरणासे वार्थल जीगनवाला ओर हेनरी प्लुचु नामक दो लूथर-मतावलम्बी भारतमें धर्मप्रचारके लिए मद्रासके तंजोर जिलेमें उतरे। भारतवर्षमें ईसाई धर्मके प्रचारमें ये दोनों नाम अमर हैं। उनके बाद अन्य अनेक लूथर-मतावलम्बी भारतवर्ष आये, किन्तु भारतमें टेनमार्कके राजकर्मचारियोंकी उदासीनता और आर्थिक कारणोंसे उन्हें अधिक सफलता प्राप्त न हो सकी। अंग्रेजोंकी ईस्ट इण्डिया कम्पनीके प्रारम्भिक दिनोंमें कलाइव जैसे लोगोंका तो ईसाई धर्मप्रचारकोंमें कोई विरोध नहीं था, किन्तु शीघ्र ही कान्वालिस जैसे व्यक्तियोंकी ईसाई मिशनरियोंकी आयोजनाओंमें कोई विरोध न रह गया। उस समय तो ईस्ट इण्डिया कम्पनीके अधिकारियोंने कुछ ईसाई मिशनरियोंको देशसे निर्वासिततक कर दिया। ऐसे समयमें कैरे और उनके दो साथियों—मार्शमेन और वार्ट—के भारतागमनमें ईसाई धर्मप्रचारके इतिहासका नवीन अध्याय प्रारम्भ होता है। कम्पनीके विरोधके कारण उन्हें कलकत्तासे १५ मील दूर श्रीरामपुरको अपना केन्द्र बनाना पड़ा। तत्पश्चात् प्रोटेस्टेण्ट मतान्तर्गत अन्य अनेक मिशनरी सोसाइटियाँ प्रचारक्षेत्रमें आयीं। प्रारम्भमें इन सोसाइटियोंका कार्य बंगालतक सीमित था, किन्तु ज्यों-ज्यों अंग्रेजी राज्य गंगाकी घाटीमें उत्तर-पश्चिमकी ओर बढ़ता गया, त्यों-त्यों इन मिशनरी सोसाइटियोंका प्रचार-क्षेत्र भी विस्तृत होता गया। उन्होंने अनायालय, शिक्षा-नस्थान और प्रेस स्थापित किये तथा समाचारपत्रोंको जन्म दिया। ईसाई धर्मप्रचारका कार्य बुक मोमाइटियों द्वारा भी किया जाने लगा। इन सब वानोंने केवल प्रचारकार्यमें ही नहीं वरन् ईसाई साहित्यके निर्माणमें भी सहायता पहुँचायी। ईसाई मिशनरियोंको अपने प्रचारकार्यमें अनेक कठिनाइयोंका सामना करना पड़ा। ईस्ट इण्डिया कम्पनी और कोर्टके डाइरेक्टर भी उन्हें राजनीतिक दृष्टिमें भयावह समझते रहे, किन्तु वे अदम्य उत्साहके साथ अपने कार्यमें लगे रहे। १८३३ ई०में पार्लामेंटमें बिलफॉर्म ऐक्टके पास हो जानेके बाद उनपर लगे प्रतिबन्ध हट गये और अनेकानेक मिशनरी धड़ाधड़ भारतवर्ष आकर अपना प्रचार-कार्य करने लगे। उन्नीसवीं शताब्दी पूर्वार्द्धमें लगभग समस्त हिन्दी प्रदेशमें ईसाइयोंके प्रचार-केन्द्र स्थापित हो गये। ईसाई धर्मप्रचारकोंका प्रधान उद्देश्य तो अपने धर्मका प्रचार करना ही था, किन्तु गुणाक्षरन्याय द्वारा शिक्षा, प्रेम, सामाजिक सुधारों आदिके क्षेत्रमें उन्होंने प्रशसनीय कार्य किया और देशको मध्ययुगीन पौराणिक वातावरणसे बाहर निकलनेका अवसर प्राप्त हुआ।

भारतवर्षकी विभिन्न प्रधान भाषाओं और बोलियोंमें वाइविलका अनुवाद करनेकी एक बृहत् आयोजना कैरे और उनके साथियोंने बनायी थी। हिन्दीमें उनका तात्पर्य खड़ी-बोली हिन्दीसे था। इन श्रीरामपुर मिशनरियों द्वारा प्रारम्भ किया गया कार्य आगरा, इलाहानाद तथा अन्य स्थानोंके मिशनरियोंने आगे बढ़ाया। वैसे तो वाइविलका हिन्दुस्तानी अनुवाद १८०५ ई०में फितरतकी महायत्नासे विलियम

हण्टरने किया था, किन्तु हिन्दीका सर्वप्रथम अनुवाद हेनरी टामम कोलबुक्ने किया, जिसका प्रकाशन १८०६ ई० में सरकारी व्ययसे हुआ। यह ग्रन्थ अमौतक उपलब्ध नहीं हो सका। श्रीरामपुर मिशनरियोंने भारतकी चालीस विभिन्न भाषाओंमें धर्मपुस्तके प्रकाशित करनेकी बृहत् आयोजना निमित्त की, जिसका परिचय उनके दस संस्करणोंसे मिलता है। १८१० ई० और १८१८ ई० के बीच विलियम कैरेने पाँच जिल्लोंमें वाइविलका हिन्दी रूपान्तर प्रकाशित किया। श्रीरामपुरकी आयोजनाके अन्तर्गत वापटिस्ट मिशनरियोंने आर उमके 'ब्रिटिश एण्ड फारेन वाइविल सोसाइटी'ने १८०१ ई० और १८३० तक हिन्दी (पश्चिमी हिन्दीका एक रूप), अवधी या कोसली, बघेली, बुन्देली, बीकानेरी, प्रजभाषा, हडोती, जयपुरी, कन्नौजी, कुमाउँनी, मालवी, मेवाडी, मारवाडी आदि हिन्दी प्रदेश तथा भारतवर्षकी अन्य साहित्यिक भाषाओं और बोलियोंमें धर्मपुस्तकोंके पूर्ण या आंशिक अनुवाद प्रकाशित किये।

ईसाई धर्मपुस्तकोंके अनुवादकार्यकी दूसरी शाखा हेनरी माटिन (१७८१-१८१० ई०)में चली। ईसाई धर्म-प्रचारकोंमें कैरेके बाद माटिनका नाम आदरके साथ लिया जाता है। १८०६ ई० से १८०८ ई० तक उन्होंने 'न्यू टेस्टामेण्ट'की पाण्डुलिपि तैयार कर ली थी, जो कुछ मशोधनोंके बाद १८१४-१५ ई० में श्रीरामपुर प्रेमसे अरबी लिपिमें प्रकाशित हुई। १८१७ ई० में वह नागराक्षरोंमें सुदृष्टित हुई। किन्तु माटिनकी भाषा जनसाधारणमें बोधगम्य नहीं थी। इसलिए 'कलकत्ता वाइविल सोसाइटी'की अध्यक्षतामें 'चर्च मिशनरी सोसाइटी'की चुनार शाखाके एंग्लो इटियन मिशनरी, रेवरेंड वाउलेने अरबी-फारसी शब्दोंके स्थानपर संस्कृत शब्दोंका प्रयोग कर १८१९ ई० में उसका प्रकाशन प्रारम्भ किया। १८२६में पूरा 'न्यू टेस्टामेण्ट' छपकर तैयार हो गया। १८३८ ई० में उसका सशोधित संस्करण श्रीरामपुर प्रेससे निकला। वास्तवमें बादमें जितने भी वाइविलके अनुवाद हिन्दीमें प्रकाशित हुए उन सबका मूलाधार वाउलेका यही ग्रन्थ रहा। १८३४-१८३५ ई०में वाउलेने ओल्ड टेस्टामेण्टका अनुवाद भी प्रकाशित किया। बादमें विलियम थेड्स, लेसली, इनाइडर आदिने भी वाइविलके अनुवाद किये अथवा पुराने संस्करणोंका फिरसे मस्यपन किया। १८५० ई० के बाद कुछ पुराने आर कुछ नये अनुवाद प्रकाशित हुए। १८५४ ई० में 'नार्थ इटिया वाइविल सोसाइटी'ने, १८८३ ई० में 'नार्थ इटिया आग्निजलियरी वाइविल सोसाइटी'ने और १८९५ ई० में 'कलकत्ता वाइविल सोसाइटी'ने ओल्ड या न्यू टेस्टामेण्टका प्रकाशन किया। बीसवीं शताब्दीमें वाइविलका कोर्ट नवीन महत्त्वपूर्ण अनुवाद हिन्दीमें नहीं हुआ। आवश्यकता पड़नेपर पुनः संस्करणोंकी भाषा सुधारकर उन्हें काम चला लिया जाता है। अंग्रेजीमें अनभिद्य अर्द्ध-शिक्षित या अशिक्षित भारतीय ईसाइयोंमें इन अनुवादोंमें लाभ उठाया गया।

वाइविलके अनुवादोंके अतिरिक्त ईसाई धर्म प्रचारकोंने खण्डन-भण्डन, उपदेश और भजन सन्तर्भों अनेक अन्य छोटी-बड़ी पुस्तकें प्रकाशित कीं। इन पुस्तकोंने उनके मत प्रचारकी आयोजनामें महत्त्वपूर्ण योग दिया। यह साहित्य

सोनाइटियों द्वारा और साथ ही व्यक्तिगत प्रयासोंके फल-स्वरूप प्रकाशित हुआ। दाऊदके गीत (१८३६), इजोलकी तफमीर (१८५०), मत्तपरीक्षा (१८६१), वर्मतुला (१८८०), हिन्दू धर्मका वर्णन (१८९४), गंगाका वृत्तान्त (१८९६) आदि पुस्तकें ऐसी हैं जो जे० टी० ग्रान्पसन, जान पारमस, जान न्योर, ई० ग्रीन्स आदि ईसाई लेखकों द्वारा अथवा 'आगरा ट्रेड एण्ड बुक सोसाइटी,' 'क्रिश्चियन लिटरेरी सोसाइटी,' 'क्रिश्चियन वर्नान्यूलर एज्युकेशन सोसाइटी,' 'अमेरिकन मिशन,' 'अमेरिकन ट्रेड सोसाइटी' आदिके तत्त्वाधानमें प्रकाशित हुई। ईसाई लेखकोंकी इन रचनाओं द्वारा खड़ी-बोली गद्यकी परम्पराके विकासमें कुछ योग प्राप्त हुआ, किन्तु गद्यका यह रूप गिथिल है—वद्यपि सरल सुव्यस्त गद्यका नितान्त अभाव नहीं है। ईसाई लेखकोंकी शैली साहित्यिक गद्य-शैलीको प्रभावित न कर सकी।

[नहायक ग्रन्थ—(१) ए हिस्ट्री ऑफ मिशनर इन इण्डिया जे० रिस्टर, (२) आधुनिक हिन्दी साहित्यकी भूमिका लक्ष्मीसागर वाण्ये।] —ल० सा० वा०

**ईहामृग**—आचार्य अभिनव गुप्त और रामचन्द्रने ईहामृगके नामकरणके सम्बन्धमें बताते हुए लिखा है 'ईहा चेष्टा मृगस्यैव स्त्रीमात्राश्रयिणीहामृग' अर्थात् इसमें मृगके तुल्य अलस्य कामिनीकी इच्छा नायक अथवा प्रतिनायक करता है। वनजय और विश्वनाथने इसका निर्देश करते हुए लिखा है 'दिव्यस्त्रियमनिच्छन्तीमपहारद्विनेच्छन्' अर्थात् इसमें (अनासक्त) किसी दिव्य नारीको अपहार (हरण) आदिके द्वारा प्राप्त करनेकी घटना दिखायी जाती है।

भरत मुनिने केवल इतना ही उल्लेख किया है कि इसमें किसी देवी नारीके लिए युद्ध दिखाया जाता है। इस रूपककी दूसरी विशेषता यह है कि इसमें अत्यन्त आवेशके कारण युद्धका प्रसंग पूर्णतया समुपस्थित होनेपर भी किसी-न-किसी बहाने संग्राम टल जाता है।

वनजयने ईहामृगकी कतिपय विशेषताएँ संक्षेपमें इस प्रकार लिखी हैं—ईहामृगका इतिवृत्त मिश्रित (कुछ ऐतिहासिक और कुछ कल्पित) होता है। इसमें चार अक्षर और मुख, प्रतिमुख, एव निर्वहण नामक तीन सन्धियाँ होती हैं। मनुष्य और दिव्यपुरुषमें कोई नायक अथवा प्रतिनायक हो सकता है। किन्तु दोनों ही इतिहासप्रसिद्ध व्यक्ति होते हैं। प्रतिनायक धीरोद्धत होता है और विपरीत ज्ञानके कारण अनुचित कार्य किया करता है। इस रूपकमें दिव्यस्त्रीके बलात् अपहरणकी इच्छा रखनेवाले नायक या प्रतिनायककी शृंगारमयी चेष्टाएँ भी कहीं-कहीं दिखायी जाती हैं। प्रबल उत्तेजनाके कारण युद्धकी स्थिति उत्पन्न हो जानेपर भी संघर्षका टल जाना और किसी महात्माके वधकी पूर्ण तैयारी हो जानेपर भी उसे बचा लेना इस रूपकमें प्रायः दिखाया जाना है (उग्ररूपक तृतीय प्रकाश - ७२ ७५)।

शारदातनयने इस रूपकके रस, वृत्ति एवं पात्र-संख्यापर भी विचार किया है। उनका मत है कि इसमें कहीं-कहीं कैशिकीके अतिरिक्त शेष तीन वृत्तियाँ होती हैं और कहा-कहीं कैशिकी वृत्ति भी प्राप्त होती है। इसमें भयानक और वीभत्सके अतिरिक्त शेष सभी रस पाये जाते

हैं। नायकोंकी संख्या चार, पाँच या छ होती है। एक चार होते हैं। इसमें स्त्रीके कारण संग्राम आवश्यक है। उन्होंने 'कुसुमगोखर' नामक ईहामृगका उदाहरण दिया है।

नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र शारदातनयसे एक एव नायक-संख्याके सम्बन्धमें सहमत नहीं हैं। उनका मत है कि ईहामृगमें चार अक्षर आवश्यक नहीं, एक अक्षर भी हो सकता है। उन्होंने नायकोंकी संख्या बारह निश्चित की है (नाट्यदर्पण पृ० १३१)।

विश्वनाथका मत शारदातनय और रामचन्द्र दोनोंसे भिन्न है। उनका मत है कि इसमें एक ही अक्षर होता है। नायकके सम्बन्धमें उन्होंने अन्य आचार्योंके आधारपर दो मत दिये हैं—(१) एक देवता ही नायक होता है और (२) छ नायक होते हैं।

अभिनव गुप्तने भी एक एक और नायक-संख्या बारह स्वीकार की है।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने चार अक्षर और नायक ईश्वरका अवतार तथा नायिका देवी मानी है। उनके मतसे इसमें प्रेम इत्यादि वर्णित होता है तथा नायिका द्वारा युद्धादि कार्य-सम्पादन होता है। उन्होंने उदाहरण नहीं दिया है। बाबू गुलाबरायने इसमें एक धीरोद्धत नायक और एक प्रतिनायक माना है। उनका मत है कि नायक किमी कुमारीकी स्तुहा करता है। वह मृगकी भाँति दुष्प्राप्य हो जाती है। प्रतिनायक उसे नायकसे छुड़ाना चाहता है। मिलन तो नहीं होता, किन्तु किसीका मरण भी नहीं होता। इसमें एक चार होते हैं। हिन्दीमें इसका उदाहरण नहीं मिलता। —ट० जी०

**उग्रता (औग्र्य)**—प्रचलित तैत्तिरीयमें एक सचारी भाव। किन्हीं कारणोंसे उद्बुद्ध निर्दयताको उग्रता कहते हैं (वाग्भट, काव्यानुशासन पृ० ५८)। 'नाट्यशास्त्र'के लक्षणमें ऐसा प्रतीत होता है कि भरतके सामने कई उदाहरण अवश्य उपस्थित थे। भरतने उग्रताके विभाव एवं अनुभावोंका वर्णन करते हुए कहा है कि चोरीमें पकड़ जाने, राज्यके प्रति अपराध करने, झूठ बोलने इत्यादिसे यह उद्बुद्ध होता है और वध, बन्धन, मारना-पीटना, तर्जना करना इत्यादि अनुभावोंसे इसकी अभिव्यक्ति होती है। (नाट्य० ७ ८१ ग)। इसकी सक्षिप्त व्याख्या 'दशरूपक' एवं 'नाट्यदर्पण'में मिलती है। किसी अपराधी, दुष्ट एवं क्रूर व्यक्तिके प्रति जो मनोवेग आ उपस्थित होता है और निर्दयतासे व्यक्त होता है उसे 'औग्र्य' कहते हैं। 'दशरूपक'के अनुसार इसमें स्वेद एवं शिरःकम्पन अनुभाव हो सकते हैं (४-१५)। इसका अनुकरण विद्यानाथने किया है (प्र० २० य० ४ ४६)। शारदातनयने 'पुत्र, मित्र, कलत्र इत्यादिके ग्रोहसे' यह मनोभाव उत्पन्न होना बताया है (भा० पृ० २३), पर वह अस्पष्ट एवं असंगत प्रतीत होता है। 'रसगंगाधर'में क्रोध एवं उग्रतामें यह भेद बताया है कि क्रोध स्थायी है तथा उग्रता सचारी। पर इस भेदके अतिरिक्त अमर्ष और उग्रता दोनों ही सचारियोंमें यह अन्तर प्रतीत होता है कि अमर्ष तो अपमान होनेपर किसी भी व्यक्तिमें उद्भूत हो सकता है, पर उग्रता किसी अपराधी दुष्टको देखकर ही होती है और यह निर्दयता-रूप है।

हिन्दीके रीतिकालीन आचार्योंने उपर्युक्त लक्षणको स्वीकार किया है—‘दोष कीरतन चौरता, दुर्जनता अपराध! निर्जनता सो उग्रता, जहाँ तरजन वध बाध।’ (भाव० सचारी)। कुछने चलता हुआ लक्षण दिया है—‘निरदैपन सो उग्रता’ (जगत० ५३८)। तुलसी द्वारा वर्णित परशुरामके इन वाक्योंमें उग्रता है—‘मातु पितहि जिन सोच वस, करसि महीप किशोर। गर्भनके अर्भक दलन परसु मोर अति घोर।’ (रा० च० मा० १ २७२)। ‘दशरूपक’में भी परशुरामकी उग्रताका उदाहरण ‘वीर-चरित’से दिया गया है। इसी उदाहरणको हेमचन्द्रने ‘काव्यानुशासन’में उद्धृत किया है। रीतिकालके आचार्योंने प्रायः शृङ्गारके सचारीके रूपमें इसका उदाहरण दिया है—‘कहा कहौ सखि कामकी, हिय निरदैपन आज। तन जारत पारत विपति, अपति उजारत लाज।’ (जगत० ५४०)। —ज० कि० व०

**उच्च मध्यवर्ग**—इस वर्गमें प्रधानतः वही लोग आते हैं जिनका सम्पर्क समाजके उच्च वर्गसे बहुत निकटका होता है। इस वर्गमें प्रधानतया आवश्यकतामें अधिक धनसम्पन्न और बुद्धिवादीवर्गके लोग आते हैं। —रा० कृ० त्रि०

**उज्ज्वल रस**—‘उज्ज्वल रस’में प्रयुक्त उज्ज्वल शब्द ‘शृङ्गार’ या ‘माधुर्य’का वाचक है। भरत(३ श० ३०)के ‘नाट्यशास्त्र’में शृङ्गार रसका वर्ण तो ‘श्याम’ माना गया है पर उसका वेप उज्ज्वल बताया गया है—‘तत्र शृङ्गारो नाम रतिस्थायिभावप्रभव उज्ज्वलवेपात्मक’ (नाट्यशास्त्र ६ ४५-४६), इनमें रति स्थायी भावने शृङ्गार वनता है, उसका वेप उज्ज्वल होता है। ये दोनों परस्पर-विरोधी होते हैं, पर शृङ्गारके देवता विष्णुकी दृष्टिमें रखकर विचार करनेपर स्थिति कुछ स्पष्ट होने लगती है। विष्णु श्यामवर्ण है, पर उनका वेप पीताम्ब कान्तिमान् तथा उज्ज्वल ही है। इस दृष्टिसे उज्ज्वल शब्द निष्कलुषताका भी द्योतक हो सकता है। रूपगोस्वामी (१५-१६ श० ३०) द्वारा रचित शृङ्गार अथवा माधुर्य भक्तिविषयक ग्रन्थ ‘उज्ज्वल नीलमणि’ (१५४१ ई०)में यह शब्द अलौकिक रागानुगा मधुर भक्तिके लिए प्रयुक्त हुआ है जिसमें शृङ्गारका पूर्ण अन्तर्भाव माना गया है। नायक-नायिका-भेदकी तरह कृष्णको नायक, राधिकाको नायिका मानकर इस ग्रन्थमें कृष्ण-प्रेमका विशद निरूपण किया गया है। राधा-कृष्ण इस उज्ज्वल रसके आलम्बन और भक्त-रूप उनकी सखियाँ ही उसका आश्रय मानी गयी हैं। ग्रन्थ-नाममें ‘उज्ज्वल’के साथ ‘नीलमणि’ शब्दका योग श्यामवर्ण विष्णु देवतवाले उज्ज्वल वेपात्मक शृङ्गार रसके समानान्तर है, अतएव पवित्र भावनावाली रति ही उज्ज्वल रसके मूलमें है। भरतने अपने उक्त कथनको स्पष्ट करते हुए स्वयं ही उज्ज्वलताका आधार पवित्रता या ‘शुचि’ होनेको माना है—‘मंसारमें जो पवित्र, स्वच्छ ओर दर्शनीय हो वह शृङ्गारमे उपमित होता है। उज्ज्वल वेपवाला शृङ्गारवान् कहा जाता है।’ (नाट्य०, ६। ४६)। ‘हरिभक्तिरसावृतमिन्धु’में भक्तिके जो पाँच भाव बताये गये हैं उन्होंनेसे पाचवे भाव माधुर्यका परिविस्तार ‘उज्ज्वल रस’के रूपमें ‘उज्ज्वल नीलमणि’में हुआ है। अतः दोनों ग्रन्थ मिलकर भक्ति रसका पूरा स्वरूप

प्रस्तुत करते हैं। (दि०—‘भक्ति रस’)। —ज० गु०  
**उडिया (भाषा तथा साहित्य)**—उडिया शब्द उड़ीसासे आया है। उड़ीसाकी भाषाका नाम उडिया है। उडिया एक जातिविशेषका नाम भी है। किन्तु उडियामें इसको ‘ओडिया’ कहते हैं और देशको ‘ओडिशा’।

कुछ विद्वानोंका कहना है कि ओडूविषयसे ओडिशा शब्द आया है और इसका विकास-क्रम है—ओडूविषय > ओडूविष > ओटिष > ओडिषा या ओडिशा। तालव्य मागधीका लक्षण है। दूसरोंका अनुमान है कि द्राविड़ शब्द ‘ओडिषु’से ‘ओडिशा’ आया है और उसीका संस्कृतीकरण ‘ओडू’ है। द्राविड़ भाषामें ‘ओडिसु’का अर्थ है सेती करने-वाला एक किसान।

भाषाके अर्थमें या अन्य किसी अर्थमें ‘उडिया’ शब्द प्रथम कव्य व्यवहृत हुआ, यह ठीक-ठीक कहना तो मुश्किल है, किन्तु उडिया भाषाकी उत्पत्ति बहुत प्राचीन है। उड विभाषाका भरतके नाट्यशास्त्रमें उल्लेख आता है—‘श्वराभीरचाण्डालसचलद्राविडोडूजा। हीना वनेचराणा च विभाषा नाट्यके स्मृता।’ विभाषाको बोली अर्थमें लें, तो भी यह कहा जा सकता है कि भरत मुनिके कालमें निश्चित रूपसे उडिया भाषा एक विशेष रूप ले रही थी।

पूर्वोक्त उद्धरणमें यह भी सूचित होता है कि ओडी विभाषाका श्वर-आभीर द्राविड़ आदि विभाषाओंके साथ सम्बन्ध था। भाषा-तार्किक दृष्टिसे विचार करनेसे भी यह पता चलता है कि आर्य, द्राविड़ और मुण्डारी भाषाओंके सम्मिश्रणमें उडिया भाषाकी उत्पत्ति हुई है। आधुनिक उडिया भाषाका मुख्य आधार भारतीय आर्य-भाषा है। साथ-साथ उसमें सन्थाली, मुण्डारी, श्वरी आदि मुण्डारी-वर्गकी भाषाओंके और ओरोंव, कुई (कन्धी), तेलगु आदि द्राविड़-वर्गकी भाषाओंके लक्षण भी पाये जाते हैं। उडिया शब्द-भण्डारमें इन भाषाओंकी देन तो है ही।

पहले कहा गया है कि आधुनिक उडिया भाषाका आधार भारतीय आर्य-भाषा है। यहाँ भारतीय आर्यभाषामें मतलब है प्राकृत भाषासे। प्राकृतके मुख्यतः चार रूप हैं—महाराष्ट्री औरसेनी, मागधी और पैशाची। उडिया भाषाका मागधी या अर्द्धमागधीसे सम्बन्ध है। उडियामें तालव्य ‘ञ’का उच्चारण उपलब्ध है। र-ल और न-ण दोनों पाये जाते हैं। उडियाकी भौगोलिक परिस्थिति ऐसी है कि वह मागधी (मेथिली, बंगला), महाराष्ट्री (भनरी) और औरसेनी (लरिया) भाषाओंकी सीमाओंकी छूती है। दक्षिणमें द्राविड़ भाषाका भी प्रत्यक्ष पूर्वपुरुषकी दृष्टिसे विचार करें तो उडियाका पूर्वी अपभ्रंशसे सम्बन्ध है। उडिया भाषा वर्तमान उड़ीसा प्रान्तकी भाषा है। उड़ीसाका क्षेत्र विस्तार ६०,१३६ वर्गमील है। उसकी जनसंख्या १,४६,४५,८४६ (१०५१ ई०) है। इसके अतिरिक्त बंगालके मेदिनीपुर (दक्षिण-पश्चिम), विहारके सिट्थूमि, नराईकेला, खरमुआ आदि, मध्यप्रदेशमें पुन्डर, बिन्डानुआगट, रायगट, सारगट, वस्तर, कोंकेर आदि और आन्ध्रके इन्टापुग, उद्यानखण्ड, तरन्गा, टेफालि, निकिबिगान्नापाटण आदि अचलूम भी उडिया बोली नमशो जाना है।

उडिया लिपि नागरी लिपिके समान ब्राह्मी लिपि की



सन्तान है। उडिया लिपिको देखनेसे मालूम होना है कि वह नागरी लिपिसे बिल्कुल भिन्न है, लेकिन जरा-सा ध्यानमें देखनेपर मालूम हो जायगा कि दोनोंमें वैषम्यका अपेक्षा साम्य ही ज्यादा है। भिन्न प्रतीत होनेका कारण यह है कि नागरी लिपिकी ऊपरकी सीधी रेखा उडिया लिपिमें वक्रुल हो जाती है और लिपिके मुख्य अक्षको अपेक्षा अधिक जगह अधिकार कर लेती है। नहीं तो दोनों लिपियोंके नीचेके अक्षमें बहुत सादृश्य है। उडिया लिपिके ऊपरका अक्ष वक्रुल होनेके वारेमें विद्वानोंका कहना है कि उड़ीसाने पहले तालपत्रपर लौहमें लिखनेकी रीति प्रचलित थी और सीधी रेखा खींचनेमें तालपत्र बंद जानेका डर था। इसलिए नीधी रेखाके बदले वक्रुल रेखा दी जाने लगी और उडिया लिपिका क्रमशः आधुनिक रूप आने लगा।

‘ललितविस्तर’में अक्षउग्रलिपिका नाम आता है, लेकिन वह आता है द्राविड लिपि, किनार लिपि, दक्षिण लिपिके साथ। इसलिए वह ‘उड लिपि’ हो सकता है। ‘ललित-विस्तर’ का काल है कमसे कम नवीं शताब्दी। नन्दी सूत्रमें भी उड लिपिका उल्लेख है और उसका काल दशम शताब्दीसे पूर्व नहीं है।

हिन्दी व्याकरणसे तुलना—उडिया व्याकरणकी मुख्य विशेषताएँ हैं—अतीत कालमें ‘ने’ प्रयोगका अभाव और लिंगके अनुसार क्रियाओंमें परिवर्तनका अभाव, उडियामें स्त्रीलिंग-हेतुक विकार क्रियामें तो होता ही नहीं, विशेषणोंमें भी नियमित नहीं होता, परन्तु विशेष्योंने होना है। उडियामें ‘ने’ का प्रयोग बिल्कुल नहीं है। इसलिए अतीत कालके लिए क्त प्रत्ययान्त विद्वन शब्दोंका भी प्रयोग नहीं आता है। उडियामें क्रियाके अतीत कालमें वातुके बाद ल, ला, लि, लु, या इल, इला, इलु, इलुँ आदि ल वृत्त प्रत्यय आते हैं। वर्तमान कालमें अतृ प्रत्ययका अवशिष्ट हिन्दीका ‘ता’ भी नहीं आता है।

वाक्य-योजनामें हिन्दीसे उडियाकी एक और विशेषता यह है कि हिन्दीमें निषेधात्मक अव्यय क्रियाके पहले आता है, लेकिन उडियामें क्रियाके पीछे वाक्यके अन्तमें।

काल और साहित्यिक प्रवृत्तिके अनुसार उडिया साहित्यका काल-विभाजन इस प्रकार किया जाता है—  
(१) आदियुग, इतिवृत्तयुग या सारलादासयुग—११वीं शताब्दीके प्रथमार्धसे १६वीं शताब्दीके प्रथमार्धपर्यन्त।  
(२) मध्ययुग—१६वीं शताब्दीके प्रथमार्धमें १९वीं शताब्दीके प्रथमार्धपर्यन्त। (क) पूर्व मध्ययुग, भक्तियुग या धार्मिकयुग या पञ्चसखायुग—१६वीं शतीके प्रथमार्धमें १८वीं शतीतक। (ख) उत्तर मध्ययुग, रीतिकाल या उपेन्द्र-मजुयुग—१८वीं शतीमें १९वीं शतीके द्वितीयाधके आरम्भ-पर्यन्त। (३) आधुनिकयुग या स्वातन्त्र्यकाल—१९वीं शती द्वितीयाधमें।

(१) आदियुग—आदि युगमें सारलापूर्व साहित्य भी अन्तर्भुक्त है, जिसमें ‘बौद्ध गान ओ दोहा’ एक है। अन्य ग्रन्थोंके समान उड़ीसामें ‘बौद्ध गान ओ दोहा’ को उडियाका पूर्वरूप और प्रथम उडिया साहित्य माना जाता है। भाषादृष्टिमें मान्य तो है ही, काहूनुपा, अक्षरीपा, लुङ्पा आदि उडिया ये भी। साहित्यिक शराकी दृष्टिमें भी पञ्चम्या

साहित्यसे उसका अनिष्ट सम्बन्ध है। ‘बौद्ध गान ओ दोहा’ के ‘ओटियाण’ का ‘ओडियान’ में सम्बन्ध है, जो ‘कालिका-तत्र’ के चार क्षेत्रोंमेंसे एक है।

इस युगके साहित्यमें गोरखनाथका ‘सप्तागयोगधारणम्’ भी शामिल है। ‘सप्तागयोगधारणम्’ में सान वारोंकी स्वर-साधना वर्णित है और नाथपन्थकी एक पुस्तक-सी प्रतीत होती है। लेकिन नचमुच गोरखनाथकी लिखी हुई है या नहीं इसमें सन्देह है, जैसा कि ‘गोरखदासी’ आदिके वारेमें।

दूसरा है ‘मादलापाजि’ जो जगन्नाथ-मन्दिरमें सुरक्षित है। आसान बुजिके समान इसमें उड़ीसके राजवशका और जगन्नाथ-मन्दिरके नियोगोंका इतिहास लिखित है। किन्तुदन्तीके अनुसार गंगवशके प्रथम राजा चोडगगदेवने १०८२ ई० (कन्या २४ दिन, शुद्ध दशमी दशहराके दिन) में ‘मादलापाजि’ को लिखना शुरू किया था। लेकिन दूसरा मन है कि यह सुगलकालमें १६वीं शताब्दीमें रामचन्द्रदेवके राजत्वकालमें लिखवायी गयी थी।

‘नृसुधानिधि’ भी सारलापूर्वकाल (१३वीं या १४वीं शती) की कही जाती है। यह पुस्तक सम्पूर्ण प्राप्त नहीं है और प्राप्त अक्ष सम्पूर्ण छपा भी नहीं है। इस ग्रन्थके लेखक नारायणानन्द अवधूत स्वामी हैं और इसमें एक योगभ्रष्ट योगीका वृत्तान्त वर्णित है। कुछ लोग कहते हैं कि यह वृत्तगन्धि गद्यमें लिखा गया है और कुछ कहते हैं दृष्टिवृत्तमें।

‘जलजा चौतिशा’ भी सारलापूर्वकालका कहलाता है और इसके लेखक हैं वत्सादास। इसमें शिवजीकी वरयात्रा और विवाह हात्तरसमें वर्णित है।

सारलादास—सच कहा जाय तो सारलादास ही उड़ीसके प्रथम जातीय कवि हैं और उड़ीसा साहित्यके आदिकालके प्रतिनिधि हैं। उन्होंने अपनेको ‘शृङ्गमुनि’ और जन्मसे अज्ञान कहा है। उनका प्रथम नाम सिद्धेश्वर परिडा (गण्टायन) था। वे कटक जिलेकी झकडवासिनी देवी चण्डी नारलके वरप्रसादमें कवि हुए। इसलिए उन्होंने अपनेको सारलादास कहा और आज वे उन्नी नामसे परिचित और प्रसिद्ध हैं।

वे कपिलेन्द्रदेवके समसामयिक थे और उनका काल है १४३५-१४३७ ई०। कुछ लोग उनको गंगवशके कपिल नरसिंहदेवके समकालीन बताकर उनका काल १३०८-१३५० ई० बताते हैं। उनकी तीन कृतियाँ उपलब्ध हैं—‘विलका रामायण’, ‘महामारत’ और ‘चण्डीपुराण’। इस युगका अर्जुनदान लिखित ‘रामविमा’ नामक एक काव्यग्रन्थ भी मिलता है। चैतन्यदासके ‘विष्णुगर्भपुराण’ और ‘निर्गुण-माहात्म्य’ अलखपन्थी निर्गुणिया सम्प्रदायके दो ग्रन्थ भी पाये जाते हैं।

(२) मध्ययुगके दो विभाग हैं—(क) पूर्व मध्ययुग, (ख) उत्तर मध्ययुग। (क) पूर्व मध्ययुगको भक्तियुग कह सकते हैं, लेकिन यह भक्ति रामानुग नहीं है, ज्ञानमिश्रा है, प्रेमप्रधान नहीं है, योगप्रधान है। इनमें कायमाथना प्रधान थी। ‘बौद्ध गान ओ दोहा’ के श्रव्यकी पर्याप्त पर्यालोचना हुई है और पुरी जगन्नाथ ही उपान्य देवता थे, जगन्नाथ ही श्रव्य और कृष्ण थे।

पंचवैष्णव या पंचसखा इस युगके प्रधान थे, इसी समय चैतन्यदेव उड़ीसा आये थे और उन्होंने उनके साथ सख्य स्थापित किया था, जिससे वे पंचसखा कहलाये और वंशीय वैष्णव ईर्ष्यान्वित होकर चैतन्यदेवको छोड़कर भाग गये थे।

वे पंचसखा ये हैं—वलरामदास, जगन्नाथदास, यशोवन्तदास, अनन्तदास और अच्युतानन्ददास। वलरामदास, रामतारक मन्त्रके, जगन्नाथदास षोडश नाम या वत्तीस अक्षर मन्त्रके, यशोवन्तदास पंचाक्षर मन्त्रके, अनन्तदास एकाक्षर मन्त्रके और अच्युतानन्ददास अष्टाक्षर मन्त्रके उपासक थे। पंचसखाओंमेंसे प्रत्येकने अनेक ग्रन्थ लिखे थे, जिनमेंसे कुछ मुद्रित हैं, कुछ अमुद्रित और कुछ अप्राप्य भी।

उसी कालमें कुछ जीवनियाँ भी पद्यमें लिखी गयी थी। दिवाकरदामने 'जगन्नाथचरितामृत' लिखा था, जिसमें पंचसखाओंके जगन्नाथदासकी जीवनोद्गीर्णनी है और जिससे समकालीन गौड़ीय सम्प्रदायकी भी एक झलक मिलती है। दिवाकरदास षोडश शताब्दीके प्रथमाधके हैं। सप्तदश शताब्दीके प्रारम्भमें ईश्वरदासने 'चैतन्य भागवत' लिखा था।

सालबाग नामके एक मुसलमान भक्त कविने भी भक्ति-रसात्मक अनेक गान लिखे थे। -

यह तो हुई धर्मधाराकी प्रवृत्ति। आदि युगके अर्जुनदासकी 'रामविभा' काव्यधारा भी मरी नहीं थी। शिशुशंकरदासके 'उपाधिलाप', कपिलेश्वरदासके 'कपटकेलि', हरिहरदासके 'चन्द्रावलिबिलाम', देवदुर्लभदासके 'रहस्यमजरी' आदि पौराणिक काव्योंके साथ-साथ लौकिक या काल्पनिक काव्यकी भी उत्पत्ति उसी कालमें हुई थी, जिसका उदाहरण प्रतापरायकी 'शशिसेना' है।

(ख) रीतिकाल—भक्तिकालके बाद रीतिकाल आता है, जिसका हिन्दीके रीतिकालसे साम्य है। इस कालमें पौराणिक और काल्पनिक, दोनों प्रकारके काव्य-पाये जाते हैं। नायिकाओंमें भीता, राधातकका नखशिख वर्णन किया जाता है। इस युगका काव्य शृङ्खलाकार, विलम्ब शब्दों और शृङ्गाररससे भरपूर है। काव्यलक्षण, नायक नायिकालक्षण आदिके प्रति यथेष्ट-दृष्टि दी गयी है। उपेन्द्रभञ्जने इसको पराकाष्ठातक पहुँचा दिया। अतः इस युगका नाम भजयुग पड़ गया, किन्तु यह काल इसके पहलेसे शुरू हो गया था। धनजयभज (१६३७-१७०१ ई०) उपेन्द्रभञ्जके पितामह थे और धुमसरके राजा थे। उन्होंने 'रामायणपर आधारित 'रघुनाथविलास-काव्य' और 'त्रिपुरसुन्दरी', 'मदनमंजरी', 'रत्नमंजरी', 'अनंगरेखा', 'इच्छावती', आदि अनेक काल्पनिक काव्य लिखे थे। उनके 'रत्नपरीक्षा', 'अश्व और गज परीक्षा' आदि कुछ लक्षणग्रन्थ और चौपदी, भूषण आदि संगीतग्रन्थ भी पाये जाते हैं। उनका प्रभाव उपेन्द्रभजपर स्पष्ट है।

दीनकृष्णदास द्वितीय मुकुन्ददेव (१६५१-१६८६ ई०) और दिव्यसिंहदेव (१६८६-१७०३ ई०)के समसामयिक थे। उन्होंने राधाकृष्णपरक 'रसकल्लोल' काव्य लिखा था, जिसकी प्रत्येक पक्तिका प्रथम अक्षर 'क' है। व्यक्तित्वके

साथ इनका काव्य भी उच्च कोटिका है। इसके अतिरिक्त उनकी 'रामरत्नगीता', 'रमविनोद', 'नावकेलि', 'अलंकार-केलि', आर्त्तप्राण', 'चौनिशा' आदि अनेक कृतियाँ पायी जाती हैं।

वृन्दावनी दासीने 'पूर्णतम चन्द्रोदय' लिखा था, जिसमें गौड़ीय सम्प्रदायके अनुसार रामानुगा भक्ति प्रतिपादित हुई है। श्रीकृष्ण ही पूर्णतम चन्द्र हैं।

भूपति पण्डित पश्चिमी सारस्वत ब्राह्मण थे और तिरहुत होकर दिव्यसिंहदेवके समयमें उड़ीसा आये। उडिया सीखकर उन्होंने भागवतके ममान नवाक्षरी वृत्तमें 'प्रेम-पंचामृत' लिखा था, जिसमें उडिसी सम्प्रदायके अनुसार कृष्णकी लीला प्रतिपादित हुई है। उनका एक चौतिशा भी उपलब्ध है।

लोकनाथ विद्यालंकारने 'सर्वांगसुन्दरी', 'पद्मावती-परिणय', 'चित्रकला', 'रसकला' और 'वृन्दावनविहार-काव्य' लिखा था। 'वृन्दावनविहार' एक पौराणिक-धार्मिक ग्रन्थ है और बाकी सब काल्पनिक हैं। इन काव्योंमें रीतिकालके सब लक्षण विद्यमान हैं।

इस पृष्ठभूमिको लेकर उपेन्द्रभज पैदा हुए थे १६८५ ई० में और उनकी मृत्यु हुई थी १७२५ ई० में। उनका भी जन्मस्थान धुमसर या और वे धनजयभजके पौत्र थे। पहले कहा गया है कि पौत्रपर पितामहका यथेष्ट प्रभाव पड़ा था। 'रघुनाथविलास'की टक्करपर उन्होंने 'वैदेहीशविलास' लिखा था। नामसे स्पष्ट है कि विषय-वस्तु एक ही है, परन्तु 'वैदेहीशविलास'में नामके सदृश हर एक पंक्ति 'व'से शुरू होती है। छन्द(सर्ग)में वार्धम, वत्तीस आदि वकारादि मख्यक पद भी होते हैं। दीनकृष्णके वकारादि 'रसकल्लोल'की टक्करमें 'कलाकल्लुक' लिखा था, जिसका आदि और अन्त दोनों नामके समान 'क' हैं। उनके अन्य पौराणिक काव्य हैं—'सुमद्रा-परिणय', 'ब्रजलीला', 'कुजविहार', 'रामलीलामृत', 'अवनारसतरंग' आदि। 'अवनारसतरंग'में इकारादि कोई मात्रा नहीं है, 'सुमद्रा-परिणय' सकारादि है। उनके काल्पनिक काव्योंमें प्रधान हैं 'लावण्यवती', 'कोटिब्रह्माण्डसुन्दरी', 'रमिकहारावली', 'प्रेमसुधानिधि', 'भाववती', 'शोभावती', 'इच्छावती', 'कलावती' इत्यादि। इन काव्योंमें रीतिकालके सब लक्षणोंका सम्पूर्ण विकास हुआ है। कहीं-कहीं सीमा अतिक्रम कर अश्लीलता भी आ गयी है। कथावस्तुमें हिन्दीके रीति-कालीन काव्योंके साथ अनेक साम्य हैं।

उन्होंने एक आलंकारिक ग्रन्थ लिखा था 'रसपंचक', जिसके पाँच परिच्छेदोंमें र, म, प, च, क, पाँच अक्षरादिका नियम पालित हुआ है। 'चित्रकाव्यवन्दोदय' चित्रकाव्यका एक अच्छा नमूना है। उन्होंने एक कोपग्रन्थ भी लिखा था, 'गीताभिधान' जिसमें कान्त, सान्त आदि अन्त्य अक्षर-का नियम पालित है। इनके अलावा 'छन्दभूषण', 'पटञ्जलु' आदि अनेक कृतियाँ और पायी जाती हैं।

पूर्वाक्त चर्चामें पता चलना है कि मध्यकालके उडिया साहित्यमें दो प्रवृत्तियाँ स्पष्ट थीं, एक उडिसी वैष्णव धर्मकी, दूसरी रीति-लक्षणोंकी। साथ-साथ यह भी लक्ष्य करने की बात है कि पंचसखाओंके समय चैतन्यदेव उड़ीसा आये थे। धीरे-धीरे उनका भी चम्पराज उग्र जमाने लगा।

इसलिए भोजकालीन साहित्यके बाद उडिया साहित्यमें गौडीय वैष्णव धर्म और रीतिकालीन लक्षण, दोनोंका नमन्वय देखनेमें आता है। इस कालके काव्य प्रायशः राधाकृष्ण-प्रेम-परक हैं और इनमें कभी-कभी अश्लीलत्व भी आ गया है। इनमें प्रधान हैं—सच्चिदानन्द कविसूर्य (साधुचरणदास)की 'प्रेमतरंगिणी,' 'प्रेमलहरी,' 'प्रेमचिन्तामणि,' 'युगलरसामृतलहरी' आदि। भक्तचरणदासका 'मधुरामंगल,' 'मनबोध चौतिशा,' 'कलाकलेवर चौतिशा,' 'ननशिक्षा' आदि। अभिमन्युसामन्तसिंदारका 'विदग्ध-चिन्तामणि,' 'प्रीतिचिन्तामणि,' 'सुलक्षणी,' 'रत्नवती,' 'प्रेमकला,' 'रसकला' आदि। गोपालकृष्ण पट्टनायककी 'पद्यावली'। यदुमणि महापात्रका 'प्रबन्धपूर्णचन्द्र'। बलदेव कविसूर्यका 'किशोरचन्द्रानन चम्पू,' 'रत्ननाकर चम्पू,' 'चन्द्रकला' आदि।

इस क्रममें प्रधानतया दो व्यक्ति पाये जाते हैं—(१) ब्रजनाथ बटजेना और (२) भीम भोई। ब्रजनाथ बटजेनाने 'गुण्डिचाविजे' नामक एक खोरता (हिन्दी) काव्य भी लिखा था। उनके दो महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ हैं—'समरतरंग' और 'चतुरविनोद'। 'समरतरंग'में तत्कालीन ऐतिहासिक घटना नागपुरके चिमनाजी बाबूके साथ देकानालके राजा त्रिलोचन महेन्द्र बहादुरका युद्ध अनोखे ढंगसे वर्णित है। यह एक ऐतिहासिक काव्य है। 'चतुरविनोद' एक हास्य रसालम्बक गद्यकाव्य है और इसमें चार विनोद हैं—हासविनोद, रसविनोद, नीतिविनोद और प्रीतिविनोद। इसके अतिरिक्त उन्होंने 'अम्बिकाविलास,' 'व्यामरासोत्सव,' 'केलिकलानिधि,' 'विचक्षणा' आदि काव्य भी लिखे हैं।

भीम भोई जन्मसे अन्ये ये और जातिके कन्ध (आदिवासी)। वे कुम्भिपाटिया या महिमा धर्मके अनुयायी थे और महिमा गोसाईंके उपासक। वे निरक्षर थे, लेकिन उनके रचित 'स्तुतिचिन्तामणि' ब्रह्मनिरूपण और अनेक मजन पाये जाते हैं। उड़ीसामें वे अत्यन्त प्रख्यात हैं।

(३) आधुनिक युग—मध्य युगमें मुगल-काल और मरहट्टा काल समाप्त हो जाता है। उसके बाद ब्रिटिश-कालका आरम्भ होता है। अंग्रेजोंके आनेके बाद अन्य प्रान्तोंके समान उड़ीसामें साहित्यमें भी परिवर्तन आता है। यहाँसे आधुनिक युगका आरम्भ होता है। आधुनिक युगकी प्रवृत्ति प्रायः सब प्रान्तोंमें एक-सी ही है।

आरम्भमें अंग्रेजी ग्रामनके समान अंग्रेजी साहित्यके प्रति भी कुछ लोगोंको मोह उत्पन्न हो गया था, लेकिन साथ-साथ वे प्राचीन प्रान्तीय साहित्य और संस्कृत, फारसी साहित्यसे सम्पूर्ण रूपमें विच्छिन्न नहीं हुए थे। फारसी और हिन्दी साहित्यका प्रभाव भी थोड़ा-बहुत था। इसी कालके प्रधान कवि हैं राधानाथ राय। वे स्कूल-इंस्पेक्टर थे। उनपर अंग्रेजी साहित्यका प्रभाव स्पष्ट है। उन्होंने कुछ ऐतिहासिक काव्य लिखे थे, जैसे—'पार्वती,' 'नन्दिकेश्वरी,' 'वयातिकेशरी' आदि। 'महापात्र' प्रथम अमराक्षर छन्दमें लिखित एक महाकाव्य है, जिसमें अंग्रेजी कवि मिल्टनका प्रभाव स्पष्ट है।

उन्होंने 'मेघदूत,' 'वेणीसहाय' और 'तुलसी-पद्यावली'-

का ('तुलसी-स्तवक'के नामसे) अनुवाद भी किया था। इसके अतिरिक्त 'दुर्योधनका रक्तनदीसन्तरण,' 'शिवजीकी उत्साह-वाणी' आदि कुछ उनकी फुटकर कविताएँ भी पायी जाती हैं। उनके कुछ गद्य 'इतालिय युवा,' 'विवेकी' आदि पाये जाते हैं। लेकिन यह गद्य पढ़ावक्य नहीं है। किन्तु पद्यकी भाषा और शैलीमें उन्होंने एक विप्लव ला दिया। उनकी सब रचनाएँ 'राधानाथ-ग्रन्थावली' नामसे छपी हैं। आधुनिक युगको कुछ लोग राधानाथ-युग भी कहते हैं।

इसी युगमें बंगालमें राजेन्द्रलाल मित्र आदि एक आन्दोलन चला रहे थे कि उडिया एक स्वतन्त्र भाषा नहीं है। उसीका जवाब देनेके लिए उड़ीसामें कुछ लोगोंने कमर कसी। फकीरमोहन सेनापति उनमें मुख्य थे। गद्य-उपन्यासमें वे बेजोड़ हैं। गद्यकी भाषा और शैली उन्होंने प्रतिष्ठित की। उन्होंने 'लछमा,' 'मासुं,' 'छमाण,' 'आठगुठ,' 'प्रायश्चित्त' उपन्यास लिखे। उनके गल्प भी 'गल्पम्वल्प' नामसे दो भागोंमें संगृहीत हैं। उन्होंने अपना 'आत्मजीवन-चरित' भी लिखा था। 'प्रायश्चित्त'का हिन्दीमें अनुवाद भी हुआ था, 'समाजकण'के नामसे। 'मासुं'का भी अनुवाद हुआ है।

पद्यमें भी उन्होंने 'उत्कलभ्रमण,' 'पुष्पमाला,' 'उपहार,' 'बौद्धावतार काव्य,' 'अवसर-वासर' (छोटी कविताओंका समग्र) आदि लिखे थे। उन्होंने 'छान्दोग्योपनिषद्,' 'रामायण,' 'महाभारत' आदिका पद्यानुवाद भी किया था।

इस कालके प्रधान कवि हैं मधुसूदन राय। वे भी स्कूल-इंस्पेक्टर थे। उन्होंने अनेक पाठ्य पुस्तकें लिखीं और उसी प्रसंगमें अनेक कविताएँ भी। वे ब्राह्मसमाजी थे। उनकी कविताएँ भक्तिपरक हैं। इसलिए वे भक्त कवि कहलाते हैं। मालूम होता है कि रवीन्द्रनाथ और उनके परिवारका यथेष्ट प्रभाव उनपर पड़ा था। उनकी एक प्रसिद्ध कविता है 'उषि प्राणे देवतावतरण'। उसको देखनेमें मालूम होता है कि हिमालयपर देवेन्द्रनाथ ठाकुरको ही सामने रखकर वह कविता लिखी गयी है। 'पद्म,' 'ध्वनि' आदि कविताओंमें छायावाद स्पष्ट है। उन्होंने 'उत्तररामचरित'का भी अनुवाद किया था।

काव्य, उपन्यास और गल्पके समान नाटकपर भी लोगोंकी दृष्टि पड़ी थी। उनमें प्रधान हैं रामशंकर राव। उन्होंने नाटक (पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक), गीति-नाट्य, प्रहसन और यात्रा सबपर हाथ दिया था। उनके नाटक हैं—'काचिकावेरी,' 'वनमाला,' 'रामवनवास,' 'कंसवध,' 'विषमोदक,' 'युगधर्म,' 'काचनमाली,' 'चैतन्य-लीला,' 'लीलावती,' 'रामाभिषेक'। गीतिनाट्य है—'विश्वयज्ञ'। प्रहसन हैं—'कलिकोल,' 'बुडोवर'। यात्रा है—'बटलोक'। उनकी 'प्रमत्तरी' एक गाथा और 'विकासिनी' एक उपन्यास भी उपलब्ध है। ये सब भी एक ग्रन्थावलीमें सन्निवेशित हैं।

उस कालके एक और प्रधान कवि हैं गंगाधर मेहें। वे प्रकृतिके उपासक थे और इसलिए प्रकृति-कवि कहलाते हैं। वे उड़ीसामें बड़े स्वर्थ कहे जा सकते हैं। कालिदास ही उनके आदर्श थे। उनकी 'प्रणयवल्लरी' 'अभिज्ञान शाकुन्तल' पर आधारित है। 'तपस्विनी'का विषय भीनावनवान है।

‘इन्दुमती’ रघुवशके अजविलापपर आधारित है। उन्होंने ‘कीचकवध’ काव्य भी लिखा था। इनके अतिरिक्त उनकी ‘उत्कललक्ष्मी’, ‘भारती-भावना’, ‘अहल्या-स्तव’ आदि कविताएँ इस युगमें पल्लोकवि नन्दकिशोरवल, प्राबन्धिक और सम्पादक विश्वनाथकर, व्यगकारक गोपालचन्द्र प्रहराज आदिका नाम भी लिया जा सकता है।

आधुनिक युगके राधानाथ-युगके बाद सत्यवादी युग आरम्भ होता है। सारे हिन्दुस्तानमें कांग्रेस और महात्मा गान्धीका प्रभाव पड़ा था। शान्तिनिकेतनके समान सत्यवादी (साक्षीगोपाल) में गोपबन्धु दासने एक वनविद्यालय की प्रतिष्ठा की। जातीय भाव बढ़ रहा था। इसलिए इस युगकी कविताओंमें जातीय भाव स्पष्ट है। और एक बात लक्ष्य करनेकी है कि राधानाथके ‘पार्वती’, ‘नन्दिकेश्वरी’ आदि काव्योंने इतिहासको विकृत और जातीय चरित्रको कलंकित किया था। सत्यवादी युगमें उसका भी प्रतिवाद होता है।

सत्यवादीके प्रवर्तक है गोपबन्धु दास। उनके लिखित ‘धर्मपद’, ‘वन्दीर आत्मकथा’ ‘कारा कविता’, ‘अवकाश-चिन्ता’ आदि प्रधान हैं। धर्मपद कोणार्कके प्रधान बड़ई विशुमहाराजका लड़का था। उन्होंने बारह सौ बड़इयों- (शिलियों)की प्राणरक्षाके लिए अपने प्राण त्याग किये थे।

नीलकण्ठ दाम भी इसी युगके हैं। उन्होंने टेनीसनकी ‘प्रिंसेस’के आधारपर ‘प्रणयिनी’ और ‘इनौक आर्डेन’के आधारपर ‘दासनायक’ भी लिखा था। इस युगके और एक प्रधान लेखक थे गोदावरीश-मिश्र। उनके ‘पुरुषोत्तम-देव’ और ‘सुकुन्ददेव’ नाटक प्रख्यात हैं। उन्होंने अनेक ‘लिरिक’ और ‘सॉनेट’ कविताएँ भी लिखी थीं। उनका सचयन ‘गीतायन’में हुआ है।

उसी कालमें छायावादी पञ्चचरण पट्टनायक, हास्यरसिक लक्ष्मीकान्त महापात्र और नारी कवि कुन्तला कुमारी सावत आती हैं।

सत्यवादी युगके बाद रोमाण्टिक युग आता है। उसके प्रधान कवि हैं मायाधर मान सिंह। उनके ‘धूप’, ‘हेमशस्य’, ‘हेमपुष्प’ आदि प्रधान ग्रन्थ हैं। उनकी लेखनी अभी भी वन्द नहीं हुई है।

रोमाण्टिक युगके बाद सवुज युग आया। यह एक मिलित उद्यम था। उसमें पाँच आदमियोंका सहयोग था। ये पाँच हैं—कालिन्दीचरण पाणिग्राही, वैकुण्ठनाथ पट्टनायक, हरिहर महापात्र, शरच्चन्द्र मुखर्जी और अन्नदाशकर राय। उनकी कविताएँ ‘सवुजकवित्व’ नामसे प्रसिद्ध हैं और प्रकाशित हैं। ‘वामन्ती’ उपन्यास उन लोगोंके सम्मिलित लेखनका फल है।

पीछे वे लोग अलग-अलग हो गये। अन्नदाशकर राय बँगलामें चले गये। हरिहर महापात्र और शरच्चन्द्र मुखर्जीने लिखना स्थगित कर रखा है। बाकी दो अभी-तक लेखनी चला रहे हैं। कालिन्दीचरण पाणिग्राहीका ‘माटिर मणिप’ प्रसिद्ध है। इसके अतिरिक्त उनकी ‘लुटारमणिप’, ‘मुक्तागढरधुधा’, ‘द्वादशी’, ‘सागरिका’ आदि अनेक कृतियाँ उपलब्ध हैं। वैकुण्ठनाथ पट्टनायककी

कविताओंका संग्रह “काव्यसचयनमें हुआ है।

इसके बाद प्रगतियुग या अत्याधुनिक युग आता है। इस युगके प्रसिद्ध लेखक हैं सच्चिदानन्द राउत राय। उनकी रचनाओंमें ‘पल्लीचित्र’, ‘पाण्डुलिपि’ आदि प्रधान हैं। आधुनिक समयमें औपन्यासिक गोपीनाथ महान्ति, कान्दुचरण महान्ति, नित्यानन्द महापात्र, राधामोहन गटनायक, धुत्र गालिक, गोदावरीश महापात्र आदि प्रसिद्ध लेखक हैं। —प्र० प्र०

**उत्कण्ठिता (नायिका)**—इसके लिए ‘उत्का’ शब्दका भी प्रयोग हुआ है। अवस्थानुसार नायिकाओंके विभाजनका एक भेद, विशेषके लिए दे०—‘नायिका-भेद’। सर्वप्रथम भरतने इसका उल्लेख किया है। मानुदत्तके अनुसार ‘संकेतस्थल प्रति भर्तुरनागमनकारण या चिन्तयति’, अर्थात् जो आहट-स्थलपर पहुँचकर नायकके आनेकी प्रतीक्षा करती है। (२० म० पृ० ११७)। उत्कण्ठाका अर्थ होता है उत्सुकता और इस नायिकामें प्रतीक्षाके साथ उत्सुकताका भाव विशेष देखा जाता है—‘आप जाय संकेतमें पीव न आयो होय। ताकी मन चिन्ता करै।’ (मतिराम रसराज १५६)। कुछ आचार्योंने मुग्धामें इसका भेद नहीं माना है। इनके अतिरिक्त समी, स्वकीयाके भेदों, परकीया तथा सामान्यामें इस रूपको मानते हैं। मुग्धा उत्कण्ठिता लज्जाके कारण अपनी उत्कण्ठा प्रकट नहा कर पाती—‘अरे सु मो मन बावरे इतहि कहा अकुलात। अटक अटा कित पति रघो तितहि क्यों न चलि जात।’ (पद्माकर जगदिनोद १ १९४)। मध्या उत्कण्ठिता अधिक व्यग्र और विह्वल होती है—‘धारहि वार बिलोकत द्वारहि चौकि परे तिनके खरके हूँ। सेज परी मतिराम विसरति आयी अहो अवहो लखि मैं हूँ।’ (रसराज १५९)। प्रोढा उत्कण्ठिता अधिक मुखर है—‘पिय पथ हेरति गोरिया भो भिनुसार। चलहु न करिहि तिरिया तुव इतवार।’ (रहीम वरवै ५९)। परकीयाकी उत्कण्ठामें व्यग्रताके साथ गोपनका भी भाव रहता है—‘तिनकाँ तिनके खिरकै खिरकै तिनके मनको ठहरवौ करै। लखि बोलत बोल तमालके डोलत चाउसों चौकि चितवौ करै।’ (दास शृ० नि० : १७३)। सामान्याकी उत्कण्ठा वास्तविक कहाँ तक हो सकती है, पर शृंगारके आलम्बन रूपमें उसे भी प्रेमयुक्त ही माना गया है—‘कठिन नोड भिनुमरवौ आलस पाय। धन है मितवा रहल लुभाय।’ (रहीम वरवै ६१)। उत्कण्ठिताके रूपमें भक्ति तथा रीतिकाव्यमें नायिकाकी भाव-विह्वलता, चिन्ता, उत्सुकता, आकांक्षा तथा आतुरता आदिका सुन्दर चित्रण किया गया है।

**उत्तमा (नायिका)**—गुण अथवा प्रकृतिके अनुसार नायिकाओंके विभाजनका एक भेद, विशेषके लिए दे०—‘नायिका-भेद’। भरतसे यह विभाजन स्वीकृत होता आया है। मानुदत्तके अनुसार यह नायिका ‘अहितकारिण्यपि प्रियतमे हितकारिण्युत्तमा’ अर्थात् अहित किये जानेपर भी हित करनेवाली नायिका उत्तमा है (२० म० पृ० १५०)। मतिराम भी ऐसा ही करते हैं—‘प्रिय हितके अनहित करे आप करै हित वारि।’ पर अन्य ‘दोष लखि नुनिकर नी अपने प्रियपर दोष न कनेवाली इसे मानते हैं। इन

नायिकाके वर्णनमें कवियोंने आत्ममन्तोष, निर्मरता तथा याचनाका भावमय तथा वैचित्र्यपूर्ण अङ्कन किया है—  
'विन्ती इती है कै हमेसह मुहें तो निज पाइनकी पूरी  
परिचारिका गने रहौ। बाहीमें नगन मनमोहन हमारो  
नन लगनि लगाइ लाल मगन बने रहौ। (पद्माकर -  
जगदिनोद : १ : २७१)।

उत्तर-लोकन्यायमूल अर्थालंकार इसको हिन्दीमें प्रथोत्तर तथा गूढोत्तर भी कहा गया है। इसकी व्याख्यामें पर्याप्त अन्तर रहा है। इसको सर्वप्रथम रुद्रने अपने वास्तववर्णमें नवीकार किया है। मम्मटके अनुसार 'उत्तर अलंकारमें या तो उत्तरके सुननेभरने प्रश्नकी कल्पना कर ली जाती है या प्रश्नके रहते हुए भी ऐसे उत्तरकी कल्पना की जाती है जिम्की सामान्यतः कोई सम्भावना नहीं होती' (का० प्र० १० : १०१)। वस्तुतः उत्तर नन्वन्धी चमत्कार ही इसमें प्रधान रहता है। 'साहित्यदर्पण'की परिभाषा है—'उत्तर प्रश्नस्योत्तरादुन्नयो वटि। वच्चा मङ्गलसम्भाव्यं सत्यपि प्रश्न उत्तरन्।' (५० : ८०) अर्थात् जब उत्तरसे प्रश्नका अनुमान किया जाय अथवा किये गये अनेक प्रश्नोंसे अनेक अनन्मावित उत्तर कहे जायें। हिन्दीमें 'कुवलयानन्द'के आधारपर जनवन्तसिंहने इसे लिया है, पर इनका दिया हुआ नाम गूढोत्तर है। मतिराम तथा पद्माकर आदिने गूढोत्तर नाम दिया है। भूषण तथा दास आदिने प्रथोत्तर कहा है। इनकी परिभाषाएँ भी बहुत स्पष्ट नहीं हैं। —'कोई वृत्ते बात कलु कोल उत्तर देय' भूषणका यह लक्षण ग्रामक है। (शिवराजभूषण - ३१०)। दास भी अस्पष्ट है—'विविध प्रश्नके विविध उत्तर'। पद्माकरने केवल 'सामिप्राय उचार' कहकर छुट्टी पा ली है (पद्मा० ३४६), मतिरामने 'अभिप्राय ताँ सहित जो उत्तर' (ल० ल० : ३४८) कहकर उत्तर नन्वन्धी चमत्कारकी ओर संकेत किया है। आधुनिक काव्यशास्त्रियोंने सत्कृत आचार्योंके आधारपर पुनः उत्तरकी प्रतिष्ठा की है। कन्हैयालाल पोद्दारने इसका विस्तार मम्मटके आधारपर दिया है।

प्रथम उत्तर वहाँ माना जाता है जहाँ प्रतिवचनके ज्ञानसे प्रश्न (पूर्ववाक्य)का अनुमान कर लिया जाता है। इसकी भी दो विभाजन हैं—(क) उन्नति प्रश्नमें व्यवयुक्त उत्तर सुनकर प्रश्नकी कल्पना की जाती है—'बसौ पथिक  
इत आजु ही आगे नगर उजार' (पद्मा० : २४६)में उत्तरमें चमत्कार है और साथ ही प्रश्नकी व्यञ्जना भी। (ख) निवद्ध प्रश्नमें कई बार प्रश्न किये जानेपर कई बार अप्रसिद्ध उत्तर दिया जाता है। दासके उदाहरण—'को  
इत आवत-कान्ह हों, कहा काम-हित मान। किन बोल-  
तेरे धनन, साखी-मृदु मुसिकान।' (का० नि० १७)में इसी प्रकारके प्रश्नोत्तर है। द्वितीय उत्तरमें प्रश्नमें ही उत्तर अथवा बहुतसे प्रश्नोंका एक ही उत्तर होना है। इसका आधार श्लेष रहता है। कन्हैयालाल पोद्दारने काशिराजसे उदाहरण लिया है—'को कहिये जलसों सुखी, का कहिये  
पर स्याम। का कहिये जे रस विना, को कहिये सुख वान।' जलसे कौन सुखी है प्रश्नका उत्तर इसीमें समाहित है, कोकला हृदय जलमें सुखी है आदि। इसी प्रकार भूषणके

उदाहरणमें कई प्रश्नोंका एक उत्तर है—'को दाता, को रन  
चढो, को जगपालनहार। कवि भूषण उत्तर दियो सिव नृप  
हरि अवतार।' (शि० भू० - ३१४)। रीतिकालके कवियोंने  
इस अलंकारका प्रयोग किया है, पर इसकी कल्पना उनके  
मनमें स्पष्ट नहीं रही है। यह अलंकार आधुनिक कवियोंमें  
भी प्रचलित है, विशेषकर छायावादी कवि प्रसाद, पन  
तथा महादेवीके इस प्रकारके चमत्कारिक प्रश्नोत्तरोंमें  
गहरी व्यञ्जना है।

यह अलंकार कई अन्य अलंकारोंके निकट है। मम्मटके  
अनुसार यद्यपि काव्यलिंगमें हेतुकथन होता है, परन्तु  
काव्यलिंगमें कारकरूप हेतु अपेक्षित है, जबकि उत्तरकी  
प्रश्नका धापक कारणभर कहा जा सकता है। धापक हेतुके  
कारण इसे 'अनुमान' अलंकार भी नहीं कह सकते, क्योंकि  
'अनुमान'में साध्य-साधन, दोनों शब्द द्वारा स्पष्ट कहे जाते  
हैं जबकि 'उन्नति प्रश्न'में साधनरूप उत्तरवाक्यका  
कथन किया जाता है। 'निवद्ध प्रश्न'का 'परिसर-या'से  
भेद भी स्पष्ट है। 'परिनत्या'के समान 'उत्तर'में किसी  
दूसरी वस्तुका निषेध नहीं होता है, वरन् अप्रसिद्ध उत्तर  
होते हैं। —२०

उत्तरमध्यकाल—हिन्दी साहित्यके इतिहासको तीन  
भागों—आदिकाल, मध्यकाल और आधुनिक कालमें बाँटा  
जाता है। उत्तरमध्यकाल मध्यकालका उत्तरार्ध भाग है।  
मध्यकाल दो युगों, भक्तिकाल और रीतिकाल या शृङ्गारयुगमें  
विभक्त किया जाता है। उत्तरमध्यकाल द्वितीयार्ध रीतियुग  
है। उत्तरमध्यकाल सन् १७०० वि०से १९०० वि० या मोटे  
तौरपर सन् १६५८ से १८५७ ई०—शाहजहाँके आसनकाल—  
की समाप्तिसे प्रथम भारतीय स्वतंत्रता-संग्राम (सन् १८५७)—  
तक माना जाता है। कवियोंकी दृष्टिसे चिन्तामणि त्रिपाठीसे  
लेकर प्रताप साहिनक या मारतेन्दुके उदयके पूर्वतकका  
काल उत्तरमध्यकाल है। राजनीतिक दृष्टिसे यह मुगल  
आसनका क्रमशः अवसानकाल है। औरङ्गजेबकी नीति  
और उसके उत्तराधिकारी शासकोंकी अयोग्यता और  
विलासिताके परिणामस्वरूप मुगल आसनका हास, अनेक  
छोटे-बड़े राज्योंका उदय तथा अँग्रेजोंके पदार्पण और क्रमशः  
अँग्रेजी प्रभावकी वृद्धिका काल है। इसी कालके ठीक मध्य—  
में सन् १७५७ ई० के ग्वाली सुद्धसे अँग्रेजोंका प्रभुत्व  
और आसन बंगालमें कायम हुआ था।

धार्मिक दृष्टिसे इस युगमें विभिन्न (सुगुणोपासना,  
निर्गुणोपासना, स्त्री आदि) सम्प्रदायोंकी परम्पराका विकास  
हुआ। इस युगमें कृष्णोपासक सम्प्रदायोंका सबसे अधिक  
प्रभाव बढ़ा और रामोपासनामें भी शृंगारिक प्रवृत्तियोंका  
समावेश हुआ। प्रधानतया यह युग परम्परापालन या  
रुडिनिर्वाहका काल है, जिसमें शास्त्रबुद्धिका विकास हुआ।  
पूर्वमध्यकालके व्यापक समन्वयकी प्रतिभा इस युगमें कम  
देखनेकी मिलती है। धर्म परम्परापालनके रूपमें अधिक  
था। इस कालका प्रधान दृष्टिकोण ऐहिक है।

साहित्यिक दृष्टिमें भी यह काल रुढ़िवादी है।  
वीरकाव्य, रामभक्तिकाव्य, कृष्णभक्तिकाव्य, प्रेमाश्रयनकाव्य,  
सन्तकाव्य आदिकी पूर्ववर्ती परम्पराओंका विकास इस  
कालमें होना रहा। प्रधान प्रवृत्ति रीतिकाव्यकी है जिनमें



मन्त्रकाल के काव्यशास्त्रीय रस, अलंकार, ध्वनिग्रन्थों के लक्षणों के आधार पर कविता लिखने का प्रचार हुआ। इसी कारण से उत्तरमध्यकाल की रीतिकाल (दे०) भी कहते हैं। इस युग के साहित्य की प्रमुख प्रवृत्ति शृङ्गारिक है। हिन्दी साहित्य का उत्तरमध्यकाल भाषा-संस्कार-एव गलात्मक उत्कर्ष का युग है। ब्रजभाषा हिन्दी का ललित रूप इस काल में देखने को मिलता है। यह कहा जा सकता है कि इस काल में ब्रजभाषा साहित्यिक या सांस्कृतिक राष्ट्रभाषा का काम कर रही थी। दक्षिण में हैदराबाद, पूना आदि स्थानों से लेकर उत्तर में कुमायूँ तक इस भाषा के काव्य का सम्मान था। इस काल में व्यापक रीति में साहित्यिक अभिरुचि के दर्शन होते हैं। उत्तरमध्यकाल कलाकाल या शृङ्गारकाल भी कहलाता है। —भ० मि०

**उत्पत्तिवाद-दे०—**‘रसनिष्पत्ति’, पर्याय-आरोपवाद।

**उत्पाद्य कथावक्रता-दे०—**‘प्रकरणवक्रता’, दूसरा नियामक।  
**उत्पाद्य वस्तु—**इतिवृत्त की दृष्टि से यह नाटक की वस्तु के तीन भेदों—प्रख्यात, उत्पाद्य और मिश्र में से एक भेद है। ‘उत्पाद्य कविकल्पितम्’—उत्पाद्य इतिवृत्त स्वयं कविकल्पित होता है। लक्ष्मीनारायण मिश्र के समस्या-नाटकों तथा सेठ गोविन्ददास के सामाजिक नाटकों का इतिवृत्त कविकल्पित है। शूद्रक के ‘मृच्छकटिक’ और भवभूति के ‘मालतीमाधव’ की कथा उत्पाद्य ही है। —व० सि०

**उत्पाद्योत्पादकभाव-दे०—**‘रसनिष्पत्ति’, आरोपवाद के अन्तर्गत।

**उत्प्रेक्षा—**सादृश्यार्थ अमेदप्रधान अध्यवसाय अर्थालंकार, जहाँ प्रस्तुत में अप्रस्तुत की सम्भावना होती है। इसका शब्दार्थ है अन्य (उपमान) का उत्कृष्टता से ज्ञान अथवा वलपूर्वक प्रधानता से देखना। भरत ने उत्प्रेक्षा अलंकार नहीं लिया, परन्तु भामह ने ‘यथामख्य’ के साथ ‘उत्प्रेक्षा’ का वर्णन किया है। उनके मत में प्रस्तुत का भिन्न अप्रस्तुत से गुण-लेशतः साम्य ‘उपमा’ है और गुणों की समता पर साम्य ‘रूपक’ है, परन्तु उत्प्रेक्षा अलंकार में विशेष गुणसाम्य न हो, क्रिया-योग आवश्यक है—‘अतद्गुणक्रियायोगाद् उत्प्रेक्षातिशयान्विता’ (काव्यालंकार २९१)। भामह ने ‘उत्प्रेक्षावयव’ अलंकार का भी वर्णन किया है, जिसका उदाहरण है—‘उदय और अस्त में समान रहने वाले सूर्य के अस्त हो जाने पर कलान्त दिवस अन्धकाररूपी घर में मानो ठिकाना पाने के लिए जा रहा है।’ (वही ३४८)। टण्डी ने ‘काव्यादर्श’ में चेतन और अचेतन की अन्यथा स्थित वृत्तिकी ‘मन्त्र’, ‘शके’, ‘ध्रुव’, ‘प्राय’, ‘नूनम्’ आदि शब्दों द्वारा अन्यथामभावना में उत्प्रेक्षा अलंकार बतलाया है (वही २२१, २३४)। नव्य आचार्यों में केशव मिश्र ने उत्प्रेक्षा की सबसे अधिक प्रशंसा की है, उनके मत में उत्प्रेक्षा ‘सर्वालंकारसर्वस्व’ भी है तथा ‘कवि-कीर्ति विवर्धिनी’ भी, नवीनता के स्मित के समान अपने सौन्दर्य से वह पाठक के मन को आकृष्ट करती है। मम्मट उत्प्रेक्षा के प्रति उदासीन है। उन्होंने उत्प्रेक्षा का सामान्य वर्णन कर दिया है (का० प्र० १० ९२)। जयदेव ने उत्प्रेक्षा के लक्षण में ‘निषेध के बिना’ उन्नीयन (उत्कट कीटि सन्देह) की आवश्यकता माना है (चन्द्रालोक ५ २९)। विज्वनाथ और आपय दीक्षित के

लक्षणों में कोई विशेषता नहीं।

केशवदास ने ‘और वस्तु में और कीजिये तर्क’ लिखकर उत्प्रेक्षा का स्वरूप बतलाया है। उन्होंने ‘उत्प्रेक्षोपमा’ का भी वर्णन किया है। मतिराम, भूषण, पद्माकर आदिके लक्षण मम्मट तथा विश्वनाथ पर आधारित हैं—‘आन बात की आन में जहँ सम्भावना होय।’ (शि० भू० ९७)। दास के अनुसार ‘वस्तु निरसि के हेतु लसि, के आगम फल काज। कवि के ब्रकता कहति ये, लगे अवर से काज।’ (का० नि० ९), और इसके अतिरिक्त वाचक शब्दों का कथन किया है। आधुनिक विवेचकों ने भी मम्मट और विश्वनाथ का अनुसरण किया है।

उत्प्रेक्षा को स्वतन्त्र अलंकार-पद पीछे मिला, इस कारण इसके भेदों का विस्तार भी पीछे ही हुआ है। भामह ने तो उत्प्रेक्षा के भेद बताये ही नहीं, टण्डी में ‘चेतन’ और ‘अचेतन’ के आधार पर भेद नहीं माने जा सकते। परन्तु ‘काव्यादर्श’ में ‘लिम्पतीव तमोद्भानि वर्णतीवाञ्जन नभ।’ लिखकर जो मत व्यक्त किया गया, वह लगभग ८०० वर्षों तक काव्यशास्त्रियों के ध्यान को आकृष्ट किये रहा।

उत्प्रेक्षा का पूर्ण विस्तार विश्वनाथ के ‘साहित्यदर्पण’ में होता है। उत्प्रेक्षा के २ भेद हैं—‘वाच्या’ तथा ‘प्रतीयमाना’। ‘वाच्या’ जाति, गुण, क्रिया और द्रव्यगत होने से ४ प्रकार की है, पुनः भाव अथवा अभावरूप से ८ प्रकार की हुई। इन आठों भेदों के निमित्त गुण और क्रिया होने से भेद १६ हो गये। इनमें से जाति, गुण और क्रियाओं के १२ भेदस्वरूप, फल तथा हेतु के रहने से ३६ हुए, द्रव्य में केवल स्वरूप ही होता है, इन चार भेदों को मिलाकर वाच्योत्प्रेक्षा के ४० भेद हुए। स्वरूपोत्प्रेक्षा के १६ भेद निमित्त के उपादान या अनुपादान के कारण ३२ बन जाते हैं। अस्तु, स्वरूपोत्प्रेक्षा के ३२, फलोत्प्रेक्षा के १० और हेतुत्प्रेक्षा के १० भेद मिलकर वाच्योत्प्रेक्षा ५६ प्रकार की हुई। प्रतीयमाना के केवल ३० भेद हैं। इस प्रकार उत्प्रेक्षा के ५६ + ३२ = ८८ भेद हो जाते हैं। (मा० द० १० ५८-६२)। उत्प्रेक्षा के भेद ‘सापहन्वा’, ‘श्लेषहेतुगा’ तथा ‘उपक्रमा’ भी हैं, विश्वनाथ ने इनका वर्णन किया है। जिन उत्प्रेक्षा में अपह्नुति अंग बनकर आवे वह सापहन्वा है। प्रायः ‘श्ल’ आदि शब्दों के प्रयोग में अपह्नुतिका संकेत रहता है। यदि श्लेष उत्प्रेक्षा का हेतु है, तो उत्प्रेक्षा ‘श्लेषहेतुगा’ होगी। उपमावाचक शब्द के प्रयोग से प्रारम्भ होकर जब अवसान सम्भावना में होता है तो ऐसी उत्प्रेक्षा ‘उपमोपक्रमा’ कहलाती है।

जयदेव ने ‘हेत्वादि’ लिखकर उत्प्रेक्षा के ३ भेदों—कारण, फल और वस्तु को स्वीकार किया है (चन्द्रालोक ५, २९) और शूद्रा (प्रतीयमाना) भेद को नष्ट लिखा है। यदि व्याख्या की जाय तो उनके अनुसार उत्प्रेक्षा के ६ भेद हो गये। हिन्दी के रीतिकालीन आचार्यों ने प्रायः इसी भेद-क्रम को स्वीकार कर लिया है। किसी-किसी ने लुप्तोत्प्रेक्षा तथा उत्प्रेक्षा-माला का उल्लेख भी किया है। इस क्रम को आधुनिक विवेचकों ने भी अपनाया है। कन्हैयालाल पोद्दार तथा रामदहिन मिश्र ने इसके दो प्रधान भेद—वाच्या और प्रतीयमाना माने हैं और फिर वाच्या के वस्तु, हेतु तथा

फल सम्बन्धी एव प्रतीयमानाके हेतु और फल सम्बन्धी भेद माने हैं। पुनः इनके भी उक्त-विषया, अनुक्त-विषया अथवा सिद्ध, असिद्ध-विषया नामक दो-दो भेद किये गये हैं। —ओ० प्र०

१ वस्तुत्प्रेक्षा—उत्प्रेक्षाका एक भेद। जयदेवने 'हेत्वादि' लिखकर उत्प्रेक्षाके जो तीन भेद स्वीकार किये हैं, उनमेंसे एक। जगन्नाथने इसको स्वरूपोत्प्रेक्षा कहा है। इसमें एक वस्तुकी दूसरी वस्तुके रूपमें सम्भावना की जाती है, अर्थात् उपमेयमें उपमानकी सम्भावना। यहाँ उत्प्रेक्षाका विषय (आश्रय) उपमेय होता है। इसके दो भेद स्वीकृत रहे हैं—उक्तविषया तथा अनुक्तविषया। इनको उक्तास्पदा और अनुक्तास्पदा भी कहते हैं। उक्तविषयामें उत्प्रेक्षाका विषय (उपमेय) कहकर उपमानकी सम्भावना की जाती है—'रैन तिमहले धन चडो, मुख छवि लसि नंदनन्द। घरी तीनि उदयादि ते, जनु चडि आयौ चन्द।' (का० नि० १९) अथवा—'सोहत ओटै पीतु पट्ट, त्याम सलौनें गात। मनौ नीलमनि सैल पर, आतपु पर्यौ प्रमात।' (वि० २०. ५८९)। यहाँ उत्प्रेक्षाके विषय 'मुख' और 'स्याम गात'का कथन किया गया है। अनुक्तविषयामें उत्प्रेक्षाके विषयका कथन न करके उपमानकी सम्भावना की जाती है—'आकाश अजन बरसाकर मानो अन्तरिक्षको तमसे लोप रहा है,' यहाँ अन्तरिक्षको 'तमसे लोपना' सम्भावना है, परन्तु किस विषयकी, वह कहा नहीं गया। अथवा—'फिरत विपिन नृप देखि बराहू। जनु वन डुरेहु ससिहि त्रसि राहू।' (रा० च० मा०. १. १५६), यहाँ बराहके दाँतोंके बिना उल्लेख किये राहुके मुखमें चन्द्रमासे उत्प्रेक्षा दी गयी है।

२ हेतुत्प्रेक्षा—उत्प्रेक्षाका एक भेद जिसमें अहेतुमें हेतुको अर्थात् अकारणकी कारण मानकर सम्भावना की जाती है। इसके दो उपभेद हैं—सिद्धविषया, असिद्धविषया। सिद्ध-विषयामें उत्प्रेक्षाका विषय सिद्ध अथवा सम्भव होता है—'तुम्हारे पटतल पृथ्वीके त्पगसे मानो रक्त वर्ण है।' अथवा—'मानो खोटी विरह-घटिका सामने देखके ही। कोई भी थी अवनतमुखी कान्तिहीना मलीना।' (प्रियप्रवास)। यहाँ 'रक्तता' तथा 'घटिका' सम्भव कारण है। असिद्ध-विषया—जिसमें उत्प्रेक्षाका विषय असिद्ध या असम्भव हो—'विरहिन-के अँसुवानते, भरन लग्यौ ससार। मैं जान्यौ मरजाद तजि, उमग्यौ सागर खार।' (का० नि० ९) अथवा—'मोर मुकुटकी चन्द्रिकानु, यौ राजत नंदनन्द। मनु ससिसेखरकी अकस, किय सेखर सत चन्द।' (वि० २० : ४१९), यहाँ सागरका उमँगना तथा त्रिशिखरकी प्रतिबिम्बिता असिद्ध हैं।

३ फलोत्प्रेक्षा—उत्प्रेक्षाका एक भेद जिसमें अफलमें फलकी सम्भावना की जाती है। इसके दो भेद हैं—सिद्ध-विषया तथा असिद्ध-विषया। सिद्ध-विषया—जहाँ उत्प्रेक्षाका फल सिद्ध अथवा सम्भव हो—'आनन चन्द्र समान उग्यौ मृदु मजु हँसी जनु जौन्ह छटा है।' (ल० ल० १०७) अथवा—'पायतर आय नित निटर बसायवेकों, कोट बाँधियतु मानो पाग बाँधियतु है।' (शि० भू०. १०३)। यहाँ चन्द्रके उगनेमें ज्योत्स्नाका फैलना और 'पाग बाँधना' (नम्मान देना) फलके रूपकी सिद्ध कल्पना है। असिद्ध-

विषया—जहाँ उत्प्रेक्षामें अमिद्ध या असम्भव फलकी कल्पना हो—'संजरीट नहि लसि परत, कछु दिन साँची वात। वाल ह्यान सम होनको, मनौ करन तप जात।' (का० नि० : ९) अथवा—'नाना सरोवरे खिले नव पकजोंको, ले अंकमें विहँसते मन मोहते ये। मानो प्रसार अपने शतश करोंको, वे माँगते सरससे सुविभूतियाँ ये।' (प्रियप्रवास)। यहाँ 'तप करने जाना' तथा 'करोंको फैलाना' फलोत्प्रेक्षाके विषय असिद्ध हैं।

४ वाच्या और प्रतीयमाना—विश्वनाथ आदिने उत्प्रेक्षाके दो सामान्य भेद किये हैं—वाच्या और प्रतीयमाना। इव, मनु, जनु, मानो, मानहु, जानहु, सा, सी, से, प्राय, मेरे जान आदि उत्प्रेक्षावाचक शब्दोंका जहाँ प्रयोग होता है उसे वाच्या कहते हैं और जहाँ इन वाचक शब्दोंका प्रयोग नहीं होता उसे प्रतीयमाना कहते हैं—'वाच्यावादि-प्रयोगे त्यादप्रयोगे परा पुन' (सा० द० : १०. ४१)। 'रसगंगाधर'में फिर प्रत्येकके तीन उपभेद दिये गये हैं—स्वरूपोत्प्रेक्षा, हेतुत्प्रेक्षा तथा फलोत्प्रेक्षा। चन्द्रालोककारने 'प्रतीयमाना'को ही 'गूढोत्प्रेक्षा' कहा है। कुछ आचार्योंने 'गुप्तोत्प्रेक्षा' भी कहा है। विश्वनाथके मतसे प्रतीयमाना फलोत्प्रेक्षा तथा हेतुत्प्रेक्षा ही हो सकती है, वस्तुत्प्रेक्षा नहीं, क्योंकि इसमें यदि वाचक शब्दका प्रयोग न किया जाय तो अतिशयोक्तिकी प्रतीति होने लगती है। यथा—'ससि मण्डलको छुवत हैं मनु या पुरके मौन।' (अ० म० : २२४), इसमें यदि 'मनु' इत्यादि दिया जाय तो असम्बन्धमें सम्बन्धकी कल्पना असम्बन्धातिशयोक्ति होगी। पर जगन्नाथ इसे गम्योत्प्रेक्षा ही मानते हैं, क्योंकि उत्प्रेक्षाकी सामग्री विद्यमान है। प्रतीयमाना फलोत्प्रेक्षा—'नित्य ही नहाता क्षीर-सिन्धुमें कलाधर है। सुन्दर तवाननकी समताकी इच्छासे।' (काव्यदर्पण), यहाँ समताके इच्छारूप फलकी कामना की गयी है, पर वाचक शब्द नहीं है। हेतुत्प्रेक्षा—'जानि पन चौथो अब मेघ के भगौहो मानु, अस्ताचल धानमें पयान कियो चाहै है।' (अ० म० २२७), यहाँ कारण 'चौथापन' कहा गया है जो कारण नहीं है, पर वाचक शब्दका प्रयोग भी नहीं है।

जहाँ उत्प्रेक्षा श्लेषपर आधारित होती है, विश्वनाथने उसे श्लेषमूला माना है, जहाँ निषेध करके उत्प्रेक्षा की जाती है, सापहवा कहा है। उत्प्रेक्षा भ्रान्तिमान, सन्देह तथा अतिशयोक्तिसे स्पष्ट भिन्न है। उत्प्रेक्षामें वस्तुका वास्तविक ज्ञान रहता है, जब कि भ्रान्तिमानमें अन्य वस्तुकी कल्पना वास्तविक नहीं होती। उत्प्रेक्षामें प्रस्तुत-अप्रस्तुतमें एक प्रवल रहता है, जब कि सन्देहमें दोनों समकक्ष प्रतीत होते हैं। उत्प्रेक्षामें अध्यवसाय साध्य (उपमानका अनिश्रित रूपमें कथन) रहता है और अतिशयोक्तिमें अध्यवसाय सिद्ध, क्योंकि उपमेयका निगूढ़ होकर उपमानमात्रका कथन होता है।

उत्प्रेक्षामें सौन्दर्य-बोधका विस्तृत क्षेत्र है। इसमें 'प्रस्तुतकी अप्रस्तुतरूपमें सम्भावनामें' कल्पनाका मुक्त प्रयोग किया जा सकता है और सादृश्य तथा साधर्म्यकी नानाविध स्थिति, परिस्थिति अथवा भाव-स्थितियोंकी सम्भावनाके लिए प्रकृतिका व्यापक सौन्दर्य प्रयुक्त होता है। यही कारण है कि उत्कृष्ट काव्यमें उत्प्रेक्षाका व्यापक प्रयोग

मिलता है। उपमा और रूपकके समान ही इसका प्रयोग हुआ है। विधापति, जायमी और सूरने सम्भवतः उत्प्रेक्षाको सबसे अधिक महत्त्व दिया है। इसका मुख्य कारण है कि इन तीनोंने सौन्दर्यका बहुत व्यापक तथा सूक्ष्म चित्रण किया है। इस सौन्दर्यके अन्तर्गत रूप, परिस्थिति तथा भावस्थिति सम्बन्धी सौन्दर्य आ जाता है। विधापतिने रूपसौन्दर्य और मनकी पीड़ा-व्यथाको अभिव्यक्त करनेमें अनेक अप्रस्तुत कल्पनाओंका सहारा लिया है। जायमीने रूप-सौन्दर्यमें वस्तुप्रेक्षा और प्रेम-विरहके वर्णनमें हेतुप्रेक्षाका विशेष प्रयोग किया है। यह अलंकार उत्कर्षकी व्यञ्जनाके लिए बहुत उपयुक्त है। सूरने उत्प्रेक्षाका प्रयोग सर्वाधिक और सबसे सुन्दर किया है। उनके साग-रूपक भी प्रायः उत्प्रेक्षाओंके द्वारा ही सघटित हुए हैं। सूरको रूप-सौन्दर्य तथा भाव-सौन्दर्यके चित्रणमें समान रूपसे सफलता मिली है और उनमें उत्प्रेक्षाके माध्यमसे उन्होंने कल्पनाका प्रयोग किया है। रूपके अनेक पक्षों स्थिति-जन्य, चञ्चल, स्फुरित, क्रीड़ाशील, अलौकिक आदिके चित्रणमें उत्प्रेक्षाका आश्रय है। इसी प्रकार भावोंकी विविध स्थितियोंकी व्यञ्जना सूरने स्वतः सम्भावनी तथा प्रौढोक्ति-सम्भव कल्पनाओं द्वारा की है। इसके अतिरिक्त जीवनकी अनेक अन्य स्थिति अथवा परिस्थितियोंको चित्रण करनेमें भी इसका प्रयोग हुआ है। तुलसीने रूपात्मक अथवा भावात्मक सौन्दर्यके लिए उत्प्रेक्षाके अनेक रूपोंका प्रयोग किया है और उनके ये सारे प्रयोग सहज-सौन्दर्य-विधान हैं। अनेक बार वे वाचक शब्दोंका प्रयोग नहीं करते। वीर-काव्यमें युद्ध, नगर, घोड़ा, हथौड़ी, सामग्री आदिके वर्णनमें प्रतीयमाना तथा उक्त-विषया वस्तुप्रेक्षाका विशेष प्रयोग किया गया है। रीतिकालीन कवियोंमें सहज सौन्दर्यके स्थानपर कल्पनाकी उड़ान अधिक बढ़ती गयी। उनकी रुचि सादृश्यमूलक अलंकारोंमें भी चमत्कार उत्पन्न करनेकी अधिक है। यही कारण है कि इसका प्रयोग अपेक्षाकृत कम हुआ है। आधुनिक युगके काव्यमें उत्प्रेक्षाका व्यापक प्रयोग हुआ है। इसका प्रयोग द्विवेदी-युगके कथा-काव्यमें हुआ, पर बादमें छायावादी काव्यमें कल्पनाकी सम्भावनाओंका क्षेत्र सूक्ष्म हो गया है।

—स०

**उत्सवगीत**—लोकगीतोंकी परम्परामें प्रत्येक उत्सवके लिए गीत निश्चित और निर्धारित हैं। विभिन्न सत्कारोंके लिए विभिन्न प्रकारके गीतोंका विधान है। पुत्र-जन्मके अवसरपर गाये जानेवाले गीतका नाम सोहर है—‘पनवाँ अइसन धनि पातरि, कुसुम अइसन सुन्दर हो। मोरे रामा उनहुँके भइलें नन्दलाल होरिलवा बड़ सुन्दर हो।’ अष्टछापके कवियोंने ऐसे गीत लिखे हैं। विवाहोत्सवके समयके लिए भी विशेष प्रकारके गीत हैं। इनका एक प्रकार जोग है—‘जाहि जोगे धिया हमार बससुना जोगिया हम लाइवना।’ तुलसीदासने विवाहोत्सव सम्बन्धी गीत लिखे हैं। राष्ट्रीय नवजागरणके कारण कुछ नये उत्सवोंका विधान हुआ और स्वतन्त्रताप्राप्तिके कारण नये उत्सवोंको मान्यता मिली है। स्वतन्त्रता-दिवसके उपलक्ष्यमें गाये जानेवाले उत्सवगीत अधिक लिखे गये हैं। प्रगतिवादियोंने ‘मे डे’के सम्बन्धमें गीत लिखे हैं, जिनमें जनान्दोलनकी सफलताकी महत्ता

प्रतिपादित की गयी है। नये उत्सवोंके विधानसे नये उत्सव-गीतोंकी रचना सम्भव होती है। —रा० रे० पा०

**उत्साह**—वीर रमका स्थायी भाव उत्साह है। ‘नाट्यशास्त्र’ (७ २० ग)में लिखा है—‘उत्साहो नाम उत्तमप्रकृति म चाविपादशक्तिर्धैर्यशौर्यत्यागादिभिर्विभावैरुत्पद्यते। तस्य यैर्यत्यागारम्भवैशारद्यादिभिरनुभावैरभिनय प्रयोक्तव्यः।’ अर्थात् उत्साह उत्तम प्रकृतिके व्यक्तियोंसे सम्बद्ध है। यह विपादका अभाव (अविपाद) शक्ति, धैर्य, शौर्य, दानशीलता (त्याग) इत्यादि विभावोंसे उत्पन्न होता है तथा धैर्य, दान-शीलता, किसी कार्यके आरम्भकी प्रगल्भता (ढिठाई) इत्यादि अनुभावोंसे व्यजित होता है। वादके श्लोकमें बताया गया है कि उत्साह प्रयत्नमूलक (व्यवसायात्मक) है तथा असम्मोह अर्थात् जागरूकता इत्यादि गुणोंमें विकसित होता है।

‘अमरकोष’में उत्साहकी ‘अध्यवसाय’का पर्याय कहा है तथा असाध्य साधनमें नियोजित होनेपर इसकी सहा ‘वीर्य’ बताया गया है। ‘साहित्यदर्पण’में ‘कार्यके करनेमें स्थिरता तथा उत्कट आवेश (सरम्भ)’को उत्साह कहा गया है (३ १७८), ‘रसगंगाधर’में पण्डितराजका कथन है कि ‘जिसकी, शत्रुके पराक्रम तथा किसीके दान आदिके स्मरणसे उत्पत्ति होती है तथा जिसका नाम उन्नतता है, उसे उत्साह कहते हैं।’

उत्साहकी उपर्युक्त परिभाषाओंसे उसके स्वरूपका निश्चय किया जा सकता है। ‘वह मनकी एक प्रयत्नमूलक उल्लास-पूर्ण वृत्ति है, जिसके द्वारा मनुष्य उत्कट आवेशके साथ किसी कार्यको करनेमें प्रवृत्त होता है तथा जिसकी अभिव्यक्ति शक्ति, शौर्य एवं धैर्यके प्रदर्शनमें होती है।’ यहाँ यह स्मरण रखना आवश्यक है कि उत्साहमें साहसका भाव भी अन्तर्निहित है, लेकिन जो तत्त्व उसे कोरे साहससे पृथक् करता है, वह है उसकी चेतन उल्लासपूर्णता। इसीलिए रामचन्द्र शुद्ध उत्साहको ‘साहसपूर्ण आनन्दकी उमग’ बताते हैं। इस सम्बन्धमें उल्लेखनीय यह है कि मनोविज्ञानियोंने उत्साहकी प्रधान भावोंमें परिगणित नहीं किया है, क्योंकि इसमें आलम्बन एवं लक्ष्य उतने स्थिर एवं परिस्पष्ट नहीं होते जैसे अन्य भावोंके। लेकिन आचार्योंने इसे प्रधान भाव इसलिए माना है कि ‘आश्रय या पात्रमें उसकी व्यञ्जना द्वारा श्रोता या दर्शकको ऐसा विविक्त रमानुभव होता है जो और रमोंके समकक्ष है।’ (२० मी० पृ० १८५)।

गर्व, धृति, दया, हय, मति, आवेश इत्यादि भाव उत्साहके संचारी हैं। उदा०—‘तू मौन त्याग कर सिंहनाद’, रे तपी। आज तपका न काल। नवयुग शस्त्रध्वनि जगा रही, तू जाग, जाग मेरे विशाल।’ (दिनकर)। उत्साह भावकी व्यञ्जना है, लेकिन स्थायीकी पुष्टि नहीं हो सकी है, क्योंकि वैसा तो रस-परिपाकमें ही सम्भव है। —२० ति०

**उदात्त**—एक प्राचीन गूढार्थप्रतीतिमूलक अर्थालंकार। यह अलंकार रुद्रके ‘काव्यालंकार’में दिये ‘सार’ और उसपर ही आश्रित सूचकके ‘अलंकारसर्वस्व’के ‘उदात्त’ अलंकारमें भिन्न है। इतिहासकी दृष्टिसे यह बहुत प्राचीन अलंकार है। दण्डी, भट्टि, मामह एवं उद्भटने इसका उल्लेख किया है। सम्भटने ‘काव्यप्रकाश’में और ‘उत्तमा अनुकरण’ में विश्वनाथ-

ने 'माहित्यदर्पण' (१० ९४) में इन अलंकारका उल्लेख कर दो प्रकारका उदात्त बताया है। अप्पय दीक्षितने 'कुवलयानन्द' में जयदेवके 'चन्द्रलोक' के आधारपर इसे स्वीकार किया है। मम्मटने उदात्त अलंकारकी परिभाषा में बताया है कि किसी भी वस्तुकी समृद्धि तथा महान् व्यक्तियोंको उस समृद्धिका सहायक माननेसे यह अलंकार होता है। (का० प्र० १० ११५)। उत्कर्षरूपसे किसी पदार्थका ग्रहण करना, उदात्त पदका योगिक अर्थ है।

हिन्दीके आचार्योंने प्रायः जयदेव तथा अप्पय दीक्षितके आधारपर स्वीकार किया है और इसके दो भेद माने हैं। प्रथम—'सपत्तिको अधिकार जो' (ल० ल० ३७७) या 'अति सपत्ति वरनन' (शि० भू० : ३३७)। उदा०—'लाल करे प्रात तहाँ नीलमनि कों रात, याही भाँति सरजाकी चरचा करत ह ।' (वही ३३८) अथवा—'कामतर विपिन कडम्ब उपवन सीरो, सुरभि पवन डोलें मृदु-सी गवन मैं ।' (ल० ल० : ३७९)। द्वितीय—वर्णनीय अर्थमें महापुरुषोंके अंगमात्र होनेका वर्णन—'अरु उपलक्षण और' (ल० ल० ३७७) अथवा—'जहाँ उपलच्छन बडेनको' (का० नि० : ११)। उदा०—'करत भये जाके तरे, राधा कृत्त विहार । तो न होइ क्यों तरुनको वसीवट सिंगार ।' (पद्मा० : २६७, अथवा—'निकनत जीवहि बाँधिकैं तारो राखति वाल । जमुना तट बाकुजमें, तुम जु दई वनमाल ।' (ल० ल० : ३८०)। इन उदाहरणोंमें राधाकृष्णके विहारसे तथा कृष्णके द्वारा दी जानेके कारण वसीवट तथा वनमालके उत्कर्षका वर्णन है। —ज० कि० व०

उदारता गुण-दे०—'गुण', आठवाँ प्रकार।

उदारवाद—इस शब्दका अंग्रेजी पर्याय 'लिवरलिज्म' है। यह एक विशिष्ट सामाजिक और राजनीतिक दृष्टिकोणका प्रतीक है जो व्यक्ति और समाजके बीच समन्वय स्थापित करनेका प्रयास करता है। इस दृष्टिकोणके अनुसार न तो व्यक्ति आत्मनिर्भर है और न तो समाज ही निरकुश है। व्यक्ति और समाज एक-दूसरेके पूरक हैं और दोनों अपनी नि सगतामें अधूरे हैं।

उदारवादका विकास आधुनिक युगकी सामाजिक और राजनीतिक परिस्थितियोंके अन्तर्गत हुआ है। किन्तु इसका स्वरूप प्राचीन ग्रीक दर्शन और मध्यकालीन राजनीतिक विचारोंमें भी देख पड़ता है। ग्रीक विचारक अरस्तू और मध्ययुगीन ईसाई विचारक सेण्ट थॉमस एक्वीनासके राजनीतिक विचार उदारवादी परम्पराका निर्माण करते हैं। इस परम्पराको आधुनिक युगकी परिस्थितियोंने और प्रोत्साहन दिया। १६वीं शताब्दीमें राष्ट्र राज्योंकी स्थापनाके पश्चात् यूरोपमें राजाओंकी निरकुशताके विरुद्ध सैद्धान्तिक प्रतिक्रियाएँ होने लगीं। इन प्रतिक्रियाओंको अनुबन्ध सिद्धान्तमें मूर्त रूप प्राप्त हुआ। उदारवादका सर्वप्रथम आधुनिक रूप अनुबन्धवाद है। अनुबन्धवाद राज्यको कृत्रिम मानता है। यदि राज्य कृत्रिम है तो किसी उद्देश्यको ही लेकर इसकी रचना की गयी होगी। अनुबन्धवादियोंका इस बातमें मतभेद है कि राज्य किन उद्देश्योंको लेकर बनाया गया है। लेकिन इतना सन्न मानने हैं (रूसो और वर्ककी छोड़कर) कि राज्य नैतिक मन्था

नहीं है। अनुबन्धवाद मूलतः राज्यकी निरकुशतापर प्रहार करता है। इस सन्बन्धमें हॉब्सका अनुबन्धवाद एक अपवाद अवश्य है। केवल इस अपवादके अतिरिक्त जितने भी अनुबन्धवादी राज्यको कृत्रिम मन्था मानते हैं वे सभी व्यक्ति और समाजके अधिकारोंमें सन्तुलन चाहते हैं। लॉकका अनुबन्धवाद पूर्ण रूपसे इंग्लैण्डमें उदारवादी परम्पराका सूत्रपात्र करता है। कालान्तरमें जब अनुबन्धवाद अनैतिहासिक और अमनोवैज्ञानिक सिद्ध कर दिया गया तो अनुबन्धवाद और उदारवादका यह गठबन्धन टूट गया। उदारवादको इस परिस्थितिमें नयी प्रतिष्ठा प्रदान की गयी। उसकी मनोविज्ञान और उपयोगितावादका आधार प्राप्त हुआ। किन्तु उदारवादकी राजनीतिक और सामाजिक मान्यताओंमें परिवर्तन नहीं हुआ।

उदारवादके दो मूल प्रकार हैं। पहला आर्थिक और दूसरा सामाजिक। आर्थिक उदारवाद यज्ञाव्यन् नीति अर्थात् 'लेसे फेयर' सिद्धान्तका प्रतिपादन करता है। इस सिद्धान्तके अनुसार निसर्गने आर्थिक क्षेत्रमें मनुष्यके व्यक्तिगत स्वार्थोंमें प्राकृतिक एकरूपताकी स्थापना की है। प्राकृतिक एकरूपता होनेके नाने राज्य या किसी और बाहरी शक्तिकी आवश्यकता नहीं होती कि वह आर्थिक क्षेत्रका संचालन करे। मुक्त प्रतियोगिता और व्यापार-स्वतन्त्रता इस सिद्धान्तकी तार्किक सगतियाँ हैं। पूँजीवादके आरम्भिक चरणोंमें आर्थिक उदारवादका प्रचलन होता रहा, किन्तु धीरे-धीरे पूँजीवादी परिस्थितियोंने आर्थिक परिस्थितियोंमें राज्यके हस्तक्षेपकी अनिवार्य बना टाला। १९वीं शताब्दीके अन्तिम दो दशकोंमें आर्थिक उदारवादकी परम्परा टूटने लगी। अमेरिकामें इस परम्परारपर प्रहार २०वीं शताब्दीमें प्रथम महायुगके पश्चात् हुआ।

राजनीतिक उदारवाद जनतन्त्रका आरम्भिक रूप है। पूर्ण जनतन्त्र इसे नहीं कह सकते, क्योंकि पूर्ण जनतन्त्र समष्टिको ही अधिकारों और शक्तिका केन्द्रबिन्दु मानता है। इस प्रकार राजनीतिक दृष्टिसे उदारवाद अर्द्ध-जनतन्त्र है। इसके अनुसार व्यक्तिके सुख और उद्देश्य वाञ्छनीय हैं। इन्हीं सुखों और उद्देश्योंके लिए समाज और राज्यकी रचना हुई है। अतः समाज और राज्यकी प्रकृतिमें यह नहीं है कि वह व्यक्तिपर अनावश्यक अधिकारका प्रयोग करे। जहाँ-तक सामाजिक जीवनके लिए आवश्यक है वहाँतक व्यक्तिपर राज्यका अकुश है। राज्यका संचालन समाजके हाथमें होना चाहिये ताकि राज्यका प्रयोग समाजके हितमें हो सके। यह उदारवादी सिद्धान्त पूर्ण जनतन्त्र और पूर्ण व्यक्तिवादके मध्यमें स्थित है। धीरे-धीरे जब २०वीं शताब्दीमें समष्टिवादी परम्पराएँ सशक्त होने लगीं तो राजनीतिक उदारवाद शिथिल हो गया।

ब्रिटिश शासनके समय भारतवर्षमें भी उदारवादकी लहर दौड़ी। कांग्रेसके प्रारम्भिक नेतागण उदारवादसे अत्यन्त प्रभावित थे। तत्कालीन साहित्यपर भी इस विचारधाराकी छाप दिखाई देती है। छायावादी काव्य तथा प्रारम्भिक हिन्दी उपन्यासोंकी पृष्ठभूमिमें उदारवादकी भावनाको स्पष्ट देखा जा सकता है। —रा० कृ० त्रि० उदाहरण—गन्योपम्य आश्रय वाक्यगत अर्थालंकार,

जो दृष्टान्त अलंकारसे मिलता-जुलता है। कोई साधारण बात कहकर 'ज्यों', 'जैसे' इत्यादि वाचक शब्दों द्वारा किसी विशेष बातसे जहाँ समता दिखायी जाती है वहाँ उदाहरण अलंकार होता है। उदा०—'यों रहीम जस होत है, उपकारीके सग। बंटनवारेकें लगै, ज्यों मेहदीकी रंग।' (रहीम)। भगवानदीनके अनुसार 'दृष्टान्त अलंकारमें कविका मुख्य लक्ष्य उपमान वाक्य (उत्तरार्द्ध भाग) पर होता है, उदाहरण अलंकारमें कविका मुख्य लक्ष्य उपमेय वाक्य (पूर्वार्द्ध भाग) पर होता है, उत्तरार्द्ध केवल वानगीके तौर पर आता है।' अर्थान्तरन्यासमें साधारणका विशेषमे और विशेषका साधारणसे समर्थन होता है, परन्तु दृष्टान्तमें साधारणकी समता साधारणमे और विशेषकी समता विशेषसे की जाती है। —ओ० प्र०

**उद्घात्यक**—यह रूपकगत प्रस्तावनाका एक भेद है। अप्रतीतिार्थक पदोंके अर्थकी प्रतीति करानेके लिए जहाँ और पद साथमें जोड़ दिये जायँ वहाँ उद्घात्यक होता है। 'मुद्राराक्षस'में सूत्रधारने ग्रहणके सम्बन्धमें नदीमें ज्यों ही कहा कि 'क्रूर ग्रह केतु यद्यपि पूर्ण चन्द्रमण्डलका पराभव करना चाहता है' त्यों ही नेपथ्यसे आवाज आयी कि 'अरे मेरे जीते कौन चन्द्रगुप्तका पराभव करना चाहता है।' यहाँ सूत्रधारका अभिप्राय चन्द्रगुप्तसे नहीं है पर नेपथ्यसे चाणक्यने 'चन्द्र'के साथ 'गुप्त' आदि पद जोड़कर उसे अन्य अर्थ दे दिया है। यहाँ चाणक्य सूत्रधारका अभीष्ट नहीं समझता है, वह उसे अपने ढंगसे ग्रहण करता है। क्रूर ग्रहका तात्पर्य वह अमात्य राक्षस समझता है। —च० सि०

**उद्दीपक हाव**—दे०—'स्वभावज अलंकार', इक्षीसर्वो।

**उद्दीपन विभाव**—विभावका सर्व-स्वीकृतका भेद। विश्वनाथके शब्दोंमें—'उद्दीपनविभावास्ते रसमुद्दीपयन्ति ये। आलम्बनस्य चेष्टाया देशकालादयस्त्वथा' (सा० द० ३. १३१), रसको उद्दीप्त करनेवाली आलम्बनकी चेष्टादि तथा देश-कालकी स्थितियाँ उद्दीपन विभाव हैं। देवके अनुसार भी—'रसहि जगावे ठीप ज्यों उद्दीपन कहि सोइ' (भा० वि० विभाव)। आश्रयके हृदयमें उत्पन्न रति आदि स्थायी भावोंकी अधिकाधिक उद्दीप्त तथा तीव्र करनेवाला कारण उद्दीपन विभाव कहलाता है। आलम्बनकी चेष्टा तथा देश, काल आदिको उद्दीपन विभाव माना जाता है। रसके अनुसार उद्दीपन पृथक्-पृथक् होते हैं। शारदातनयने प्रत्येक रसके अनुसार उद्दीपनका वर्गीकरण करते हुए उसके क्रमशः ललित, ललिताभास, स्थिर, चित्र, रुक्ष, खर, निन्दित तथा विकृत नामसे आठ भेद बताये हैं। ललित मनकी आछादित करते हैं और तत्तदिन्द्रियसे गोचर होते हैं। यह शृङ्गार रसके उत्कर्षक होते हैं। सचित, दृष्ट या स्मृत हासकारक विभाव ललिताभास कहलाते हैं। इसी प्रकार श्रुत, दृष्ट तथा स्मृत विभाव यदि स्थिरता देनेवाले हों तो वीर रसके उद्दीपक होते हैं। जिनका अनुभव सदा हृदयमें विचित्रताका अनुभव उत्पन्न करता है, वे अद्भुत रसके ऐश्वर्य-भावक चित्र नामक विभाव कहलाते हैं। करुण रसके उद्दीपक कष्टदायक होनेके कारण रुक्ष कहे जाते हैं। कातरता उत्पन्न करनेवाले विभाव खर कहलाते हैं और

रोद्रके उद्दीपक होते हैं। जिन्हें देखकर आँखें बन्द कर लेनी पड़ती हैं और जिनकी ओर मन प्रवृत्त नहीं होता वे वीमत्सको उद्दीपित करनेवाले विभाव निन्दित और विकृति उत्पन्न करनेवाले भयानकके उद्दीपक विभाव विकृत कहलाते हैं।

सखा, (दि०) सखी, (दि०) चन्द्र, चन्द्रिका, दूती, (दि०)। उनके वचन, पटङ्गतु, पुष्प आदि शृङ्गार रसके उद्दीपक माने गये हैं। (देव भा० वि० - विभाव)। आलम्बनके रूप, आकार आदि उद्दीपनको अविच्छिन्न तथा क्रतु आदिको तटस्थ कहते हैं। इन्हें विषयगत तथा स्वतन्त्र भी कह सकते हैं। तटस्थ आलम्बनसे बाहरी परिस्थितिके कारण ही सम्बन्ध रखते हैं और विषयके अनुसार परिवर्तित होते रहते हैं। इन सभी उद्दीपनोंका निर्वाह हिन्दीमें आधुनिक कालतक परम्परा-पालनके रूपमें होता आया है। आधुनिक कालमें कवियोंकी दृष्टि रसके अवयवोंकी पूर्तिकी ओर नहीं रहती और आलम्बन भी बहुत-कुछ बदल गये हैं, अतः शृङ्गार रसमें दूती, सखी आदिका तिरस्कार हो चुका है और आन्तरिक भावोंकी छटा ही विशेष दीख पड़ती है। शेषमें उद्दीपनोंका रूप-परिवर्तन लक्षित नहीं हुआ है।—आ० प्र० दी०

**उद्देश्य**—कथात्मक साहित्यके छ तत्त्वोंमेंसे अन्तिम तत्त्व, जिसमें लेखककी उस सामान्य या विशिष्ट जीवनदृष्टिका विवेचन होता है जो उसकी कृतिमें कथावस्तुके विन्यास, पात्रोंकी योजना, वातावरणके प्रयोग आदिमें सर्वत्र निहित पायी जाती है। इसे लेखकका जीवनदर्शन अथवा उसकी जीवनदृष्टि, जीवनकी व्याख्या या जीवनकी आलोचना कह सकते हैं। उन कृतियोंको छोड़कर जिनकी रचनाका उद्देश्य मनवहलाव या मनोरंजन मात्र होता है, सभी कलाकृतियोंमें लेखककी कोई विशेष विचारधारा प्रकट या निहित रूपमें देखी जा सकती है। बिना इसके साहित्यिक कृतित्व प्रयोजनहीन और व्यर्थ होता है (दि० 'उपयोगी साहित्य', 'उपन्यास')। परन्तु प्रश्न यह उठता है कि यदि किन्हीं कृतियोंमें कथात्मक साहित्यका यह तत्त्व नहीं पाया जाता, भले ही वे कृतियाँ महत्त्वहीन हों, तो इसे अनिवार्य तत्त्व क्यों कहा जाये? इसका उत्तर यही है कि जिन कृतियोंमें इस तत्त्वके अभावकी बात कही गयी है, उनमें भी वस्तुतः इसका अभाव नहीं होता, केवल लेखककी दृष्टिमें कोई मौलिकता या कोई गम्भीरता नष्ट होती। वह सर्व-साधारणकी जीवनदृष्टि ही उपस्थित करना है, जो नगण्य होती है। अपनी जीवनदृष्टि वही लेखक उपस्थित कर सकता है जो विचारक भी हो। आधुनिक विचारकोंमें अनेक ऐसे हैं जिन्होंने कथात्मक कृतियाँ, विशेषकर उपन्यासके माध्यमसे अपने दृष्टिकोणको उद्देश्यके रूपमें प्रकट किया है। —१०

**उद्भटकी वृत्तियाँ**—दे०—'वृत्ति'।

**उन्मनी**—खेचरी, भूचरी आदि दृढयोगकी पाँच मुद्राओंमेंसे एक। इसमें दृष्टिको नाककी नीचपर गड़ते हैं और भाँकी ऊपरको चढ़ाते हैं। गोरख, कबीर आदिने उन्मनीकी साधनाको साधकके लिए बहुत उपयोगी माना है—'तूटी टोरी रस कन बहै। उन्मनी लगा अस्थिर रहै। उन्मनि लगा होइ अनन्द। तूटी टोरी बिननै कन्ड।' (गोरखमानी)। साधारण अर्थ है अन्यमनस्क, निसारने निम्नित, अनमना—'हृन् न



बोले उन्मनी चचल मेल्या भार । कह कवीर अन्तर विधा  
नतगुरका हथियार ।' (कवीर सा० स०) । —उ० अ० आ०

**उन्माद**—प्रचलित नैतीसमेंसे एक नचारी भाव । चित्तमें विप्लव होनेको उन्माद कहते हैं । भरतने इसके कई विभाव दिये हैं, जैसे प्रियजनका विरह, सम्पत्ति इत्यादिका नाश, वान, पित्त, श्लेष्म आदिका प्रकोप । इसके अनुभाव तो अनेक हैं, जैसे अकारण हँसना, रोना, चिल्लाना, अल-बल्ल वकना, कभी लेटना, कभी बैठना, कभी उठकर भाग खड़ा होना, नाचना, गाना, जोरसे पढ़ने लगना, गूलमें लोटना, फटे-पुराने कपड़े पहनना, तिनकों एवं सुरझाये फूलों और घड़ा, कपाल तथा सकोरोंको आभरणरूपमें पहनना, इत्यादि । (नाट्य० ७ : ८४ ग) । इसमें वात-पित्त-श्लेष्मके प्रकोपसे प्रेरित हो कदाचित् दशरूपककारने 'सन्निपातप्रहादि'को भी इस नचारीका कारण बताया है, पर यह अश व्याधिमें भी है । विश्वनाथने—'कान्त्योक्तमवादि'में 'चित्तसम्मोह'को माना है ।

हिन्दीके रीतिकालके आचार्योंने 'प्रिय वियोगमें जहँ दृष्टा वचनन लाय विखाद' (भाव० सचारी) अथवा 'अविचारित-आचरण जो' (जगत० . ५७९)को 'उन्माद' नचारी कहा है । देव और पद्माकरके इन लक्षणोंमें भावात्मक पक्षपर अधिक बल है । पद्माकरकी विरहणी नायिकाकी दशा 'उन्माद' सचारीके साथ अंकित है—'छिन रोवति छिन हँसि उठनि, छिन बोलत छिन मौन । छिन छिनपर छीनी परति भई दशा वीँ कौन ।' (जगत० : ५६१) । इसी प्रकार हरिऔध एक गोपीकी मनःस्थितिको चित्रित करने हे—'आके जूही निकट फिर वीँ बालिका व्यग्र बोली । नेरी वानें तनिक न सुनीं पातकी पाटलोंने । पीडा नारी-हृदय-तलकी नारि ही जाननी है । जूही ! तू है विकचवदना, जान्ति तू ही मुझे दे ।' (प्रि० प्र०) । इसके उदाहरणोंसे तो प्रायः प्रियजन-विरहमें इस भावका प्रदर्शन मिलता है, जैसे 'दशरूपक'में उर्वशीके अन्तर्धान होनेपर विक्रमकी अवस्था ।

अनेक अनुभावोंके कारण रामचन्द्र तथा गुणचन्द्र और शारदातनयने उनकी व्याख्या कर उनका मनुष्यप्रकृतिकी दृष्टिसे वर्गीकरण कर दिया है । नाट्यदर्पणकारोंने तो कहा है—'उन्माद उत्तम प्रकृतिके व्यक्तियोंमें विप्रलम्भकी अवस्थामें और अधम प्रकृतिके व्यक्तियोंमें कर्णकी अवस्थामें व्यभिचारी होना है ।' (ना० द० पृ० १८३) । इसकी अपस्मारसे भिन्न बताते हुए कहा है कि अपस्मार बीभत्स एवं भयानकमें होता है, वह तो 'मनोवैकल्य' है और उन्माद 'मनोऽनवस्थिति', और यही दोनोंमें भेद है । शारदातनयके अनुसार ज्येष्ठ वर्गके मनुष्योंमें इसके विरहमें, मध्यममें इष्टका नाश होनेसे और नीचोंमें धननाश इत्यादिसे यह भाव उद्बुद्ध होता है । (भा० प्र० पृ० २४) । परन्तु अनुभावोंका वर्गीकरण नहीं किया गया । हमारे विचारमें उन्माद विप्रलम्भ शृंगारमें ही प्रधानतया दृष्टिगोचर होता है । —ज० कि० व०

**उन्मीलित**—लोकन्यायमूल अर्थात्कार, जिसमें एक वस्तुका दूसरी वस्तुमें निलय हो जानेपर भी किसी कारणवश उनकी पृथक्ताकी प्रतीति होने लगती है । यह नीलित अन्कारके ठीक विपरीत है । इस अन्कारमें दो

पदार्थोंके समान वस्तुमें भेद न होनेपर भी किसी विशेष कारणवश भेदकी प्रतीति की जाती है । सर्वप्रथम जयदेवने इसको नाना है । मम्मटने इस स्थितिको 'सामान्य'में स्वीकार किया है । 'उद्योत'में स्पष्ट किया गया है—'अभेदकी प्रतीति जब हो चुकी है, तब उसका अभेद दूर कैसे हो सकता है ।' अल्पय दौड़ितके आधारपर हिन्दीमें जसवंत सिंहने 'भाषा-भूषण'में इसको स्वीकार किया है । भेद खुलनेका उल्लेख मतिराम, पद्माकर आदिने किया है । भूषणकी परिभाषा अधिक स्पष्ट है—'नदृश वस्तुमें मिलत पुनि जानत कोनेहु हेत ।' (शि० भू० . ३०३) । दासने मीलितमें 'कुछ भेद ठहराय' कहकर काम चलाया है ।

विहारीका उदाहरण वैचित्र्यका सुन्दर उदाहरण है—'मिलि चन्दन बँदा रही, गोरे मुख न लखाय । ज्यों-ज्यों मद-लाली चढ़ै, त्यों-त्यों उषरत जाय ।' (सतसई : १८०) । गौरागी नायिकाके भालपर लगी चन्दनकी बँदीका भेद मद-लालीके कारण प्रतीत हुआ है । मतिरामने कोमल कम्पनाका परिचय दिया है—'सरद चाँदनीमें प्रगट, होत न तियके अंग । सुनत मंजु मजीर धुनि, सखी न छोड़ति सग ।' (ल० ल० ३४६) । तुलसीदासने 'बरवै रामायण'म इसका प्रयोग सुन्दर किया है—'चम्पक हरवा अँग मिलि, अधिक नुहाय । जानि परै सिय हियरे, जब कुम्हिलाय ।'

हिन्दी काव्यशास्त्रमें इस अन्कारपर अधिक विचार नहीं किया गया है । नायिकाओंके कोमल सौन्दर्य-वर्णनमें इसका विशेष प्रयोग हुआ है । विहारीने इस अन्कारके प्रयोगमें विशेषता प्राप्त की है । —वि० ज्ञा०

**उपकार्योपकारकवक्रता**—दे०—'प्रकरणवक्रता', तीसरा नियामक ।

**उपक्षेपक**—दे०—'अर्थोपक्षेपक' ।

**उपग्रहवैचित्र्यवक्रता**—दे०—'पदपरार्थवक्रता', छठा प्रकार ।

**उपचारवक्रता**—दे०—'पदपूर्वार्थवक्रता', दूसरा प्रकार ।

**उपचेतन (subconscious)**—यह स्वीकार करनेके बाद कि मानसका एकमात्र पक्ष चेतन ही नहीं है, वरन् उसके अन्य पक्ष भी हैं—उन चेतनेतर पक्षोंके नामादिके बारेमें कुछ मतभेद मिलता है । उपचेतन (अथवा अवचेतन)की कई बारणाएँ मनोविज्ञानमें प्रचलित हैं और उन सभीका प्रभाव आधुनिक साहित्यमें दिखाई पड़ता है । उपचेतनके विषयमें सबसे अधिक प्रचलित दृष्टिकोण यह है कि मानसका यह पक्ष चेतन और अचेतन दोनोंसे भिन्न बीचकी एक अवस्था है । जेम्सके अनुसार साधारणतः हम व्यक्त चेतनाको दो भागोंमें विभाजित कर सकते हैं—'केन्द्रीय भाग और सीमान्त भाग अथवा चेतनाकी कोर । सीमान्त भाग या चेतनाकी कोरका ही नाम उपचेतन अथवा अवचेतन है । इस भागमें वे विचार, भाव और अनुभव रहते हैं जिनके विषयमें हम अभी, इस स्थलपर तो कोई ज्ञान नहीं है, पर चेष्टा करते ही हमें उनका ज्ञान हो सकता है । जैसे साहित्य पढ़ते समय गणितका हमारा ज्ञान, उपचेतनमें रहता है और जब हम गणितकी ओर ध्यान देते हैं तो साहित्यका ज्ञान उपचेतनमें आ जाता है ।

मनोविश्लेषणमें 'उपचेतन' मानसका अधिक महत्व नहा है, वहाँ चेतन और अचेतन ही मानसके दो महत्त्व-

पूर्ण भाग है। किन्तु डॉक्टर मार्टन ग्रिन्स, जिनके वर्णित रोगियोंकी समस्याओंसे प्रभावित होकर साहित्यमें अनेक कथाओंका सर्जन हुआ है, उपचेतन (subconscious) शब्दका प्रयोग विस्तृत अर्थमें करते हैं। उनके अनुसार उपचेतनमें अचेतन और समचेतन दोनों पक्ष सम्मिलित रहते हैं। समचेतनसे उनका अभिप्राय मुख्य ज्ञात चेतनाके साथ अदल-बदलकर आनेवाली, पर मुख्य चेतनासे वियोजित चेतनासे है। यह खण्डित व्यक्तित्वमें होता है। (दे०—'खण्डित व्यक्तित्व') —पृ० अ०

**उपजाति १—इन्द्रवज्रा और उपेन्द्रवज्राके चरणोंके मिश्रणसे यह वृत्त बनता है।** उपजातिके १४ भेद हैं, 'प्राकृतपैंगलम्' (२१२१) और उसीके आधारपर भानुके 'छन्द-प्रभाकर' (पृ० १४२)में। केशव और मैथिलीशरण गुप्तने इसका प्रयोग किया है। उदा०—'परोपकारी बन वीर आओ। नीचे पड़े भारतको उठाओ। हे मित्र त्यागो मद, मोह माया। नहीं रहेगी यह नित्य काया।' (मै० गु० गुप्त)। इसमें १, ४ पाद उपेन्द्रवज्राके और २-३ इन्द्रवज्राके हैं। —पृ० शु०

**उपजाति २—वर्णिक छन्दोंमें मिश्रित वृत्तका एक भेद।** केशवने तोटक (४ स, १। ५) और मनोरमा (४ स २० ल)-के योगसे एक नवीन उपजातिका प्रयोग किया है। इसे अर्द्धसम न कहकर मिश्रित छन्द कहा जायगा, क्योंकि दोनों छन्दोंके दोन्ही चरण एक साथ प्रयुक्त हुए हैं। उदा०—'सिगरे रणमण्डल माझ गये, अवलोकत ही अति भीत भये। दुहु वालनको अति अद्भुत विक्रम, अवलोकि भयो मुनिके मन सम्भ्रम।' (रा० च० ३९ ८)। —पृ० शु०

**उपजाति सवैया—दे०—'सवैया'।**

**उपदेश-काव्य—दे०—'प्रबोधक काव्य' और 'दृष्टान्त काव्य'।**

**उपदेशवाद—साहित्यके माध्यमसे उपदेश देनेकी प्रवृत्ति, जिसे अंग्रेजीमें didacticism कहा जाता है।** अंग्रेजीमें इस वर्गका साहित्य पर्याप्त मात्रामें मिलता है। हिन्दीका नीतिकाव्य इस वर्गमें सुविधापूर्वक नहीं रखा जा सकता, क्योंकि उसमें उपदेशकी प्रवृत्ति और गहरी तथा बहुत-कुछ साम्प्रदायिक हो गयी है। उपदेशवाद वस्तुतः एक व्यापक साहित्यिक प्रवृत्ति है, जिसे शुद्ध कलात्मक स्तरपर बहुत स्पृहणीय नहा माना जाता। —रा० ख० च०

**उपनागरिका वृत्ति—दे०—'वृत्ति', पहली।**

✓ **उपन्यास—यह शब्द उप=समीप तथा न्यास=धातीके योगसे बना है जिसका अर्थ हुआ (मनुष्यके) निकट रखी हुई वस्तु, अर्थात् वह वस्तु या कृति जिसको पढ़कर ऐसा लगे कि यह हमारी ही है, इसमें हमारे ही जीवनका प्रतिबिम्ब है, इसमें हमारी ही कथा हमारी ही भाषामें कही गयी है।** आधुनिक युगमें जिस साहित्यविशेषके लिए हम शब्दका प्रयोग किया जाता है, उनकी प्रकृतिको स्पष्ट करनेमें यह शब्द सर्वथा समर्थ है। यों तो उपन्यास शब्दका प्रयोग प्राचीन संस्कृत साहित्यमें भी है। भरतने 'नाट्यशास्त्र'में इसका उल्लेख प्रतिमुक्त सन्धिके एक उपभेदके रूपमें करते हुए इसे 'उपपत्तिकृतोत्तर' तथा 'प्रमाणम्' कहा है अर्थात् किसी अर्थको युक्तिपूर्ण ढंगमें उपस्थित करनेवाला तथा

प्रमत्तता प्रदान करनेवाला। अतः यह स्पष्ट है कि उपन्यास हमारे लिए कोई नूतन शब्द नहीं है और गुणाढ्यकी 'वृहत्कथा', 'पंचतन्त्र', 'बौद्ध जैनिक कथाओं' तक मजेमें इसके सूत्रको खींच ले जाया जा सकता है। अंग्रेजीके नावेलके तत्त्व भी जिसके समानार्थक रूपमें उपन्यास शब्दका प्रयोग किया जाता है, हिरोडोटसमें पाये जा सकते हैं। परन्तु हम दोनोंको एक नहीं कह सकते। उपपत्तिकृतत्व और प्रसादनत्व—इन दोनों मौलिक गुणोंकी रक्षा करते हुए भी उपन्यासमें अपने क्षेत्रको इतना व्यापक कर लिया है कि दोनोंमें गुणात्मक अन्तर आ गया है।

उपन्यास आधुनिक युगकी उपज है—उस युगकी जिसका दृष्टिकोण सर्वथा व्यक्तिवादी हो गया है, अराजकताका बोलवाला है, बाहरी दुनियामें तो कम, हमारे आन्तरिक जगत्में अधिक। ममदृष्टिको ढवाकर व्यक्ति ऊपर उठ आया है। इन्हीं परिस्थितियोंका प्रतिफल हमारा उपन्यास साहित्य है। इसमें जो लचीलापन है, बन्धन-हीनता है, यह कभी कोई भी रूप धारण कर सकता है। इसका यही कारण है। हममें मदीयन्मत्त साहसिकोंकी कथा रह सकती है, पूरे समाजकी कथा भी रह सकती है। कथानक भी न हो तो भी कोई परवाह नहीं। जीवित मनुष्योंकी कथाकी कोई बात नहीं, कबसे भी उठकर मनुष्य आ सकते हैं। अराजकताके युगमें साहित्यिक सुराज कैसे सम्भव हो? इसमें एक दिनकी, एक घटेकी तथा एक युगकी कथा रह सकती है। एक या अनेक पात्र रह सकते हैं, उपन्यासमें केवल घटनाएँ ही घटनाएँ या केवल दृश्य ही दृश्य हो सकते हैं। कथा एक सर्वशः, तटस्थ, ईश्वरकी भाँति कही जा सकती है, उत्तम पुरुषात्मक रूपसे कही जा सकती है अथवा एक या एकाधिक पात्रोंके सीमित दृष्टिकोणसे कही जा सकती है। 'साहित्यके जितने रूप-विधान हो सकते हैं उनमें उपन्यासका रूपविधान मग्नमे लचीला होता है और वह परिस्थितिके अनुसार कोई भी रूप धारण कर ले सकता है। अंग्रेजीमें जीन आस्टिनकी 'अहंकार और पूर्वाग्रह' (प्राइड एण्ड प्रेजुडिस) जैसी सुसंघटित कथाओं तथा ज्वायसके 'युलिसिस' तथा मार्शल पुस्तके 'ऐला चर्च दुताप्येर्द' जैसी उच्छिन्न कथा-प्रवाह वस्तुके लिए नावेल शब्दका ही प्रयोग किया जाता है। हिन्दीमें देवकीनन्दन खत्रीकी 'चन्द्रकान्ता मन्तति', प्रेमचन्दके 'मेवामदन' तथा अज्ञेयके 'नदीके द्वीप' सबको उपन्यासके नाममें ही पुकारा जाता है। जो हो, जिस अर्थमें आज हम उपन्यासको समझनेके अभ्यस्त हो गये हैं, उसमें तानाशाही नहीं चल सकती, चारों लेखककी हो या घटनाओंकी। घटनाएँ कैसी भी हों, लोककी, परलोककी, आकाशकी, पातालकी, पर वे होंगी कार्य कारणकी श्रृंखलामें आवद्ध, उनमें एक तारनन्ध होगा, भले ही वे आन्तरिक तथा सूक्ष्म हों, वे हमारे जीवनके किन्हीं पहलुको अवश्य रोशन करेंगी, घटनाएँ, व्यापार-श्रृंखलाएँ और मानव-मन नव पारस्परिक रूपसे एक-दूसरेको स्पष्ट करते चलेंगे। घटनाएँ जीवनके केन्द्र-निकलकर जीवनके ही रूपोंका प्रकाशन करेंगी। पशु पक्षी तथा जड़ पाषाण भी पात्रके रूपमें उपस्थित हो सकते हैं, पर उनकी प्रतिक्रियाएँ नहीं होंगी जो मानव-शब्दकी

होती है।

उपन्यास वास्तविक जीवनकी काल्पनिक कथा है। 'मैं उपन्यासको मानव-जीवनका चित्रमात्र समझता हूँ। मानव-चरित्रपर प्रकाश डालना और उसके रहस्योंको खोलना ही उपन्यासका मूल तत्त्व है—(प्रेमचन्द)। 'न्यू-इंगलिश टिक्शनरी' में उपन्यासकी परिभाषा देते हुए कहा गया है—'बृहत् आकार गद्य आख्यान या वृत्तान्त जिसके अन्तर्गत वास्तविक जीवनके प्रतिनिधित्वका दावा करनेवाले पात्रों और कार्योंको कथानकमें चित्रित किया जाता है।' सब परिभाषाएँ एक ही बातपर जोर देती हैं कि उपन्यासमें मानव-जीवनका प्रतिनिधित्व हो, घटनाएँ श्रृंखलाबद्ध हों, वास्तविकताकी सेवामें नियोजित कल्पना हो।

यदि हम उपन्यासकी तुलना उस साहित्यरूपसे करें जिसे रोमांस कहते हैं तो उसे समझनेमें कुछ आसानी हो सकती है। साहित्य और जीवनमें चार तरहके सम्बन्धकी कल्पना की जा सकती है—असम्भव, दुर्लभ, सम्भव और सुलभ। रोमांस प्रथम दो तरहके सम्बन्धोंपर ही आधारित है, परन्तु उपन्यासने उन्हें सर्वथा त्यागकर शेष दोको ही अपनाया है, उसपर भी अन्तिम सम्बन्धपर उसका विशेष आग्रह है। इसी बातको कलारा रोवने अपनी पुस्तक 'प्राग्रेस आव रोमान्स' में इस प्रकार लिखा है—'उपन्यास अपने युगका चित्रण करता है। रोमांस उदात्त भाषामें उसका वर्णन करता है, जो न घटित है और न घटमान। उपन्यास दैनिक जीवनकी घटनाओंका सम्बन्ध बतलाता है जो हमारे मित्रों तथा हमारे जीवनमें सम्भव हों। उपन्यासकी सफलता इसमें है कि प्रत्येक-दृश्य इस नरलता और स्वाभाविकताके साथ प्रस्तुत हो और उसे इतना सामान्य बनाया जाय कि उसकी वास्तविकतामें विश्वास हो जाय, कमसे कम जबतक हम उसे पढ़ते रहें। यहाँतक कि पात्रोंके सुख-दुःखमें हम वैसे ही प्रभावित हों, मानो वे हमारे अपने ही हों।' आधुनिक युगके पूर्व कथासाहित्यके नामपर हमें जो कुछ मिलता है उसमें बहुत-कुछ रोमांस जैसी ही वस्तु है। अतः यह विभेद विशेष द्रष्टव्य है। —दे० रा० उ०

अंग्रेजीके 'नावेल'को गुजरालीमें 'नवलकथा', मराठीमें 'काठम्बरी' और दैंगला तथा हिन्दीमें 'उपन्यास' कहते हैं। उपन्यास शब्दके हिन्दी विश्वकोश (न० ना० वसु) में इतने अर्थ दिये गये हैं—(१) वाक्यका उपक्रम या बातका आरम्भ होना, (२) वाक्यका प्रयोग, (३) विचार (विश्वजन्ममिमं पुण्यमुपन्यास निबोधत—मनु० ९३१), (४) प्रस्ताव, (५) दान, (६) उपनिधि, वरोहर, (७) उपकथा, किस्ता। नाट्यशास्त्रमें उल्लिखित प्रतिमुख सन्धिका एक उपभेद भी 'उपन्यास' कहलाता है। परन्तु 'उपन्यास' 'नावेल'के लिए इतना रुढ़ हो गया है कि इसके अन्य शाब्दिक अर्थ तथा नाट्यशास्त्रीय अर्थ लुप्तप्राय हो गये हैं।

नावेलकी तरह उपन्यास भी सम्पूर्ण कथासाहित्य- (फिक्शन) के लिए सामान्यतः प्रयुक्त होता है, यद्यपि उसके अनेक रूप और प्रकार हैं। यूरोपमें अठारहवीं शताब्दीतक उपन्यास सामान्य कथा-साहित्यके लिए प्रयुक्त होकर रोमांसकी भी अपनी अर्थव्याप्तिमें सम्मिलित कर

रहा था। परन्तु रोमांसके अन्तर्गत पद्यबद्ध कथात्मक कृतियों भी आ जाती हैं, जब कि 'उपन्यास' एकमात्र गद्यमें लिखित कथासाहित्यको कहते हैं। प्रारम्भमें रोमांस उच्च वर्गकी मर्यादाओं, मूल्यों और प्रवृत्तियोंसे सम्बन्धित होता था और उसमें यथार्थसे पलायन करनेकी प्रवृत्ति पायी जाती थी, परन्तु अठारहवीं शताब्दीमें लोकतन्त्रकी शक्तियोंके समाघातमें साहित्यमें उच्चवर्गीय रोमांसका स्थान उस कथा-साहित्यने ले लिया जो मध्यवर्गके यथार्थ जीवन और उसके नैतिकता सम्बन्धी विचारोंके अधिक निकट है। जीवनकी यथार्थताके अनुरूप यह कथासाहित्य सर्वेक गद्यकी भाषा और व्यावहारिक शैलीमें लिखा गया—है। अतः आधुनिक उपन्यास साहित्यका एक नया रूप है, जिसने यूनान और रोमकी प्राचीन गद्य-कथाओं, मौखिक रूपमें प्रचलित वीराख्यानों, मध्ययुगीन गद्य-रोमांसों, प्रारम्भिक सूत्रों और इतिहासग्रन्थों तथा बहुत-कुछ पद्य-साहित्यसे भी प्रेरणा, उपकरण और सामग्री ग्रहण करके विकास किया है।

उपन्यासकी परिभाषा देना सम्भव नहीं है, परन्तु व्यापक दृष्टिमें कह सकते हैं कि यह गद्य-साहित्यका एक अन्यतम रूप है, जिसका आधार कथा है—चाहे वह सीधे मनुष्योंकी हो या मनुष्येतर जीव और निर्जीव प्रकृति-की अथवा चाहे वह सच्ची हो या कल्पित। उसके उपस्थित करनेमें कल्पनाका प्रयोग आवश्यक—है। कुतूहलकी सृष्टि तथा मानवीय मनोवेगोंके उद्दीपन द्वारा उसमें रोचकता और किस्ती नीति या सिद्धान्त सम्बन्धी विचारोंके उत्तेजन द्वारा उसमें गरिमाका समावेश चाहनीय है। प्रारम्भमें उपन्यास केवल कुतूहलको जगाकर मनोविनोद करनेतक सीमित जान पड़ता था। परन्तु वास्तवमें जिन सामाजिक परिस्थितियोंने इन लोकतान्त्रिक साहित्यरूपकी जन्म दिया, उनमें यह सम्भव नहीं था कि मनोविनोदमात्र उसका लक्ष्य बना रहे। उपन्यासमें कविताकी भाँति रागात्मक तत्त्वकी वह स्थिति साधारणतया सम्भव नहीं मानी जाती जो मनुष्यको भावकी सात्त्विक अनुभूति करा सके। उपन्यास भी पाठकको उसके दैनिक जीवनकी ठोस वास्तविकतासे उठाकर एक अधिक परिपूर्ण और सत्य लगनेवाले कल्पनाजगत्में ले जाता है। परन्तु ऐसा वह भावोत्तेजनके सहारे नहीं, कथाकी रोचकता और कुतूहलके द्वारा करता है। काव्यके समीक्षकोंने इसे भावकी अपेक्षा निम्न-स्थान दिया है। कविता जैसे उच्च, उदात्त रागात्मक तत्त्वकी सम्भावना न होनेसे ही कदाचित् उपन्यास अधिक लोकप्रिय साहित्यरूप है। बीसवीं शताब्दीमें इसे जो महत्त्व मिला है वह कदाचित् किसी अन्य साहित्यरूपको—नाटकको भी कभी नहीं मिला था। इसमें लोकप्रियता और महनीयताका अद्भुत समन्वय हुआ है तथा इसने समाजके समस्त ऊँचे और नीचे वर्गोंको मिला दिया है। विश्वके अनेक महान् चिन्तकोंने गम्भीर मनोपामे उपलब्ध स्थायी सत्यों और मानवमूल्योंको इसी माध्यमसे प्रचारित किया है, जिसमें उपन्यास केवल मनोरजनकी वस्तु नहीं रहा, वह महान् सत्यों और नैतिक आदर्शोंका एक अत्यन्त मूल्यवान् साधन बन गया है। परन्तु कुतूहलवर्धन और मात्र मनोरजन तथा मानवमूल्योंकी खोज और व्याख्या मूल्योंके प्रतिपादनके

बीच उपन्यासोंके इतने विविध प्रकारके भेद हैं कि उन्हें वर्गीकृत करना असम्भवप्राय है। वस्तुतः उपन्यास एक जीवित और विकासशील साहित्यरूप है जिसका सम्यक् शास्त्रीय अध्ययन होना अभी श्रेष्ठ है।

भय और प्रेम दो प्रधान मानवीय भावोंके आधारपर उपन्यासके दो मुख्य भेद किये जा सकते हैं—**साहसिक कथा** और **प्रेमकथा**। साहसिक कथा भौतिक जगतके विविध प्रकारके भयपर मनुष्यकी विजय पानेकी आकांक्षाको प्रकट करनेकी भावनासे स्रष्टों और स्रष्टोंके अतिक्रमणके सघातसे निमित्त करके उपस्थित की जाती है। साहसिक कथा कदाचित् प्राचीनतम जीवन-कथा है, जिसका स्रोत 'ऑडेसी' जैसे वीररसप्रधान ग्रन्थोंमें पाया जाता है। परन्तु उपन्यासका सच्चा और वास्तविक रूप प्रेमकथामें ही है। इसीमें चरित्र-चित्रण, मनोवैज्ञानिक अध्ययन और सूक्ष्म संकेतोंकी सम्भावनाएँ हैं और इसीने साहित्यमें उच्च स्थान पाया है। इनके अतिरिक्त कुछ उपन्यास **रहस्य-कल्पना**से युक्त अविश्वसनीय कथाओंसे निर्मित होते हैं। परन्तु उनमें लेखकों किसी जीवन-दर्शनका प्रतिपादन अभीष्ट होता है। सरवातीजका 'डान किंगजट' और स्विफ्टका 'गुलीवर्स ट्रैवल्स' इसके सुन्दर उदाहरण हैं, परन्तु असम्भव कल्पनाओंके ऐसे उपन्यासोंकी सख्या अधिक नहीं है। उपन्यासोंका एक चौथा भेद **ऐतिहासिक उपन्यास** भी है, यद्यपि कुछ लोगोंने इसके सच्चे साहित्यिक रूप होनेमें सन्देह प्रकट किया है। स्काट, वाट्सन, ड्यूमा आदि प्रसिद्ध ऐतिहासिक उपन्यासकार हो गये हैं।

उपन्यासके तत्त्वोंकी प्रधानताके आधारपर भी वर्गीकरण किया गया है। इस दृष्टिसे उसके दो मुख्य वर्ग हो सकते हैं—**घटना-प्रधान** और **चरित्र-प्रधान**। घटना-प्रधान उपन्यासोंमें पाठकजी कुतूहलवृत्ति ही सन्तुष्ट होती है। वह निरन्तर 'आगे क्या हुआ?', 'फिर क्या हुआ?' इन्हीं प्रश्नोंमें उलझा हुआ उपन्यासके साथ अन्ततः चिपका रहता है। इन उपन्यासोंका साहित्यिक मूल्य अधिक नहीं होता, सामाजिक दृष्टिसे भी इनका महत्त्व नहीं है। चरित्र-प्रधान उपन्यासोंका आकर्षण कथामें नहीं, कथाके पात्रों, उनके भावों, विचारों, चारित्रिक गुणों और दुर्बलताओं, उनके परस्पर व्यवहारों तथा उनके माध्यमसे प्रस्तुत सामाजिक रीति-नीति आदिमें केन्द्रित होता है। **घटना-प्रधान** उपन्यासोंके अन्तर्गत भय, विस्मय, साहस, आश्चर्य-कल्पना और रहस्योद्घाटन सम्बन्धी उपन्यासोंके अनेक विभेद किये जा सकते हैं। **साहसिक, जासूसी, तिलस्मी, अय्यारी, खूनी** तथा **भूत-प्रेतोंकी** कथाओंवाले अनेक प्रकारके उपन्यास घटना-प्रधान ही हैं। **रहस्य-कल्पना**वाले उपन्यासोंमें भी घटनाकी ही प्रधानता रहती है, यद्यपि उसकी घटनाएँ असम्भव और अतिरिक्त होती हैं।

चरित्र-प्रधान उपन्यासोंमें विषयकी विविधता नहीं अधिक है, अतः उनका सम्पूर्ण वर्गीकरण सम्भव नहीं है, क्योंकि मनुष्यकी व्यक्तिगत-बाह्य और आन्तरिक तथा सामाजिक क्रियाओं और प्रतिक्रियाओंकी अनन्त सम्भावनाएँ हैं और जीवनके विकासके नाथ उनके नये-नये उद्घाटन

होते जा रहे हैं। फिर भी मोटे तौरपर इसके **सामाजिक और मनोवैज्ञानिक**, दो प्रधान उपभेद इंगित किये जा सकते हैं। एक तीसरा विभेद **ऐतिहासिक** भी इसीके अन्तर्गत आयेगा। परन्तु **सामाजिक उपन्यास** पुनः अनेक प्रकारके होते हैं, क्योंकि समाजके अनेक स्तर और विविध प्रकारके क्रिया-कलाप हैं। परिवार, ग्राम, प्रदेश, राज्य, विश्व तथा सामाजिक प्रथाएँ, व्यक्ति और समूहकी समस्याएँ, आर्थिक परिस्थितियाँ, राजनीतिक विचारधाराएँ, दार्शनिक सिद्धान्त आदि अनेक विषय हैं जिनमें किसी या किन्हींको उपन्यासमें प्रधानता दी जा सकती है। सङ्कुचित अर्थमें सामाजिक प्रथाओं और समस्याओंमें सम्बन्धित उपन्यासोंको ही प्रायः **सामाजिक उपन्यास** समझा जाता है। परन्तु उस दृष्टिसे वर्गीकरणका कोई एक आधार नहीं रहता। कुछ उपन्यासोंमें किसी प्रदेशविशेषका यथातथ्य और विस्मयात्मक चित्रण प्रधानता प्राप्त कर लेता है और उन्हें **प्रादेशिक** या **आंचलिक उपन्यास** कहा जाता है। परन्तु ये उपन्यास भी **सामाजिक** या **ऐतिहासिक** ही होते हैं और चारित्रिक-के अन्तर्गत आते हैं, क्योंकि पात्रोंके चरित्र-चित्रणकी यथार्थता प्रदान करनेके लिए ही उनकी बाह्य परिस्थितिकी जीवन्त रूपमें चित्रित किया जाता है। पात्रोंके चरित्र-चित्रणमें जब सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक अध्ययन और विश्लेषण किया जाता है तब इन्हीं चरित्र-प्रधान उपन्यासोंको **मनोवैज्ञानिक उपन्यास** कहा जाता है। आधुनिक कालमें मनोविज्ञानके अनेक नवीन सिद्धान्त प्रतिपादित हुए हैं, यथा, फ्रायडका यौन सिद्धान्त तथा फ्लोर और युंगका मनोविश्लेषणका सिद्धान्त। अतः कुछ मनोवैज्ञानिक उपन्यास ऐसे होते हैं जिनमें काम-वासनाकी प्रधानता देकर उसीके आधारपर मनुष्यकी अन्तश्चेतनाके रहस्यका उद्घाटन किया जाता है। इस प्रकारके उपन्यासोंमें प्रेमकी, जो उपन्यासका सबसे अधिक प्रिय भाव है, शारीरिक और वासनाप्रधान रूपमें ही चित्रित कर उसे विकृत कर दिया गया है तथा इस सिद्धान्तकी ओटमें अश्लीलतापूर्ण उपन्यासोंकी बाढ़ लग गयी है। कामवासनाको इतनी प्रधानता न देकर अन्य दमित वासनाओंको उभारकर मानस-ग्रन्थियोंको खोलनेका प्रयत्न करनेवाले दूसरे दृष्टिकोण उपन्यासोंमें **मनोविश्लेषण**की प्रधानता दी गयी है। परन्तु **मनोविश्लेषणवादी** उपन्यास कभी-कभी मनोविज्ञानके विशेषणोंके अध्ययन-जैसे हो जाते हैं और उनमें उस प्रकारकी कथानौचकता नहीं रहती जो उपन्यासकी सबसे बड़ी विशेषता है। सैद्धान्तिक या दार्शनिक अध्ययन उपन्यासका प्रकृत विषय नहीं है। इसी प्रकार राजनीतिक सिद्धान्तोंके प्रचारके लिए भी उपन्यासोंके माध्यमका प्रयोग किया गया है। मान्यवादी विचारधाराके प्रचारकोंने इस सम्बन्धमें साहित्यके इस सर्वाधिक लोकप्रिय रूपका सबसे अधिक दुरुपयोग किया है। निःसन्देह साहित्य मानवजीवनके सभी क्रिया-कलाप तथा उनमें सम्बन्धित सभी विचारों और सिद्धान्तोंको आत्मसात् करता है। विचारोंके प्रसार और सिद्धान्तोंके प्रतिपादन तथा प्रचारके लिए भी नसका उपयोग न वज्रित किया जा सकता है और न अवाञ्छनीय ठहराया जा सकता है। परन्तु मुख्यतः

सृष्टि करना साहित्यका प्राथमिक धर्म है और साहित्यकारों के लिए सौन्दर्यभावनाका अभिनिवेश साहित्यरचनाका पहला जर्न है। मिथ्या, विचार और प्रचार उसके लिए, जहाँ तक उसके साहित्यिक कृतित्वका सम्बन्ध है, गौण और आनुषंगिक है। परन्तु उपन्यासकी लोकप्रियताके ही कारण अर्थलोलुपों और राजनीतिक प्रचारकोंके द्वारा उसका दुरुपयोग हुआ है और ऐसी सस्ती वाला पुस्तकोंके ढेर लग गये हैं जिनमें या तो मनोविज्ञान और मनोविश्लेषणके नामपर उद्दाम कासुकताको उभाड़ा गया है या प्रगतिशीलताके नामपर भोरा राजनीतिक प्रचार किया गया है।

कथाके नोटोंके आधारपर वर्गीकरण करके इन्हीं उपन्यासोंके सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक, पौराणिक, ऐतिहासिक और वैज्ञानिक, अनेक विभेद हो सकते हैं।

गैलीकी दृष्टिमें भी उपन्यासके भेद किये जाते हैं। उपन्यासलेखक अपने पात्रोंकी जीवन-कथा प्रायः सर्वशुद्ध रूपमें उपस्थित करता है। वह उनके सभी कार्यों, व्यापारों, यहाँतक कि उनके गुप्त रहस्यों और सूक्ष्मसे सूक्ष्म मनोभावोंका ज्ञाता होता है और आवश्यकतानुसार उन्हें पाठकके नन्मुख प्रस्तुत करता जाता है। इस गैलीको प्रायः ऐतिहासिक गैली भी कहा जाता है और अधिकतर उपन्यासोंमें यही अपनायी जाती है। इसके अतिरिक्त आत्म-कथात्मक गैली है जिसमें या तो उपन्यासके नायक या किसी अन्य पात्रकी आत्मकहानीके रूपमें सम्पूर्ण कथा उपस्थित की जाती है। कभी-कभी भिन्न-भिन्न मुख्य पात्रोंसे अपनी-अपनी आत्मकहानी कहलाकर उपन्यासकी कथाके सूत्र जोड़े जाते हैं। डायरी और पत्रोंके रूपमें भी उपन्यासकी कथा कही जाती है। डायरी तो प्रायः एक ही पात्रकी होती है, परन्तु पत्र अनेक पात्रोंके हो सकते हैं। इसी प्रकार अन्य प्रामाणिक कागज-पत्रोंकी भी ज्योंका त्यों उपस्थित करके कथा कही जा सकती है। गैलीकी दृष्टिसे उपन्यासमें नित नये प्रयोग होते जा रहे हैं और उपर्युक्त गैलियोंके अद्भुत मिश्रण और उपयोग सामने आ रहे हैं जिनमें नाटक, रेडियो और चलचित्रकी पद्धतियोंका अनुकरण करके प्रभावकी तीव्रता, स्वाभाविकता तथा नवीनता उपस्थित करनेका प्रयत्न किया जाता है।

जिस प्रकार उपन्यासके प्रकार अगणित हैं उसी प्रकार उसके आकारमें भी आश्चर्यजनक विविधता पायी जाती है। जहाँ एक ओर विलियम कान्ग्रेवका 'इन काग्निट' लगभग २०००० शब्दोंका उपन्यास है, वहाँ दूसरी ओर मार्सेल शुस्तका 'ए ला रिचर्च डु तोप्येडु' ४००० शब्दोंमें समाप्त हुआ है। अधिकतर उपन्यासोंमें ६००००से १२०००० तक शब्द होते हैं। परन्तु इस सम्बन्धमें कोई नियम नहीं बनाया जा सकता। कथा-साहित्यमें उपन्यासके अनिरिक्त छोटी-कहानी या कहानीकी तो भिन्न सत्ता स्वीकृत है ही और उपन्यास और कहानीमें तात्त्विक एवं कलानुबन्धी अन्तर बहुत-कुछ स्पष्ट है, परन्तु कहानियोंमें भी इतनी लम्बी कहानियोंके उदाहरणोंका कमी नहीं है जिनके छोटे-मोटे उपन्यास होनेका भ्रम हो सकता है। उपन्यास और कहानीके बीच कथासाहित्यकी एक नयी विधाकी भी

स्वीकृति मिली है, जिसे लघुउपन्यास (शार्ट नावेल) या उपन्यासिका (नावेलेट) कहा जाता है। इनकी भी पृथक् सत्ता और अपनी रचना-पद्धति और तात्त्विक विशेषताएँ हैं।

यहाँ स्वयं उपन्यासके तत्त्वोंका संक्षेपमें परिचय देना आवश्यक है। यों तो सम्पूर्ण कथासाहित्यके मात्र छ तत्त्व बताये गये हैं—कथावस्तु, पात्र, संवाद, देशकाल, शैली और उद्देश्य, परन्तु उपन्यासमें इनका विशेष महत्त्व है। इनके अतिरिक्त कुछ लोगोंने द्वन्द्व या संघर्ष (कान्फ्लिक्ट) तथा कुतूहल या द्वैधाभाव(मर्यूस)को भी तत्त्व माना है, परन्तु वास्तवमें ये रचनाकौशलके अंग हैं। उपर्युक्त छ तत्त्वोंमें भी मुख्य कथावस्तु और पात्र हैं। देशकाल कथावस्तुका ही एक अंग है, जो उसे स्वाभाविक और विश्वमनीय बनाता है। उद्देश्य वह परिणाम है जिसे कथावस्तुके द्वारा प्राप्त किया जाता है और संवाद तथा शैली उसे प्राप्त करनेके साधन हैं।

सम्पूर्ण उपन्यासकी कहानी जिन उपकरणोंसे मिलकर बनती है वे कथावस्तु कहलाते हैं। वे उपकरण कथासूत्र (थीम), मुख्य कथानक (प्लॉट), प्रारम्भिक कथाएँ या अन्तर्कथाएँ (एपीसोड), उपकथानक (अण्डर प्लॉट), पत्र, समाचार, प्रामाणिक लेख (डॉक्यूमेंट्स), डायरीके पन्ने आदि हैं, जिनका उपन्यासलेखक आवश्यकतानुसार उपयोग करता है। उपन्यास जिस मुख्य विचार, दृष्टिकोण, आधारभूत कार्य या विषयविशेषपर अवलम्बित होता है उसीको उसका कथासूत्र या थीम कहते हैं। जीवन और जगत्के सम्बन्धमें नाना विचार और सिद्धान्त आविष्कृत हुए और हो रहे हैं। उपन्यासकार जाने या अनजाने उन्हींमेंसे किसीको अपनी कथावस्तुका मूलधार बनाता है। प्रायः उपन्यासोंमें एकसे अधिक कथाएँ कही जाती हैं। इनमें प्रायः एक कथा प्रमुख होती है जो आदिमें अन्ततक चलती है और जो कथाके प्रमुख पात्र (नायक) या पात्रोंमें सम्बद्ध होती है। यही कथा मुख्य कथानक कहलाती है (जैसे कि नाटकमें आधिकारिक कथा)। उपन्यासोंके नवीन प्रयोगोंमें मुख्य कथानकका अभाव भी देखा गया है। परन्तु वह तो एक विशेष स्थिति है। कभी-कभी एकसे अधिक, दो या तीन कथानक समान प्रमुखताके साथ-साथ चलकर इस प्रकार सम्मिलित हो सकते हैं कि दोनोंमें कौन प्रमुख है यह कहना भी कठिन हो जाता है। उस दशामें उन दोनोंको प्रमुख कथानक कह सकते हैं। कथाके विकासमें प्रसंगवश ऐसे अनेक छोटे-छोटे इतिवृत्त आ जाते हैं जिनके द्वारा मुख्य कथानक पुष्ट होता है। ये प्रारम्भिक कथाएँ वायुवेग या अन्य कारणोंसे उत्पन्न उन हिलोरो और भवरोके समान हैं जो धाराकी गतिमें वेग या क्षणिक अवरोध उत्पन्न करती हैं। ये कथाएँ कथानकके साथ अन्नक नहीं चलती। परन्तु कुछ उपन्यासोंमें मुख्य कथानकके अतिरिक्त एक उपकथानकका भी समावेश किया जाता है। इसका कार्य मुख्य कथानकको सहायता देना तथा उसके कथासूत्रको स्पष्ट करना होता है। कथानकको पुष्ट करने या उसकी नत्यताका प्रतीति करानेके लिए उपन्यासकार किसी महत्त्वपूर्ण समाचार, किसी व्यक्तिगत पत्र, किसी नरकारी लेख, वनीयननामा, अधिकारपत्र,



न्यायालयके निर्णय अथवा किमीकी व्यक्तिगत डायरीके किसी महत्त्वपूर्ण अंशका भी आवश्यकतानुसार उद्धरण देता है।

जीवनमें नाना प्रकारकी घटनाएँ घटती रहती हैं। उपन्यासकार अपने उद्देश्यके अनुसार उनमेंसे चुनकर उनमें एक प्रकारकी एकता लाता है और अपनी कल्पनाके सहारे अपने कथानक और कथावस्तुका निर्माण करता है। भय और विस्मय अथवा प्रेम और घृणाके आधारपर ही इन कथानकोंकी कल्पना की जाती है। इन्हीं मुख्य भावोंको उपन्यासकार अपनी प्रतिभासे उच्चसे उच्चतर स्तरपर उठाकर अपने कथानककी रोचकतामें भव्यता पैदा कर सकता है। इनमें भी प्रेमके भावने ही १००० ई०के मुरासाकी 'गेंजी' नामक उपन्यासमें लेकर आजतक उत्कृष्ट उपन्यासोंकी सृष्टि करायी है। पुनः इसी भावको लेकर निरुद्धतम अश्लील उपन्यासोंकी रचना भी हुई है। नारी और पुरुषके प्रेम और उसमें भी नारीके भावनापूर्ण व्यक्तित्वके ही चारों ओर विश्वके अधिकतर उपन्यासोंके कथानक घूमते दिखाई देते हैं—भले ही उपन्यासोंके बाह्य उद्देश्य कुछ भी रहे हों। इस दृष्टिसे कथानकोंकी सख्या गिनी-चुनी है। परन्तु ऐसा नहीं है कि कथानकके अभावमें उपन्यासलेखन ही समाप्त हो जाय। वस्तुतः कथानकमें घटनाओंकी रोचकता और विविधता नयी परिस्थितियोंकी उद्भावनाके द्वारा सम्पन्न की जा सकती है और फिर, उपन्यासमें घटनाएँ अब उतनी महत्त्वपूर्ण नहीं रहीं जितना चरित्र-चित्रण तथा उसके माध्यमसे नानाविध उद्देश्योंकी निधि। यही कारण है कि कथावस्तुके विन्यासमें स्वीकृत नियमोंके पालनकी ओर भी कुछ उपन्यासलेखक उदासीन दिखाई देते हैं। मुख्य कथानककी प्रमुखताका पूर्ण निर्वाह, जो घटना-प्रसंग कथानकके विकासमें सहायक नहीं है उनका नितान्त बहिष्कार, उपकथानकका मुख्य कथानकके साथ स्वाभाविक सम्बन्ध आदि वस्तु-संघटनकी अनिवार्य आवश्यकताओंकी भी कुछ लेखक उपेक्षा कर जाते हैं।

कथानकके सघटन और वस्तु-विन्यासमें सत्याभास या विश्वसनीयता, कार्य-कारण-सम्बन्ध, मनोवैज्ञानिक क्षण, उत्कण्ठा, संघर्ष, भविष्य-संकेत और चरमोत्कर्षका होना साधारणतया आवश्यक है। यद्यपि ऐसे भी उपन्यास हैं जिनमें असम्भव घटनाओंका वर्णन किया गया है और उनके द्वारा प्रतीकात्मक ढंगसे किसी उच्च सिद्धान्तका प्रतिपादन किया गया है, परन्तु साधारणतया घटनाओंके सम्बन्धमें सत्यकी प्रतीति करा देना आवश्यक है, उनमें कार्य-कारण-का सम्बन्ध दिखानेसे ही यह प्रतीति होती है। इसी सम्बन्धके आधारपर पाठकके मनमें किसी घटनाके द्वारा उत्कट आशा जगाना तथा तत्क्षण उसके घटित होनेका वर्णन करना मनोवैज्ञानिक क्षण कहलाता है, जिससे उत्कण्ठा या उत्सुकतापूर्ण प्रत्याशा उत्पन्न होती है। सभी सफल उपन्यास-लेखक पाठककी रुचिको आबद्ध रखनेके लिए इसका प्रयोग करते हैं। कभी तो भावी आकस्मिक और नाटकीय परिणाम पहलेसे कल्पित करा दिया जाता है और कभी पाठकको उसके विषयमें तरह-तरहकी कल्पना करनेके लिए छोड़ दिया जाता है। ऐसा भी होना है कि पाठकको

तो नायकपर आनेवाली विपत्तिकी सूचना होती है, मन्त्र नायकको नहीं होती। इस व्यंग्यात्मक उत्कण्ठा तथा नाटकीय व्यंग्यका प्रयोग कथानकके आकर्षणकी वृद्धिमें सहायक होता है। घटनाओंके परस्पर घात-प्रतिघातमें संघर्षकी स्थिति पैदा होती है जो पराकाष्ठाकी ओर अग्रसर होकर चरमोत्कर्षकी सृष्टि करती है। यह कथा-विकासका वह क्षण होता है जब कथाकी बारा मधुसा मुड़कर एक ओरको प्रवाहित होने लगती है। पाठकके कुतूहलको बढ़ानेके लिए उपन्यासोंमें कभी-कभी भविष्य-संकेत भी दिये जाते हैं।

उपन्यासमें कथावस्तुके सघटन और विन्यासमें भी अधिक महत्त्वपूर्ण चरित्र-चित्रणकी कुशलता है। उपन्यासके पात्रोंके क्रिया-कलापमें ही कथावस्तुका निर्माण होता है। अतः पात्र जितने ही अधिक सजीव और यथार्थ होंगे, कथानकमें भी उतना ही आकर्षण लाया जा सकेगा। पात्रोंको सजीव और यथार्थ बनानेके लिए उपन्यासकारका कल्पनाशक्ति, मानवमनके सूक्ष्म अध्ययन और उसकी कलात्मक योजनाकी परीक्षा होती है। चरित्र-चित्रणके द्वारा ही कथानकमें वे समस्त खूबियाँ लायी जा सकती हैं जिनका ऊपर उल्लेख किया गया है। चरित्र-चित्रणके ही आधारपर उपन्यासकार अपनी कृतियोंमें महान् उद्देश्योंकी अवतारणा करके उसे स्थायी मूल्योंसे समन्वित कर सकता है। चरित्र-चित्रणकी विशेषता यह होनी चाहिये कि पाठक विभिन्न पात्रोंको मरलतासे पहचान सके तथा उनके साथ यथावश्यक तादात्म्यका अनुभव कर सके। मनुष्य-प्रकृतिके विभिन्न पक्षों और स्तरोंके सूक्ष्म अध्ययन और कमसे कम शब्दोंमें चित्र उपस्थित कर सकनेकी योग्यता ही सफल चरित्र-चित्रणकी कसौटी है। महान् उपन्यासकार अपने पात्रोंको देश और कालकी सीमाके अनुकूल रखते हुए भी सार्वकालिक और सार्वजनिक बना देते हैं (दि०—'पात्र')।

संवाद या कथोपकथनका चरित्र-चित्रणमें बहुत महत्त्व है। पात्रोंकी बातचीतके द्वारा ही हम उनमें भली भाँति परिचित होते हैं। वर्णनके द्वारा उनके सूक्ष्म मनोभाव, प्रतिक्रियाएँ, संकल्प-विकल्प, विचार और वितर्क आदिका वैसा यथातथ्य और प्रभावशाली चित्र नहीं दिया जा सकता। संवाद पात्रोंको सजीव बना देते हैं तथा कथानकमें नाटकीयताका समावेश करके उसके प्रभावको तीव्र कर देते हैं। कभी-कभी किसी पात्रके मुखसे निकला हुआ एक शब्द भी समस्त उपन्यासमें गूँजता सुनाई देता है। संवाद-के द्वारा कथावस्तुका विकास और पात्रोंका चरित्र-चित्रण अभीष्ट होता है, अतः उपन्यासमें इन्हीं उद्देश्योंकी पूर्तिके लिए उनका उपयोग होना चाहिये। उसमें देश, काल और पात्रके अनुकूल स्वाभाविकता, मनोविज्ञानकी उपयुक्तता और उपन्यासकी रोचकता और आकर्षणको बढ़ानेवाली अभिनयात्मकता और सगुनता आवश्यक है। (दि०—'कथोपकथन')।

पात्रोंके व्यक्तित्वका चित्र उनकी बातचीतमें हमारे सम्मुख उपस्थित हो जाता है। परन्तु ये पात्र जिस परिस्थिति और वातावरणमें रहते और कार्य करने हैं

उसके बिना पात्रोंके चित्रमें परिपूर्णता नहीं आती, वे शून्यमें लटके हुए-से अथार्थ लगते हैं। अतः यह आवश्यक है कि कथानककी घटनाओंके घटित होनेकी सम्पूर्ण परिस्थिति, उनका स्थान और समय हमारे कल्पनापटपर अंकित कर दिया जाय, जिससे कि हम पात्रोंकी सजीवतापर विश्वास कर सकें। वस्तुतः उपन्यासमें पात्रोंकी तरह देश-कालका भी अपना व्यक्तित्व होता है। प्राचीन कथासाहित्यसे आधुनिक उपन्यासका सबसे बड़ा अन्तर चरित्र और परिस्थितियोंके चित्रणमें है। प्राचीन कथाओंके पात्र देश-कालनिरपेक्ष होते थे, जब कि आधुनिक उपन्यास कभी-कभी समय और स्थानका ऐसा यथातथ्य चित्र दे देते हैं कि उन्हें वास्तविक रूपमें देखा और जाना जा सकता है। कुछ उपन्यासोंमें देश-काल इतना सजीव बनाया जाता है कि वह स्वयं उपन्यासका एक पात्र बन जाता है। इसके महत्त्वकी सूचना इस बातसे मिलती है कि वास्तविक स्थानीय रंग (लोकल कलर) या प्रादेशिक (रोजनल) विवरण देनेवाले उपन्यासोंका आंचलिक उपन्यासोंके नामसे एक विशेष वर्ग बन गया है। देश-कालके चित्रणका तात्पर्य यह है कि उपन्यासकी घटनाएँ जिस स्थान और समयकी हों उसका ज्योंका त्यों चित्र उपस्थित कर दिया जाय। यह समसामयिक और ऐतिहासिक दोनों हो सकता है। लेखकको उसका घनिष्ठ परिचय आवश्यक है जिससे कि वह भौगोलिक विवरण, सामाजिक रीति-नीति, शिष्टाचार, भाषा-प्रयोग आदिको उपन्यासमें सम्मिलित करके उसकी घटनाओंमें सजीवता ला सके। परन्तु आंचलिक और स्थानीय रंगवाले उपन्यासोंको छोड़कर साधारणतया उपन्यासोंमें काल्पनिक स्थानों अथवा वास्तविक स्थानोंका काल्पनिक वर्णन होता है। यह कोई दोष नहीं माना जा सकता, शर्त केवल यह है कि जो भी देश-कालका विवरण हो वह वर्णित घटनाओंके अनुकूल ही उनको विश्वसनीय बनानेमें सहायक हो। ऐसे उपन्यासोंकी रचना हुई है जिनमें किसी कालविशेष या स्थानविशेषकी ही नहीं, किसी युगविशेषमें समस्त देशकी सभ्यता सजीव करके खड़ी कर दी गयी है। परन्तु यह स्मरण रखना चाहिये कि उपन्यासमें देश-कालका चित्रण करनेके लिए भौगोलिक, ऐतिहासिक, सामाजिक और सांस्कृतिक जीवनका समग्र परिचय तो आवश्यक है ही, परन्तु कला-विधान करनेवाली कल्पना-शक्ति होना इसमें कम महत्त्वपूर्ण नहीं है, क्योंकि इसके बिना भौगोलिक और सामाजिक अध्ययनका उचित उपयोग नहीं हो सकता और विवरणोंमें सरसता नहीं लायी जा सकती। ऐतिहासिक उपन्यासोंमें इसका विशेष रूपमें ध्यान रखना पड़ता है कि देश-कालमें सच्चाईके साथ मनोरमता भी बनी रहे। विशेषज्ञताके इस युगमें ऐसी रचनाएँ भी देखनेमें आती हैं जिनमें स्थानीय रंग या आंचलिकता कुछ विशेष रुचिके पाठकोंके ही कामकी है, साधारण पाठकोंके लिए वह उपन्यासका भार बन गयी है।

देश-कालके प्रयोगमें ही उपन्यासकार बाह्य प्रकृतिका कविताको भौतिक उपयोग करता है और कभी उपन्यासके पात्रोंकी रागात्मिका वृत्तियोंका प्रकृतिके साथ सामीप्य और तादात्म्य दिग्गता है और कभी उनकी भावनाओंके

प्रतिकूल प्राकृतिक वैभव-विलासका वर्णन करके गम्भीर व्यंग्यकी अवतारणा करता है।

शैलीको भी उपन्यासके तत्त्वोंमें गिनाया गया है, यद्यपि शैली, जैसा कि पहले कहा जा चुका है, केवल एक साधन है। सभी साहित्यिक कृतियोंमें शैलीका महत्त्व है। परन्तु, कटाक्षित इसलिये कि उपन्यास समग्र जीवनका एक सश्लिष्ट चित्र उपस्थित करता है और उसके अनेक आकार और प्रकार हैं, उपन्यासमें उसका विशेष उल्लेख हुआ है। शैलीके ही द्वारा उपन्यासके विभिन्न तत्त्वोंको नियोजित किया जाता है। शैलीकी विविधताका आकलन अनम्भव है, क्योंकि प्रत्येक लेखककी अपनी अलग शैली होती है और वह उसके द्वारा अपने व्यक्तित्वको प्रकाशित करता है। परन्तु मोटे ढंगसे कहा जा सकता है कि कोई लेखक व्याख्यात्मक शैली पसन्द करते हैं, कोई अभिनयात्मक, किसीकी कला उस चित्रकारकी भाँति होती है जो चित्रकी पृष्ठभूमिका सूक्ष्म अकन करता है, अनेक रंगोंका प्रयोग करता है और चित्रके अंग-प्रत्यंगको सतर्कताके साथ प्रभावशाली रूपमें उतारता है और कोई केवल कुछ रेखाओंके द्वारा चित्रका भाव व्यजित कर देता है। आधुनिक साहित्यमें व्यञ्जना, संकेत, प्रतीक और रूपककी शैलियोंके प्रयोगकी सामान्य प्रवृत्ति देखी जाती है, उपन्यासमें भी ये प्रयोग प्रचुर मात्रामें हो रहे हैं।

उद्देश्य भी वस्तुतः उपन्यासका कोई पृथक् तत्त्व नहीं है। उपन्यासमें जो कथा कही जाती है उसका कोई-न-कोई परिणाम होता है। हो सकता है कि किसी कथाका सौन्दर्य-सृष्टिके अतिरिक्त और कोई बाह्य परिणाम न हो, परन्तु फिर भी उन उपन्यासोंको छोड़कर जो केवल व्यावसायिक उद्योगके रूपमें निर्मित होते हैं, कथानककी परिस्थितियों या चारित्रिक विशेषताओंमें कोई-न-कोई विशिष्ट जीवन-दृष्टि पायी जाती है। उपन्यासकार कलाकर होनेके अतिरिक्त सामाजिक प्राणी भी होता है। जब वह किसी कथानो उपन्यासके रूपमें कहनेका निश्चय करता है, तभी उसके मनमें कथासूत्रके साथ वह जीवन-दृष्टि मूर्त होने लगती है जो उसने अपने साप्ताहिक जीवनके अनुभवस्वरूप उपलब्ध की है। यह हो सकता है कि वह स्वयं उस जीवन-दृष्टिको उस समय स्पष्ट रूपमें बता सकनेमें समर्थ न हो सके, परन्तु वह जिन परिस्थितियोंका निर्माण करता है तथा जिन पात्रोंको जन्म देता है वे स्वयं उस जीवन-दृष्टिको अपनेमें निहित किये हुए होते हैं। कलाकी दृष्टिसे वस्तुतः वही उपन्यास श्रेष्ठ है जिसका लेखक पाठकोंपर सफलतापूर्वक यह प्रभाव डाल सके कि उसकी रचनासे जिस जीवन-दर्शनका संदेश मिलता है वह उसने बाहरसे आरोपित नहीं किया है, बल्कि वही सामयिक अथवा आन्तरिक सत्य है। यह पहले ही कहा जा चुका है कि आधुनिक युगमें अनेक चिन्तकों, दार्शनिकों और वैज्ञानिकोंने अपने चिन्तन, मनीषा, गवेषणा और प्रयोगोंमें प्राप्त किये हुए विचार, सिद्धान्त, नव्य और मूल्य उपन्यासके सर्वाधिक लोकप्रिय साहित्यिक माध्यमके द्वारा नम्रारको प्रदान किये हैं। उपन्यासके उद्देश्यके रूपमें ही ये उनकी कथावस्तु और चरित्र-चित्रणमें निहित मिलते

है। यह स्पष्ट है कि ये उपन्यासकार वस्तुतः चिन्तक और दार्शनिक पहले हैं, उपन्यासकार बादमें। परन्तु उनके सन्देशकी दृष्टिसे ही यदि देखा जाय तो भी उन्हें सफलता तभी मिल सकती है जब वे उपन्यास-कलाके प्रति पूर्ण रूपसे वफादार हों और मिद्धान्तों और विचारोंके लोभमें उसके नियमोंकी तनिक भी उपेक्षा न करें। वस्तुतः इसी बातपर उपन्यासका भविष्य भी निर्भर है। —त्र० व०

भारतमें कथाप्रवृत्तिका प्रारम्भ ऋग्वेद तथा ब्राह्मणसूत्रों, उपनिषदोंकी व्याख्याओं तथा जैन-बौद्ध-साहित्योंके उपदेशोंमें प्राप्त होता है जिनके माध्यमसे भारतीय जनता सामाजिक आचार, राजनीतिक कृद्वृत्ता, धार्मिक परिष्कार, नैतिक आदर्श तथा दार्शनिक चिन्तनकी शिक्षा प्राप्त करनेके साथ मनोरंजन भी करती रही है। कथाकी यह प्रवृत्ति मंस्कृतके 'पंचतन्त्र', 'हितोपदेश', 'वैतालपंचविंशति', 'सिंहासनद्वित्रिशिका', 'शुकसप्तति', 'कथासरित्सागर', 'बृहत्कथा' तथा 'बृहत्कथामञ्जरी'में भी द्रष्टव्य है। किन्तु इनमें कहानीके कुतूहल और विचार-सवलित शुष्क उपदेशका प्राधान्य है। इनमें उपन्यासकी न तो भावशीलता है, न जीवनको व्यापक रूपसे देखनेकी दृष्टि और न शैलीकी ही सहज रोचकता है। औपन्यासिक तत्त्वोंकी दृष्टिसे वाणभट्टकी 'कादम्बरी' तथा ढण्डीका 'दशकुमारचरित' ही जिनमें घटना, चरित्र और शैली तीनोंकी रमणीयता है, उपन्यासके निकट पहुँचते हैं।

किन्तु हिन्दीमें उन्नीसवीं शताब्दीमें गद्यके प्रचारके साथ ही कथाकी अप्रकट प्रवृत्ति साक्षात् हुई और इशाअल्ला खॉकी 'रानी केतकीकी कहानी' (उदयभानचरित), लल्लूलाल-रचित 'सिंहासन वत्तीसी', 'वैताल पच्चीसी', 'माधवानल कामकन्दला', 'शकुन्तला', 'प्रेमसागर', सदल मिश्र-रचित 'नासिकेतोपाख्यान', जटमल-रचित 'गोरा-वादलकी कथा', राजा शिवप्रसाद-रचित 'राजा भोजका सपना' इसके उदाहरण हैं। हिन्दी गद्यके इस प्रारम्भिक उन्मेषमें जनता एक ओर संस्कृतसे लिये गये पौराणिक और धार्मिक कथावृत्तों तथा 'शुकवहत्तरी', 'सारगासदावृक्ष', 'किस्सा तोता-मैना', 'किस्सा साढे तीन यार' से मनोविनोद करती थी और दूसरी ओर फारसीसे ली हुई 'चहार दर्वेश', 'बागोवहार', 'किस्सा हातिमताई', 'गुलबकावली', 'छबीली भठियारिन', 'दास्ताने अमीर हमजा', 'तिलस्मे होशरूबी' आदि तथा लोकप्रचलित मौखिक कहानियोंसे जी बहलाती थी। किन्तु इनमें घटनाओंकी स्वाभाविकता, जीवनकी व्यापकता और चरित्रकी अवतारणा नहीं थी। इसी समय भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने मराठीसे अनूदित 'पूर्णप्रकाश और चन्द्रप्रभा' नामक हिन्दीका प्रथम सामाजिक उपन्यास प्रस्तुत किया। पाश्चात्य संस्कृतिके प्रभाव, राजनीतिक चेतनाके विकास, राष्ट्रीयताके जागरण, अतीत गौरवके पुनरुत्थानके कालमें भारतेन्दुके सहायोगी और समकालीन साहित्यकारोंने उपन्यासकलाके विकासमें पूर्ण सहयोग दिया। इस भारतेन्दु युगके उपन्यासोंके कई स्रोत हैं। पहला, सामाजिक एवं ऐतिहासिक स्रोत है। इस स्रोतके उपन्यासोंकी प्रमुख प्रेरणा प्रचलित कुरीतियोंका निराकरण पर सामाजिक उत्थान करना है। इन उपन्यासोंमें प्रेम,

शौर्य और सतीत्व, जातीय गौरव और राष्ट्रीयताकी भी प्रखर भावनाएँ प्रतिबिम्बित हैं। किशोरीलाल गोस्वामीके 'त्रिवेणा', 'स्वर्गीय कुसुम', 'हृदयहारिणी', 'लवंगलता', 'कुसुम कुमारी', राधाभरण गोस्वामीके 'विधवा विपत्ति', 'हनुमन्तमिह', 'कल्पलता', 'चन्द्रकला', कात्तिकप्रसाद खत्रीका 'जया' (अनूदित), गोपालराम गहमरीका 'नये बाव', राधाकृष्णदाम-का 'निस्सहाय हिन्दू', बालमुकुन्द शर्माका 'कामिनी', गोकुलनाथ शर्माका 'पुष्पावली' इत्यादि इस स्रोतके प्रमुख उपन्यास हैं। इस सामाजिक स्रोतसे ही सम्बन्धित नैतिक स्रोत भी है जिसके उपन्यासोंमें गुणदोष, पापपुण्य, नीति एवं सामाजिक आचरणकी शिक्षा दी गयी है। बालकृष्ण भट्टके 'नूतन ब्रह्मचारी', 'सो अजान एक सुजान', रत्नचन्द्र प्लीडरका 'नूतन चरित्र', किशोरीलाल गोस्वामीका 'सुप्तशर्वरी', श्रीनिवासदामका 'परीक्षागुरु', मेहता लज्ज-राम शर्माके 'स्वतन्त्र रमा और परतन्त्र लक्ष्मी', धूर्त रसिकलाल, गोपालराम गहमरीके 'बड़ा भाई', 'सास पतोहू', कात्तिकप्रसाद खत्रीका 'दीनानाथ' इत्यादि प्रमुख उपन्यास हैं। दूसरा, तिलस्मी, अय्यारी और जासूसी स्रोत है। इस स्रोतके उपन्यासोंमें चमत्कारप्रदर्शन, कुतूहलवृद्धि, जादू, घटना-संयोगका वेचित्र्य, प्रेम प्रसंग, मिलनकी उत्सुकता, विरहकी व्याकुलता, कथानककी जटिलता, चरित्र-सघटन तथा सुखान्तकी प्रवृत्ति है। किशोरीलाल गोस्वामीके 'स्वर्गीय कुसुम' में तिलस्मी घर, 'लवंगलता' में गोल तिलस्मी कमरा, 'प्रणयिनी परिणय', 'कटे मुँडकी दो दो बातें' में तिलस्मी श्रीशमलकी तिलस्मी कथाएँ प्राप्त हैं। उनका प्रभाव देवकीनन्दन खत्रीके 'चन्द्रकान्ता' और 'चन्द्रकान्ता सन्तति', 'नरेन्द्र मोहिनी', 'कुसुमकुमारी', 'वीरेन्द्रवीर', देवीप्रसाद शर्मा उपाध्यायके 'सुन्दर सरोजिनी', जगन्नाथ-प्रसाद चतुर्वेदीके 'वसन्तमालती', देवीसहाय शुक्लके 'दृष्टान्तप्रदीपिनी', 'जादूभरी बातें' तथा 'भयानक भेड़िया', 'प्रवीण पथिक', 'प्रमोला' में स्पष्ट प्रकट है। उपन्यास-कलाकी दृष्टिसे 'चन्द्रकान्ता' हिन्दीका प्रथम साहित्यिक उपन्यास है। काशीनाथ शर्माके 'चतुर मस्ती' और विजयानन्द त्रिपाठीके 'सच्चा सपना' (अनूदित) में भी तिलस्मीका चमत्कार है। गोपालराम गहमरीके उपन्यासों में जासूसी स्रोत स्पष्ट है। तीसरा, अनुवाद-स्रोत है। हिन्दीमें तिलस्मी और जासूसी उपन्यासोंकी प्रधानता थी, जिससे माधारण जनताका मनोरंजन तो हुआ, किन्तु साहित्यिक समाजका विनोद न हो सका। अतः उपन्यास-कार देशी और विदेशी भाषाओंसे अनुवाद प्रस्तुत करने लगे जिनसे प्रेरित होकर हिन्दीमें सामाजिक, ऐतिहासिक और गार्हस्थिक उपन्यासोंका प्रणयन होने लगा। बंगाली अनुवादित उपन्यासोंमें भारतेन्दुका 'राजमिह', राधाकृष्णका 'स्वर्णलता', पतिप्राणा अवलाका 'राधारानी', गदाधर मिहके 'दुर्गेशनन्दिनी', 'वगविजेता', किशोरीलाल गोस्वामीके 'दीपनिर्वाण', 'विरजा', बालमुकुन्द गुप्तका 'मटेलभगिनी' (४ भाग), रामशंकर व्यासके 'मधुमालती', 'मधुमता', विजयानन्द त्रिपाठीका 'मन्त्रा सपना', राधिकानाथ बन्धोपाध्यायका 'स्वर्णवाट', उदितनारायणलाल वर्माका 'नीपनिर्वाण', प्रतापनागयण मिश्रके 'युगलागुणय',

‘कपालकुण्डला’, अयोध्यासिंह उपाध्यायके ‘कृष्णकान्तका दानपत्र’, ‘राधाशानी’, कात्तिकप्रसाद खत्रीके ‘कुलटा’, ‘मधुमालती’, ‘दलित कुसुम’के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं। इनमें प्रेम-प्रसंगोंका बाहुल्य तथा वीरताकी भावनाका अनिरुद्ध है, कथावस्तु, संवाद, मानवीय भावोंका अकन, घटना-वैचित्र्य और सुन्दर लुचिर शैली सव्याप्त है। मस्कृतसे अनुवादित उपन्यासोंमें गदाधर सिंहका बंगलामे मस्कृतके ‘कादम्बरी’का अनुवाद, काशीनाथ शर्माका पूवाचार्यकृतका अनुवाद ‘चतुर सखी’ प्रमुख हैं। काशीप्रसाद खत्रीका ‘शेक्सपीयरके परम मनोहर नाटकोंके आशय’, भारतेन्दुके ‘पूर्णप्रकाश’ और ‘चन्द्रप्रभा’ (मराठीसे अनूदित), मेहता लज्जारामका ‘कपटी मित्र’ (गुजराती), किशनलालका ‘मुद्राकुलीन’ या ‘इतिहास चन्द्रोदय’, रामकृष्ण वर्माके ‘अकबर’, ‘अमला वृत्तान्तमाला’, ‘ऊन वृत्तान्तमाला’, ‘पुलीस वृत्तान्तमाला’ इत्यादि मुख्य हैं। किशोरीलाल गोस्वामीके ‘उपन्यास’ पत्र निकलनेके बाद कानन डायल तथा रेनाल्डके उपन्यासोंके अनुवाद अधिकतामे हुए।

भारतेन्दु-युगमें अनुवादित उपन्यासोंको छोड़कर कथाकी दृष्टिसे मौलिक उपन्यास प्रौढ़ और उच्च कोटिके नहीं हैं। उनमें सामाजिक उन्नयन और सुधार, जातीय गौरव, ऐतिहासिक तथ्यों, काव्य, नीति, धर्म, दर्शन तथा मानवता-को स्थान मिला है। कथानक सीधे, सरल तथा शैली वर्णनात्मक है।

अद्यावधि देवकीनन्दन खत्रीने हिन्दीके सर्वप्रथम साहित्यिक उपन्यास ‘चन्द्रकान्ता’में वीरगाथाओंकी परम्परा, अलिफलैलाकी कथाओं, अमीर हमजाकी ‘तिलस दिलरुबा’ तथा अन्य लोकप्रचलित कहानियोंका प्रयोग किया है। उससे इतना कलात्मक सौन्दर्य आया है कि तिलस्मी उपन्यासोंको ही कलापूर्ण उपन्यासोंका प्राथमिक स्वरूप कहना पड़ता है। किन्तु इसके पश्चात् उपन्यासकी कलामें विभिन्न दृष्टियोंसे विकास हुआ। किशोरीलाल गोस्वामीके बाद कुछ उपन्यासकारोंने मस्कृतके प्रेमनाटकों या रीति-कालीन शृङ्गार-काव्यसे प्रेरणा न लेकर पारसी थियेटरों तथा उर्दू काव्यसे प्रेरणा ली। रामलाल वर्माका ‘गुलबदन उर्फ रजिया बेगम’ इन्हीं प्रकारकी प्रेरणाका उपन्यास है। पारसी थियेटरोंके प्रभावसे अब हिन्दीमें पौराणिक कथानक, ऐतिहासिक वृत्त, लोकविश्रुत मौलिक कथाओं, कुटुम्ब, समाज आदिसे सामग्री जुटाकर नाटकोंके रूपमें उपन्यास लिखे जाने लगे, जिनमें संलाप और सम्भाषण द्वारा ही चरित्र तथा कथावस्तुका विकास किया जाता था। जब नायिका-भेद, रसपरिपाक, रामलीला, स्वर्ग, नौटंकी, नकलके रूपमें अवशिष्ट नाट्यकलाका आरोप होने लगा तो नाटकीयतापूर्ण उपन्यास सम्मुख आने लगे। भगवानदीनका ‘सती सामर्थ्य’, किशोरीलाल गोस्वामीका ‘कुसुम-कुमारी’, जयगोपालकृत ‘उर्वशी’ इत्यादिमें यह स्पष्ट रूपसे द्रष्टव्य है। इनमें नाटकीयता संलाप वा सम्भाषणके रूपमें ही प्रयुक्त हुई थी किन्तु नाटकीय कलाके विकासके नाथ उपन्यासोंमें भी अन्तर्द्वन्द्व, चरमसीमा, क्रिया-प्रतिक्रिया, संकलन-त्रय इत्यादि नाट्यकलाके गुणोंका

प्रयोग होने लगा। ब्रजनन्दन सहायके ‘राधाकान्त’ तथा प्रेमचन्दके ‘रगभूमि’में नाटकीय व्यंग्यादि बड़ी निपुणतामे प्रयुक्त हुए हैं।

उपन्यासके विकासक्रममें दूसरी शृंखला मनोवैज्ञानिकता है, जिसके कारण उपन्यास-कलाका सौन्दर्य खिल उठा है। अभीतक उपन्यासोंमें दैव-घटना, संयोग-वैचित्र्य, जादू, कुतूहल, तर्कपूर्ण सूझोंका प्राधान्य था, किन्तु अब उपन्यासोंमें मानव-मनके विश्लेषणमे उसके रहस्य खोले जाने लगे। बंगलामें ग्रन्थचन्द्र तथा रवीन्द्र मनोवैज्ञानिक चित्रण प्रस्तुत कर ही रहे थे। इसके अनुकरण तथा मनोविज्ञानके अध्ययनकी प्रेरणासे हिन्दीमें भी मनोवैज्ञानिकताका सूत्रपात हुआ। इसमे उपन्यास-कलामें नाटकीयता और बढ़ गयी। प्रेमचन्द्रके रगभूमिमें मानव-मनका सूक्ष्म निदर्शन है, किन्तु वास्तवमें मनोवैज्ञानिक विश्लेषणकी प्रवृत्तिकी प्रमुखता सन् १९२५ के पश्चात् ही आती है।

वीरगाथाओंकी काव्य परिपाटी, नाट्यकला तथा मनोवैज्ञानिकताके अनिरुद्ध उपन्यासोंमें गीतितत्त्वका समावेश भी है। उपन्यासोंमें गीतिमत्ता छायावादका प्रभाव है। ब्रजनन्दन सहायका ‘सौन्दर्योपासक’, प्रसादका ‘ककाल’, चण्डीप्रसाद हृदयेशका ‘मनोरमा’ उपन्यास गीति और नाट्यका सुन्दर समन्वय प्रस्तुत करते हैं।

शैलीकी दृष्टिसे भी उपन्यास-कलामें विकास हुआ है। अभीतक उपन्यासकार श्रोताओं-पाठकोंका ध्यान रखकर पात्रों और दृश्योंका वर्णन निरपेक्षभावसे करते थे। उन्हें कहानी कहना ही आता था। तक्षेपमें यह वर्णनात्मक शैली है। देवकीनन्दन खत्रीके ‘चन्द्रकान्ता’, ‘काजरकी कोठरी’, लज्जाराम शर्माके ‘आदर्शहिन्दू’, किशोरीलाल गोस्वामीके ‘चपला’, रामजीदास वैश्यके ‘धोकेकी टट्टी’, प्रियम्बदा देवीके ‘कलियुगी परिवारका एक दृश्य’ प्रभृति उपन्यासोंमें यह द्रष्टव्य है। किन्तु अब मनोविज्ञानके समावेशसे यह शैली भी मँज गयी है। काल, स्थान, वातावरण और परिस्थितिके अनुसार वर्णन होने लगा है। ‘ककाल’ इसका सुन्दर उदाहरण है। दूसरी शैली, संलाप या सम्भाषणके रूपमें विकसित हुई, जिससे कथा तथा पात्रके विकासके लिए दोमे अधिक पात्रोंका सम्भाषण दिया जाने लगा। विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिकके ‘मैं’में व्यञ्जक तथा मनोरञ्जक सम्भाषण है। तीसरी शैली, आत्मकथात्मक अर्थात् उत्तम पुरुषमें कथा कहनेकी है। ब्रजनन्दन सहायके ‘सौन्दर्योपासक’, ‘राधाकान्त’, प्रेमचन्द्र शर्माका ‘कलक’, इलाचन्द्र जोशीका ‘वृष्णामयी’, चन्द्रशेखरका ‘वाराणसी-रहस्य’ इत्यादि उपन्यास इस शैलीके उत्कृष्ट उदाहरण हैं। चौथी शैली, पत्रकी शैली है, जिसमें पत्रोंके द्वारा चरित्र और कथावस्तुका विकास होता है। वैचनशर्मा उग्रका ‘चंद्र हसीनोंके सत्त’में यह द्रष्टव्य है। पाँचवीं शैली डायरी-उद्घरणकी है। ‘शोणितर्पण’में स्वयं कथा कहनेकी रीति प्राप्त होती है।

बीसवीं शताब्दीमे पूर्व उपन्यासोंकी रचनाका अद्भुत केवल मनोरंजन था। उपन्यास साधारण जनताकी वस्तु थे। अब उपन्यासकार पौराणिक तथा लोक-प्रचलित कथानक लेकर कल्पनाके जादूमे कथाकी विचित्रता प्रकट

करके उपन्यास-रचना करता था। किन्तु जब उपन्यास वर्म-प्रचार और समाज-सुधारके साधन बने तो सामाजिक उपन्यास भी लिखे जाने लगे। साम-बहू तथा नन्द-भोजाईके झगड़े, बाल-विवाह, स्त्रियोंकी दासता, जाति-पातका झमेला, दहेज, अस्पृश्यता आदि इनके विषय थे। वास्तवमें मन् १९०१से १९२५ तक लिखे गये उपन्यासोंका उद्देश्य मनोरंजन, उपदेश तथा कलाके लिए कलाका प्रतिपादन करना था।

वीसवीं शताब्दीके प्रथम चतुर्थांशमें आकार और विधानकी दृष्टिसे घटना-प्रधान, चरित्र-प्रधान और भावना-प्रधान उपन्यास प्राप्त होते हैं। घटना प्रधान उपन्यास, तिलस्मी, साहसिक, जासूसी, प्रेमाख्यानक, ऐतिहासिक, पौराणिक तथा विविध प्रकारके उपन्यास रूपोंकी कोटियाँ हैं—(क) तिलस्मी उपन्यासोंमें नायक-नायिका अय्यार-तिलस्मोंको तोड़ने तथा प्रतिस्पर्द्धियोंके अय्यारोंको पराभूत करके बन्दी बनानेमें सफल होते हैं। अन्तमें नायक-नायिकाके मिलनसे उपन्यास सुखान्त बनते हैं। इनके लिए अद्भुत कल्पनाशक्ति, प्रतिभा और कौशलकी आवश्यकता होती है। खत्रीने फारसी एवं उर्दूसे तिलस्म लेकर हिन्दीमें उनका प्रयोग किया है। निहालचन्द्र वर्माका 'जादूका महल' ऐतिहासिक उपन्यास है। (ख) साहसिक उपन्यास चोर, टाकू, टकैती और चोरीसे सम्बन्धित होते हैं। चन्द्रशेखर पाठकका 'अमीर अली ठग', देवकीनन्दन खत्रीका 'काजरकी कोठरी', दुर्गा-प्रसाद खत्रीके 'लाल पंजा', 'टकैती', जयराम गुप्तका 'राजदुलारी', दुर्गाप्रसाद खत्रीके 'रक्तमण्डल', 'सफेद जैतान', इमी कोटिके उपन्यास हैं। (ग) जासूसी उपन्यासोंमें चोरी, डाका, हत्या आदिका पता कोई जासूस लगाता है, वह प्रत्येक प्रकारके वानावरण, घटना, वस्तु-पारिपाश्वर्की सूक्ष्म परीक्षा करता है तथा गुप्तमेंसे प्रकट करता है। जासूसी उपन्यास पश्चिमी जासूसी उपन्यासोंके अनुकरणपर लिखे गये हैं। इनमें कथानक स्वाभाविक होता है और कहानी बहुत स्वाभाविक रीतिसे कही जाती है। गोपाल-राम गहमरीके 'हत्याका रहस्य', 'गेरुआ बाबा', 'मेमकी लाश', 'जासूसकी जवानी' उत्कृष्ट जासूसी उपन्यास हैं। (घ) प्रेमाख्यानक उपन्यास या रोमांसिक उपन्यासोंमें एक ओर रोतिकाव्यकी शृंगारिक और परम्परागत प्रेमकी व्यञ्जना है, दूसरी ओर फारसी-उर्दूके परम्परागत प्रेमकी अभिव्यक्ति है। प्रथम प्रकारके प्रेममें प्रथम दर्शनमे उत्पन्न प्रेम, अभिमार, उत्कण्ठा, मान, रहस्यात्मक सूत्र आदिका वर्णन है। किशोरीलाल गोस्वामीके 'अगूठीका नगीना', 'कुसुम कुमारी' इमी प्रकारके प्रेमके उपन्यास हैं। दूसरे प्रकारके प्रेममें नायक-नायिका मिलनके लिए साहसिक कार्य करते हैं। इनमें प्रेमका चित्रण शोखी, शरारत और चुहलके साथ किया जाता है। प्रेमाख्यानोंमें अति नाटकीय प्रसंगों तथा अस्वाभाविक अर्थार्थ कार्योंकी विपुलता रहती है। रामलाल वर्माका 'गुलबदन', जी० पी० श्रीवास्तवका 'गंगा-जमुनी' इसके अच्छे उदाहरण हैं। (ङ) ऐतिहासिक उपन्यासोंमें ऐतिहासिकताके साथ प्रेम-प्रसंग, तिलस्म और अय्यारी भी मिलती है। हिन्दीमें वास्तविक

ऐतिहासिक उपन्यास कम हैं। किशोरीलाल गोस्वामीके 'लखनऊकी कब्र', 'शोणिततर्पण', 'कोहेनूर', 'श्रीशमल', तथा 'रानी दुर्गावती', 'वीर पत्नी या रानी मयोगिता', 'चोहानी तलवार', 'सोनेकी राख', 'अवधकी बेगम', इमी श्रेणीके उपन्यास हैं। ब्रजनन्दन सहायका 'लालचीन', श्यामविहारी मिश्र तथा शुद्धदेवविहारी मिश्रका 'वीरमणि', वृन्दावनलाल वर्माका 'गड कुण्डार' आदि भी ऐतिहासिक कोटिके उपन्यास हैं। (च) पौराणिक उपन्यास—'सती सीता', 'वीर कर्ण', 'एकलव्य', 'परशुराम', 'सुभद्रा', 'अनुसूया', 'चन्द्रलेखा', 'सती सीमतिनी', 'सती मडालमा' आदि चरित्रोंकी अवतारणा करके लिखे उपन्यास इस कोटिमें आते हैं। (छ) विविध कथा-प्रधान उपन्यास—लक्ष्मीदत्त जोशीका 'जपा कुसुम अथवा नई सृष्टि', 'राविन्मन क्रमो', ब्रजनन्दन सहायका 'आरण्य बाला', जयराम गुप्तका 'दिलका काँटा' में प्रेम-प्रसंग, अय्यारी, इतिहास, सभी कुछ है। (ज) चरित्र-प्रधान उपन्यासोंमें अयोध्यामिह उपाध्यायके 'ठेठ हिन्दीका ठाट', 'अधखिला फूल', लज्जाराम मेहताके 'हिन्दू गृहस्थ', 'आदर्श दम्पति', 'आदर्श हिन्दू', पारमनाथ सिंहका 'मंझली बहू', विजयकुमार घोषका 'छोटी बहू', प्रियम्बदा देवीका 'कलियुगी परिवारका एक दृश्य', मन्नन द्विवेदीके 'रामलाल', 'कल्याणी', शिवपूजन सहायका 'देहाती दुनिया' आदि प्रयोगकी स्थितिके चरित्र-प्रधान उपन्यास हैं। प्रेमचन्दके 'सेवामदन', 'प्रेमाश्रम', 'रंगभूमि', 'कायाकल्प', ब्रजनन्दन सहायका 'राधाकान्त', यदुनन्दन प्रसादका 'अपराधी', विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिकका 'मा', अवधनारायणका 'विमाता', जगदीश झा विमलका 'आशापर पानी', शिवनारायण दिवेदीका 'छाया' इत्यादि उपन्यास प्रौढ चरित्र-प्रधान उपन्यासोंकी कोटिमें आते हैं। वास्तवमें अभीतकके चरित्र परम्पराबद्ध या कल्पित प्रकार-विशेषके प्रतिनिधि होने थे। उनमें साधारण व्यक्तिका जीवन नहीं दिखाई देता था। उनमें प्रायः सभी प्रेमी और अय्यार होते थे। किन्तु चरित्रकी वैयक्तिक गतिशीलता, गुण-दोषके मिश्रण, यथार्थानुसारिताके साथ आदर्शवादितामें विश्वास प्रेमचन्द्र और कौशिकके द्वारा ही मिला। प्रारम्भमें चरित्र-प्रधान उपन्यासोंके लिखनेमें प्रेमचन्द्र अकेले थे। (झ) चरित्र-प्रधान उपन्यासोंमें वैज्ञानिक सत्यकी दुहाई देनेवाले प्राकृतवादी उपन्यास भी हैं, जिनमें मनुष्य आर पशुओंमें समानता प्रदर्शित की गयी है। विषय-चामनामें मनुष्य पशुमें भी गया-बीता है। विधवाश्रमसे कथानक लेकर लिखे गये वैचन शर्मा उग्रके 'दिल्लीका दलाल' तथा चन्द्रशेखर पाठकके 'वाराणसी रहस्य' ऐसे ही उपन्यास हैं। (ञ) भावनाप्रधान उपन्यास कवित्व-प्रधान होते हैं। 'काल', 'नान्दयोपासक', 'मनोरमा' इनके उदाहरण हैं। किन्तु इनमें 'अगूठीका नगीना', 'कुसुमकुमारी' तथा कुछ रूपक उपन्यास 'मायापुरी' (जासूसी), चाट करण शान्दाहन 'कालेज होस्टल', 'चपला', 'रंगभूमि' आदि भी गिने जा सकते हैं।

हिन्दी उपन्यासोंपर 'चन्द्रकान्ता', 'रक्तमण्डल' और 'भूतनाथ'का आन्वयजनक प्रभाव था। उनकी कथाएँ कौतूहल और आश्चर्यपर आधारित थीं। नयनाप्रसन्न-



के 'आनन्द महल' तथा गोपालराम गहमरीके 'झण्डा टाकू' में यह प्रवृत्ति स्पष्टतया लक्षित है। यद्यपि सन् २५ में अय्यारीकी कौतूहल-प्रियता समाप्त हो चुकी थी, किन्तु आकस्मिकताका प्रयोग फिर भी बहुलतासे होता था। ज्योतिर्मयी ठाकुरके 'मधुवन' में आकस्मिकताका अद्भुत पुट है। इसके सहारे कथाको मोड़नेका काम लिया जाता था, जिससे घटनाओंके विस्तार और सन्तुलनमें बाधा पड़ती थी। बीसवीं सदीका यह दूसरा चतुर्थांश राष्ट्रीय जागरणोत्थान के प्रयत्न तथा क्रान्तिका काल है। अतः इसमें कथावस्तुकी महत्ता कम हो गयी। उपन्यास विचारोंकी अभिव्यक्तिका साधन बनने लगा। पहले नैतिकता या अन्य कल्पित आदर्शोंसे घटना और पात्रोंकी स्थिति निर्धारित होती थी, अब पात्र और उनके मनोविज्ञानसे कथावस्तुकी दिशा निश्चित होने लगी। विचारोंके अनुसार कथा मोड़ लेने लगी। वर्णन, विवरण, व्याख्याओं, परिभाषाओं, तर्कों, विचारोंके अतिरेकके कारण कथावस्तुमें असम्बद्धता भी आयी, किन्तु पात्रके मनोविज्ञानके अनुकूल होनेके कारण दोष न मानी गयी। इस प्रकार अब कथाकार नेपथ्यमें चला गया। अब पात्रोंके जीवन, उनके कार्य-व्यापारसे कथानक निर्मित होने लगे। वे पात्र-सापेक्ष हो गये। चरित्रकी संयोजनामें ही कथाके सूत्र विकसित होने लगे। शिल्पकी दृष्टिसे इन उपन्यासोंके कथानक दीर्घ, व्यापक, विस्तृत और इतिवृत्तात्मक हैं। मुख्य कथानकके साथ गौण कथानक भी संयुक्त हैं। फिर भी कथानकोंमें एकसूत्रता, संवेदना, प्रमगकी एकात्मकता है। कथासूत्र कलात्मक, सुगठित और सम्पूर्ण हैं।

चरित्रकी प्रतिष्ठाकी दृष्टिसे एक ओर ठाकुरदत्तके 'छिपा महल', गोपालराम गहमरीके 'झंडा टाकू' और राहुल सांकृत्यायनके 'जैतानकी आँख' में पात्रोंके व्यक्तित्व घटनाओंकी बहुलता, कौतूहल और आश्चर्यके आधिक्यमें अधिक नहीं स्पष्ट हो सके हैं, किन्तु दूसरी ओर मनोविज्ञानकी इतनी अधिक प्रधानता है कि आदर्शको छोड़कर पात्रोंके मन और उसकी अमग्नियों, उसके रहस्योंका ही उद्घाटन किया जाने लगा है। आदर्श और मानवीय स्वभाव भिन्न-भिन्न दिशाओंमें चलने लगे। जैनेन्द्रके 'सुनीता', ऋषभचरण जैनके 'मास्टर साहब', गुरुदत्तके 'विकृत छाया', रागेय राघवके 'विषादमठ' और अमृतलाल नागरके 'महाकाल', जोशीके 'परदेकी रानी', प्रेत और छाया, अद्वैयके 'जेखर'—एक जीवनी, यशपालके 'टाटा कामरेड', 'देशद्रोही', भगवतीचरण वर्माके 'चित्रलेखा', अश्वके 'गिरती दीवारें' में आदर्श और पात्र प्रायः एक-दूसरेकी विपरीत दिशाओंमें जा रहे हैं। फिर भी मनोविज्ञानके साथ साधारण, प्रकृत तथा मानवीय चरित्रोंकी प्रतिष्ठा हुई है। उनके व्यक्तित्वमें तत्कालीन व्यक्ति, समाज, युग और समस्त परिस्थितियों प्रतिबिम्बित होने लगी हैं। 'सेवासदन', 'रगभूमि', 'गवन', 'गोदान', 'निनली', 'ककाल' युगके सजीव चित्र सिद्ध हुए हैं।

भाषा और रचनाशैलीकी दृष्टिसे भी उपन्यास-शिल्पमें विकास हुआ। राजा राधिकारमणप्रसाद सिंह और उग्रके उपन्यासोंमें आलंकारिक, चित्रात्मक, व्यञ्जना-प्रधान भाषा,

प्रेमचन्दमें भाषाका महाविरेटर स्वाभाविक रूप, जोशी और अद्वैयके उपन्यासोंमें मनोवैज्ञानिक और सामाजिक स्थितियोंके अनुसार भाषा तत्तम, तद्भव, विदेशी और देशज शब्दोंसे पूर्ण, सूर्यकान्त त्रिपाठी निरालाके 'विल्लेसुर वकरिहा' और 'चौदीकी पकड़' में भाषा अलंकाररहित, व्यावहारिक और सज्जत है।

रचनाशैलीकी दृष्टिसे उपन्यासोंकी अनेक शैलियाँ विकसित हुईं। वर्णनात्मक शैलीमें मनोविज्ञानके समावेशके कारण वर्णन, चित्रण, संकेत, संवाद, देश, काल, परिस्थिति, वातावरणके समन्वयसे पात्र पाठकोंके सामने शक्तिशाली, सजीव रूपमें सरलतासे प्रत्यक्ष होने लगे। राहुलका 'सिंह सेनापति' तथा हजारीप्रसाद द्विवेदीका 'वाणभट्टकी आत्मकथा', प्रेमचन्दका 'गोदान', भगवतीचरण वर्माका 'देढ़े-मेढ़े रास्ते' इत्यादि उपन्यासोंमें यह शैली द्रष्टव्य है। दूसरी शैली सम्भाषण और संलापके सन्निवेशसे प्रारम्भ होती है, जिसमें कथाकारकी तटस्थता, चरित्रकी व्यञ्जना, आत्मसम्भाषणोंसे प्रकट होती है। इसमें व्यंग्य, हास्य, विनोद और नाट्यतत्त्वका भी समन्वय है। 'रगभूमि', 'ककाल', 'माँ', 'घृणामयी' में इसका अच्छा प्रयोग है। तीसरी शैली व्याख्या-प्रधान है, जिसमें कथाकार पात्रों और घटनाओंकी समस्त स्थितियोंकी मनोवैज्ञानिक, नीतिपरक, दार्शनिक व्याख्या करता है। जैनेन्द्र, अद्वैय, जोशीके उपन्यासोंमें इसका प्रयोग हुआ है। चौथी शैली, चित्रात्मक है जिसमें वाह्य और अन्तःप्रकृति दोनोंका चित्रण किया जाता है। 'परख', 'घरंदि', 'सराय' इस शैलीके उत्कृष्ट उदाहरण हैं। पाँचवीं शैली आलंकारिक है जो सीमाका अतिक्रमण करनेपर दोष बन जाती है। चण्डीप्रसाद हृदयेशमें आलंकारिकताकी अधिकता है। छठी डायरी-पत्र-शैली है। उग्रके 'चन्द हसीनोंके सतूत' के कथानकका सघटन कुछ पत्रोंमें ही हुआ है। प्रफुल्लचन्द ओझा मुक्तका 'पाप-पुण्य' भी इसी शैलीका उपन्यास है। सातवीं स्वगत-शैली है। इसका उदाहरण 'मन्यासी' है। आठवीं शैली हास्यव्यंग्यकी शैली है। प्रवासीलाल वर्माका 'मूर्खराज', निरालाका 'कुल्लीभाट', 'विल्लेसुर वकरिहा', अन्नपूर्णानन्दका 'महाकवि चच्चा' इस शैलीमें लिखे गये हैं। नवीं शैली कथा-गर्भ-उपकथा-शैली है। 'सूरजका सातवाँ घोड़ा' इसका उत्तम उदाहरण है। 'पंचतन्त्र'की शैलीमें जी० पी० श्रीवास्तवके 'लतखोरोलाल और स्वामी चाँखदानन्द' लिखे गये हैं।

वास्तवमें प्रेमचन्द और प्रसादयुग साधारण मनोविज्ञान तथा राष्ट्रीय जागृत्तिका काल है, जिसमें सामाजिक कुरीतियोंके निराकरणका प्रयत्न, पतन और पराजयके प्रति आदर्शोंकी स्थापना, उत्पीडित, शोषित और दुःखी मानवताके लिए हार्दिक समवेदना है। कथामें इतिवृत्त, निश्चित घटना, कार्य-व्यापारोंका आधिक्य, रचनाशैलीकी मरलता, सोढेयता है। किन्तु सन् ३६ के पश्चात् हिन्दी उपन्यास एक तीसरा मोड़ लेता है। इस युगमें मार्क्सके दृढात्मक भौतिकवाद तथा फ्रायटके यौनवाद तथा युगके मनोविश्लेषणने व्यक्ति और समाजके मूल्योंकी नये मिरसे समझनेके लिए प्रेरित किया। चरित्रके अध्ययनके लिए मनुष्यके वाप

मकेतों, स्वप्नों, सम्भाषणों, भाव-भंगिमाओं, कर्म-प्रेरणाओं का अध्ययन होने लगा। विद्रोही, पापी, अपराधी, स्त्री-पुरुष सम्बन्धी नैतिक मूल्यों आदिपर मनोवैज्ञानिक गहराईसे विचार हुआ। इस युगका यह नवीन दर्शन मनोविश्लेषणका आधार लेकर चला, जिससे उपन्यासको नयी और मौलिक दिशाएँ मिलीं। युगके समाज-निरपेक्ष व्यक्तिवादी दर्शनके कारण उपन्यास भी स्वच्छन्द और व्यक्ति-प्रधान हो गये। जेनेन्द्र, जोशी और अश्वेयके द्वारा उपन्यासके नये शिल्पकी प्रतिष्ठा हुई। भगवतीचरण वर्मा, यशपाल, उपेन्द्रनाथ अश्वके उपन्यासोंमें प्रेमचन्दके शिल्पका ही विकास हुआ है। जेनेन्द्रके 'परख', 'तपोभूमि', 'सुनीता', 'कल्याणी', 'त्यागपत्र', 'सुखदा', 'विवर्त', 'व्यतीत', जोशीके 'सन्यासी', 'घृणामयी', 'परदेकी रानी', 'प्रेत और छाया', अश्वेयके 'शेखर', 'नदीके द्वीप'में चरित्रोंका आत्म-विश्लेषण प्रधान हो गया है। भगवतीचरण वर्माके 'चित्रलेखा', 'तीन वर्ष बाद', 'टेंडे-मेडे रास्ते', अश्वके 'गिरती दीवारें', 'गर्म राख', यशपालके 'दादा कामरेड'में यथार्थ और व्यंग्यका सुन्दर समन्वय है।

रचनाशैलीका प्रौढ़ विकास इस तृतीय उत्थानकी सर्वप्रमुख विशेषता है। इस कालके उपन्यासोंमें देश-काल-परिस्थितिका समन्वय तथा एकसूत्रता एवं कथाकार और पाठकके बीच समष्टिके द्वारा नवीन शिल्पका विकास हुआ है। वर्णन और चरित्र-चित्रणके स्थानपर, चिन्तन और चरित्र-विश्लेषण होने लगा। कार्यव्यापार-चित्रणके स्थानपर कर्म-प्रेरणाओं और चित्तवृत्तियोंका अध्ययन हुआ। कथाकार आलोचक न रहकर द्रष्टा बन बैठा और कथाके स्थानपर भाव-राशि प्रस्तुत करने लगा। मुख्य तथा आत्म-विश्लेषणके आधारपर आत्म-क्रियात्मक और निरपेक्ष-चित्रणके आधारपर आत्मसंस्मरणात्मक ('शेखर-एक जीवनी', 'सुखदा') तथा व्यक्तित्वकी प्रतिष्ठाके लिए कहानीके सूत्रोंको तोड़कर पत्र-सम्भाषणात्मक रचनाशैलियाँ ('नदीके द्वीप', 'परख', 'तपोभूमि') विकसित हुईं। —वि० रा०

**उपन्यास, ऐतिहासिक**—ऐतिहासिक उपन्यासके लिए तो इतिहासकी रक्षा करनेके साथ-साथ उसके स्वरूपको अपनी कल्पनाके द्वारा स्पष्ट करना भी आवश्यक है। यह ध्यान रखना चाहिये कि उपन्यास इतिहासका अन्धानुकरण नहीं हो सकता, सबसे पहले यह उपन्यास है—साहित्यिक कलावस्तु। साथ ही वह इतिहास भी है, जिसकी मर्यादाकी भी रक्षा करनी पड़ती है। अतः यहाँ कल्पना अनियन्त्रित नहीं हो सकती। अकबर और शिवाजी दोनोंको एक साथ नहीं बिठा सकती। इस प्रकारके उपन्यासको भिन्न रुचिवाले दो स्वामियोंकी सेवा करनी पड़ती है, दोनोंके रुखकी रक्षा करते हुए अपना अस्तित्व बनाये रखना पड़ता है। अतः इसमें अन्य प्रकारके उपन्यासोंमें अधिक मनर्क प्रतिभाकी आवश्यकता पड़ती है। यूरोपीय साहित्यमें सफल ऐतिहासिक उपन्यासके लेखकके रूपमें सर वाल्टर स्कॉट तथा अलेक्जेंडर ड्यूमा जैसे ही कुछ नाम उल्लेखनीय हैं।

हिन्दीका सर्वप्रथम ऐतिहासिक उपन्यास किशोरीलाल गोस्वामीका 'कुसुमकुमारी' कहा जाता है। पर वास्तवमें इसे ऐतिहासिक उपन्यास नहीं कहा जा सकता। इनका

कोई भी पात्र ऐतिहासिक नहीं है। कथा ऐतिहासिक और मञ्ची घटनापर अवलम्बित है इतना ही कह देना पर्याप्त नहीं। इस दृष्टिमें तो सेठ गोविन्दरामका 'इन्दुमती' नामका उपन्यास ऐतिहासिक नामका अधिक अधिकारी हो सकता है, क्योंकि कायेसके आन्दोलनका तिथिवार इतिहास इसमें उल्लिखित मिल जाता है। पर यह ऐतिहासिक उपन्यास नहीं है, क्योंकि इसमें पात्रके व्यक्तित्वकी महिमा गायी गयी है। ऐतिहासिक उपन्यासका अस्तित्व वृन्दावनलाल वर्माके 'गढ़कुटार' तथा 'विराटाकी पद्मिनी'में प्रारम्भ होता है। 'झाँसीकी रानी' तथा 'मृगनयनी', दोनों उपन्यास किमी भी साहित्यके प्रौढ़ ऐतिहासिक उपन्यासके समकक्ष उपस्थित किये जा सकते हैं। प्रतापनारायण श्रीवास्तव हिन्दीके दूसरे ऐतिहासिक उपन्यासकार हैं, जिनका 'बेभाराका आँखू' हिन्दीका सर्वश्रेष्ठ ऐतिहासिक उपन्यास कहा जा सकता है।

ऊपर कहा गया है कि ऐतिहासिक कथाकारको इतिहासकी मर्यादाका ख्याल रखना अत्यावश्यक है। परन्तु इतिहासका सच्चा स्वरूप क्या है, वह विगत ऐतिहासिक श्रृंखला अनुकरण करे अथवा उसमें कल्पनाका भी योग हो और इतिहास लेखकके सूक्ष्म मानसिक तत्त्वका उसपर हल्का प्रकाश पड़े, इस बातको लेकर विचारकोंमें मतभेद है। एक ठल इतिहासको निर्व्यक्तिक तथा तटस्थ मानता है। दूसरा कहता है कि इतिहासमें तटस्थता और वस्तुपरकता नामकी चीजका कोई महत्त्व नहीं। हम लाख प्रयत्न करके भी इतिहास-लेखककी व्यक्तिगत धारणाओंसे उसे मुक्त नहीं कर सकते। इन्हीं दो सिद्धान्तोंके अनुरूप ऐतिहासिक उपन्यासोंकी दो श्रेणियाँ हिन्दीमें स्पष्ट रूपमें दिखलाई पड़ती हैं। एकके समर्थक वृन्दावनलाल वर्मा तथा रागेय राघव कहे जा सकते हैं जिन्होंने अपने उपन्यासोंमें इतिहासकी वफादारीको अच्छी तरह निभानेका प्रयत्न किया है। रागेय राघवने अपने ऐतिहासिक उपन्यास 'मुठोंका टीला'में अपने पक्षकी वकालत की है। दूसरी ओर चतुरमेन शास्त्रीने 'बेशालीकी नगरवधू' नामक ऐतिहासिक उपन्यासमें 'इतिहासरम'वाले सिद्धान्तका प्रतिपादन किया है और कहा है, भाव और रसमें जो अन्तर है वही अन्तर इतिहास-सत्य और इतिहास-रसमें है। जिस तरह भावको रसानुभूतिकी श्रेणीतक पहुँचानेके लिए तथ्योंमें परिवर्तन किया जा सकता है उसी तरहकी स्वतन्त्रताका अवसर यहाँ भी मान्य है, क्योंकि ऐतिहासिक उपन्यासमें इतिहासका सत्ता ठूँटकर खड़ा करना नहीं होता, उसमें प्राणप्रतिष्ठा भी करनी पड़ती है। चतुरमेन शास्त्रीका एक उपन्यास 'वयं रक्षाम' भी प्रसिद्ध ऐतिहासिक उपन्यास है। (दे०—'उपन्यास')। —दे० ३०

**उपन्यास, घटना-प्रधान**—उपन्यासके दो ही आधार स्तम्भ हैं—व्यक्ति और घटना। कुछ व्यक्ति होते हैं जिनके जीवनमें घटनाएँ घटती हैं और अपने अस्तित्वके द्वारा व्यक्तिके जीवनपर प्रकाश डालती रहती हैं। उपन्यासका माथकना इसीमें है कि वहाँ घटनाओं तथा व्यक्तिके पारस्परिक सहयोग तथा आदान-प्रदान होता रहे, परन्तु कभी-कभी ऐसा होता है कि उपन्यासकी घटना अपनी स्वतन्त्रता

घटना है, मानों उनपर व्यक्तिका नियन्त्रण नहीं है अथवा है भी तो नाममात्रका। वे प्रधान हो गयी हैं और व्यक्तिको उन्होंने ढवोच लिया है। साहसिक तथा जासूसी उपन्यास प्रायः घटनाप्रधान होते हैं। नायक किन्नी भी वस्तुकी खोजमें चला, प्रेयसीकी या गुरुकी। वस क्या है, अनेकों घटनाएँ उसके जीवनमें आकर जुड़ जायँगी। 'मान न मान, मैं तेरा महमान।' अपराधी जरूर-नजरूर कोई ऐसा सूत्र (क्ल) छोड़ जायगा जो उसको खोज निकालनेमें सहायक होगा। पैरके निगान ही सही, सिगरेटकी एक टुकड़ी ही सही, पर ये ही चायकी प्यालीमें तूफान उठानेमें समर्थ होंगी और ऐसी-ऐसी घटनाओंकी सृष्टि करेंगी जो मानव-बुद्धिको चुनौती दे जायँ। प्राचीन कालमें घटना-प्रधान कथाओंका ही साम्राज्य था, उनमें घटनाओंकी प्रचुरता अवश्य थी, पर जीवन दीपक लेकर खोजनेपर भी नहीं मिलता था। गुणाद्वयकी 'बृहत्कथा' को सुनकर पशु-पक्षियोंकी भूख-प्यास हराम हो गयी हो, पचतत्रको पढ़कर नीतिके उपदेश भले ही प्राप्त हो जाते हों, पर जीवनस्पन्दनके नामपर तो कुछ भी नहीं है। आज प्रेमचन्दके 'गोदान', 'रंगभूमि' जैसे भारी-भरकम उपन्यासोंमें जीवनके कुछ उपकरण भले ही मिल जाते हों, पर आज जीवनकी माँग बहुत बड़ गयी है। इस दृष्टिसे उपन्यास घटना-प्रधान ही कहे जायँगे। (डे०-उपन्यास) —डे० ३०

**उपन्यास, चरित्र-प्रधान**—उपन्यासका वास्तविक स्वरूप चरित्र-प्रधान उपन्यासोंमें ही प्रकट होता है। कथाका प्रारम्भ तो मानवताके प्रारम्भसे ही हुआ होगा, पर जिस समय कथा मनोरंजन और उपदेशकी छूट छोड़कर व्यक्तिकी तरफ मुड़ी होगी उसी समय उपन्यास नामक नूतन नाहित्यिक विधानका बीज भी पड़ा होगा। वास्तविक चरित्र-प्रधान उपन्यास तो वे कहे जायँगे जिनमें पात्रकी कुछ विशेषताएँ प्रारम्भमें ही बता दी जायँ, बादमें जितनी घटनाएँ घटें उन सबपर इन विशेषताओंकी छाप हो। 'सेवा सदन'में यह जानते देर नहीं लगती कि सुमन कैसी है? मानिनी है, मनस्विनी है तथा जीवनकी सुख-सुविधाओंपर फिनल पढ़नेवाली है। इन गुणोंकी एक बार प्रतिष्ठा हो जानेपर हर एक अवसरपर इनका ही चमत्कार देखनेको मिलेगा। सुमन किन्नी भी अवसामें रहे, वह रहेगी वहीं, जो वह है। घटनाएँ आयँगी, उसे जरा हिला-डुला देंगी, पर उखाड़ नहीं सकेंगी। चरित्र-प्रधान उपन्यासोंका दूसरा रूप वह भी होता है जिसमें परिस्थितियोंके फेरमें पढ़कर पात्र कोई-सा रूप धारण कर सकता है, पर वह होगा मानवोचित ही। यशपालके 'मनुष्यके रूप'में सोमाने जाने क्या क्या हो जानी हैं, पर उन सब रूपोंमें एक आन्तरिक सान्ध्य है। कह सकते हैं कि परिस्थितियोंके साथ संगति बैठा देना ही उसके चरित्रकी विशेषता है। चरित्र-प्रधान उपन्यास ही आगे बढ़कर व्यक्तिपरक उपन्यासका रूप ले लेते हैं। (डे०-उपन्यास) —डे० ३०

**उपन्यास, जासूसी**—यदि आपको एक समघटित कथावस्तुवाला उपन्यास पढ़ना हो जिसके आदि, मध्य और अवनानके बिन्दु स्पष्ट हों, जो कारण और कार्यकी शृंगारमें बँधा हो तो आप जासूसी उपन्यास पढ़ें।

हत्या हुई अपराधीकी खोजमें जासूस प्रवृत्त हुए, एकाधिक लोगोंपर अका हुआ, प्रमाणोंकी नाप-तोल कर सच्चे अपराधीका पता लगा और उसे दण्डित किया गया। यही जासूसी उपन्यासका प्रधान सूत्र है और इसमें कथासंघटनके सब तत्त्व वर्तमान हैं। पो, कानन डायल, एडगर वेल्लेस, ये तीनों नाम जासूसी उपन्यासलेखकोंमें चिरस्मरणीय रहेंगे। हिन्दीमें गोपालराम गहमरीने जासूसी उपन्यास और कहानियोंका अन्वार खड़ा कर दिया है। ठाकुरदत्त मिश्रका 'छिपा महल' तथा राजेश्वरप्रसाद सिंहका 'महान् अपराधी', ये दो प्रसिद्ध जासूसी उपन्यास हैं।

जासूसी उपन्यासके निर्माणका सूत्र सीधा है। पर एक सफल जासूसी उपन्यासकी रचना सहज नहीं। अपराधी और जासूस दोनोंकी रंगमंचपर मुख्य अभिनेताकी तरह उपस्थित रहना चाहिये। पर यदि अपराधी किसी तरह भी पाठककी थोड़ी-सी सहानुभूति पा गया तो वह अपराधीकी फाँसीको पसन्द नहीं करेगा। अपराधीको उपन्यासके प्रारम्भमें ही उपस्थित नहीं करना चाहिये, नहीं तो पाठक नानवोचन दुर्बलताके कारण प्रथम परिचयकी महानुभूति देने लगेगा। हत्याके लिए अथवा डकैतीके लिए पर्याप्त मनोवैज्ञानिक कारण अवश्य होना चाहिये, परन्तु उसके औचित्यका चित्रण इतने गाढ़े रूपमें नहीं होना चाहिये कि पाठकको अपराधीका दण्डित होना खटकने लगे। यदि अपराधीका चित्र अत्यधिक गाढ़ी काली त्याहीसे चित्रित कर उसे त्रैतानियतका पुतला बना दिया जाय तो उसका पता लगा लेना पाठकके लिए सहज होगा और सारा उपन्यास ही बीचमें नमस्त हो जायगा, उसे पढ़नेकी प्रेरणा ही नष्ट हो जायगी।

जासूसी उपन्यासोंकी समाप्तिपर पाठकके हृदयमें यह धारणा बननी चाहिये कि सचमुच ही बड़ी पेचीदी गुत्थीको सुलझाया गया है जो साधारणतया सहज सम्भव न था। गोस्वामीजीके उपन्यास 'जिन्दगी लाश'में एक लडकीको पट्टन्याकारियोंने मृत समझकर दफना दिया है, पर वास्तवमें वह मरी नहीं है। बादमें वह जासूसकी सहायतासे निकाल ली जाती है। प्रारम्भमें थोड़ा कौतूहल अवश्य जगता है, पर समस्या बड़े ढंगसे हल हो जाती है। ऐसा नहीं लगता कि एक बड़ी कठिन समस्यासे पाला पड़ा था।

इधर जासूसी कथाओंमें एक नया परिवर्तन आ रहा है और यह हुआ है यथार्थवादके नामपर। इसमें उस समाजका चित्रण हुआ है जिसमें न्यायालयके कमरेमें दर्जनों शराबकी बोतलें रखनेवाला न्यायाधीश किसीको एक आँस शराब रखनेके लिए जेलकी सजा दे सकता है। एक सीधा-सा लगनेवाला धार्मिक पुरुष ऋषिचारके केन्द्रोंका संचालक हो जाता है। आजके युगमें ऐसे व्यक्तियोंके अस्तित्वके सम्बन्धमें विद्वान् करना कठिन नहीं है। इस तरहके उपन्यासोंमें अपराधीके पता लगानेपर जोर नहीं दिया जाता। अपराधीका पता तो सबको है ही। उसको अपराधी नाबित करना कठिन होता है। अब जासूसको या वर्कालको सम्बन्धित व्यक्तिको अपराधी प्रमाणित करने तथा इस कार्यके खतरोंका सामना करनेमें ही लेखककी प्रतिभा दृष्टिगोचर होती है। ऐसी कथाओंकी अंग्रेजीमें 'हार्ट ड्राइन्ट स्टोरी'

कहते ह ।

हिन्दीमें इस तरहके जासूसी उपन्यास देखनेको नहीं मिलते । श्री दुर्गाप्रसाद खत्रीके चार जासूसी उपन्यास प्रसिद्ध हैं—१. 'रक्तमण्डल', २. 'सफेद शेतान', ३. 'प्रतिशोध' और ४. 'लालपत्र' । आजकल हिन्दीमें तीन दर्जनसे भी अधिक जासूसी पत्र निकलते हैं और जासूसी उपन्यासोंकी संख्या वर्षमें हजारोंतक पहुँच जाती है । युगलकिशोर पाण्डे तथा ओम्प्रकाश शर्मा इस क्षेत्रमें प्रशसनीय कार्य कर रहे हैं । —दे० उ०

**उपन्यास, तिलस्मी**—यूनानी शब्द 'टेलिस्माने'में तिलसा शब्द निकला है जिसका अर्थ है इन्द्रजाल, जादू, अलौकिक कारनामे । जिस उपन्यासमें आश्चर्यजनक कारनामोंकी भरमार होगी, जहाँ पात्रोंके लिए कुछ भी करना असम्भव न होगा, जहाँ पात्र मौतकी घाटीमें भी किसी चमत्कारके कारण लौटकर सही-सलामत घर आ जायगा, विघ्न-बाधाओंके जंगलमें घिरे रहनेपर भी कैंचीकी तरह मार करता हुआ बाल-बाल बच निकलेगा, वह तिलस्मी उपन्यास कहा जायगा । हिन्दी तिलस्मी उपन्यासके लेखकोंमें देवकीनन्दन खत्री और किशोरीलाल गोस्वामीका नाम सदा अमर रहेगा । 'चन्द्रकान्ता सन्तति' और 'लखनऊकी कब्र'को पढ़कर आनन्द प्राप्त करनेवाले पाठकोंकी संख्या सदा अधिक रहेगी । बीरेन्द्र सिंह देखनेमें निरीह, कमर झुकी हुई, बुढ़िया, पर आफतकी पुढ़िया, लकलका, बेहोश कर देनेवाली दवा, जरासे सकेतपर बोलने लगनेवाली तथा तलवार चलाने लगनेवाली पत्थरकी मूर्तियाँ, पलक मारते ही पैरोंके नीचे खुल पड़नेवाली सुरंग जल्दी भूलनेवाली चीजें नहीं हैं । 'लखनऊकी कब्र'में ऐसे पत्र हैं जो दिनमें सफेद रहें, रातमें पड़े जा सकें, 'मास्टर की' जो सब तालोंको खोल सके, सुरंग और जेबी खजानोंकी भरमार है । मनुष्यकी शक्तियाँ सीमित हैं, पर वह अपनेको सर्वसमर्थ देखना चाहता है । उपन्यासके पात्रोंको इस तरह सर्वशक्ति-सम्पन्न, अलौकिक कर्मदक्ष देखकर पाठक अप्रत्यक्ष रूपमें ही सही, पर अपनी ही शक्तिके विस्तारका दर्शन करता है और उसके हृदयकी किसी माँगकी पूर्ति होती है । इधर लोगोंकी रुचि बदली जरूर है और लोगोंमें यथार्थवादी दृष्टिकोणका उदय हुआ है, परन्तु इसमें तिलस्मी उपन्यासोंके प्रचारमें कमी नहीं होगी, कारण कि ये किसी गहरी और मौलिक माँगपर आधारित हैं ।

अंग्रेजीमें १८वीं शतीमें गोथिक रोमान्सके नामसे एक आन्दोलन चला था । इसके प्रभावमें बहुतसे उपन्यास लिखे गये, जिनमें तिलसका रंग गाढ़ा था । गोस्वामीजीके सभी ऐतिहासिक उपन्यासोंमें तिलसी रंग आ गया है । 'गुलबहार' और 'कुसुमकुमारी' जैसे उपन्यास भी तिलसके रंगसे अधूरे नहीं हैं । —दे० उ०

**उपन्यास, पारिवारिक**—पारिवारिक उपन्यासमें एक ऐसी ही समस्या हाथमें ली जाती है जिसका प्रभाव परिवार-तक ही सीमित रहता है, फैलकर समाजको नहीं छूता । इसका सबसे अच्छा उदाहरण अंग्रेजी उपन्यास लेखिका जेन आस्टिनका उपन्यास 'प्राइड एण्ड प्रेजुडिस' है, जिसमें एक सुखी पारिवारिक जीवनकी कथा कही गयी है । निम्न

समय जेन आस्टिनने अपने उपन्यासोंकी रचना की थी वे बड़े उयल-पुथलके दिन थे—फ्रांसकी राज्यक्रान्तिके, नेपोलियनके उत्थान और पतनके, साम्राज्योंके उत्कर्ष और अपकर्षके, परन्तु इनके उपन्यासोंके कानोंपर जूतक नहीं रेंगी । वे सबसे तटस्थ होकर एक परिवारकी कथा कहनेमें मग्न ह । प्रेमचन्दका 'सेवासदन' एक पारिवारिक समस्याको लेकर अवश्य प्रारम्भ होता है, पर आगे चलकर उसकी सीमामें न जाने कितनी सामाजिक समस्याएँ जुड़ जाती हैं । राजनीति भी कूद पड़ती है । अतः 'सेवासदन'को विशुद्ध पारिवारिक उपन्यास नहीं कहा जा सकता । प्रेमचन्दका 'निर्मला' नामक उपन्यास अवश्य ही पारिवारिक उपन्यासका उदाहरण हो सकता है । 'निर्मला'में दहेज-प्रथा और अन्तर्मेल विवाहकी समस्याको सामाजिक स्तरपर ही छेड़ा गया है । पर जिस भावात्मकता और तल्लीनताके साथ पारिवारिक सम्बन्धोंका वर्णन किया गया है उसके सामने सामाजिक समस्याएँ फीकी पड़ जाती हैं । एक दृष्टिसे जैनेन्द्रकी 'परख'में पारिवारिक रंग अधिक गाढ़ा मालूम पड़ता है, कारण कि वह कुल दो-चार व्यक्तियोंतक ही सीमित है जो एक परिवारके ही सदस्य कहे जा सकते हैं, पर कथा कहनेका ढंग कुछ ऐसा रहस्यमय, हृदयकी गहराईमें डुबानेवाला तथा आदर्शवादी है कि उसका पारिवारिक रूप छिप जाता है । वह पारिवारिकसे अधिक मनोवैज्ञानिक या आदर्शवादी बन जाता है । जो हो, इतना सत्य है कि पारिवारिक जीवनको आधार बनानेवाली ओपन्यासिक प्रतिभा उच्च कोटिके लघु उपन्यासोंकी सृष्टि कर सकती है । —दे० उ०

**उपन्यास, प्रवाहवादी**—प्रवाहवादी उपन्यास-साहित्य भी मानव-जीवनकी तरह क्रिया और प्रतिक्रियाके रूपमें अपने रूपका विकास करता चलता है । १९वीं शताब्दीमें यथार्थ-वादिताकी माँग बढ़ी, रोमांसोंकी काव्यमयता, जगमगाते ऐंद्रिय चित्र तथा सोनेका ससार खड़ा करनेवाली पद्धतिके विरुद्ध जो प्रतिक्रिया हुई तो हमारे सामने सुसंघटित उपन्यास आये, जिन्हें अंग्रेजीमें प्लॉट नाचेल कहते हैं । उनमें घटनाओंको काट-छँटकर रस दिया जाता था, उनके आदि, मध्य, अवसान-विन्दु एकदम स्पष्ट रहते थे, मारे वानावरणपर कारण-कार्यके नियमका नियन्त्रण रहता था । अतः इनमें जीवनकी सच्ची अभिव्यक्तिका अभाव था । इसीके विरोधमें प्रवाहवादी उपन्यासोंकी रचना प्रारम्भ हुई । कहा जाने लगा कि इन उपन्यासोंमें एक कृत्रिम पूर्णता है, जिनमें पात्रोंके भाग्यका निर्णय स्वाभाविक रूपमें नहीं, परन्तु लेखकके पूर्वाग्रहके अनुसार हुआ है । जीवन तो आकस्मिक तथा अमन्यद्ध घटनाओंका मेल है । यहाँ कहा आदि, मध्य, अवसान नहीं । विधाताने कभी अपनी सृष्टिको समाप्त स्पर्श नहीं दिया है । सब कुछ प्रवाहमय है, हो रहा है । नव कुटुम्ब-प्रत्ययान्त है, निष्ठा-प्रत्ययान्त नहीं । उसी प्रवाहमयता-की अभिव्यक्ति उपन्यास कलाका ध्येय है । इसका परिणाम यह हुआ कि व्यावहारिक वाण्य जगत्की कार्यकारणताको हटाकर आन्तरिक विचारजगत्की अनुक्रमताका प्रतिष्ठा हुई और चेतना प्रवाहवादी उपन्यासका जन्म हुआ, जो एक तरहके निवान्यन्मग्न मन्त्रिष्कोत्पन्न नास्तिक

उपन्यासोंका ही रूप है।

चेतना-प्रवाह मनोविज्ञानका शब्द है जिनका प्रयोग सर्वप्रथम विलियम जेम्सने करते हुए कहा था, 'चेतना छोटे-मोटे टुकड़ोंमें विभक्त होकर उपस्थित नहीं होती, वह प्रवाहमयी होती है'। मिस सिन्क्लेयरने मिस डोरोथी रिचार्डसनके उपन्यासकी आलोचना करते हुए १९१५ में इस शब्दका प्रयोग किया था। तभीसे आलोचनाके क्षेत्रमें भी इसका बटल्लेसे प्रयोग होने लगा है। इस पद्धतिका प्रयोग जेम्स ज्वायसके 'युलिसिस' नामक उपन्यास तथा वरजिनिया वुल्फके द्वारा हुआ है।

हिन्दीमें प्रभाकर माचवेका 'परन्तु' इनका उत्कृष्ट उदाहरण है। पर अश्वेय, जैनेन्द्र तथा भगवतीप्रसाद वाजपेयी-के (चलने-चलते) उपन्यासोंमें भी इस पद्धतिका प्रयोग मिलता है। इसमें स्वगतोक्तियोंकी भरमार रहती है और चेतनाके उस स्तरके भावोंकी अभिव्यक्ति की जाती है जो अभी आन्तरिक रूप धारण नहीं कर पाये हैं। अतः यहाँकी भाषा व्याकरणके नियमोंकी पाबन्दीसे मुक्त है। इसका सबसे प्रसिद्ध उदाहरण जेम्स ज्वायसके 'युलिसिस'के अन्तिम ५० पृष्ठ हैं जिनमें कहीं-कहीं विरामचिह्न नहीं, भाषाकी बोधगम्यताकी कोई परवाह नहीं, भाषा तात्कालिक भावोन्मादके दबावके कारण गढ़ ली गयी है। नाटकोंकी स्वगतोक्तियाँ सविकल्पक एवं आन्तरिक भावोंकी अभिव्यक्ति करती हैं और वे श्रोताकी अवस्थिति मानकर ही अपने स्वरूपका निर्माण करती हैं। परन्तु प्रवाहवादी साहित्यकी स्वगतोक्तियाँ चेतनाके उस स्तरके भावोंकी अभिव्यक्ति करती हैं जहाँ उन्होंने अभी आन्तरिक रूप धारण नहीं कर पाया है। साथ ही वे किसी श्रोताके सुननेके लिए नहीं लिखी जाती हैं। अतः दोनों दो प्रकारकी चीजें हैं। एकको स्वगतोक्ति ही कहकर रुक जाते हैं, पर दूसरेको आन्तरिक स्वगतोक्ति कहकर पार्थक्य प्रकट किया जाता है। —टे० ७०

**उपन्यास, मनोवैज्ञानिक**—उपन्यासमें पात्रोंके क्रिया-व्यापार तथा घटनाओंका वर्णन रहता है। प्राचीन कालके कथाकार इन बातकी ओर अधिक ध्यान देते थे कि पात्र क्या करते हैं, सागरको बाँधते हैं या हिमगिरिको हिला देते हैं या आकाश-पातालके कुलावे एक कर देते हैं। पर जब इन बाह्य बातोंसे हटकर लेखकका ध्यान इस बातकी ओर केन्द्रित होने लगता है कि पात्रोंकी विचार-प्रक्रिया क्या है, वे क्या सोचते हैं, कैसे सोचते हैं, उनके क्रिया-कलापकी मूल प्रेरणा क्या है तो मनोवैज्ञानिक उपन्यासका स्वरूप नामने आने लगता है। मनुष्य दो स्तरोंपर जीता है, स्थूल और सूक्ष्म—क्रिया और विचार। दूसरे शब्दोंमें कह सकते हैं कि मनुष्यके दो रूप होते हैं—क्रियारत मानव (मैन इन ऐक्शन) और विचार-रत मानव (मैन इन कण्टेम्प्लेशन), कह सकते हैं कि उपन्यासका क्रिया रत-मानव धीरे-धीरे विचार-रत होता गया है, साथ ही उसे मनोवैज्ञानिक रूप देता गया है।

इस आन्तरिक अभियानमें उपन्यास-कलाकी चार युगोंको पार करना पड़ता है। औपाल्यायनिक (एपिसोडिक नॉवेल), कथानक-सघटित (प्लॉट नॉवेल), आत्मनिष्ठ (सब्जेक्टिव नॉवेल) और मनोवैज्ञानिक (साइकलानिकल

नॉवेल)। प्रथम युगमें डील-टौलवाले बाह्य क्रिया-कलापकी प्रधानता थी। १८वीं शताब्दीके डीफो, स्माल्ट इत्यादिके उपन्यास इसी श्रेणीमें आते हैं। उनमें पात्रोंके कारनामों- (किं कृत)का वर्णन रहता था। हिन्दीमें प्रेमचन्दके आगमनके पूर्वतक यही अवस्था रही। दूसरे युगमें 'किंसे ध्यान हटकर 'कथ, केन कारण'की चर्चा प्रारम्भ हुई अर्थात् आन्तरिक मूल प्रेरणाकी प्रधानता होने लगी। क्रिया-कलाप विविध विचार-धाराओंके संघर्षके परिणामरूप (रिजल्टेंट)-के रूपमें दिखानाये जाने लगे। मनुष्यके अन्तर्जगत्में तरहे-तरहके विचारोंका उत्कर्ष, -अपकर्ष, संघर्ष-विसर्ष, कथमकथ, रस्साकशी चलती रहती है और बाहरी क्रियाएँ इन्हींके स्थूल रूप हैं। पहले बाहरी क्रिया ही थी, आन्तरिक प्रेरणा नहीं। अब आन्तरिक प्रेरणाके युगमें क्रियाएँ गौण हो गयीं। विचार-संघर्षका महत्त्व बढ़ गया। तृतीय युगमें उपन्यास-कला बाहरी क्रियाओंकी रही-सही धूलको झाड़कर अन्तर्जगत्में जा बैठी और शुद्ध आत्मनिष्ठ मनोवैज्ञानिक उपन्यासोंके दर्शन हुए। अंग्रेजीमें मेरिडिथ और हेनरी जेम्ससे यह युग प्रारम्भ हुआ और हिन्दीमें जैनेन्द्र और अश्वेयसे। हिन्दीमें शायद यह युग आज भी चल रहा है।

परन्तु यूरोपीय उपन्यासोंमें मनोविज्ञानके समावेशकी दृष्टिसे चौथा युग भी चल रहा है। हेनरी जेम्स या मेरिडिथने जीवनकी कितनी गहराईमें प्रवेश क्यों न किया हो, पर वहाँ चेतन विवेकका स्पर्श आता ही था। चित्रण करते समय आन्तरिक विचार-प्रवाहको चेतना-स्तरपर ही लाकर देखा जाता था, अर्थात् आन्तरिकताको उसी बिन्दुपर पकड़ा जाता था, जहाँ वह शब्दोंका रूप धारण किये हुए होती है। उपन्यास-कलामें गहराईके उस स्तरपर जानेका सहारा नहीं था जहाँ उनका रूप निर्विकल्प होता था, जहाँ आन्तरिकता शब्दोंके ढाँचेमें ढलकर जमी हुई नहीं होती थी। आज उपन्यास-कला बढ़ी कर रही है। जेम्स ज्वायस, वरजिनिया वुल्फ इस तरहके मनोवैज्ञानिक उपन्यासोंके प्रणेता हैं। हिन्दीमें कुछ-कुछ अश्वेयमें और प्रभाकर माचवेके 'परन्तु'में इस कलाके दर्शन होते हैं।

**मनोवैज्ञानिक उपन्यास**में तीन पद्धतियाँ विशेष रूपसे पायी जाती हैं—१ पूर्वदीप्ति। इसमें घटनाओंके क्रमकी सीधी रेखा न खींचकर कथाकार उन्हें पात्र की स्मृति-तरंगोंके रूपमें उपस्थित करता है। नरोत्तम नागरका 'दिनके तारे' तथा अश्वेयका 'शेखर—एक जीवनी' या उदयशंकर भट्टका 'वह जो मैंने देखा' इसके अच्छे उदाहरण हैं। २ चेतना-प्रवाह पद्धति और ३ कथानक क्रमिक विकासकी अवहेलना। इसमें कथा साफ-सुथरे ढङ्गसे नहीं चलती, वह कभी भी कहीं, किसी ओर मुड़ सकती है। 'नयीके द्वीप', 'शेखर—एक जीवनी', 'परन्तु'में यह बात देखी जा सकती है।

मनोवैज्ञानिक उपन्यासमें अनुभूतिही आत्मनिष्ठ अभिव्यक्तिपर जोर दिया जाता है। कुछ विषय मनोवैज्ञानिक होते हैं, उदाहरणार्थ, एक प्रेमीकी दो प्रेमिकाएँ, दो प्रेमिकाओंका एक प्रेमी, समाजके निन्दित व्यक्तिका चित्रण, बालकोंका, विशेषतः जेष्ठ, कनिष्ठ और एकलौते बालकोंके क्रिया-कलापका वर्णन, अकर्मण्य, आत्मलौन तथा कल्पना-जगतमें निवास करनेवाले प्राणी। ये सब विषय ही ऐसे



हैं कि जिनके आधारपर रचित उपन्यासमें मनोवैज्ञानिकता आ ही जायगी। बहुत से ऐसे उपन्यास होते हैं जिनका विषय तो मनोवैज्ञानिक है, परन्तु जिस पद्धतिमें उनका स्वरूप खड़ा किया गया है वह मनोवैज्ञानिक नहीं है। इलाचन्द्र जोशीके उपन्यास इसके उदाहरण हैं। परन्तु मनोवैज्ञानिक उपन्यासोंमें ये बातें देखनेको प्राय मिल जायेंगी—१ सुसघटित कथावस्तुका अभाव, २ लम्बी-चोड़ी, दीर्घकालीन कथाका अभाव। 'नदीके द्वीप'में डेढ़ वरसकी कथा है, पहाड़ीके 'सराय' और 'निर्देशक'में क्रमशः एक और तीन महीनोंकी कथाएँ हैं, ३ पात्रोंकी संख्यामें कमी, ४ वार्तालापकी अधिकता, ५ वर्णनात्मकतासे अधिक नाटकीयताकी प्रगति और ६ पाठककी प्रतिक्रिया जो अन्य उपन्यासोंके पाठकसे भिन्न होती है। साधारण उपन्यासोंका पाठक उपन्यासकारके मुखकी ओर देखेगा, परन्तु मनोवैज्ञानिक उपन्यासके पाठककी दृष्टि उपन्यासके पात्रोंकी तरफ होगी। —दे० उ०

**उपन्यास, रोमान्स**—रोमान्स शब्द 'रोमन'से निकला है, जिसका अर्थ है असाधारण। अर्थात् रोमान्स उपन्यासमें जो पात्र होंगे वे ऐसे तो न होंगे जो इस पार्थिव जगत्में पाये ही न जा सकें, पर वे लाखोंमें एक होंगे और उनका दर्शन विरल होगा। रोमान्स उपन्यासमें कथा काव्यके उपकरणोंके सहारे अपने स्वरूपको प्रकट करती है। काव्यके क्षेत्रमें जब कथा साग्रह प्रवेश कर, वहाँके तत्त्वोंको अनुरूप बनाकर उन्हें अपनी सेवामें नियोजित करती है तो रोमान्स उपन्यासकी नींव पड़ने लगती है। उसमें कथा थोड़ी-बहुत जटिल हो जाती है। पात्रोंकी अधिकता रहती है। अनेक कथाएँ आकर जुड़ने लगती हैं, पर कवित्वपूर्ण और भावपूर्ण वातावरण भी बना रहता है। वीरोंकी अलंकृत साज-सजाकी, रणक्षेत्र-प्रयाणकी तथा युद्धकी प्रकारकी विस्तृत विवृति पाठककी कल्पनाको उत्पन्न करती रहती है। रोमान्स उपन्यासोंकी वर्ण्य वस्तु बहुत ही सीमित होती है। पात्र व्यक्ति नहीं, 'टाइप' (प्रकार) होते हैं। नायक उच्च वंशोत्पन्न राजा अथवा धर्मात्मा होता है तथा नायिका सुन्दरताकी देवी—देखनेवालोंके हृदयमें शौर्यभावको जागरित करनेवाली। पात्र किसी महत्त्वपूर्ण वस्तुकी खोजमें रहते हैं, वीरव्रती होते हैं, विपत्तों, विशेषतः नारियोंका उद्धार करना तथा प्रेमकी कठिन परीक्षामें अपने प्रतिद्वन्द्वियोंको मात देना उनका व्रत होता है। क्रीड़ा, समारोह, रणप्रयास, श्मशानयात्राके दृश्य, धार्मिक युद्ध इत्यादिका वर्णन होता है। इन सबके बीच एक सुन्दरी कन्याकी प्रतिष्ठा होती है। यही रोमान्सके उपकरण है। हिन्दीमें विशुद्ध रोमान्स उपन्यास नहीं हैं। चण्डीप्रसाद हृदयेशका नाम किसी तरह रोमान्सिक कथाकारके रूपमें लिया जा सकता है। सत्रीजी तथा गोस्वामीजीके अतिरिक्त भगवतीचरण वर्माकी 'चित्रलेखा'में भी कुछ रोमान्सिक तत्त्व पाये जाते हैं। प्रेमचन्दकी कहानी 'कामनातरु' रोमान्सिक कथाका अच्छा उदाहरण है। (दे०—'उपन्यास') —दे० उ०

**उपन्यास, सामाजिक**—वास्तवमें वर्ण्य वस्तुकी दृष्टिसे उपन्यासोंके दो ही विभाग हो सकते हैं—एतिहासिक और सामाजिक। धार्मिक तथा राजनीतिक दूसरेकी ही परिधिमें

आ जाते हैं, क्योंकि धर्म और राजनीति भी सामाजिक जीवनके किसी विशिष्ट पहलूपर ही प्रकाश डालती हैं। प्रत्येक युगके समाजके जीवनको परिचालित करनेवाली कुछ समस्याएँ होती हैं, जिनमें उसे जड़ना पड़ता है। चूंकि उपन्यास आया ही है जीवनका प्रतिनिधित्व करनेकी प्रतिज्ञा लेकर, अतः उसमें सामाजिकताका रंग गाढ़ा हो जाना स्वाभाविक है। हर देशके कथासाहित्यमें सामाजिक उपन्यासोंकी ही संख्या अधिक है। भारतेन्दुका लिखा हुआ उपन्यास 'चन्द्रप्रभा' भले ही मौलिक न हो, पर सामाजिक अवश्य है। उसमें वृद्ध-विवाहकी समस्या छेड़ी गयी है। आगेके भी जितने उपन्यासकार हैं उनमें भी समाजकी अवस्थाका ही चित्रण अधिक है, यहाँतक कि प्रेमचन्द, कौशिक, निराला, गोविन्दवल्लभ पन्त, भगवतीप्रसाद वाजपेयी, प्रतापनारायण श्रीवास्तव इत्यादिके उपन्यास भी सामाजिक ही हैं। कमसे कम उनमें कोई ऐसी विशेषता अधिक विकसित नहीं हो सकी है कि वेधटक कोई दूसरा नाम दे दिया जाय।

परन्तु यह भी बात सही है कि उपन्यास व्यक्ति-मूलक साहित्य है, अर्थात् उसमें लेखक समाजकी हार्-में-हा मिलाने-वाला निष्क्रिय पदार्थ नहीं होता, उसका अपना व्यक्तित्व होता है और वह अपने विशिष्ट दृष्टिकोणसे सामाजिक समस्याओंपर विचार करता है। अतः सब-कुछ होते हुए भी समाजका यथातथ्य चित्रण उपन्यासमें नहीं आ सकता। सामाजिक व्यक्ति जीवनसे अधिक जीते रहते हैं, अतः औपन्यासिक जीवन जीवनसे कुछ अधिक होगा या कम—अधिक इस अर्थमें कि उसमें लेखकने मतमें जो समस्याएँ महत्त्वपूर्ण हैं उनके सम्बन्धमें लम्बे लम्बे वाद-विवाद आ जायेंगे तथा अनेक अवान्तर प्रसंगोंका भी समावेश हो सकता है, कम इस अर्थमें कि जिनसे कथाकी प्रगतिमें कुछ भी योग न मिलता हो तथा जिनसे जीवनमें भी अधिक जीनेवाले पात्रों या घटनाओंकी यथातथ्यता नहीं आ सकी हो और जिन बातोंसे लेखकका तात्कालिक सम्बन्ध न हो उन्हें छोड़ा जा सकता है। 'गोदान' सामाजिक उपन्यासका स्पष्ट उदाहरण है। इसमें अनेक तरहकी समस्याएँ छेड़ी गयी हैं। इसमें स्त्रियोंके समानाधिकार, स्त्री-शिक्षा, मुक्त प्रेम सम्बन्धी कितने ही विवाद आ गये हैं। नागरिक या ग्रामीण जीवनका जो चित्र खाना गया है वह भी लेखककी भावनाओंमें रगे रहनेके कारण कुछ 'अधिक' या 'कम' हो गया है।

आजके हिन्दी उपन्यासमें सब तरहकी समस्याएँ मिल जायेंगी। मेहनतकश मजदूरों, गरीब किसानों और पूँजीपतियों, जमींदारों तथा मिल-मालिकोंके संघर्षको लेकर इधर अनेक उपन्यास लिखे गये हैं। विधवा-विवाह, घट-विवाह, अनमेल विवाह, स्त्रियोंकी दुर्दशा, अछूतोंपर, तलाक, पति-पत्नीका पारस्परिक सम्बन्ध इत्यादि नए प्रश्नोंको उपन्यासमें स्थान मिला है। धर्म विवाह-प्रथामें अनास्थाके भाव जागरित हुए हैं और श्मशानस्थलोंके लेकर भी उपन्यास लिखे गये हैं। (दे०—'उपन्यास') —दे० उ०

**उपन्यास, माहसिक**—रोमान्सिक उपन्यासों में भेद्यता सुधरा हुआ रूप साहित्यिक उपन्यास कहा जा सकता है।

रोमान्सिक उपन्यास वर्णनप्रधान होते हैं। ये ऐसे ही विषयोंको तथा प्रणालीको लेकर चलते हैं जिनमें काव्यपूर्ण वर्णनों तथा अनेक लघु कथाओंकी संगति वैठायी जा सके। नीलम देशकी राजकन्या तथा किमी राक्षसके पजेमें वन्दिनी निरीह कन्याका उद्धार रोमान्सके लिए प्रिय क्यों है? इमीलिए कि उद्धारकर्ताके यात्रापथमें पड़े साहसिक कार्योंको दिखलानेका उसमें अधिक अवसर मिल जाता है। इन्हीं रोमान्सिक उपन्यासोंका थोड़ा परिवर्तित रूप सघटित उपाख्यानात्मक उपन्यास है। सात समुद्रपार वमनेवाली परीकी खोजमें निकलनेवाले वीर नायक और 'दशकुमारचरित'के राजकुमारों तथा खत्रीजीके वीरेन्द्र सिंह-में जो अपनी प्रेयसीकी रक्षा तथा उद्धारके लिए प्राणोंको बाजी लगा देते हैं, थोड़ा-बहुत अन्तर मले ही हो, पर हे वे एक ही जातिवाँ चीजें। इन उपन्यासोंमें भिन्न-भिन्न स्वतन्त्र-जैसी कथाओंका जमघट होता है। यदि उन्हें पृथक् रूपमें भी देखा जाय तो भी कोई विशेष हानि नहीं है। ये घटनाएँ एक प्रधान नायकके जीवनमें ही घटती हैं अतः इसी सूत्रके सहारे उपन्यासमें आकर बँधी-सी शात होती हैं। अनेक उपन्यासोंमें ऐसा पाया जाता है। 'रगभूमि,' 'गोदान की कथाएँ' समानान्तर चलती रहती हैं, केवल कभी-कभी एक-दूसरेको छूभर देती हैं। यह प्रवृत्ति साहसिक उपन्यासोंके नायकके सूत्रसे आवद्ध भिन्न कथाओंके भग्नावशेष-रूपमें है। —दे० उ०

उपपत्ति-दे०-‘नायक’ (शृंगार)।

उपमा-शब्दार्थ है सादृश्य, समानता तथा तुल्यता आदि। अलंकारके सौन्दर्यका मूल सादृश्यमें है और यही कारण है कि सादृश्यमूलक अलंकार ही प्रधान है। उपमा इन समस्त सादृश्यमूलक अलंकारोंका भी प्राण है, क्योंकि स्वतः सादृश्य है। उपमाकी श्रेष्ठता और महत्त्वके सम्बन्धमें प्रारम्भसे अन्ततक आचार्य सहमत रहे हैं। यही कारण है कि प्रायः सभी आचार्योंने अलंकारोंमें उपमाको सर्वप्रथम स्वीकार किया है। राजशेखरके अनुसार ‘अलंकारशिरोरत्न सर्वस्व काव्यसम्पदाम्। उपमा कविविशेष्य मातैवेति मतिर्मम।’ (अल० जे०में उद्धृत पृ० ३०) अर्थात् उपमा सम्पूर्ण अलंकारोंमें शिरोभूषणके समान काव्यकी सम्पत्ति है और कविविशेष्य माताके समान है। इसी प्रकार रय्यकने ‘अलंकारसर्वस्व’में अनेक प्रकारके वैचित्र्यके आधारपर उपमाको सम्पूर्ण अलंकारोंका बीजरूप माना है—‘उपमैवानेक-प्रकारवैचित्र्येणानेकालंकारबीजभूतेति प्रथम निदिष्टा।’ (पृ० २६)। अप्पय दीक्षितने ‘चित्रमीमांसा’में उपमाकी श्रेष्ठताका प्रतिपादन सुन्दर उक्तिसे किया है—‘काव्यकी रगभूमिपर अनेक भूमिका भेदोंसे विविध रूपोंमें, उपमा-नटी सभी काव्य-रमिकाका मनोरंजन करती है।’ हिन्दीमें केशवकी ‘कविप्रिया’को छोड़कर प्रायः सभी प्रमुख अलंकारग्रन्थोंमें उपमाको प्रथम स्थान मिला है।

उपमा शब्द तथा उसके सादृश्य अर्थका इतिहास बहुत पुराना है, अलंकारशास्त्रकी प्रतिष्ठाके बहुत पहलेसे प्रयुक्त। ऋग्वेदमें उपमा शब्दका प्रयोग मिलता है। प्रारम्भमें उपमा शब्दका प्रयोग व्याकरणके अन्तर्गत हुआ है। यास्कने ‘निरुक्त’में उपमाको ‘सादृश्य’ माना है और उसका कर्म

गुणवान् अथवा प्रसिद्धमे गुणन्यून तथा अप्रसिद्धकी समता। यह तुलना न्यूनगुणसे गुणवान्की भी की जा सकती है। भरतके पूर्व वैयाकरणोंने सादृश्यके आधारपर उपमाका जो विवेचन और विस्तार किया है, उसे बादके आलंकारिकोंने उनके अनलङ्कृत दृष्टिकोणका प्रत्याख्यान करते हुए भी स्वीकार किया है। वस्तुतः सम्पूर्ण भारतीय साहित्य और कलाकी दृष्टि अपने सौन्दर्यबोधके लिए सादृश्यका आश्रय ग्रहण करती है। भारतीय सौन्दर्यका मूलधार सादृश्य रहा है और यह उपमा उसीका पर्याय है। इस कारण अलंकार-शास्त्र प्रारम्भमें सौन्दर्यशास्त्रका (काव्यशास्त्रके रूपमें) पर्याय रहा हो तो कोई आश्चर्य नहीं (कुमारस्वामी ‘ट्रान्सफरमेगन ऑव नेचर’)। भरतसे लेकर आधुनिक कालतक अलंकारोंके विवेचनके साथ उपमाका इतिहास जुड़ा हुआ है और वास्तवमें सम्पूर्ण अलंकारोंके विकासमें आलंकारिकोंका उपमा सम्बन्धी उनका दृष्टिकोण ही परिलक्षित होता है। अलंकारोंका विवेचन जिस सीमातक उन्नत तथा सुन्दर काव्यके आधारपर चला है उसमें सादृश्यमूलक अलंकारोंकी स्वीकृति अधिक रही है और जब उसमें कारण-कार्यकी शृङ्खला, लोकन्याय तथा आधार-आवेयकी वैचित्र्य-प्रधान कल्पनावेशोंको स्थान मिलता गया, तब समझना चाहिये कि आचार्योंकी दृष्टिसे सौन्दर्यकी भावना हटती गयी है और उनकी विवेचनाके आधारमें उत्कृष्ट काव्य नहीं रहा है।

काव्यशास्त्रके अन्तर्गत सर्वप्रथम भरतने उपमाकी व्याख्या की है—‘यत्किञ्चित्काव्यबन्धेषु सादृश्येनोपमीयते। उपमा नाम विज्ञेया गुणाकृतिसमाश्रया।’ (नाट्य० १७. ४४) अर्थात् काव्यबन्धोंमें सादृश्यके आधारपर गुण-आकृतिके आश्रयसे जो तुलना की जाती है वह उपमा कहलाती है। भरतके अनुसार यह ४ प्रकारसे दी जाती है—एककी एकसे, एककी अनेकसे, अनेककी एकसे और अनेककी अनेकसे (वही ४५, ४९) और ५ प्रकारकी होती है प्रशंसा, निन्दा, कल्पिता, सदृशी और किञ्चित् सदृशी (वही ५०, ५५)। भामहने उपमाकी परिभाषामें उपमान और उपमेयका देश, काल, क्रिया आदिके आधारपर गुणलेशसे साम्य माना है (काव्यालंकार २. ३०)। वामनने सूत्रमें इसी भावको ग्रहण किया है—‘उपमानेनोपमेयस्य गुणलेशतः साम्यमुपमा’ (का० सू० वृ० ४. २. १)। मम्मटने भामहके ‘विरुद्ध’ शब्दसे प्रेरणा ग्रहण कर ‘भेद होनेपर भी समान धर्मसे सम्बद्ध होना उपमा कहा है’ (साधर्म्यमुपमा भेदे—का० प्र०. ८. ८७)। मम्मटने ‘सादृश्य’के स्थानपर ‘साधर्म्य’का प्रयोग किया है। वस्तुतः ‘साधर्म्य’में आचार्यका ध्यान उपमान तथा उपमेयके साधारण धर्मकी ओर है और ‘सादृश्य’ उनका काव्यात्मक विशेष गुण है। जयदेवकी परिभाषा अधिक व्यञ्जक है ‘उपमा यत्र सादृश्यलक्ष्मीरुल्लसति द्वयोः।’ (चन्द्रालोक ५. ११) अर्थात् दोनों उपमान-उपमेयमें जहाँ चमत्कृत सौन्दर्यमूलक सादृश्य कहा जाता है। हिन्दीमें आचार्योंने उपमाकी सामान्य परिभाषा दी है। केशवके अनुसार ‘रूप शील गुण होंहि सम, जौ क्यों हूँ अनुसार।’ (कवि० १४१)। मतिराम और भूषणके लक्षणपर बादके आचार्योंका प्रभाव है—‘जहाँ वरनिये दुहनि की नम छविकी उल्लास।’ (ल० ल० ४०), ‘जहाँ

दुहुनको देखिये, शोमा वनत समान ।' (शि० भू० . ३०) । इनपर 'चन्द्रालोक' और 'कुवलयानन्द' की छाया स्पष्ट परिलक्षित होती है । कुलपतिके 'रसरहस्य' में उपमाका लक्षण अधिक स्पष्ट और वैज्ञानिक है 'शब्द अर्थ समता कहै, दोउनकी जेहि ठौर । नहिं कल्पित उपमान जहँ, सो उपमा मिरमौर ।' यहाँ शब्द-अर्थ कहकर अलंकारको ध्वनिसे अलग किया है और अकल्पित उपमान कहकर इसे उत्प्रेक्षासे अलग किया गया है । अनेक आचार्यों ने मम्मट तथा विश्वनाथका आधार ग्रहण किया है—'उपमेय हु उपमानको इक सम धरम जु होइ ।' (पदमा० ७) ।

१. पूर्णोपमा—उपमाके प्रमुख दो भेदों में प्रथम । वामनके अनुसार 'गुणद्योतकोपमानोपमेयशब्दानां मामग्र्ये पूर्णा ।' (का० सू० वृ० ४ २ ५) अर्थात् गुण, द्योतक (वाचक) शब्द, उपमान और उपमेयके समग्र रूपसे उपस्थित होनेपर पूर्णोपमा होता है । आगे चलकर मम्मट तथा विश्वनाथ आदिने इसी बातको यों रखा है—'पूर्णोपमामें उपमान, उपमेय, साधारण (सामान्य) धर्म और वाचक शब्द स्पष्टतया निर्दिष्ट होते हैं ।' (का० प्र० . १० ८७ वृ०, सा० द० १० १५) । पूर्णोपमाका लगभग इसी प्रकारका लक्षण हिन्दीके सभी आचार्यों ने दिया है—'वाचक अरु उपमेय जहँ साधारण उपमान ।' (ल० ल० ४३) । मतिरामका लक्षण स्पष्ट नहीं है । पदमाकरके लक्षणमें अधिक स्पष्टता है—'उपमानरु वाचक धरम, उपमेय हु जो कोइ । ये चारहु परसिद्ध जहँ, पूरन उपमा सोइ ।' (पदमा० . ८) । भूषण तथा दास आदि कतिपय आचार्यों ने सामान्य उपमाको पूर्णोपमा ही मानकर उसका लक्षण अलग नहीं दिया है । उदा०—'दावदार निरखि रिसानो दहि दलराय, जैसे गड़दार अबदार गजराजको ।' (शि० भू० . ३४) ।—'सुभग सुधाधर तुल्य सुख, मधुर सुधासे वैन ।' (पद्मा० ९) । 'तापस वाला-सी गंगा कल गशि मुखसे दीपित मृदु करतल, लहरें उरपर कोमल कुन्तल ।' (सु० न० पन्त . नौकाविहार) ।

२. श्रौती—पूर्णोपमाके दो भेदों में से एक । मम्मटके अनुसार—'जहाँ उपमानोपमेयभाव 'यथा', 'इव', 'वा' आदि शब्दोंके श्रुतिमात्रसे प्रतीत हो जाय, श्रौती उपमा कही जाती है ।' (का० प्र० १० ८७ वृ०) । विश्वनाथने ऐमे ही 'यथा', 'इव' आदि शब्दोंका प्रयोग इम उपमामें माना है, क्योंकि इनमें सुनते ही सादृश्यका बोध हो जाता है (सा० द० १० १६) । हिन्दीके आचार्यों में जसवन्त मिह, भूषण आदिने इस विभाजनको छोड़ दिया है । कुलपतिने मम्मटके आधारपर इनको स्वीकार किया है । दासने दो भेदोंका उल्लेख किया है, पर लक्षण नहीं दिये । पदमाकरके अनुसार 'सो श्रौती सब्दहि सुनत, जहँ, वाचकको ज्ञान ।' (पदमा० २०) । लक्षण बहुत स्पष्ट नहीं है । वस्तुतः इव, यथा, सी, मे, तों, लो, जिमि आदि वाचक शब्दोंके प्रयोग जहाँ सादृश्यको प्रत्यक्ष कर देते हैं, वहाँ यह उपमा मानी जाती है । उदा०—'चन्द्रमुखी न एलै न चलै निरवात निवासमें दीपसिखा-सी ।' (मतिराम) । 'गिज्ञा न हो कि मे फिहँ खोजता तुमको, है मधुप हँदता यथा मनोस भगनको ।' (साकेत) । इनमें 'नी' और 'यथा'

इसी प्रकारके वाचक हैं ।

३. आर्थी—पूर्णोपमाका दूसरा भेद । मम्मटके अनुसार उपमामें 'तुल्य' आदि शब्दोंके प्रयोगसे साधर्म्यकी प्रतीति आक्षेपगम्य (अब्दलभ्य या साक्षात् नहीं) होनेपर आर्थी उपमा होती है (का० प्र० १० ८७ वृ०) । इन्होंने अनुसरणपर विश्वनाथने भी माना है कि 'तुल्य', 'समान' आदि तुल्यार्थी वाचक शब्दोंके प्रयोगसे आर्थी उपमा होती है (सा० द० . १० १६) । हिन्दीके आचार्यों ने इनकी स्पष्ट विवेचना नहीं की है—'अर्थ निरूपे आरथी' (पद्मा० २०) । वस्तुतः तुल्य, समान, सद्य, तूल, सम, सरिस आदि शब्दोंके प्रयोगसे जहाँ सादृश्यकी स्थापना की जाती है वहाँ आर्थी उपमा मानी जायगी । इन शब्दोंका सम्बन्ध उपमान और उपमेय दोनोंके साथ रहता है । ऐसी स्थितिमें 'चन्द्र इव मुख' में जिम प्रकार साक्षात् सादृश्य या साधर्म्य कथन है, वैसा 'चन्द्रतुल्य मुख' में नहीं है । 'इव' आदि वाचक जिन शब्दोंके बाद प्रयुक्त होते हैं उनको उपमान समझ लिया जाता है, पर 'तुल्य' आदि जिम शब्दसे सम्बन्ध रखते हैं उसका उपमान होना आवश्यक नहीं होता । उदा०—'विजय करन दारिद दमन दरन सकल दुख दुद । गिरजा पट मृदु कंज मम बंदत हाँ सुख कंद ।' (पोद्दार अ० मं० ५९) । इन दोनोंका प्रयोग लुप्तोपमाके अन्तर्गत हो सकता है—'कुद इदु सम देह उमा रमन करुना अयन ।' (रा० च० मा० १ ३) इममें धर्म-लुप्त है (सुन्दर) ।

४. लुप्तोपमा—उपमाके प्रचलित प्रथम भेदों में से एक । वामनने कहा है 'लोपे लुप्ता ।' (का० सू० वृ० ४ २ ६) अर्थात् गुणादिके लोप होनेपर लुप्तोपमा होती है । मम्मट तथा विश्वनाथने पूर्णोपमा और लुप्तोपमाका भेद-विस्तार किया है और इसका लक्षण यही स्वीकृत रहा 'लुप्ता सामान्यधर्मादरेकस्य यदि वा द्वयो ।' (सा० द० १० १७) । अर्थात् उपमान-उपमेय आदिक चारोंमें से एक, दो, तीनका लोप होता है तो लुप्ता कहते हैं । विश्वनाथने इमे भी श्रौती तथा आर्थीमें विभाजित किया है । पर मम्मटके समान ही इन्होंने वाक्यगा और समासगा श्रौती, वाक्यगा, समासगा और तद्धितगा आर्थीमें पूर्णोपमाके भेदोंको स्वीकार किया है, केवल तद्धितगा श्रौतीकी सम्भावना नहीं मानी है । हिन्दीमें इन उपभेदोंका प्रचलन नहीं है । एक तो ये हिन्दीकी प्रवृत्तिके अनुकूल नहीं हैं और दूसरे जिन सस्कृत-के नवीन आलंकारिकोंका हिन्दीके आचार्यों ने अनुसरण किया है, उन्होंने इस प्रकारके भेदोंका विस्तार प्रायः नही दिया है । उन्होंने केवल उपमान, उपमेय, साधारण धर्म तथा वाचकके लोपके आधारपर भेदविस्तार किया है । जसवन्त सिंहने 'भाषाभूषण' में लुप्तोपमाका विस्तार मम्मट तथा विश्वनाथके अनुसार त्रिलुप्तातक स्वीकार किया है, यद्यपि यह भेद हिन्दीकी प्रवृत्तिके अनुकूल नहीं पड़ता । मतिरामके लक्षण हैं—'होन एक है तीन को, इन चारिहु में लोप ।' (ल० ल० ४६) । भूषणने पूर्णोपमाकी परिभाषा देकर कहा दिया है 'उप्त घटन लौ मान' (शि० भू० ३६) । कुलपति त्रिलुप्तातक भेद मानते हैं । हिन्दीमें यह विस्तार इम सीमा तक बढ़ाया गया कि चारोंके लोपका भेद भी माना

गया है 'इक द्वे तीन चारको, जहाँ लोप पहिचान । यों सु पचदश भेद जुत, उतोपमा प्रमान ।' (पद्या० - १०) । इस प्रकार पद्याकरने १५ प्रकारकी लुतोपमाएँ बतायीं और उनके उदाहरण भी दिये हैं । धर्मलुता—जिसमें धर्मकथन न किया जाय 'कुद इदु-सम देह उमा रमन कर्णा अयन' (रा० च० मा० १ : ४) । इसमें शिवकी देह उपमेय, कुद इदु उपमान और 'सम' आर्था उपमावाचक शब्द । यहाँ 'गौर' वर्ण आदि धर्मका लोप है । उपमान लुता—उपमानका कथन न किया जाना 'गव सम गमन सुमन्' (पद्या १०), यहाँ गव उपमेय है (अन्य उपमेयकी अनुपस्थितिमें), सम आर्था उपमावाचक तथा गमन धर्म । वस्तुतः यह श्रौती उपमाका भेद नहीं हो सकता, क्योंकि इव आदिके प्रयोगमें शब्द उपमान साक्षात् हो जाता है । वाचकलुता—जिमें वाचक शब्दोंका कथन न हो—'नील सरोरुह त्वाम तरुन अरुन वारिज नयन ।' (रा० च० मा० - १ - ३), यहाँ वाचक शब्दका कथन नहीं है, नयन उपमेय, सरोरुह और वारिज उपमान तथा नील और अरुन धर्म । उपमेय लुता—जिसमें उपमेयरूप प्रस्तुतका कथन न किया जाय—'अति उत्तम ज्यो चन्द' (पद्या० - १२) अथवा 'पडी थी विजली-सी विकराल' (साकेत) । इन दोनों उदाहरणोंमें 'मुख' तथा 'किंकेयी' उपमेयोंका सूकेत किया है, उल्लेख नहीं । नकेत आवश्यक है, क्योंकि उसके बिना उपमा ही सम्भव नहीं होगी ।

वाचकधर्मलुता—जिसमें वाचक शब्दोंके साथ साधारण धर्मका भी कथन न हो—'सुनि कुल वधू झरोखनि झाँकति रामचन्द्र छवि चन्द वदनियाँ ।' (गीता०) तथा—'दोनों मैया मुख शशि हमें लौट आके दिखाओ ।' (प्रियप्रवास) । इनमें वाचक तथा धर्मका कथन नहीं किया गया है, साथ ही उपमेयके धर्मकी प्रधानता होनेके कारण यहाँ रूपक नहीं माना जायगा, 'झाँकनि' और 'दिखाओ' आदि धर्म वदन और मुखकी प्रधानता सिद्ध करते हैं । धर्मापमानलुता—जिसमें धर्मके साथ उपमानका उल्लेख भी न हो—'गज सी गति अखेरु' (पद्या० १५) तथा—'तदपि कहीं कोई नहीं काव्यानन्द समान ।' (काव्यदर्पण) । इनमें उपमेय तथा वाचक शब्द 'गजगति', 'काव्यानन्द' और 'सी समान' हैं, पर मन्द, सुख धर्म और कामिनीकी गति, सुख साधन उपमान नहीं हैं । यह भेद भी श्रौतीमें ही सम्भव है, क्योंकि इव आदिमें प्रस्तुत उपमेय उपमान हो जायेंगे ।

वाचकोपमेयलुता—जिसमें वाचक और उपमेयका कथन न हो—'चपल चचला देखु' (पद्या० : १५) अथवा—'छवि नो रति आचरति है चलि अवलोकहु लाल ।' (रसमञ्जरी) । इनमें चचला, रति उपमान तथा चपल, छवि समान धर्म हैं, पर उपमान और वाचक शब्द नहीं हैं । वाचकोपमान लुता—जिसमें वाचक शब्द तथा उपमानका कथन न हो—'दाडिम दसन सु सिन अरुन है मृग नयन बिनाल ।' (रसनञ्जरी) । इसमें दसन नयन उपमेय तथा सिन अरुन, विनाल साधारण धर्म हैं, वाचक शब्दोंके साथ दाडिमके डाने, मृग-नेत्र आदि उपमान हैं । धर्मापमान-वाचक लुता—जिसमें इन तीनोंका कथन न हो—'वृषभ कथ

केहरि ठवन' (रा० च० मा०) । या—'खो गया मेरा खग अनजान मृगेश्रणि' (सु० नं० पं०), इनमें वृषभ, केहरि तथा मृग उपमेय नहीं हैं, क्योंकि इनकी आखों, ठवनि तथा कर्णोंसे उपमा दी जाती है, इनसे नहीं । अतः केवल उपमेय आँख, गति और कर्णका कथन है और सब लुप्त हैं । वाचक-धर्म-उपमेयलुता—'मत्त गयद हस तुम तोहँ कहा दुरावति हम सों ।' (सु० सा०) । यहाँ गयद और हस उपमान हैं, नायिकाकी गति तथा रूप आदि उपमेयकी सुन्दरता वर्णित है, अतः यहाँ वाचक, धर्म तथा उपमेय तीनोंका कथन नहीं है और कोई रूपक नहीं बाँधा गया है, इसलिए रूपकातिशयोक्ति भी नहीं है (का० द० पृ० ३५५) । वस्तुतः इन भेदोंमें कई केवल विस्तार करनेकी प्रवृत्तिके चोतक हैं, उनका समुचित निर्वाह नहीं हो सकता ।

उपमाके अन्य भेदोंमें प्राचीनोंका मत हिन्दीमें किसीने ग्रहण नहीं किया है । वस्तुतः दण्डी द्वारा किये गये उपमाके भेद स्वतन्त्र रूपमें प्रतिष्ठित हो गये । हिन्दीके कुछ आचार्योंने त्रयदेव और अप्पय्य दीक्षितके आधारपर उपमाके भेदोंकी चर्चा नहीं की और कुछने मम्मट और विश्वनाथके आधारपर मालोपमा तथा रसनोपमा आदिकी चर्चा कर दी है । आधुनिक विवेचकोंने विश्वनाथके एक-दो भेदोंको और स्वीकार कर लिया है ।

५ विम्बप्रतिविम्बोपमा—जहाँ उपमेय और उपमानके कहे हुए विभिन्न वर्णोंका आपसमें प्रतिविम्ब-भाव वर्णित हो । विश्वनाथने इस उपमाका उल्लेख ऐसी उपमाओंके अन्तर्गत किया है जिनका साधारण धर्म उक्त नहीं है । उनके अनुसार उपमाके सभी साधारण धर्म उपमेय तथा उपमानमें अलग-अलग कथित रहते हैं और उनमें विम्बप्रतिविम्ब-भावसे सम्बन्ध स्थापित किया जाता है (सा० द० १० २३) अर्थात् उनमें केवल आच्छिन्न अन्तर रहता है । यथा—'तेरा नीला वपुष जिनसे होयगा कान्तिधारी, जैसे वहावृत मुकुटमें गोपवेशी मुरारी ।' (रसनञ्जरी) । इसमें इन्द्रधनुष-युक्त नील-मेघ और मयूर-पुच्छके मुकुट धारण किये कृष्णकी उपमा दी गयी है—साधारण धर्मका आच्छिन्न कथन भिन्न है—मेघका इन्द्रधनुष और कृष्णका मयूरपुच्छ । परन्तु इन दोनोंमें समान धर्मका प्रतिविम्बन है ।

६ रसनोपमा—मम्मटके अनुसार करधनी(रजनी)की एक किंकिणीका दूसरी किंकिणीसे जिस प्रकार क्रमशः सम्बन्ध रहता है उसी प्रकार इसमें उपमेय-उपमान एक-दूसरेसे जुड़े रहते हैं (का० प्र० : १० - ९० वृ) । विश्वनाथने इसी बातको दूसरी तरह कहा है—'यदोर्ध्वसुपमेयस्य यदि त्यादुपमानता ।' (सा० द० १० २५), अर्थात् जब उपमेय अगले क्रममें ही उपमान हो जाय । मतिराममें इसीका भाव ग्रहण किया गया है—'जहाँ प्रथम उपमेय नो होत जात उपमान ।' (स० ल० ५१) । पद्याकरका लक्षण भी समान है—'उपमेय जहँ, होत जात उपमान ।' (पद्या० २४) । उदा०—'सुगुन शान सम उद्यमहु, उद्यम सम फल जान । फल समान मुनि दान है, दान सरित्त समान ।' (वही २५) ।

७ मालोपमा—मम्मटके अनुसार एक ही उपमेयके लिए

अनेक उपमानोंके गुम्फनके कारण मालोपमा कहते हैं (का० प्र० १० ९० वृ)। विश्वनाथने इसीको दुहरा दिया है—‘मालोपमा यदेकस्योपमान बहु दृश्यते।’ (मा० द० २६)। मतिराम, पद्माकर आदि हिन्दीके आचार्योंने भी इसीको दुहरा दिया है—‘जहाँ एक उपमेयको होत बहुत उपमान।’ (ल० ल० ४८)। उदा०—‘रूप जाल नेदलालके, परि करि बहुरि छुटै न। खजरीट मृग मीनसे, ब्रजवनितनके नैन।’ (ल० ल० ५०)। ओर ‘पछतावेकी परछाई-सी तुम उठार छाया हो कोन ? दुर्बलता-सी अंगझाई-सी अपराधी-मी भयसे मौन।’ पहलेमें नैनके लिए ओर दूसरेमें छायाके लिए उपमानोंका कथन है।

उपमा मौलिक अलंकार है ओर उसके सादृश्यकी कल्पनामें सौन्दर्यकी काव्यात्मक उद्भावना है। अतएव इसका सफल और सुन्दर प्रयोग प्रत्येक युगके उत्कृष्ट कविमें मिलता है। उपमाके प्रयोगमें तुलसीकी कल्पना सबसे अधिक प्रखर है। कथाके प्रवाह और उसके भावात्मक उतार-चढ़ावके साथ उपमाएँ सहज रूपमें आकर सौन्दर्य-बोधके उत्कर्षकी बढ़ाती हैं। अन्य कथा-काव्योंमें भी इस अलंकारका पर्याप्त प्रयोग हुआ है। सूर तथा अन्य कृष्ण-भक्त कवियोंके पदोंमें उपमाके सुन्दर और सहज प्रयोग हैं। रीतिकालकी जहात्मक तथा उक्तिवैचित्र्यकी प्रवृत्तिके साथ अन्य अलंकारोंका मेल अधिक रहा है। आधुनिक युगके कथाकाव्योंमें पुन इसका सुन्दर प्रयोग हुआ। छायावादी तथा नवीन काव्यमें भी लुप्तोपमाके विविध रूप मिलते हैं।

—र०

**उपमान**—अलंकार-शास्त्रमें उपमाके चार प्रमुख उपादानोंमें एक उपादान (दे०—‘उपमा’)। वर्णनीय वस्तुकी अथवा उपमेयकी जिस उत्कृष्ट गुणवाले पदार्थसे उपमा दी जाती है, उसे ‘उपमान’ कहते हैं। इस शब्दका प्रयोग उपमाके विकासके साथ जुड़ा हुआ है। निरुक्ततक इसका प्रयोग इसी अर्थमें चल पड़ा था। पाणिनिके समयतक उपमाके चारों अंग निर्दिष्ट हो चुके थे। पतञ्जलिने उपमानकी व्याख्या की। उनके अनर्लूत उदाहरण ‘गौरिव गवय’ का उल्लेख बादके आचार्योंने किया है। मस्कून तथा हिन्दीके सभी आचार्योंने उपमाके अन्तर्गत उसके चारों अंगोंका उल्लेख किया है।

रीतिकालीन आचार्य कुलपति मिश्रके शब्दोंमें ‘उपमेय’ और ‘उपमान’का पारिभाषिक रूप इस प्रकार है—‘उपमान अरु उपमेय हैं, अलंकारके प्रान। ताते इनको प्रथम ही, कर्णित रूप बखान। होय बनाई सम किये, जाके सो उपमान। जाकी वर्नन कीजिये, सो उपमान बखान।’ (रत्न-रहस्य)। उदा०—‘अधिकार न भीमामें रहते। पावस निर्झरसे वे बहते।’ (प्रसाद - कामायनी)। इसमें ‘पावस निर्झर’ उपमान अथवा अप्रस्तुत वस्तु है, जिससे ‘अधिकार’-रूप उपमेय अथवा प्रस्तुत वस्तुकी समता की गयी है। इसी प्रकार—‘सत्ति ! भिखारिणी-सी तुम पथपर फैलाकर अपना अचल, सूखे पत्तोंकी ही पा बया, प्रमुदित रहती हो प्रतिपल।’ (छाया पत)। भिखारिणी जिन प्रकार रूखा-सूखा साकर ही सन्तुष्ट हो जाती है, वैसे ही छाया भी सूखे

पत्ते पाकर क्या प्रमुदित रहती है ? इसमें उपमेय ‘छाया’-की ‘भिखारिणी’-रूप उपमानसे उपमा दी गयी है। यहाँ सादृश्य या उपमान सुन्दर बन पड़ा है।

हिन्दीमें ‘उपमान’को अवर्णनीय, अवर्ण्य, अप्रस्तुत, अप्रकृत, अप्रामाणिक और अप्राकरणीक भी कहते हैं। सर्वाधिक प्रचलित और प्रयुक्त शब्द ‘उपमान’ और ‘अप्रस्तुत’ है। रामचन्द्र शुक्ले ‘उपमान’के लिए ‘अप्रस्तुत-योजना’ और ‘अप्रस्तुत-विधान’ दो नये शब्दोंका प्रयोग किया है, किन्तु इनमेंसे ‘अप्रस्तुत-योजना’ शब्द अपेक्षाकृत अधिक उपयुक्त एवं सम्यक् अर्थका प्रतिपादक प्रतीत होता है। इनके अनुसार यह शब्द उपमानकी अपेक्षा इसलिए उपयुक्त है कि उपमान उतने व्यापक अर्थका बोधक नहीं जितने व्यापक अर्थकी प्रतीति ‘अप्रस्तुत योजना’ अथवा ‘अप्रस्तुत-विधान’ शब्दसे होती है। विशेषके लिए दे०—‘अप्रस्तुत’।

—वि० स्ना०

**उपमित कथाकाव्य**—दे०—‘दृष्टान्तकाव्य’।

**उपमेय**—उपमाके चार अंगोंमेंसे एक, जिसकी किसी अन्य उत्कृष्ट गुणवाली वस्तुसे समता की जाय। उदा०—‘हरिपद कोमल कमलसे’, इसमें ‘हरिपद’ उपमेय अथवा प्रस्तुत वस्तु है जिसकी कमलसे समता दी गयी है। और भी—‘पागल-सी प्रभुके साथ सभा चिल्लाई, सो बार धन्य वह एक लालकी माई’ (मै० श० गुप्त साकेत)। यहाँ सभा उपमेय है जिसकी ‘पागल’ उपमानसे समता की गयी है।

हिन्दीमें उपमेयकी वर्णनीय, वर्ण्य, प्रस्तुत, प्रकृत, प्रामाणिक और प्राकरणीक भी कहते हैं। इनमेंसे वैसे तो उपमेय शब्द परिपाटीसे प्रचलित है, किन्तु आज प्रस्तुत शब्द अधिकांशमें उपमेयका स्थानापन्न हो गया है। रामचन्द्र शुक्ले भी उपमेयके स्थानपर प्रस्तुतका प्रयोग अपेक्षाकृत अधिक किया है।

उपमाके विकासके साथ इसका प्रयोग भी सम्बद्ध है। उपमाके अन्तर्गत उपमेयका विचार किया गया है, हिन्दीके आचार्योंने ‘जिसका वर्णन किया जाय उसे उपमेय’ समान रूपसे माना है—‘जाको वर्नन कीजिये, सो उपमेय प्रमान’ (मतिराम ल० ल० ३९)।

—वि० स्ना०

**उपमेयोपमा**—सादृश्यगर्भ भेदाभेदप्रधान अलंकारका भेद। यह अलंकार कुछ आचार्योंके द्वारा स्वतन्त्र माना गया है—भामह, उद्भट, वामन, मम्मट तथा विश्वनाथ आदिने ओर कुछने उपमाके अन्तर्गत माना है—दण्डी, रुद्रट तथा भोज आदिने। हिन्दीमें प्राय आचार्योंने इसे स्वतन्त्र अलंकार माना है—मतिराम, भूषण, कुलपति, दास तथा पद्माकर आदिने। केशवने इसकी चर्चा नहीं की है और देवने ‘काव्य रसायन’में इसे उपमाके भेदके रूपमें स्वीकार किया है। मम्मटके अनुसार—‘विपर्यास उपमेयोपमा तयो।’ (का० प्र० १० ९१) अर्थात् जहाँ दोनोंमें (उपमेय-उपमानमें) परस्पर परिवृत्ति (परिवर्तन) प्रतिपादित किया जाय। विश्वनाथ तथा जयदेवने ‘पर्यायेण’ कहकर मम्मटका लक्षण ले लिया है। हिन्दीके आचार्योंने प्राय इसीका अनुवाद प्रस्तुत किया है—‘जहाँ परस्पर होत है उपमेयोपमान।’ (जि० भू० ५३)। रामका लक्षण किंचित् अलग है—‘उपमा दोऊ दुहुनकी, जो उपमा उपमेय।’ (का०



नि० - ८)। इनमें परस्पर उपमा देनेसे अन्य उपमानोंके निरादरका भाव व्यजित है जो इस अलंकारकी विशेषता है। उदा०—‘तेरे तेज नरजा ममत्व दिनकर सो है, दिनकर नोहं तेरे तेजके निकरसो।’ (शि० भू० ५४), अथवा—‘तरल नैन तुव वचनसे, स्याम तामरम तार। स्याम तामरस तारने, तेरे कच चुकुमार।’ (का० नि० - ८)। यहाँ शिवजीके तेज और दिनकरकी तथा कच और तामरस-तारकी परस्पर उपमा दी गयी है। —र०

**उपयोगितावाद**—किसी भी वस्तु, विचार अथवा कार्यका महत्त्व आँकनेके लिए उपयोगिताकी कसौटी बहुत दिनोंसे चली आ रही है। किसी कालविशेषके सामाजिक उद्देश्योंके अनुरूप ही उपयोगिताके प्रतिमान भी बदलते रहे हैं, पर उपयोगिताका सिद्धान्त अक्षुण्ण रहा है। उपयोगितावादको साहित्यमें सोद्देश्यतावादकी भी मशा दी गयी है और इसका विरोधी सिद्धान्त ‘कला कलाके लिए’ अथवा कलावादके (दि०) रूपमें उपस्थित किया गया है।

उपयोगितावाद शब्दका प्रचार १९वीं शताब्दीमें यूरोपमें हुआ है। वहाँ इसका प्रतिरूप ‘यूटिलिटेरियनिज्म’ है। कहा जाता है कि यह ग्रीक एपीकुरसके आनन्दवादका पुनरुत्थान है। यूरोपमें यह अठारहवीं शताब्दीके वायवी आदर्शवादके विरुद्ध प्रतिक्रियाके रूपमें आया। इसके प्रयोक्ता वैधर्म, आस्टिन, मिल आदि व्यक्तिवादी दार्शनिक थे। उनके अनुसार राजनीतिक सत्ताएँ, राज्यकी नीतिवाँ आदि किसी आदर्श, काल्पनिक मानवीय अधिकारों एवं कर्तव्योंके लिए नहीं हैं, उनकी महत्ता मानवीय सन्तुष्टियोंकी एक निश्चित, स्थिर उपयोगिताके लिए सहायक होनेमें है। इन लोगोंके अनुसार समाजके नियमनका एकमात्र सिद्धान्त होगा ‘सर्वाधिक मनुष्याका अधिकतम सुख’। इसका स्वरूप इन कालमें व्यक्तिवादी है। यह मुक्त व्यापार, पेग्रेकी स्वतन्त्रता, व्यापारके क्षेत्रमें अबाधित प्रतियोगिता, व्यक्तिगत सम्पत्ति तथा अन्य व्यक्तिवादी सुधारोंकी माँग करता हुआ आभिजात्य श्रेष्ठताकी चुनौती देता है। उपयोगितावादकी विचारधारामें एक विचित्र विकास परिलक्षित होता है, और वह यह कि इस व्यक्तिवादितार्की परिणति होती है समाजोन्मुख विचारधारामें। मिलने यह अनुभव किया कि व्यक्तिकी निरपेक्ष स्वतन्त्रता ‘सर्वाधिक मनुष्याके अधिकतम सुख’के विपरीत जाती है। अन्ततः उने वैयक्तिक और सामाजिक उपयोगितामें भेद करते हुए द्वितीयकी श्रेष्ठतर स्थान देनेके लिए विवश होना पड़ा। समाजवादी विचारधाराकी (दि०—‘समाजवाद’) पृष्ठभूमिमें उपयोगितावादी दर्शनका गहरा हाथ है। समाजवादी विचारधाराके ही चरम रूप ‘मार्क्सवाद’में सर्वहारावर्गकी मिली श्रेष्ठताके अनुरूप उपयोगिताकी कसौटी भी इसी वर्गका कल्याण हो गयी तथा समाजशास्त्रीय विचारकोंने कलाकी वर्गयुद्धका अल्ल माना, उसे विचारोंके प्रचारका साधन स्वीकार किया। इस प्रकार कला एवं साहित्यकी उपयोगिताको सामाजिक सर्वार्थ एवं विकासके साथ जोड़ दिया गया।

परन्तु जैसा कि ऊपर नकेत किया जा चुका है, साहित्यका उपयोगितावादी दृष्टिकोण नया नहीं है। किसी-न-किसी रूपमें उपयोगिताका प्रश्न साहित्यके साथ नन्वद्ध

रहा है। नामहने ‘काव्यालंकार’में काव्यके तीन प्रयोजन माने थे—शास्त्रादि ज्ञान, आनन्द और कीर्ति। रुद्रटने भी यश, शृङ्गी प्राप्ति, पुरुषार्थ-सिद्धि आदिको काव्यका प्रयोजन माना है। ज्वन्वालीककार कुन्तकने ‘मरसोपदेशरूप प्रयोजन’ स्वीकार किया है—‘काव्य हृदयको प्रभावित कर कर्तव्याकर्तव्यका सरस विच्छेपण किया करता है।’ काव्यमें रसप्रतीति और रसप्रतीतिसे जीवनादर्शोंको और प्रगति, ऐसी कुछ विचारधारा ज्वनि-सम्प्रदायकी रही है। मम्मटने इस ‘रसरूप काव्यप्रयोजन’को और परिष्कृत करके उपस्थित किया। उन्होंने काव्यके छ प्रयोजन माने—(१) यश-प्राप्ति, (२) अर्थलभ, (३) आचारज्ञान, (४) अमगल-निवारण, (५) रस या आनन्द, (६) सरस उपदेश। इनमें कविके प्रयोजन प्रथम चार हैं तथा कवि और सहृदय दोनोंके अन्तिम दो। मम्मटकी इस बातकी परवर्ती आचार्योंने लगभग स्वीकार कर लिया है। आधुनिक युगमें रामचन्द्र शुद्धने भी काव्यका उद्देश्य लोकमगल और आत्मविस्तार स्वीकार किया है। इस सन्बन्धमें यह भी ध्यान देने योग्य है कि हमारे काव्यशास्त्रमें विशुद्ध कलावादी दृष्टिकोण अपनाकर विवेचन प्रायः नहीं हुआ है। प्रत्येक आचार्यने काव्यप्रयोजनोंमें उपयोगिताके किसी-न-किसी रूपको स्वीकार किया है, यह दूसरी बात है कि प्रारम्भमें वह उपयोगिता कवितक सीमित थी, बादमें वह महद्दय-तक विस्तृत हो गयी।

पश्चिमी काव्यदर्शनमें भी उपदेशने सन्बन्धित उपयोगिताको प्रमुख स्थान मिला है। ग्रीसमें प्लेटोके समयने ही यह मत प्रचलित है कि काव्यका पहला कार्य शिक्षा देना है। शिक्षाके क्षेत्रमें भी काव्यका महत्त्वपूर्ण स्थान था, क्योंकि ऐसा विश्वास था कि उससे बच्चे देवी-देवताओंके बारेमें जानेंगे। काव्यचरित्र अनुकरण योग्य होते हैं तथा मैन्यमचालन जैसे अनेक विषय होमर द्वारा प्रशंसनीय ढंगसे बताये गये हैं। इस शिक्षक-दृष्टिका विरोध भी ग्रीसमें कम नहीं हुआ। प्लेटोने स्वयं नकेत किया कि देवता बहुधा चरित्रहीन होते हैं। एक भी आदमी देशमें सेनानायक इसीलिए नहीं चुना गया कि उसकी शिक्षा होमरके काव्यके माध्यमसे हुई है तथा एचिलीस जैसे चरित्र अनुकरणीय नहीं हैं। अरस्तूने भी काव्यके सौन्दर्यबोधवाले पक्षपर अधिक बल दिया है। पर होरेमने काव्यके उपदेशवाले पक्षको महत्त्वपूर्ण सिद्ध किया। उसने कहा कि ‘काव्य शिक्षा देता है, आनन्द देता है या दोनों करता है।’ यह बात कुन्तक और मम्मटने बहुत दूर नहीं है। लुकेसिकने भी उपयोगितावादी दृष्टिकोणको ही प्रधानता दी।

आगे आकर रस्किनने तो काव्यको मुख्य रूपसे उपदेश-प्रधान माना है। उसके अनुसार आनन्द तो ‘वाई प्रॉडक्ट’ (गौण उत्पादन) है, मुख्य बात तो धर्मभावनाको तीव्र करना, नैतिक स्तरको पूर्ण बनाना और भौतिक सेवा करना है। (अर्थलभ मम्मटने भी स्वीकार किया है।) डॉल्सटायने भी काव्यके धार्मिक और नैतिक पक्षपर जोर दिया।

१९वीं शतीके अन्तिम और बीसवीं शतीके प्रारम्भिक

भागमें 'कलाके लिए कला' आन्दोलनको अधिक बल मिला। वाल्टर पेटर, आस्कर वाइल्ट, ब्रैटले जैसे समर्थ लोगों द्वारा इसे समर्थन मिला।

स्थूल उपयोगितावादमें कुछ परिष्कार भी इस कालमें हुए। एक तो यह विचार आया कि कला आत्माको ऊँचा उठाती है, वगैर किसी प्रकारकी प्रत्यक्ष शिक्षाका आश्रय लिये, और दूसरा यह सुझाव कि वह आत्माके लिए रजनकारी है, मानसिक शक्तिप्रदायिनी है। नवमानवतावादी (मोर, इरविंग वैविट आदि) लेखकों को मानवीय नियमोंके प्रति जिम्मेदार देखते हैं और ये नियम वस्तुगत नियमोंसे भिन्न हैं।

प्रकट है कि उपयोगितावाद व्यापक रूपसे भारतीय विचारधारामें व्याप्त रहा है। पुराने कालमें उसका उपयोगी रूप उपदेशमें था तो अब वगुयुद्धके शस्त्रके रूपमें, जनकल्याण-योजनाओंके प्रचारके माध्यमके रूपमें उसकी परिणति हो गयी है।

—दे० श० अ०

**उपयोगी कला**—कलाओंको सामान्यतः दो वर्गोंमें विभक्त किया जाता है—ललित कला तथा उपयोगी कला। ललित कलाएँ मनुष्यके सौन्दर्यबोधकी प्रतीक हैं, उपयोगी कलाओंमें बौद्धिकता तथा उपयोगिताका सम्मिश्रण रहता है। ललित कलाओंमें वास्तुकला, मूर्तिकला, चित्रकला, मगीतकला तथा काव्यकलाकी गणना होती है। उपयोगी कलाएँ मनुष्यकी भौतिक आवश्यकताओंकी पूर्तिमें सम्बद्ध हैं। उपयोगी कलाओंमें भी थोड़ा-बहुत सौन्दर्यबोधका भाव तो रहता है, पर वह गौण है। कुर्सी, मेज आदि वस्तुओंमें 'टिजाइन' का ध्यान रखा जाता है, किन्तु यह टिजाइन प्रायः उपयोगिताकी दृष्टिसे बनायी जाती है। सामान्यतः कला कहनेसे ललित कलाओंका ही बोध होता है। आधुनिक प्रयोगकी दृष्टिमें ललित कलामें तो ललित शब्द अब अनावश्यक हो गया है और इसी बातमें उपयोगी कलामें 'उपयोगी' तथा 'कला' शब्द अब एक-दूसरेके विरोधी-से जान पड़ते हैं। इस दृष्टिसे आधुनिक चिन्तनके क्षेत्रमें ललित कला तथा उपयोगी कलाका विभाजन मात्र पुस्तकौतिक ही सीमित रह गया है। अब कलाको अपने आपमें पूर्ण तथा विशुद्ध माना जाता है। उसके लिए सफल तथा असफल जैसे विशेषणोंकी भी अब आवश्यकता नहीं समझी जाती।

—रा० स्व० च०

**उपयोगी साहित्य**—प्राचीनोंने जिसे 'शास्त्र' कहा है, उसे ही आज 'उपयोगी साहित्य'के नामसे अभिहित किया जाता है। 'शास्त्र' दो प्रकारके बँटे गये हैं—(१) पौरुषेय और (२) अपौरुषेय। अपौरुषेय शास्त्र श्रुति है जिसमें वेद (ऋक, साम, यजु, अथर्वण) और छ वेदांग (शिक्षा, कल्प, व्याकरण, निरुक्त, छन्द और ज्योतिष) आते हैं। इनके अतिरिक्त 'अलंकार' नामका एक सातवाँ वेदांग भी माना गया है। पौरुषेय शास्त्र चार हैं—पुराण, आन्वीक्षिकी (न्याय), मोमासा और स्मृतितन्त्र (धर्मशास्त्र)। इनमें पुराण और स्मृतियोंकी मख्या १८ है। इस प्रकार वेद ४, वेदांग ६, पुराण, आन्वीक्षिकी (न्याय) और स्मृति मिलाकर १४ शास्त्र-भेद हुए, जिन्हें विद्यास्थान भी कहा गया है। कुछ लोग १८ विद्यास्थान मानते हैं जिनमें पूर्वाक्त

विद्यार्थानोंके अतिरिक्त वार्ता (वाणिज्य-कृषिविद्या), कामसूत्र, शिल्पशास्त्र और दण्डनीति (राजतन्त्र) सम्मिलित हैं। इनके अतिरिक्त एक साहित्यविधाकी भी परिकल्पना है जो वार्ता, कामसूत्र, शिल्पशास्त्र और दण्डनीतिका सारांश कही गयी है। इस प्रकार भारतीय विचारधारामें 'शास्त्र'के रूपमें उपयोगी साहित्यकी विपुल कल्पना है। इन विभागोंका विकास धीरे-धीरे हुआ है, परन्तु पहला शताब्दीके लगभग सभी यथेष्ट विकासकी स्थितिमें थे। इस शास्त्रके विकासके लिए अनेक शैलियोंका प्रवर्तन हुआ था, जैसे सूत्र, वृत्ति, पद्धति, भाष्य, समीक्षा, टीका, पंजिका, कारिका, वार्तिक। आधुनिक युगके उपयोगी साहित्यमें विषय-विस्तार भले ही हुआ हो, परन्तु उसकी शैलियोंमें इतनी विविधता और परिपक्वता नहीं है। प्राचीन युगमें शास्त्रके किसी एक अंशपर लिखे ग्रन्थ भी थे, जिन्हें 'प्रकरण' कहते थे और ग्रन्थोंके अवान्तर अध्यायोंके लिए 'अध्याय', 'परिच्छेद', 'उल्लास' आदि शब्दोंका उपयोग किया जाता था। प्राचीन युगका उपयोगी साहित्य अधिकांश पद्यमें है, क्योंकि पद्यमें कण्ठस्थ करनेकी सुविधा थी। अपने देशमें यह परम्परा उन्नीसवीं शताब्दीतक चली आती है। मन्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश और हिन्दीमें शास्त्र-ज्ञानकी विस्तृत निधि प्रस्तुत है। काव्यके अतिरिक्त वाङ्मयके रूपमें जो भी उपलब्ध है उसे 'शास्त्र' या 'उपयोगी साहित्य' कहा जा सकता है। आधुनिक युगमें वाङ्मयका यह धानोपयोगी अंग पद्यमें न होकर गद्यमें ही लिपिवद्ध होता है।

'उपयोगी साहित्य'के रूपमें आज हमें जो साहित्य प्राप्त होता है वह प्राचीनोंके 'शास्त्र'को आत्ममात्र करता हुआ कुछ आगे बढ़ गया है, क्योंकि पिछली दस शताब्दियोंमें ज्ञान-विज्ञान एवं विवेचनाके अनेक नये क्षेत्र उद्घाटित हुए हैं। अतः आज 'उपयोगी साहित्य'का व्याप्ति कहीं अधिक है, यूरोपकी औद्योगिक क्रान्तिने आधुनिक जीवनको कर्म-मकुल बना दिया है और 'साहित्य' कविता, उपन्यास, नाटक, कहानी, निबन्ध आदिकी कुछ विशिष्ट कोटियोंमें सिमट आया है। साहित्यमें उपयोगिताकी स्थापना एक पक्षके द्वारा हुई है, परन्तु साहित्येतर समस्त लिपिवद्ध सामग्रीको 'उपयोगी साहित्य' कहा गया है। 'उपयोगी साहित्य'को आज हम (१) वैज्ञानिक साहित्य, (२) टेक्नीकी साहित्य, (३) मानवाय मन्वन्धोंके साहित्य, जैसे अर्थशास्त्र, समाजविज्ञान, राजनीति आदि, (४) मनोविज्ञान एवं मनोविश्लेषण, (५) चिकित्साशास्त्र, (६) श्रद्धा और अमोद-प्रमोदका साहित्य, (७) साहित्यशास्त्र, (८) दर्शन, (९) धर्म और (१०) विविध आदि अनेक वर्गोंमें रख सकते हैं। वास्तवमें गद्यके विकास और मुद्रण-कलाके आविष्कारके साथ मानवीय ज्ञान-चेतना अधिक विस्तृत होती गयी है और उन्नीसवीं शताब्दीमें उनमें मनुष्यके अन्तर्वास अनेकानेक क्षेत्रोंकी स्पर्श किया है। प्राचीन युगोंमें धर्म, मनोविज्ञान और नीतिशास्त्र दर्शनमें ही अन्तर्भुक्त थे, परन्तु अब इनमेंमें प्रत्येक अवान्तर उपन्यास विभक्त है और विश्लेषण-शुद्धिके उत्तरोत्तर विकासके साथ नये-नये चिन्ता-क्षेत्र सामने आते जा रहे हैं। विवेचनका निम्न विभिन्न परनिर्गम प्राचीन उपयोगी साहित्यका

नि० - ८)। इसमें परस्पर उपमा देनेमें अन्य उपमानोंके निरादरका भाव व्यजित है जो इन अलंकारकी विशेषता है। उदा०—‘तेरो तेज मरजा ममत्थ दिनकर सो है, दिनकर मोहैं तेरे तेजके निकरसो।’ (शि० भू० - ५४), अथवा—‘तरल नैन तुव वचनसे, स्याम तामरस तार। स्याम तामरस तारसे, तेरे कच सुकुमार।’ (का० नि० - ८)। यहाँ शिवाजीके तेज और दिनकरकी तथा कच और तामरस-तारकी परस्पर उपमा दी गयी है। —२०

**उपयोगितावाद**—किसी भी वस्तु, विचार अथवा कार्यका महत्त्व आँकनेके लिए उपयोगिताकी कसौटी बहुत दिनोंसे चली आ रही है। किसी कालविशेषके सामाजिक उद्देश्योंके अनुरूप ही उपयोगिताके प्रतिमान भी बदलते रहे हैं, पर उपयोगिताका सिद्धान्त अधुण रह रहा है। उपयोगितावादकी साहित्यमें सोद्देश्यतावादकी भी संज्ञा दी गयी है और इसका विरोधी सिद्धान्त ‘कला कलाके लिए’ अथवा कलावादके (दि०) रूपमें उपस्थित किया गया है।

उपयोगितावाद शब्दका प्रचार १९वीं शताब्दीमें यूरोपमें हुआ है। वहाँ इसका प्रतिरूप ‘यूटिलिटेरियनिज्म’ है। कहा जाता है कि यह ग्रीक एपीकरसके आनन्दवादका पुनरुत्थान है। यूरोपमें यह अठारहवीं शताब्दीके वायवी आदर्शवादके विरुद्ध प्रतिक्रियाके रूपमें आया। इसके प्रयोक्ता बँधम, आस्टिन, मिल आदि व्यक्तिवादी दार्शनिक थे। उनके अनुसार राजनीतिक संस्थाएँ, राज्यकी नीतियाँ आदि किसी आदर्श, काल्पनिक मानवीय अधिकारों एवं कर्तव्योंके लिए नहीं हैं, उनकी महत्ता मानवीय सम्बन्धोंकी एक निश्चित, स्थिर उपयोगिताके लिए सहायक होनेमें है। इन लोगोंके अनुसार समाजके नियमनका एकमात्र सिद्धान्त होगा ‘सर्वाधिक नख्खाका अधिकतम मुख’। इसका स्वरूप इस कालमें व्यक्तिवादी है। यह मुक्त व्यापार, पेशेकी स्वतन्त्रता, व्यापारके क्षेत्रमें अबाधित प्रतियोगिता, व्यक्तिगत सन्पत्ति तथा अन्य व्यक्तिवादी सुधारोंकी माँग करता हुआ आभिजात्य श्रेष्ठताको चुनौती देता है। उपयोगितावादकी विचारधारामें एक विचित्र विकास परिलक्षित होना है, और वह यह कि इस व्यक्तिवादिताकी परिणति होती है ममाजोन्मुख विचारधारामें। मिलने यह अनुभव किया कि व्यक्तिकी निरपेक्ष स्वतन्त्रता ‘सर्वाधिक नख्खाके अधिकतम मुख’के विपरीत जाती है। अन्ततः उसे वैयक्तिक और सामाजिक उपयोगितामें भेद करते हुए द्वितीयको श्रेष्ठतर स्थान देनेके लिए विवश होना पड़ा। समाजवादी विचारधाराले (दि०—‘समाजवाद’) पृष्ठभूमिमें उपयोगितावादी दर्शनका गहरा हाथ है। समाजवादी विचारधाराले ही चरम रूप ‘माकर्मवाद’में सर्वहारावर्गको मिली श्रेष्ठताके अनुरूप उपयोगिताकी कसौटी भी इसी वर्गका कल्याण हो गयी तथा समाजशास्त्रीय विचारकोंने कलाकी वर्गयुद्धका अस्त्र माना, उसे विचारोंके प्रचारका साधन स्वीकार किया। इन प्रकार कला एवं साहित्यकी उपयोगिताकी नामाजिक नग्नता एवं विकासके साथ जोड़ दिया गया।

परन्तु जैसा कि ऊपर नकेत किया जा चुका है, साहित्यका उपयोगितावादी दृष्टिकोण नया नहीं है। किमी-न-किमी रूपमें उपयोगिताका प्रश्न साहित्यके साथ सम्बद्ध

रहा है। मामहने ‘काव्यालंकार’में काव्यके तीन प्रयोजन माने थे—शास्त्रादि ज्ञान, आनन्द और कीर्ति। रूडने भी यश, इष्टकी प्राप्ति, पुत्रवार्थ-सिद्धि आदिकी काव्यका प्रयोजन माना है। ध्वन्यालोककार कुन्तकने ‘सरसोपदेशरूप प्रयोजन’ स्वीकार किया है—‘काव्य हृदयको प्रभावित कर कर्तव्याकर्तव्यका सरस विम्लेषण किया करता है।’ काव्यसे रसप्रतीति और रसप्रतीतिसे जीवनादृशोंको और प्रगति, ऐसी कुछ विचारधारा ध्वनि-सम्प्रदायकी रही है। मम्मटने इस ‘रसरूप काव्यप्रयोजन’को और परिष्कृत करके उपस्थित किया। उन्होंने काव्यके छ प्रयोजन माने—(१) यश-प्राप्ति, (२) अर्थलाभ, (३) आचारज्ञान, (४) अमगल-निवारण, (५) रम या आनन्द, (६) सरस उपदेश। इनमें कविके प्रयोजन प्रथम चार हैं तथा कवि और सहृदय दोनोंके अन्तिम दो। मम्मटकी इस बातकी परवर्ती आचार्योंने लगभग स्वीकार कर लिया है। आधुनिक युगमें रामचन्द्र शुक्लने भी काव्यका उद्देश्य लोकमगल और आत्मविस्तार स्वीकार किया है। इस सम्बन्धमें यह भी ध्यान देने योग्य है कि हमारे काव्यशास्त्रमें विशुद्ध कलावादी दृष्टिकोण अपनाकर विवेचन प्रायः नहीं हुआ है। प्रत्येक आचार्यने काव्यप्रयोजनोंमें उपयोगिताके किसी-न-किसी रूपको स्वीकार किया है, यह दूसरी बात है कि प्रारम्भमें यह उपयोगिता कवित्तक सीमित थी, बादमें वह सहृदय-तक विस्तृत हो गयी।

पश्चिमो काव्यदर्शनमें भी उपदेशसे सम्बन्धित उपयोगिताको प्रमुख स्थान मिला है। ग्रीसमें प्लेटोके समयसे ही यह मत प्रचलित है कि काव्यका पहला कार्य शिक्षा देना है। शिक्षाके क्षेत्रमें भी काव्यका महत्त्वपूर्ण स्थान था, क्योंकि ऐसा विश्वास था कि उससे बच्चे देवी-देवताओंके बारेमें जानेंगे। काव्यचरित्र अनुकरण योग्य होते हैं तथा सैन्यमंचालन जैसे अनेक विषय होमर द्वारा प्रशंसनीय ढंगसे बताये गये हैं। इस शिक्षक-दृष्टिका विरोध भी ग्रीसमें कम नहीं हुआ। प्लेटोने स्वयं संकेत किया कि देवता बहुधा चरित्रहीन होते हैं। एक भी आदमी देशमें सेनानायक इसीलिए नहीं चुना गया कि उसकी शिक्षा होमरके काव्यके माध्यमसे हुई है तथा पंचिलीस जैसे चरित्र अनुकरणीय नहीं हैं। अरस्तूने भी काव्यके सौन्दर्यबोधवाले पक्षपर अधिक बल दिया है। पर होरोमने काव्यके उपदेशवाले पक्षको महत्त्वपूर्ण सिद्ध किया। उसने कहा कि ‘काव्य शिक्षा देता है, आनन्द देता है या दोनों करता है।’ यह बात कुन्तक और मम्मटसे बहुत दूर नहीं है। लक्रेमिकने भी उपयोगितावादी दृष्टिकोणको ही प्रधानता दी।

आगे आकर रस्किनने तो काव्यको मुख्य रूपसे उपदेश-प्रधान माना है। उसके अनुसार आनन्द तो ‘वाई प्रॉडक्ट’ (गौण उत्पादन) है, मुख्य बात तो धर्मभावनाको तीव्र करना, नैतिक स्तरको पूर्ण बनाना और मौक्तिक सेवा करना है। (अर्थलाभ मम्मटने भी स्वीकार किया है।) डॉल्सटायने भी काव्यके धार्मिक और नैतिक पक्षपर जोर दिया।

१९वीं शताब्दीके अन्तिम और बीसवीं शताब्दीके प्रारम्भिक

भागमें 'कलाके लिए कला' आन्दोलनको अधिक बल मिला। वाल्टर पेटर, आस्कर वाइल्ट, ब्रैडले जैमे समर्थ लोगों द्वारा इसे समर्थन मिला।

स्थूल उपयोगितावादमें कुछ परिष्कार भी इस कालमें हुए। एक तो यह विचार आया कि कला आत्माको ऊँचा उठाती है, वगैर किसी प्रकारकी प्रत्यक्ष शिक्षाका आश्रय लिये, और दूसरा यह सुझाव कि वह आत्माके लिए रजनकारी है, मानसिक शक्तिप्रदायिनी है। नवमानवतावादी (मोर, इरविंग वैविट आदि) लेखकोंको मानवीय नियमोंके प्रति जिम्मेदार देखते हैं और ये नियम वस्तुगत नियमोंसे भिन्न हैं।

प्रकट है कि उपयोगितावाद व्यापक रूपसे भारतीय विचारधारामें व्याप्त रहा है। पुराने कालमें उसका उपयोगी रूप उपदेशमें था तो अब वगयुद्धके शस्त्रके रूपमें, जनकल्याण-योजनाओंके प्रचारके माध्यमके रूपमें उसकी परिणति हो गयी है।

—दे० अ० अ०

**उपयोगी कला**—कलाओंको सामान्यतः दो वर्गोंमें विभक्त किया जाता है—ललित कला तथा उपयोगी कला। ललित कलाएँ मनुष्यके सौन्दर्यबोधकी प्रतीक हैं, उपयोगी कलाओंमें बौद्धिकता तथा उपयोगिताका सम्मिश्रण रहता है। ललित कलाओंमें वास्तुकला, मूर्तिकला, चित्रकला, संगीतकला तथा कान्यकलाकी गणना होती है। उपयोगी कलाएँ मनुष्यकी भौतिक आवश्यकताओंकी पूर्तिसे सम्बद्ध हैं। उपयोगी कलाओंमें भी थोड़ा-बहुत सौन्दर्यबोधका भाव तो रहता है, पर वह गौण है। कुर्सी, मेज आदि वस्तुओंमें 'टिजाइन' का ध्यान रखा जाता है, किन्तु यह टिजाइन प्रायः उपयोगिताकी दृष्टिसे बनायी जाती है। सामान्यतः कला कहनेसे ललित कलाओंका ही बोध होता है। आधुनिक प्रयोगकी दृष्टिसे ललित कलामें तो ललित शब्द अब अनावश्यक हो गया है और इसी बातसे उपयोगी कलामें 'उपयोगी' तथा 'कला' शब्द अब एक-दूसरेके विरोधी-से जान पड़ते हैं। इस दृष्टिसे आधुनिक चिन्तनके क्षेत्रमें ललित कला तथा उपयोगी कलाका विभाजन मात्र पुस्तकौतिक ही सीमित रह गया है। अब कलाको अपने-आपमें पूर्ण तथा विशुद्ध माना जाता है। उसके लिए सफल तथा असफल जैमे विशेषणोंकी भी अब आवश्यकता नहीं समझी जाती।

—रा० स्व० च०

**उपयोगी साहित्य**—प्राचीनोंने जिसे 'शास्त्र' कहा है, उसे ही आज 'उपयोगी साहित्य' के नामसे अभिहित किया जाता है। 'शास्त्र' दो प्रकारके कहे गये हैं—(१) पौरुषेय और (२) अपौरुषेय। अपौरुषेय शास्त्र श्रुति है जिसमें वेद (ऋक्, साम, यजु, अथर्वण) और छ वेदांग (शिक्षा, कल्प, व्याकरण, निरुक्त, छन्द और ज्योतिष) आते हैं। इनके अतिरिक्त 'अलंकार' नामका एक सातवाँ वेदांग भी माना गया है। पौरुषेय शास्त्र चार हैं—पुराण, आन्वीक्षिकी (न्याय), मीमांसा और स्मृतितन्त्र (धर्मशास्त्र)। इनमें पुराण और स्मृतियोंकी संख्या १८ है। इस प्रकार वेद ४, वेदांग ६, पुराण, आन्वीक्षिकी (न्याय) और स्मृति मिलकर १४ शास्त्र-भेद हुए, जिन्हें विद्यास्थान भी कहा गया है। कुछ लोग १८ विद्यास्थान मानते हैं जिनमें पूर्वोक्त

विद्यास्थानोंके अतिरिक्त वार्ता (वाणिज्य-कृषिविद्या), कामसूत्र, शिल्पशास्त्र और दण्डनीति (राजतन्त्र) सम्मिलित हैं। इनके अतिरिक्त एक साहित्यविद्याकी भी परिकल्पना है जो वार्ता, कामसूत्र, शिल्पशास्त्र और दण्डनीतिका सारांश कही गयी है। इस प्रकार भारतीय विचारधारामें 'शास्त्र' के रूपमें उपयोगी साहित्यकी विपुल कल्पना है। इन विभागोंका विकास धीरे-धीरे हुआ है, परन्तु पहली शताब्दीके लगभग सभी यथेष्ट विकासकी स्थितिमें थे। इस शास्त्रके विकासके लिए अनेक शैलियोंका प्रवर्तन हुआ था, जैसे सूत्र, वृत्ति, पद्धति, भाष्य, समीक्षा, टीका, पत्रिका, कारिका, वार्तिक। आधुनिक युगके उपयोगी साहित्यमें विषय-विस्तार भले ही हुआ हो, परन्तु उसकी शैलियोंमें इतनी विविधता और परिपक्वता नहीं है। प्राचीन युगमें शास्त्रके किमी एक अंशपर लिखे ग्रन्थ भी थे, जिन्हें 'प्रकरण' कहते थे और ग्रन्थोंके अवान्तर अध्यायोंके लिए 'अध्याय', 'परिच्छेद', 'उल्लास' आदि शब्दोंका उपयोग किया जाता था। प्राचीन युगका उपयोगी साहित्य अधिकांश पद्यमें है, क्योंकि पद्यमें कण्ठस्थ करनेकी सुविधा थी। अपने देशमें यह परम्परा उन्नीसवीं शताब्दीतक चली अती है। संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश और हिन्दीमें शास्त्र-ज्ञानकी विस्तृत निधि प्रस्तुत है। काव्यके अतिरिक्त वाङ्मयके रूपमें जो भी उपलब्ध है उसे 'शास्त्र' या 'उपयोगी साहित्य' कहा जा सकता है। आधुनिक युगमें वाङ्मयका यह शानोपयोगी अंग पद्यमें न होकर गद्यमें ही लिपिवद्ध होता है।

'उपयोगी साहित्य' के रूपमें आज हमें जो साहित्य प्राप्त होता है वह प्राचीनोंके 'शास्त्र'को आत्मसात् करता हुआ कुछ आगे बढ़ गया है, क्योंकि पिछली दस शताब्दियोंमें ज्ञान-विज्ञान एवं विवेचनाके अनेक नये क्षेत्र उद्घाटित हुए हैं। अतः आज 'उपयोगी साहित्य' की व्याप्ति कहीं अधिक है, यूरोपकी औद्योगिक क्रान्तिने आधुनिक जीवनको कर्म-संकुल बना दिया है और 'साहित्य' कविता, उपन्यास, नाटक, कहानी, निबन्ध आदिकी कुछ विशिष्ट कोटियोंमें सिमट आया है। साहित्यमें उपयोगिताकी स्थापना एक पक्षके द्वारा हुई है, परन्तु साहित्येतर समस्त लिपिवद्ध सामग्रीको 'उपयोगी साहित्य' कहा गया है। 'उपयोगी साहित्य'को आज हम (१) वैज्ञानिक साहित्य, (२) टेकनीकी साहित्य, (३) मानवीय सम्बन्धोंके साहित्य, जैसे अर्थशास्त्र, समाजविज्ञान, राजनीति आदि, (४) मनोविज्ञान एवं मनोविश्लेषण, (५) चिकित्साशास्त्र, (६) क्रीड़ा और अमोद-प्रमोदका साहित्य, (७) साहित्यशास्त्र, (८) दर्शन, (९) धर्म और (१०) विविध आदि अनेक वर्गोंमें रख सकते हैं। वास्तवमें गद्यके विकास और मुद्रण-कलाके आविष्कारके साथ मानवीय ज्ञान-चेतना अधिक विस्तृत होती गयी है और उन्नीसवीं शताब्दीमें उसने मनुष्यके अन्तर्वाह्य अनेकानेक क्षेत्रोंको स्पर्श किया है। प्राचीन युगोंमें धर्म, मनोविज्ञान और नीतिशास्त्र दर्शनमें ही अन्तर्मुक्त थे, परन्तु अब इनमेंसे प्रत्येक अवान्तर उपसर्गोंमें विभक्त है और विश्लेषण-बुद्धिके उत्तरोत्तर विकासके साथ नये-नये चिन्ता-क्षेत्र सामने आते जा रहे हैं। विवेचनकी जिन विभिन्न पद्धतियोंपर प्राचीन उपयोगी साहित्यकी

समृद्धि आश्रित थी, उनको पीछे छोड़ दिया गया है और एक तरहसे विवेचन-पद्धतिके क्षेत्रमें आज स्थिरीकरण है, परन्तु नयी अभिव्यजना-शैलियोंकी दृष्टिसे भी उपयोगी साहित्यका विभाजन सम्भव है। वर्णनात्मक, विवरणात्मक, विवेचनात्मक एवं वैज्ञानिक तर्कवादी तथा तथ्यप्रधान शैलियोंका उपयोगी साहित्यमें विशेष महत्त्व है। भावात्मक, कल्पनासूत्री और लालित्यमय (अलङ्कृत) शैलियाँ उपयोगी साहित्यके क्षेत्रके बाहर हैं। उनका उपयोग विशुद्ध साहित्यके क्षेत्रमें अधिक श्रेयस्कर है, क्योंकि जहाँ उपयोगी साहित्यका लक्ष्य तथ्यज्ञान एवं बौद्धिक ऊहापोह है, वहाँ विशुद्ध साहित्यका सम्बल रसानुभूति और कल्पनानन्द है।

—रा० भ०

उपयोगी और ललित साहित्यमें प्रयोजन और क्षेत्रकी भिन्नता स्पष्ट है। पाण्डित्य और कवित्व दो भिन्न वृत्तियोंके प्रतिफल हैं और वे अनिवार्यतः अन्तरावलम्बित नहीं हैं। परन्तु मनुष्यके समस्त क्रिया-कलाप जीवन और जगत्के नाना रूप और व्यापारोंकी ही प्रतिक्रिया होते हैं, अतः उनके प्रयोजन और क्षेत्र सापेक्षरूपमें ही पृथक् कहे जा सकते हैं। इस प्रकार उपयोगी और ललित साहित्यमें सम्पर्क और परस्पर नक्रमणकी सम्भावनाएँ स्वाभाविक हैं।

राजशेखरने 'काव्यमीमांसा' के द्वितीय अध्यायमें वाङ्मयके दोनों भेदों—शास्त्र और काव्य—अर्थात् उपयोगी और ललित साहित्यमें तीन प्रकारका सम्बन्ध बताया है—गद्य-पद्यमयत्व, कवि-धर्मत्व और हितोपदेशकत्व (काव्य-मीमांसा, तृतीय संस्करण, बड़ोदा, पृ० ४)। इस सम्बन्ध-विवेचनके प्रारम्भमें ही राजशेखरने कहा है कि काव्य-रचना करनेके पूर्व शास्त्रमें अभिनिवेश होना आवश्यक है। शास्त्र अर्थात् जीवनके विविध व्यापारोंसे सम्बन्धित ज्ञान-विज्ञानके परिचयके बिना काव्य-रचना करना दीपकके बिना अँधेरेमें ट्योलनेके समान है (वही : पृ० ७)। उपयोगी और ललित साहित्यके उपर्युक्त तीन नम्रन्धोंमें पहला—गद्य-पद्यमयत्व—वास्तवमें दूसरे कवि-धर्मत्वका मूलधार है। अनेक विचारक और वैज्ञानिक कठिन बौद्धिक प्रयासके द्वारा उपलब्ध तथ्योंको जब भाषाके माध्यमसे व्यक्त करते हैं, तब प्रायः कवि-धर्मत्वके नाते ही वे उसमें कदाचित् अनायास कलात्मक रमणीयता ले आते हैं। कैसलके साहित्य-विश्वकोश (कैसल इनमाइक्लोपीडिया ऑव लिटरेचर)के पाण्डित्य और साहित्य (लनिङ्ग एण्ड लिटरेचर) - ग्रीष्मक लेखमें अनेक ऐसे विद्वानोंका उल्लेख किया गया है जो मूलतः अध्ययन, मनन और अन्वेषणके क्षेत्रमें कार्य करते हुए भी प्रसिद्ध शैलीकार हो गये हैं और जिन्होंने विचार और चिन्तनकी परिधियोंका ऐसे ललित ढंगसे विस्तार किया है कि उनके साहित्यमें व्यावहारिक उपयोगिता और शुद्ध आनन्दप्रदायिनी उदात्त कलाका अद्भुत समन्वय हुआ है। राजशेखरने अपने उपर्युक्त विवेचनमें उपनिषद्के 'दा सपणां सयुजा सखाया समानवृथं परिपस्वजाते' आदि मन्त्रोंका उद्धरण देकर उस विपुल शास्त्रीय (उपयोगी) साहित्यकी ओर संकेत किया है जिसमें आलंकारिक शैलीमें महान् सत्याँका उद्घाटन हुआ है। वस्तुतः प्राचीनतम साहित्यमें उपयोगी और ललित

साहित्यका वह पृथक्त्व, जिसकी आधुनिक विशेषज्ञताके युगमें इतनी चर्चा है, बिल्कुल नहीं पाया जाता। वैदिक साहित्य मूलतः धार्मिक साहित्य माना जाता है। परन्तु ऋग्वेद-संहितामें अग्नि, इन्द्र, वरुण, सविता आदिकी स्तुतियाँ कवित्वके किसी भी लक्षणसे हीन नहीं हैं। भाव-संवेदनाकी सम्पन्नता और कल्पनाके वैभवके साथ उनकी शैलीमें अद्भुत अलंकरण और चमत्कारके साथ गूढ़ व्यजनापूर्ण शब्द-शिल्प पाया जाता है। अध्यात्मविद्याका उद्घाटन करनेवाली उपनिषदोंकी शैलीमें तो वर्ण्यविषयकी रहस्यात्मकनाने द्विगुणित कलात्मक सौन्दर्य पैदा कर दिया है। आगे चलकर श्रीमद्भगवतमें शास्त्र और काव्यका ऐसा सहज समन्वय मिलता है कि यदि काव्यके प्रति गौरवकी भावनाका अपेक्षाकृत अभाव न समझा जाय तो गीताको काव्य कहनेमें सकोच नहीं हो सकता। पुराणोंका उद्देश्य भी धार्मिक ही है, परन्तु उनमें रूपक और अतिशयोक्तिपूर्ण कथा-शैलीका व्यवहार करके साहित्यिक प्रसाद भी सुरक्षित किया गया है।

हिन्दी तथा अन्य भारतीय भाषाओंमें उपयोगी साहित्यका अब भी बहुत अभाव है। मध्यकालीन साहित्यमें तो उपयोगी विषयोंका साहित्य नहीं के बराबर लिखा गया, परन्तु गद्यके विकासके साथ-साथ अठारहवीं और उन्नीसवीं शताब्दीमें कुछ धार्मिक साहित्य लिखा जाने लगा था, जिसमें कथावाचकोंकी पौराणिक शैलीकी साहित्यिकता लाने का प्रयास देखा जाता है। आधुनिक कालके चिन्तकों और विचारकोंमें स्वामी विवेकानन्द, स्वामी रामतीर्थ, महात्मा गान्धी, सर्वपल्ली राधाकृष्णन् और जवाहरलाल नेहरू आदि अनेक विचारकों और चिन्तकोंकी शैलीमें साहित्यसौष्ठव प्रचुर परिमाणमें मिलता है। इन लेखकोंने अधिकतर अंग्रेजी भाषाका माध्यम ग्रहण किया, अन्यथा उनका साहित्यिक महत्त्व कदाचित् कहीं अधिक होता।

परन्तु ज्ञान-विज्ञानके व्यावहारिक और उपयोगी विषयोंके लिए साहित्यिक शैलीका उपयोग अपवाद मानना चाहिये। वह विचारकने उसने प्रकृत गुण पाण्डित्यके अतिरिक्त सकीर्ण अर्थमें कवि-धर्मत्वकी भी माँग करता है। वस्तुतः विषयकी स्पष्ट और निष्प्रान्त रूपमें उपस्थित करनेके लिए भाषाका अनावृत अलंकरणकी प्रवृत्तिसे यथानाथ्य मुक्त होना आवश्यक है। इसी आवश्यकताकी पूर्तिके लिए प्राचीनतम समयसे ही वेद-साहित्यमें शास्त्र और काव्यके दिग्ग-विच्छेदका प्रमाण मिलने लगता है। प्राचीन भारतीय शास्त्र अर्थात् उपयोगी साहित्यके अन्तर्गत दर्शन, तन्त्र, स्मृति, अर्थशास्त्र, कामशास्त्र, गणित, भौतिक रसायन, आयुर्वेद, ज्योतिष, संगीत और साहित्यशास्त्र—अनेक विषयोंपर लिखे गये अनेकानेक ग्रन्थ चिन्तनकी गरिमा और गम्भीरता प्रमाणित करते हैं। इस विपुल उपयोगी साहित्यमें लालित्य और शैलीका चमत्कार भी कहीं-कहीं अवश्य मिलता है, परन्तु उसे रचयिताकी स्वभावगत विवशता ही कहना चाहिये। कण्ठगत करनेकी सुविधासे पद्यमें रचे जानेके कारण भी उसमें यदा-कदा काव्यकी झलक अनायास आ जाती है। परन्तु यह समस्त साहित्य वेद, पुराण, उपनिषद्, गीता, महामागत, रामायण, वैदिक, ब्राह्म और



जैनदर्शन आदि ललित साहित्यका अक्षय्य उपजीव्य रहा है और कवियों और नाटककारों ने उससे अनेक रूपमें लाभान्वित होकर अपनी कृतियोंको प्राणवान् बनाया है। वस्तुतः उपयोगी साहित्यका अनुशीलन, जिसे राजशेखरने कविके लिए अन्धकारको विदीर्ण करनेवाले दीपकके समान बताया है, उसे नित नये प्रत्यय, अपूर्व विवेचन-बुद्धि और पुराने भाव-चित्रोंके स्थानपर अधिक जीवन्त और व्यञ्जक प्रतीक एवं संकेत तो प्रदान करता ही है, प्रायः नवीन शैलियों और शिल्प-विधान-सम्बन्धी नवीन तन्त्र और पद्धतियोंके अन्वेषणमें भी वह सहायक होता है। प्राचीन भारतीय साहित्यके सौन्दर्य और ऐश्वर्यका मुख्य श्रेय उस उपयोगी साहित्यको ही है, जो हमारे आँखोंमें सुरक्षित है।

धार्मिक आदर्श और दार्शनिक चिन्तन, जो भारतीय मस्त्रुतिके प्रतिमान निश्चय करते हैं, सम्पूर्ण भारतीय काव्य-में न्यूनाधिक रूपमें झलकते हैं। परन्तु कुछ कवियोंने प्रधान रूपसे उसे अपना उद्देश्य बनाकर कान्ता-सम्मित उपदेशके सिद्धान्तानुसार काव्यमें उपयोगिताका समावेश किया है। एक ओर यदि अश्वघोष अपने काव्योंके द्वारा बौद्ध धर्म और सर्वास्तिवादके प्रचारका उपक्रम करते हैं तो दूसरी ओर श्रीहर्ष अपने नैपथीय चरित्रमें कलि और देवताओंके वाद-विवादके बहाने नास्तिकवादका तीव्र खण्डन करते देखे जाते हैं। काव्यमें युग-धर्मको निष्पक्ष भावसे प्रतिबिम्बित करके भी कुछ कवियोंने पाण्डित्य और जागरूकताका परिचय दिया है। नवीं शताब्दीके शिवस्वामीने स्वयं शैव होते हुए भी तत्कालीन लोकधर्म—बौद्धमतकी प्रतिष्ठा की है। जैन कवियों द्वारा रचे गये नाटक और काव्य धर्मके आग्रहसे प्रयुक्त होनेके कारण ही जैन काव्य नामसे पृथक् वर्गीकृत किये जाते हैं। 'धर्मशर्माभ्युदय' (हरिचन्द्र) महाकाव्य और 'मोहराज पराजय' (यशपाल) प्रतीक-नाटकका इस सम्बन्धमें विशेष उल्लेख किया जा सकता है। प्रतीक-नाटकोंमें कृष्ण मिश्रके 'प्रबोधचन्द्रोदय'का उल्लेख भी आवश्यक है, जिसमें औपनिषदाद्वैतदर्शनकी पृष्ठभूमिमें वैष्णव धर्मकी श्रेष्ठता दिखाकर उसके प्रचारका प्रयत्न किया गया है। वेदान्त दैशिक और कविकर्णपूरने भी इसी प्रकार अपने पाण्डित्य और धर्म-चिन्तनको साहित्यमें नियोजित करके उपयोगिता और लालित्यका समन्वय किया है।

इन सभी कवियोंने धर्मप्रचारार्थ साहित्यके माध्यमका उपयोग किया और उसीमें अपनी शास्त्रीय विद्वत्ताको सार्थक बनाया। परन्तु बिना किसी धार्मिक आग्रहके काव्यको शास्त्रीय ज्ञानसे सवलित करके उसकी शक्ति-गारिमा तथा प्रयोजन-शीलतामें सवृद्धि करनेवाले कवियोंके उदाहरण भी कम नहीं हैं। 'मुद्राराक्षस' (विशाखदत्त) और 'मृच्छकटिक' (शूद्रक) यदि राजनीति और समाज-विज्ञानके पाण्डित्यसे पुष्ट हैं तो भवभूतिके नाटक कविके वेदशास्त्रके गम्भीर ज्ञानसे भरपूर होकर काव्यको उच्च भूमिपर प्रतिष्ठित करनेमें समर्थ हुए हैं। कल्हणने यदि इतिहासको काव्यके परिधानमें वेष्टित किया है तो राजशेखरने अपने व्यापक भौगोलिक ज्ञानको काव्यमें प्रतिष्ठित किया है।

हिन्दी भाषाका तो विकास ही जीवनकी अत्यन्त यथार्थ

और कठोर परिस्थितियोंकी माँगका प्रतिफलन है। इस लोक-भाषाने जिस भक्ति-काव्यके माध्यमसे उन्नति की वह वास्तवमें एक जीवन-व्यापी मिशन था। वह एक महान् सन्देश लेकर आया था जिसकी तात्कालिक व्यावहारिक उपयोगिता कदाचित् इसके शाश्वत सौन्दर्य और रसानन्दकी अपेक्षा कहीं अधिक थी। यह कवीर, जायसी, सूर, तुलसी, मीरा आदि कवियोंकी कोमल संवेदनशीलताका परिणाम है कि उनकी कृतियाँ सामयिकताकी आवश्यकताको पूरा करके इतनी ऊपर उठ गयीं कि वे आज शुद्ध काव्यानन्दका विषय बनी हुई हैं। परन्तु उनकी महत्ता अब भी उनमें निहित उपयोगिताके नवीन दृष्टिकोणपर ही आधारित है, भले ही उनका प्रतिपाद्य आज व्यावहारिकता खो बैठा हो। यह समस्त भक्ति-साहित्य समयके दार्शनिक चिन्तन और मनीषापूर्वक स्थिर किये गये जीवनके उच्च मूल्योंको समाहित किये हुए है। रामचरितमानसमें बहुश्रुत कविका पाण्डित्य ही उसके काव्यके गौरवको बढ़ाकर उसे एक साथ ही धर्म-ग्रन्थ भी बना देता है।

मध्यकालीन हिन्दी साहित्यमें ही इसका भी प्रमाण मिलता है कि जब काव्य जीवन-व्यापी प्रयोजन-शीलतामें विच्छिन्न हो जाता है और कवि कोश और काव्यकी सीमित परिधिकी भाषाओंमें ही अपना कृतित्व ढूँढने लगते हैं तब काव्य किस प्रकार निम्न धरातलपर उतर आता है। रीतिकालके कवि यदि काव्यशास्त्रको भली भाँति हृदयगम करनेकी योग्यता प्राप्त कर लेते, तो भी उनकी रचनाओंमें वह जीवनी-शक्ति नहीं आ सकती थी जो शास्त्रीय अध्ययन और चिन्तनसे उपलब्ध होती है।

आधुनिक कालमें हिन्दी साहित्य पुनः समाजके नव-निर्माणकी आकांक्षासे प्रेरणा पाकर अग्रसर हुआ है। नवीन वेदान्तदर्शन, सर्वात्मवाद, मानववाद, समाजवाद, साम्यवाद और सर्वोदयके सिद्धान्तोंसे परिपुष्ट होकर उसने अपनी प्रयोजन-शीलतामें वृद्धि की है। पश्चिमके नवीन मनस्तत्त्वके सिद्धान्तों—मनोविश्लेषण और अन्तश्चेतना तथा अरविन्दके अतिचेतना सम्बन्धी अनुसन्धानोंसे भी लाभान्वित होकर वह नवीन कला-प्रयोग करनेमें समर्थ हुआ है। परन्तु इस सम्बन्धमें यह न मुला देना चाहिये कि साहित्यपर शास्त्रका आरोप या कवि द्वारा शास्त्रीय सिद्धान्तोंका अन्धानुकरण न तो काव्यका स्थायी हित कर सकता है और न उससे सिद्धान्तोंकी सच्चाई परखी जा सकती है। राजशेखरकी इस सलाहका कि कविके लिए शास्त्रका अभिनिवेश आवश्यक है, केवल यह तात्पर्य समझना पर्याप्त नहीं है कि कवि अपनी जानकारीका क्षेत्र बढ़ा ले। केवल इतनेसे उसे वह दीपक हस्तगत न होगा जिससे उसका अन्धकार दूर हो सके। उसके लिए तो अध्ययनके द्वारा अर्जित ज्ञान अपने भीतरमें प्रदीप्त करना पड़ेगा। तभी वह अपने कवि-कर्ममें शास्त्रीय ज्ञानसे वास्तविक रूपमें लाभान्वित हो सकता है।

अतः ललित साहित्यके लिए उपयोगी साहित्यका अत्यधिक महत्त्व है। जो भाषा उपयोगी साहित्यसे समृद्ध नहीं है, उसमें ललित साहित्यका स्तर भी व्यापक रूपमें अधिक ऊँचा नहीं हो सकता।

उपरूपक-नाट्यपर आधृत दृश्यकाव्य रूपक कहलाते हैं और नृत्यपर आधृत उपरूपक। उपरूपकोंका स्पष्ट उल्लेख प्रारम्भिक नाट्याचार्योंने कहीं नहीं किया। धनजयके नाट्य-ग्रन्थका नाम 'दृशरूपक' इस तथ्यका साक्षी है कि उनकी दृष्टिमें उपरूपकोंका महत्त्व नहीं था। उन्होंने उपरूपकोंका प्रमग स्पष्ट रूपसे कहीं नहीं उठाया है। 'भावप्रकाश', 'साहित्यदर्पण' आदिमें विविध उपरूपकोंका विस्तृत लक्षण इसका प्रमाण है कि उनके कालतक आते-आते नृत्यपर आधृत दृश्यकाव्य साहित्यकी कोटिमें परिगणन होने योग्य बन गये थे। इनके पूर्व 'नाट्यशास्त्र', 'अग्निपुराण', 'दृशरूपक', 'प्रतापरुद्राय', 'रत्नार्णवसुधाकर'में उपरूपकोंका उल्लेख नहीं मिलता। यद्यपि १७ उपरूपकोंके नाम सर्वप्रथम 'अग्निपुराण'में प्राप्त होते हैं, किन्तु न तो उन्हें उपरूपककी सज्ञा दी गयी है और न उनके लक्षण या उदाहरण दिये गये हैं। इसी प्रकार यद्यपि धनजयने एक स्थानपर लिखा है 'डोम्ब्री श्रीगदिन भाणो, भाणी प्रस्थान-रासका। काव्य च सप्त नृत्यन्त्य, भेदा स्युस्तेऽपिमाणवत्॥', पर उन्होंने कहीं भी इनके लक्षण एवं उदाहरण नहीं दिये। इसी प्रकार अभिनव गुप्तने डोम्ब्रिका, भाण, प्रस्थान, भाणिका, प्रेक्षणक, रामाक्रीड, हल्लीशक, रासक नामक उपरूपकोंका उल्लेख तो किया है, किन्तु इनका विवेचन कहीं नहीं किया। हेमचन्द्रने 'काव्यानुशासन'में अभिनव गुप्तके नामोंके अतिरिक्त श्रीगदित और गोष्ठीको भी संयुक्त कर दिया है।

शारदातनयने 'भावप्रकाश'में जिन बीस उपरूपकोंकी यथाविधि व्याख्या की है, उनकी नामावली इस प्रकार है—तोटक, नाटिका, गोष्ठी, संलाप, शिल्पक, डोम्ब्री, श्रीगदित, भाणी, प्रस्थान, काव्य, प्रेक्षणक, सट्टक, नाट्यरासक, लासक (रासक), उल्लोप्यक, हल्लीश, दुर्मल्लिका, मल्लिका, कल्पवल्ली, पारिजातक। इस प्रकार यदि इन बीस उपरूपकोंमें 'अग्निपुराण'का कर्ण, 'नाट्यदर्पण'का नर्तनक, 'साहित्यदर्पण'का विलासिका और अभिनव गुप्त द्वारा संकेतित तीन उपरूपक और जोड़ दिये जायें तो सम्पूर्ण सूचीमें २६ उपरूपक सम्मिलित हो जायें। शारदातनयके पूर्व रामचन्द्रने 'नाट्यदर्पण'में जिन उपरूपकोंका नामोल्लेख किया है वे हैं—सट्टक, श्रीगदित, दुर्मल्लिका, प्रस्थान, गोष्ठी, हल्लीशक, नर्तनक, प्रेक्षणक, रासक, नाट्यरासक, काव्य, भाण, भाणिका।

आज जो १८ उपरूपक सर्वमान्य बन गये हैं, उनके नाम एवं लक्षण आचार्य विश्वनाथने 'साहित्यदर्पण'में विस्तारके साथ लिखे हैं, किन्तु उन्होंने उपरूपककी परिभाषा देनेकी आवश्यकता न जाने क्यों नहीं समझी। रूपकोंकी नामावलीके साथ ही साथ १८ उपरूपकोंका नाम देकर वे लिखते हैं 'अष्टादश प्राहुरूपरूपकाणि मनोपिण।' इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि विश्वनाथके युगमें मनीषी व्यक्तियोंमें १८ उपरूपक मान्य बन गये थे, इसी कारण इन उपरूपकोंकी पूरी व्याख्या और उनके उदाहरण देनेकी उन्हें आवश्यकता प्रतीत हुई।

विद्वानोंने यह प्रश्न उठाया है कि अग्न मुनिकी

दृष्टिसे उपरूपक क्यों बन गये? रामास्वामी शास्त्रीने इसका उत्तर देते हुए लिखा है कि उस कालमें नृत्य-रूपकोंका विकास नहीं हो पाया था। भरतने जिन नृत्य-प्रकारोंका वर्णन किया है उनमेंसे कतिपय कोहलतक उपरूपककी स्थितिक पहुँच रहे थे अतः कोहल तथा अन्य व्याख्याकारोंने उपरूपकोंकी सृष्टि की। हर्षकी तोटक नामक उपरूपककी व्याख्या, जिसका उल्लेख शारदातनयने बारहवीं शताब्दीमें किया, इस तथ्यकी साक्षी है कि हर्षके युगमें उपरूपकोंका सर्जन हो चुका था।

उपरूपकोंके सर्जनकालके सम्बन्धमें विभिन्न मत हैं। कतिपय विद्वान् कोहलकी इसका श्रेय देते हैं (भावप्रकाश, भूमिका - पृष्ठ ५१)। दूसरा मत यह है कि उपरूपककी परिकल्पना रूपक शब्दके प्रचलनके उपरान्त ही सम्भव है। यद्यपि रूपक शब्दका प्रयोग धनजयसे पूर्व आचार्योंने भी किया है, किन्तु रूपकके १० भेदोंको रूपक नामसे अभिहित करनेका श्रेय सर्वप्रथम धनजयको ही दिया जाता है। इसी प्रकार उपरूपकके निश्चित नामकरणका गौरव साहित्यदर्पणकार विश्वनाथको देना चाहिये। इसका कारण यह है कि विश्वनाथसे पूर्व आचार्य हेमचन्द्रने इन नृत्यभेदोंको गेय रूपक और रामचन्द्रने 'अन्यानि रूपकाणि' कहकर सम्बोधित किया है। अभिनव गुप्तने एक स्थानपर लिखा है—'एते प्रबन्धा नृत्तात्मका, न नाट्यात्मका नाटकादिविलक्षणा।' इससे प्रमाणित होता है कि नृत्तपर आधृत होनेके कारण जिन प्रबन्धोंमें नाटकीय तत्त्वोंका अभाव था, उन्हें रूपक या उपरूपककी कोटिमें परिगणित करना आचार्योंको अभीष्ट न था। कालान्तरमें जब वे प्रबन्ध नृत्यका अवलम्बन लेने लगे तो वे उपरूपकोंके समीप पहुँचने लगे। विश्वनाथके युगमें ये नृत्यपर अवलम्बित प्रबन्ध इतने प्रेक्षणीय और प्रिय बन गये कि आचार्योंने उन्हें उपरूपक नामसे विमूर्णित किया है।

जहाँ रूपकका उद्देश्य प्रेक्षकोंके अन्तःकरणमें स्थित स्थायी भावको रसस्थितिक पहुँचा देना है वहाँ उपरूपकका प्रयोजन है उपयुक्त भावभण्डिका द्वारा प्रेक्षकोंके सम्मुख किसी भाव-विशेषको प्रदर्शित करना। वावू गुलावरीयका मत है कि इन उपरूपकोंकी हिन्दी नाट्यकारोंको आवश्यकता नहीं प्रतीत हुई। —४० ओ०

उपहास काव्य, उपहास महाकाव्य—उपहास काव्य हास्य रसके अन्तर्गत आता है, जिसमें किसी व्यक्ति, वस्तु, रीति या पद्धतिकी उपहासपूर्ण निन्दा रहती है। इसमें किसी छुट्ट या हास्यास्पद आलम्बनको आधार बनाकर उसीके दहाने किसी गम्भीर तथ्य या ख्यात व्यक्तिकी हँसी उढायी जाती है। पाश्चात्य देशोंमें उपहास काव्य प्रधानतया दो प्रकारका होता था—(१) वरलेस्क या उपहास काव्य, जिसमें पैरोडी, चरित्रोपहास (किरीकेचर), व्यंग्य (मैटायर) आदि सम्मिलित हैं, (२) उपहास महाकाव्य (मॉक हीरोइक या मॉक एपिक)। वस्तुतः उपहास महाकाव्य उपहास काव्यका ही एक रूप या अंग है। उपहास महाकाव्यमें किसी वीरकाव्य (वीरभावना-प्रधान महाकाव्य)की बाह्य शैली, भाषा, वर्णनविधि आदिका अनुकरण किया जाता है, किन्तु वर्ण्य विषय अन्यन्त छुट्ट,

महत्त्वहीन और हास्यास्पद होता है। अंग्रेजीमें पोपका उपहास महाकाव्य 'द रेप ऑफ द लॉक' बहुत प्रसिद्ध है। हिन्दीमें उत्तरमध्यकालके कवि अलीमुहिव खाँ 'प्रीतम' की 'खटमल वाईसी' (१७३० ई०) उच्च कोटिका उपहास काव्य है जिसमें बहुत ही उदात्त और अलंकृत शैलीमें खटमलकी महिमा वर्णित है, पर आलम्बनकी क्षुद्रताका उस शैलीसे मेल न बैठने तथा खटमलकी महिमाका अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णन होनेसे हास्य रसकी निष्पत्ति होती है। अतः उस काव्यमें प्रशस्ति काव्यकी अतिशयोक्तिपूर्ण पद्धतिका उपहास किया गया है। वेनी बन्दीजन (कविता-काल १७९० से १८२३)ने बहुतसे भँवैवे लिखे ये जो हिन्दीके उपहास काव्यके उदाहरण हैं। आधुनिक युगमें कई कवियोंने हास्य रसकी कविताके अन्तर्गत उपहास काव्यकी रचना की है, जिनमें कान्तानाथ पाण्डेय 'चोंच' का प्रबन्धकाव्य 'चूनाघाटी' विशेष उल्लेखनीय है। उसकी रचना आधुनिक युगीन वीरकाव्य 'हल्दीघाटी' की शैलीमें, परन्तु उसीका उपहास करनेके लिए हुई है। पतिपत्नीका गृहयुद्ध उसका वर्ण्य विषय है। अतः उसे अंग्रेजीके उपहास महाकाव्यके ढंगका काव्य माना जा सकता है।

—श० ना० सि०

**उपाख्यान-उप+आख्यान** (व्युत्पत्तिके लिए दे०—'आख्यान')। किसी कथाके अन्तर्गत समाविष्ट अन्य कथा जो स्वतः पूर्ण होती है, परन्तु उसका प्रयोग प्रधान कथाके अंगरूप होता है। दे०—'उपन्यास'।

**उपादान लक्षणा**—शुद्धा लक्षणाका पहला भेद, यहाँ 'उपादान' का अभिप्राय है शब्दके मुख्य अर्थका अपने आपको मगत बनानेके लिए अपने अमुख्य अर्थका आक्षेप (स्वसिद्धये पराक्षेप)। का० प्र० २ १०। विश्वनाथके अनुसार 'वाक्यके अर्थकी अन्वय (तार्किक) सिद्धिके लिए जब मुख्य अर्थ किसी अपनेसे भिन्न अर्थका संकेत देता है, तो वहाँ उपादान लक्षणा होती है' (सा० द० २ ६)। वस्तुतः इस लक्षणाके प्रयोगमें मुख्यार्थका सर्वथा त्याग नहीं किया जाता, लक्ष्यार्थके साथ मुख्यार्थ संलग्न रहता है। इसी कारण कुछ आचार्योंने इसे 'अजहत्स्वार्था' कहा है। मम्मटने उपादान लक्षणाके उदाहरणमें 'कुन्ता प्रविशन्ति', (भाले चले या चल रहे हैं) दिया है, यहाँ 'कुन्त' शब्दके अपने 'भाले' रूप मुख्य अर्थकी सगति (अन्विति) विधानके लिए अपने अर्थसे सम्बद्ध 'कुन्तधारी' पुरुषरूप अमुख्य अर्थका आक्षेप लक्षित है। साथ ही इस शब्दकी लक्षणा 'उपादान' के कारण है, क्योंकि मुख्य अर्थके परित्यागपूर्वक एक मिन्न अर्थका ग्रहण है। विश्वनाथने रुद्रि उपादान लक्षणाका उदाहरण भी दिया है—'श्वेतो धावति' (सफेद दौड़ता है), यहाँ घोड़ेके लिए श्वेतका प्रयोग परम्परापर आधारित है अतः रुद्रि उपादान है। अजहत्स्वार्थके उदाहरणके रूपमें विश्वनाथने दिया है—'कौओंसे दहीकी रक्षा करो'। यहाँ 'कौआ' शब्द उपलक्षणमात्र है, अर्थात् कौएके साथ अन्य सभी दहीके भक्षक जीवोंका संकेतग्रहण भी है। अतः यहाँ मुख्यार्थके साथ अन्य अर्थ भी लक्ष्यार्थमें सम्मिलित हैं। काव्यगत उदा०—'स्वर्णलोककी तुम अप्सरि थी, तुम वैभवमें पली हुई' (का० द० ५० ३६)। यहाँ

'अप्सरि' शब्द अपने अर्थकी सिद्धिके लिए 'अप्सराके समान सुन्दर' आदिका आक्षेप कर लेता है। अतः इसमें उपादान लक्षणा है। —र०

**उपाय-दे०—'महायान'।**

**उपाय कौशल**—बौद्ध पारमिताओंमेंसे उपाय कौशल वह पारमिता थी जिसके द्वारा बौद्ध भिक्षु धूम-धूमकर जनतामें बुद्धका सन्देश और महायान धर्मके सिद्धान्तोंका प्रचार करते थे। इसी उपाय कौशलके अन्तर्गत सन्धाभापाका प्रयोग तथा चैत्य-निर्माण, प्रतिमाकन, संगीत आदि कलाओंके उपयोगका विधान था। बादमें जब मैथुन-भावनाका विकास हुआ तब उपाय कौशलसे तात्पर्य वैयक्तिक साधनामें मुद्रा-मैथुनकी गुह्य साधनासे हो गया। —ध० वी० भा०

**उपालम्भ-दे०—'सखी-कर्म'।**

**उपालम्भ काव्य**—संस्कृत काव्यशास्त्रके अन्तर्गत उपालम्भ शब्दकी स्वीकृति सखी-कर्म (दि०)के अन्तर्गत रही है। सखीके चार कर्मोंमें इसकी गणना की गयी है और हिन्दीके नायक-नायिका-भेदके कुछ आचार्योंने भी इसको इसी रूपमें स्वीकार किया है। नायकको उलाहना देकर उसको नायिकाके मनोनुकूल कराना ही उपालम्भ है। परन्तु काव्य-शास्त्रकी यह स्वीकृत परिभाषा काव्यकी व्यापक अभिव्यक्ति की दृष्टिसे अत्यन्त संकुचित है। हिन्दी भक्ति-काव्यमें व्यापक रूपसे और गीति-काव्यमें परम्पराके रूपमें उपालम्भका महत्त्वपूर्ण स्थान रहा है। इस काव्यमें मानवीय हृदयकी गहरी और मार्मिक अभिव्यक्ति हुई है। वस्तुतः उपालम्भ हमारी विशेष भावस्थितिका परिणाम है जो केवल शृङ्गारकी सीमाओंमें नहीं बँधा जा सकता। इसका मुख्य आधार है साहचर्यकी सहानुभूति। उपालम्भ उलाहनमात्र नहीं है, उसमें न वास्तविक त्रिकायत रहती है और न प्रेम-पात्रकी निन्दा, यद्यपि इस काव्याभिव्यक्तिमें आभासित यही होता है। इसका आधार गहरी आत्मीयता और प्रेम है। प्रेमी अपने प्रेम-पात्रसे अलग होकर विकल और विह्वल हो जाता है। उसकी मिलनकी उत्कण्ठा तीव्र होकर उसे व्यथित कर देती है। पर इस भावावेगमें भी उसके मनमें प्रेमकी अनुभूति अधिक गहरी होती है। ऐसी ही मन-स्थितिमें प्रेमी किसी सहृदय सहचर या सहचरीको माध्यम बनाकर अपने प्रेमीको उपालम्भ देता है। इस वहाने प्रेम-पात्रकी चर्चाके पक्ष सामने आते हैं, प्रेमका आवेग आश्रय पाकर विविध रूपोंमें प्रकट होता है। इस सम्पूर्ण अभिव्यक्तिकी केन्द्रीय भावना रहती है मिलनकी आशा-अभिलाषा। किसी-किसी स्थितिमें केवल अपने विश्वास और प्रेमकी अभिव्यक्ति इस प्रकार होती है। प्रेमके स्वरूपके अनुसार यह आशा और विश्वास विभिन्न रूपोंमें प्रकट होता है।

शृङ्गारके वियोगपक्षमें उपालम्भ संयोगकी आकांक्षासे अनुगुजित रहता है। उसमें प्रियका सारा पिछला प्रेम-व्यापार उसकी निष्ठुरताके रूपमें चित्रित किया जाता है, पर उसके मूलमें प्रेमिकाकी अपनी सुखद कल्पनाओंकी स्मृति अन्तर्निहित रहती है। साथ ही वियोगकी परिस्थिति-का दोषारोपण प्रियपर करके मिलन-कामना भी व्यक्त की जाती है। संयोग-शृङ्गारमें यही उपालम्भ नायकको

स्वयं नायिका देती है, जिसके अन्तर्गत रीतिकालीन कवियों ने नायिक के अन्य नायिका के रतिचिह्नों का तथा उसके प्रति मुख्य नायिका के इर्ष्याभाव का कौशलपूर्ण वर्णन किया है। परन्तु यह सयोगका उपालम्भ केवल मानका अंगमात्र है, स्वाभाविक हृदयकी वेदनाकी अभिव्यक्तिका साधन नहीं। वियोगपक्षमें भी इस उपालम्भकी कई स्थितियाँ हैं। नायिका विरह-वेदनाके बीच स्वगत रूपमें अपने प्रियको उपालम्भ देती है, परन्तु इस उपालम्भमें वह स्वाभाविक तन्मयता और आशा-निराशाका स्पन्दन नहीं रहता। इसमें आन्तरिक वेदनाका उद्गेष रहता है, जो इस प्रकार मुखरित होकर वेदनाके क्षणोंकी सत्य वृत्ता है। यही उपालम्भ जब कितनी प्रकृतिरूप (पक्षी आदि अथवा मेघ-पवन आदि) का आश्रय लेकर प्रकट होता है तो भावोंकी अभिव्यक्ति अधिक गहन हो जाती है। अपने आत्मीय विश्वासके सहारे प्रेमिका उसको संप्राण मानकर अपने साहचर्यमें ले लेती है और उससे अपने मनकी बात उपालम्भके रूपमें व्यक्त करती है। परन्तु इस प्रसंगमें उपालम्भ प्रायः सन्देश काव्यका अंग बन जाता है। कभी प्रियके सहचरके मिल जानेपर तो यह उपालम्भ और भी मुखर रूप धारण कर लेता है। परन्तु इस प्रकारका उपालम्भ हिन्दीके भक्तिकाव्यमें ही विशेष रूपसे मिलता है। वस्तुतः हिन्दी उपालम्भ काव्यकी भावात्मक अभिव्यक्तिका उत्कृष्ट स्वरूप इसीमें रक्षित है। भक्तिसाहित्यमें गोपी, राधा आदिके उपालम्भके साथ ही कतिपय स्थलोंपर यशोदाके मातृ-हृदयका कोमल उपालम्भ भी मिल जाता है और भक्तोंकी अपने आराध्यके प्रति अभिव्यक्त विनय-भावनाके अन्तर्गत भी यह भाव मिलता है।

इस भावात्मक प्रवृत्तिका मूल लोक-भावना है, जो सुगोसे प्रेम-विरहके गीतोंके रूपमें अभिव्यक्त हुई है। लोक-नायिका अपने प्रवासी नायकके प्रति उपालम्भशील होती है और उसको चीरह, कागा आदि पक्षियोंके प्रति निवेदन करती है—साथ ही सन्देश देती है। कभी-कभी वह आगन्तुक पथिकको लक्ष्य करके भी निर्मोही प्रियको उपालम्भ देती है। परन्तु लोक-गीतोंमें यह भावना व्यापक आधार भी ग्रहण करती है। उस दृष्टिसे नवविवाहिता वधू अथवा विवाहिता बहिन अपने आत्मीय परिजनोके विछोह-को अनेक बार उपालम्भके माध्यमसे व्यक्त करती है। वह अपने भाईको सुधि न लेनेके लिए उपालम्भ देती है। वस्तुतः इस कोमल सवेदनाको साहित्यमें अभिव्यक्तिका अवसर नहीं मिला है, पर लोक-काव्यमें इसका महत्त्व अत्यधिक है।

भक्ति-काव्यके अन्तर्गत उपालम्भ काव्यका प्रमुख आधार कृष्णका मथुराप्रवास है। कृष्ण गोकुल छोड़कर मथुरा जाते हैं। गोपियाँ—वाटमें राधा भी, गोप, यशोदा, नन्द, ग्वाल-वाल, सभी उनके वियोगमें दुःखी और व्यथित हो जाते हैं। कृष्णके वापस आनेकी आशा जब धीरे-धीरे नष्ट हो जाती तब उनकी आकुलता अधिक बढ़ जाती है। अन्ततः गोपियोंकी वियोग-वेदना उपालम्भके रूपमें व्यक्त होती है। इसी बीच कृष्ण उद्धवको गोपियोंकी समझानेके लिए भेजते हैं। उनको पाकर तो गोपियोंकी वेदना जेमे मुखर हो उठती है। वे सब उद्धवको उपलक्ष्य करके कृष्णको नाना प्रकारसे उपालम्भ देती हैं (श्रीमद्भागवत स्क० १०)।

इसी प्रसंगको काव्यमें 'भ्रमरगीत' का नाम भी मिला है। आगे चलकर कृष्ण-काव्यमें उपालम्भ काव्य तथा भ्रमरगीत पर्यायरूपमें प्रयुक्त हुए हैं। हिन्दी साहित्यमें सर्वप्रथम मैथिली कवि विद्यापतिके पदोंमें राधाका कृष्णके प्रति उपालम्भका उद्गेषपूर्ण चित्रण है। विद्यापतिकी राधाके उपालम्भमें भी उनकी यौवनोद्देलित विकलताका आवेग है। सूरकी गोपियोंके उपालम्भके दो स्थल हैं। पहली स्थितिमें गोपियाँ कृष्णके न आनेपर उनकी निष्ठुरता आदिके प्रति उपालम्भशील अपनी विरह-वेदनाके क्षणोंमें होती हैं। दूसरा स्थल वह है जब उद्धवका आगमन होता है और गोपियाँ उनके निर्गुणके उपदेशके उत्तरमें उपालम्भ-का व्यंग्यके साथ समावेश करती हैं। भ्रमरगीतके इस प्रसंगमें उपालम्भकी भावना निरन्तर सन्निहित रही है और वान्तवमें गोपियोंके व्यंग्य और कट्टक्तियोंकी व्यञ्जना यही है। सूरके आधारपर अन्य कृष्ण-भक्तोंने इस प्रसंगकी काव्यात्मक अभिव्यक्ति की है। नन्ददासके भ्रमरगीतमें यही भावना श्रीमद्भागवतके आधारपर व्यक्त हुई है। आधुनिक कालमें मारतेन्दु हरिश्चन्द्रने सूरके आधारपर 'चन्द्रावली' में इसका व्यापक चित्रण किया है। इसी प्रकार रत्नाकरके 'उद्धव-शतक' में रीतिकालीन शैलीमें यही प्रसंग विदग्धताके साथ प्रस्तुत किया गया है।

वास्तवभावके भक्तोंकी अभिव्यक्तिके अन्तर्गत भी उपालम्भकी भावना मिलती है। अपने प्रभुके प्रति दृढ विश्वासके नाथ सूर आदि भक्त अपने प्रभुको उपालम्भ भी देते हैं—प्रभुने सबको तारा है तो उनकी बार विलम्ब क्यों? तो उनके प्रति यह उदासीनता कैसी? इसी प्रकारकी उक्तियाँ इन भक्तोंके विनयपदोंमें पद-पदपर मिलती हैं। आधुनिक कालमें इस भावनाकी अभिव्यक्ति देशप्रेमके अन्तर्गत भी हुई है। सत्यनारायण कविरत्नने अपने 'भ्रमरगीत' में देश-माताकी यशोदाके रूपमें चित्रित किया है, जो कृष्णको देशके उद्धार न करनेके लिए उपालम्भ देती है। इसी प्रकार कई अन्य कवियोंने अपनी भावनाको व्यक्त किया है।

—र०

**उपेन्द्रवज्रा**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद, 'पिंगलसूत्र' (६ १७) और 'नाट्यशास्त्र' (१६ ३३) के लक्षणके अनुसार, जगण, तगण, जगण और दो गुरुओंके योगसे यह वृत्त बनता है (ISI, SSt, ISI, SS) तथा ५, ६ वर्णोंपर यति होती है। इन्द्रवज्राके प्रथम वर्णको लघु करनेसे यह वृत्त बनता है। ई० वर्नन आर्नाल्डने 'हिस्टारिकल डेवेलपमेण्ट ऑफ वैदिक मीटर' में इन्द्रवज्रा और उपेन्द्रवज्रा-को एक ही माना है, क्योंकि दोनोंकी लय समान है। 'रामचन्द्रिका' और 'माकेत' में इस छन्दका प्रयोग हुआ है। उदा०—'अनेक ब्रह्मादि न अन्त पायो। अनेकधा वेदन गीत गायो। तिन्हें न रामानुज वन्धु जानो। सुनो सुधी केवल ब्रह्म मानौ।' (रा० च०. १०. ४०)।—पु० शु०

**उर्जस्वित्-दे०**—'रसवत्' आदि।

**उर्दू**—उर्दू शब्द मूलतः तुर्की भाषाका है (अंग्रेजी 'होर्ट' तथा रूसी 'ओर्ट' इसीसे प्रसृत हैं)। यह शब्द ईरानमें मंगोलीकालका एक सारक है। इसका वास्तविक अर्थ है 'उमरा एव मलातीतकी फिरोदगाह' या 'शाही शिविर'।

भारतमें यह शब्द सम्भवतः वावरके साथ आया और शाही शिविर या शाही किलेके अर्थमें सर्वप्रथम प्रयुक्त हुआ।

किन्तु आज इस शब्दका प्रयोग पाकिस्तानकी राजभाषाके लिए तथा भारतवर्षमें हिन्दीके उस दूसरे रूपके लिए होता है जो भारतके शिक्षित मुसलमानोंकी साहित्यिक और सांस्कृतिक भाषा है। उर्दू खड़ीबोलीका ही वह आधुनिक या साहित्यिक रूप है जो फारसी लिपिमें लिखा जाता है और जिसमें फारसी-अरबी शब्दोंका बाहुल्य रहता है। इस प्रकार हिन्दी और उर्दू, दोनोंका एक ही मूल होनेके कारण भी साहित्यिक-वातावरण, शब्दसमूह तथा लिपिमें भेद होनेके कारण दोनोंमें बहुत अन्तर दिखाई पड़ता है। भूभाषावैज्ञानिक दृष्टिसे मूलतः दोनों ही एक हैं, किन्तु साहित्यिक दृष्टिसे दोनों दो भाषाएँ प्रतीत होती हैं।

अपने आरम्भिक अर्थसे किस प्रकार यह शब्द एक विशिष्ट भाषाका द्योतक हुआ, इसका अन्तर्धान इतिहास है। भारतमें आकर मुसलमानोंने दिल्ली-मेरठकी बोलीको अपनी बोलचालके लिए चुना। दरबारोंमें राजकार्य फारसीमें होता रहा, किन्तु साधारण व्यवहारके लिए देशी बोलीका प्रयोग होता रहा, जिसे मुसलमानोंने हिन्दी या हिन्दवी नाम दिया (दे०—‘हिंदी, हिंदवी’)। मुसलमानी सेनाके सैनिकों, शासकों तथा निर्गुण सन्तोंके द्वारा इसे अन्तःप्रान्तीय रूप मिला। बीजापुर, गोलकुण्डा आदि दक्षिणी मुसलमानी राज्योंने राजभाषाके रूपमें इसे अपनाया और साहित्यमें इसका प्रयोग किया। दक्खिनी हिन्दी या हिन्दवीका ही समानार्थक शब्द है। रेखता नामक छन्दमें इस भाषाके साथ-साथ कुछ फारसी और अरबीके शब्द भी मिलाये जाने लगे। धीरे-धीरे कविताकी इस भाषाको रेखतेकी बोली कहने लगे। बादमें ‘रेखता’ शब्द ही भाषाके अर्थमें रूढ़ हो गया। उत्तरी भारतमें मुगलोंकी राजधानी ब्रजप्रदेश आगरामें होनेके कारण देशी भाषाओंमें कविता, संगीतके क्षेत्रमें ब्रजको विशेष प्रश्रय मिला, यद्यपि खड़ीबोलीसे विकसित हिन्दी या हिन्दवी रूप भी बोलचालमें प्रयुक्त होता रहा। शाहजहाँने अपनी राजधानी आगरासे दिल्ली बदली और शाहजहानावादके नामसे नयी दिल्ली बसायी। अतः दिल्ली-मेरठकी बोलीको उन्नत करनेका फिरसे अवसर मिला। शाहजहानावादके लालकिलेकी अथवा शाही महलमें जो बाजार अमीर, उमरा अथवा बादशाह और वेगमोंके लिए लगता था, उसे उर्दू-ए-मुअल्लाकी सजा दी गयी। उर्दू-ए-मुअल्लाके ये लोग खड़ीबोलीसे विकसित हिन्दी या हिन्दवीमें आगराकी ब्रजभाषाकी मिठास मिलाकर अपने साथ लाये थे। धीरे-धीरे उसमें फारसीका गरीफाना रंग चढ़ता गया। इन लोगोंकी जवानकी ही जवान उर्दू-ए-मुअल्ला कहा गया। जिस समय बली और गावादी दक्खिनसे उत्तरकी ओर शाहजहानावादमें आये उस समय तक भी इस जवान उर्दू-ए-मुअल्लामें कविता नहीं लिखी जा रही थी। बलीके दीवानसे प्रेरणा लेकर शिष्ट, शिक्षित मुसलमान कवियोंने जवान उर्दू-ए-मुअल्लाकी कविताके लिए अपनाया और सामान्य दक्खिनीकी तुलनामें इसे अत्यन्त शिष्ट और सुमस्कृत पाया। धीरे-धीरे जवान उर्दू-ए-मुअल्लामें पहले ‘मुअल्ला’ शब्द, फिर ‘जवान’ शब्द छूट

गये और केवल ‘उर्दू’ शब्द ही शाही किले, शाही वातावरणमें सम्बन्धित सुसंस्कृत मुसलमानोंकी शिष्ट भाषाके लिए प्रयुक्त होने लगा। इशाअल्ला खॉं (दरिया-य-लताफत, १८०८ ई०)में स्वयं लिखते हैं ‘बादशाहों, और उमरा और उनके दरबारियों और हाजिरवाशोंसे उर्दूकी सनद लेनी चाहिये।’ (देखिये, वही पृ० ६५, उर्दू अनुवाद)। शाहजहानावादके समस्त निवासियोंकी जवानकी ‘उर्दू’ कहनेके लिए इशा तैयार नहीं है। उनके अनुसार ‘उर्दू जो फसाहत और बलागतकी कान मशहूर है वह हिन्दोस्तानके बादशाहकी और चन्द अमीरों और उनके मुसाहिबों और वेगम व खानमकी और कस्बोंकी जवान है। जो लफज उनमें इस्तेमाल हुआ उर्दू हो गया। यह बात नहीं कि जो कोई भी शाहजहानावादमें रहता है वह जो कुछ बोले, सनद है।’ (देखिये, दरिया-य-लताफत पृ० १०८)। उर्दूके निर्माणकी कहानी स्वयं इशा इस प्रकार करते हैं, ‘यहाँ- (शाहजहानावाद)के शुश्रूषक वयानोंने मुत्तलक होकर मुतादद जवानोंसे अच्छे-अच्छे लफज निकाले और वाजे इवारतों और अलफाजमें तसरीफ करके जवानोंसे अलग एक नयी जवान पैदा की जिसका नाम उर्दू रखा।’ (वही पृ० ४)। मीर अम्मन देहलवीके अनुसार ‘उर्दू बाजारी और लश्करी भाषा’ है। उपर्युक्त कथनसे मीर अम्मनका कथन प्रमाणिक भी प्रतीत होता है। उर्दू यदि बाजारकी भाषा है तो वह शाही बाजार ही है, सामान्य बाजार, सामान्य लश्कर नहीं।

प्रो० गेरानीके अनुसार ‘खान साहब (सिराजुद्दीन अली खॉं) सालिबन पहले ग्रस्त ह जो उर्दूका लफज वमानी जवान इस्तेमालमें लाये हैं।’ (देखिये, ओरियण्टल कालेज मैगजीन, १९३१ ई० पृ० १४)। कुछ लोगोंके अनुसार मुमहफीने उर्दू नामका प्रयोग भाषाके अर्थमें सर्वप्रथम किया। मीर तकी मीरने १७५२ ई० में निश्चित रूपसे जवान उर्दू-ए-मुअल्ला नामका प्रयोग किया। वाकर आगाह नामक दक्षिणके शायरने १७७२ ई० में और अली इब्राहीम खॉंने १७८३ ई० में तथा अता हुमेन खॉं तहसीनने ‘नो तर्ज मुरस्सा’ (१७७०-१७९३ ई०) में जवान उर्दू-ए-मुअल्लाका उल्लेख किया। मीर अम्मन तथा इशाने इसी भाषाको उर्दू कहा। फोर्ट विलियम कालेजके हिन्दुस्तानी विभागके अध्यक्ष गिलफ्राइस्ट इने ही हिन्दुस्तानीकी दरवारी ग्रैली मानते हैं। कालेजमें हिन्दुस्तानीके नामसे इसका ही अध्ययन अध्यापन होता था। धीरे-धीरे १८२३ ई० के पश्चात् विलियम प्राइस आदिके समयसे हिन्दीका महत्त्व बढ़ने लगा, किन्तु किसी विशेष कारणसे अंग्रेजोंने हिन्दुस्तानी उर्दूको विशेष प्रश्रय दिया।

—मा० व० जा०

**उर्दू (साहित्य)**—मुहम्मद गोरीने जब ११९९ ई० में देहलीपर विजय पायी और कुतुबुद्दीन ऐबकने शासन मँभाला तो फारसी और पंजाबीके वे शब्द जो लाहौरमें पहलेमे बोले जाते थे, यहाँकी खड़ीबोलीमें गुल-मिल गये और ब्रजभाषा, राजस्थानी तथा हरयानी भाषाओंके शब्द मिल-मिलाकर एक नयी बोली तैयार हो गयी जिसको अमीर खुसरो (१२५५—१३२५ ई०)ने ‘हिन्दी’ या ‘देहलवी’



कहा है। अमीर खुसरो फारसीके प्रदि शायर थे। उन्होंने 'हिन्दवी' जवानमें भी पहिलियाँ, दोहे-चौपाइयाँ और गेर लिखे हैं। उन्होंने ऐसी गजलें भी लिखी हैं जिनमें एक बोल फारसीका है और दूसरा हिन्दवीका, इसीलिए इस भाषाको आगे चलकर रेखता कहने लगे, जिनका अर्थ है बहुत-सी चीजोंका सम्मिश्रण।

अमीर खुसरोसे पहले इल्लुतमिशके जमानेमें सूफी कुतुब साहबने देहलीको अपना केन्द्र बना लिया था। तबसे दिल्ली सूफियोंका केन्द्र बन गयी। प्रारम्भमें ही इन सूफियोंकी नीति यह रही कि वे बर्मप्रचारमें 'हिन्दवी' जवानका प्रयोग करते थे, क्योंकि इसी भाषाने वे जनता-तक पहुँच सकते थे।

अलाउद्दीन खिलजीने जब गुजरात और दकनपर विजय पायी तो उधर भी सूफियों द्वारा हिन्दवी भाषा पहुँची। ख्वाजा नेसू दरानने 'मिराजुलआशिकीन' लिखी, जो उर्दू गद्यकी पहिली पुस्तक कही जाती है। इसके अतिरिक्त देहलीके सूफियोंके चेले देशके कोने-कोनेमें फैल गये और हर तरफमें 'हिन्दी' द्वारा अपने विचारोंको प्रकट करते रहे। अपनी कविताओंमें वे जो छन्द प्रयोग करते थे वे कभी फारसी होते थे और कभी स्थानीय। शब्दोंके प्रयोगमें भी इन सूफियोंने फारसीके मौलिक रूपपर ध्यान नहीं दिया, बल्कि उसी उच्चारणका प्रयोग किया जो जनता प्रयोग करती थी। उन्होंने अपने उपदेशोंमें भारतीय विचारोंसे भी बहुत-कुछ लिया। हिन्दीके कुछ कवियोंपर इन सूफियोंका प्रभाव साफ देखा जा सकता है, जैसे नामदेव, कबीर, रविदासकी भाषा इन सूफियोंसे बहुत-कुछ मिलती-जुलती है। केवल अन्तर है तो इतना कि ये कवि हिन्दी छन्दोंका प्रयोग करते हैं और विशिष्ट शब्दावली हिन्दू धर्मसे ग्रहण करते हैं।

दकनमें बहमनी वंशका राज्य टूटनेके बाद हिन्दवी भाषाकी उन्नतिके दो बड़े केन्द्र बीजापुर (१४९० ई०) और गोलकुण्डा (१५१८ ई०) हो गये। गोलकुण्डाके कुतुब शाही राजा केवल लेखकोंकी सहायता ही नहीं करते थे बल्कि स्वयं शायरी भी करते थे, इस वंशके चौथे राजा मुहम्मद कुली कुतुब शाह (१५८०-१६११ ई०)का विस्तृत ग्रन्थ विद्यमान है, जिसमें हर प्रकारकी कविताएँ हैं। इनके दरबारमें जो प्रसिद्ध कवि सम्बन्धित थे उनमें बख्शी, गन्वासी और डच्चेनिशाती मगहूर हैं। बीजापुरके आदिल शाही राजा कला और शायरीके बड़े संरक्षक थे। उनके दरबारके प्रसिद्ध कवि मुकीमी, रन्मी, नुसरती आदि हैं। इन कवियोंने दकनके विशेष वातावरणको समाहित करते हुए देहली या हिन्दवीकी विशेष दकनी शैलीमें लिखा।

नैमूरके हमले (१३९८ ई०)के बाद दो सूफी कुतुब अलम और शेख अहमद गुजरात चले गये थे, जहाँ उन्होंने अपने विचारोंके साथ-साथ हिन्दवी भाषाका भी प्रचार किया। बीरे-धारे यहाँके वातावरणसे प्रभावित होकर देहलीकी एक गुजरती शैली हो गयी, जिसका प्रयोग गुजरात, काठियावाड़ तथा आसपानके लोग करते थे। तब मुहम्मद हुसैनकी 'नव तरंग' और अमीनकी 'युसुफ-जुन्ना' इस शैलीके प्रसिद्ध नमूने हैं।

मुगल-शासनके बाद हिन्दवी जवानकी और उन्नति हुई। फारसीके शब्दोंका प्रयोग बढ़ गया और इस भाषाका नाम हिन्दवीसे रेखता हो गया। फिर शाहजहाँके समयमें रेखतासे इसका नाम बदलकर 'उर्दू' पड़ गया, परन्तु उर्दू शब्दके लिए रेखता शब्द मुगल-शासनके अन्तिम समयतक (१८५७ ई०) प्रयोग होना रहा।

औरंगजेबके दकनपर विजयी होनेके बाद (१६८७ ई०) उर्दूकी दकनी और गूजरी शैलियोंपर फारसीका प्रत्यक्ष प्रभाव पड़ा। वली जब देहली आये तो एक सूफी बुजुर्ग शेख सादुल्लाह 'गुलशन' ने उनको निर्देशित किया कि फारसी परम्पराओंका उर्दूमें प्रयोग करें। उन्होंने यह बात मानकर बिल्कुल फारसीके ढंगपर उर्दूमें गेर कहना आरम्भ किया। यह तर्ज लोगोंको ऐसी पसन्द आयी कि उनके बाद सबने यही राह पकड़ ली। देहलीमें फायना, आवरू, हातिम, मजहर आदिने पिंगलको एक स्थिर रूप दिया और वाक्योंकी भी फारसी तर्जपर ढाला और फारसीमें जितने काव्य-रूप प्रचलित थे उन सबको सफलतासे अपनाया।

हातिम, आवरू आदिके बाद मीर, सौदा, दर्दने उर्दू काव्यको प्रोत्साहित किया। उनके कारण यह जमाना उर्दूका स्वर्णयुग कहलाता है। मामाजिक दशाओंने ध्वराकर मीर, सौदा और बहुतसे शायर लखनऊ चले आये, जहाँका शासन बहुत अच्छा था। वहाँके नवाब भी कलाके बड़े प्रेमी थे। यहाँ ईशा और मुमहफी और उनके बाद नासिख, आतश आदिने गजलमें नाम पैदा किया। मसनवीमें मीर हसनने अपना कमाल दिखाया और मरसियेमें जमीर, अनीस, टवीर आदिने फारसीकी परम्परासे हटकर एक विस्तृत साहित्यको जन्म दिया, जिनमें इमाम हुसैनके बलिदानको महाकाव्यके ढंगपर वर्णित किया। भाषाका भी उन्होंने क्षेत्र और बढ़ा दिया। लखनऊ स्कूलने जवानकी सफाई और युगवद्ध बड़ी उन्नति की। नासिख इसके प्रमुख कार्यकर्ता थे। अवधके नवाबोंने, विशेषकर वाचिदाली शाहने उर्दू साहित्यको बड़ा प्रोत्साहन दिया। कवियोंकी सहायताके अलावा उन्होंने स्वयं पचहत्तर छोटी-बड़ी पुस्तकें लिखीं, जिनमें कुछ रहस्य भी हैं। इन रहस्योंकी रगमचपर खेलनेका भी प्रबन्ध किया गया। इन्हींके प्रभावमें उर्दूका पहला नाटक 'इन्दरसभा' अमानतने लिखा।

इसी समयमें देहलीमें जाँक, मोमिन और गालिवने उर्दू कविताको ऊपर उठाया और उममें दार्शनिक विचार प्रकट किये। उधर कलकत्तामें फोर्ट विलियम कॉलेजकी अधीनतामें गद्यकी पुस्तकें लिखी जा रही थी और सरल उर्दू भाषाकी नयी शैलीका प्रचार किया जा रहा था।

गजलमें तो गालिव (१७९७-१८६९ ई०)ने भावना और आध्यात्मिक विचारोंके साथ दार्शनिक तत्त्व बढ़ाये। इसके साथ-ही-साथ उन्होंने अपने रतोंमें ऐसी सरल भाषा लिखी कि उर्दू गद्य, जो (फोर्ट विलियम और मैथिल दशाकी 'रानी केतकीकी कहानी'के अलावा) बड़ी सुसज्जित लिखी जाती थी, सरलताके मार्गपर चल पड़ी। इसके साथ-ही-साथ यह भी हुआ कि इस समयमें उर्दूके विद्वान् उर्दूमें पत्र-व्यवहार करने लगे, वरना इस कामके लिए अधिकतर

फारसीका प्रयोग होता था।

१८५७ ई० के असफल स्वतन्त्रता-संग्रामने भारतके सामाजिक ढाँचेको नया रूप दिया। अंग्रेजी शासन और अंग्रेजी शिक्षा हर तरफ फैलने लगी और पाञ्चात्य सस्कृतिका प्रभाव बढ़ने लगा। इस कालमें सर सैयद अहमद खॉ (१८१७-१८९९ ई०) प्रमुख हैं, जिन्होंने सरल उर्दूके साथ-साथ बौद्धिकताका भी प्रचार किया और 'अलीगढ़ साठटिफिक सोसाइटी' स्थापित करके उर्दूमें गम्भीर साहित्य उत्पन्न किया। उनके असरसे पाश्चात्य विचार लोगोंमें फैले। दास्तानोंको छोटकर नजीर अहमद- (१८३१-१९१० ई०) ने १८६९ ई० में उर्दूका पहला उपन्यास 'मिरातुल अरुस' (दल्हनका आइना) लिखा। इसके बाद नजीर अहमदके अलावा रतननाथ 'सरशार' (१८४६-१९०२ ई०), सज्जाद हुसेन, मुहम्मद अली, शरर, हादी रुसवा, राशिदुल खैरी आदिने उपन्यास-लेखनमें प्रसिद्धि प्राप्त की। गजलके पुराने ढगमें दाग और अमीर मीनाईने शोखी और मुहाविरेके गुण दिखाये, साथ-ही-साथ लाहोरमें मुहम्मद हुसेन 'आजाद' ने वहाँके शिक्षाविभागके अंग्रेज डाइरेक्टरकी सहायतासे 'अजुमने पजाब' स्थापित की (१८६७ ई०)। इस अंजुमनकी अधीनतामें १८७४ ई० से ऐसे मुशायरे होने लगे, जिनमें मिसरा, तरहके वजाय कोई विषय दिया जाने लगा और लोग उस विषयपर नज्में लिखकर उन मुशायरोंमें पढ़ने लगे। इस तरह उर्दूमें नयी कविता प्रारम्भ हुई, जिसका शुरूमें तो लोगोंने मजाक उड़ाया, परन्तु हाली, इस्माईल आदिकी सहायतासे यह आगे बढ़ी और फिर इकबाल (१८७५-१९३८ ई०), जोग, जफरअली खॉ आदिने इसमें दर्शन, प्रकृतिकाव्य तथा राजनीतिके तत्त्व भरे। २०वीं शताब्दीमें भारतके राजनीतिक आन्दोलन और अन्तरराष्ट्रीय राजनीतिक वातावरणसे उर्दू कविताने बहुत असर लिया। उर्दू कवियोंने 'होमरुल' आन्दोलनसे लेकर स्वतन्त्रतातक तमाम राजनीतिक उतार-चढ़ावपर बड़ी जोरदार और जोशीली नज्में लिखीं, विशेषकर ब्रिटिशशास्राज्य शाहीके विरुद्ध तो उर्दू कवियोंकी नज्में देशभरमें प्रसिद्ध हुई हैं। पहली बड़ी लड़ाई (१९१८ ई०) के बाद रूसी क्रान्तिने भी उर्दू कवियों और लेखकोंको प्रभावित किया। इसके साथ-साथ रोमाण्टिक उर्दू कवियों और लेखकोंका भी एक स्कूल पैदा हो गया, जिसने बड़ी खूबसूरत कविताएँ और कल्पनाके सुन्दर रूपोंमें उपन्यास और लेख लिखे। अख्तर गीरानी, मल्काद हैदर आदि इस मतके अनुयायी हैं।

१९३५ ई० से उर्दूमें प्रगतिवादका प्रचार हुआ और यह वाद उर्दूपर इतना छा गया कि आज नित्यानवे प्रतिशत चोटीके लेखक उसके माननेवाले हैं। कहानी, उपन्यास, समालोचना, सब शाखाओंमें उन्नति हो रही है और भारतके कोने-कोनेमें इसकी कविताओं और गजलोंने ऐसा रूप धारण कर लिया है कि फिल्ममे लेकर बाजारतककी जवानपर उर्दू छाया हुई है।

उर्दूमें साठटिफिक किताबें अवध दरवारकी अधीनतामें मन् १८४० ई० से लिखवायी और अनुवाद करवायी जाती थीं। मर मैयदने भी इसमें हाथ बँटाया और बीमवी

शताब्दीमें हैदराबादके निजामने जो 'ट्रान्सलेशन ब्यूरो' स्थापित किया, उसने कुछ दिनोंमें उर्दूमें भिन्न-भिन्न विषयोंपर प्रसिद्ध अंग्रेजी पुस्तकोंका अनुवाद कर दिया, जिसमे हैदराबाद और जामिया मिलिया देहलीमें बी० ए० तक सब विभागोंमें उर्दूके माध्यममे पढ़ाई होने लगी। इसके अलावा भी बहुतसे प्रसिद्ध विद्वानोंने किताबें लिखीं और उर्दू साहित्यको समृद्ध किया।

उर्दूको पढ़ते समय यह बात ध्यानमें रखनी चाहिये कि यह खास भारतकी भाषा है और उस सभ्यताकी निशानी है जो मुसलमानोंके हिन्दुस्तानमें बसने और हिन्दुओंसे भाईचारा रखकर सम्मिलित हो जानेसे उत्पन्न हुई है।

स्वतन्त्रताकी घोषणाके बाद साम्प्रदायिक ढगोंने जो हलचल मचायी उसमे भी उर्दू कवियों और लेखकोंने अच्छा काम किया। कृष्णचन्द्र, मंटी, ख्वाजा अहमद अब्बामे, इस्मत चगताई आदिने कहानियोंमें और जोग, सरदार जाफरी, वामिक आदिने कविताओंमें शान्तिमय वातावरणकी आकांक्षा व्यक्त की। गान्धीजीकी मृत्यु और उसके पञ्चाय शान्ति-आन्दोलनमें भी उर्दू कवि अपना कर्तव्य पूरा करते रहे हैं।

—म०

**उलटा कुर्वा-दे०-‘हठयोग’।**

**उलटा साधना**—न केवल नाथ-पन्थ और सन्त-मतमें वरन् उस युगकी तमाम छोटी-छोटी धर्मसाधनाओंमें भी साधनाके साथ उलटा विशेषण जोड़नेकी प्रथा थी। इसका एक विशेष अर्थ था। लगभग सभी तान्त्रिक पद्धतियोंमें वामाचारकी प्रधानता थी। उसके दो अर्थ थे, एक तो वामा-युक्त साधना और दूसरे लोकप्रचलित साधनाके सर्वथा विपरीत साधना। मिर्छोंमें मुद्रा-मैथुन तो प्रचलित था, किन्तु उलटा साधना शब्दका प्रयोग उन्होंने नहीं किया। सूर्यको उलटकर चन्द्रमें लीन करनेका रूपक अवश्य चर्यापदोंमें मिलता है। नाथ-योगियों और सन्तोंमें इसका मुद्रा-मैथुनपरक अर्थ तो विलुप्त हो गया, हठयोगपरक अर्थ प्रचलित हो गया। उसमें उलटा साधनाके अर्थ ये श्वासनिरोध द्वारा गंगा(इंद्रा)को उलटकर यमुना(पिंगला)में मिलाना या सूर्यको उलटकर चन्द्रमें विलीन करना। —ध० बी० भा०

**उल्लाप्य**—एक अक, धीरोदात्त नायक, दिव्य कथा, चार नायिकाओंका उपरूपक है। इसमें शृङ्गार, करुण, हास्यकी प्रधानता रहती है। इसकी अभिनय-प्रणाली मग़ाम-बहुल होती है और शिल्पकके सत्ताइस अंगोंका निर्वाह होता है। कुछ विद्वान् तीन अंकोंका भी उल्लाप्य मानते हैं। उदा०—‘देवी महादेव’। अन्य बातोंमें नाटकसे समानता है।

—वि० रा०

**उल्लाला**—मात्रिक अर्द्धसम छन्द। ‘प्राकृतपैंगलम्’ तथा अन्य अपभ्रंश छन्द-ग्रन्थोंमें उल्लालाका विवेचन किया गया है (प्रा० पं० १ ११८)। अपभ्रंश-साहित्यमें इसका प्रयोग इस प्रकार निश्चित रूपसे अनुमित किया जा सकता है। इसके पहले और तीसरे पदमें १५, १५ और दूसरे और चौथे पदमें १३, १३ मात्राएँ होती हैं। उल्लालाका प्रयोग स्वतन्त्र भी मिलता है, किन्तु छप्पय जैसे छन्दोंके साथ इसका प्रयोग बहुत प्रचुरताके साथ हुआ है। मानुने इसका

नाम 'उल्लास' दिया है। उदा०—'हरिहर भगवन सुन्दर स्वामी, सबके वटकी तुम जानो। मेरे ननकी कीजे पूरी, इनकी हरि मेरी मानो।' (६० प्र० . पृ० ८९)। उदने इसका प्रयोग 'सुजानचरिन में किया है।'—रा० सि० तो०

उल्लास-अर्थालंकार, एकके गुण तथा दोषके प्रभावसे दूसरेमें गुण तथा दोषके आधारके चमत्कारपूर्ण (उल्लसित) वर्णनमें 'उल्लास' अलंकार होता है। सम्भवतः जयदेवने इसका सर्वप्रथम लक्षण दिया है—'अन्यनहिम्ना नेत्रोपो ह्यन्यत्र वर्ण्यते।' ('चन्द्रालोक' : ५ . १०१), अन्यको महिमा और दोष अन्यत्र वर्णित हों। 'कुवलयानन्द' ने 'उल्लास' को स्वतन्त्र अलंकार माना गया है, किन्तु मम्मट आदि आचार्योंने इसका उल्लेख नहीं किया है। 'रम्यगाधर' में लिखा है कि कुछ आचार्योंके मतमें यह 'काव्यालिंग' के अन्तर्गत है। उद्योतकार इसके दो भेदों (दोषसे दोष और गुणसे दोष) को 'विषम के अन्तर्गत मानते हैं। हिन्दीमें जयवन्तसिंहने जयदेवके आधारपर एकका उदाहरण दिया है, पर मतिराम, भूषण, दास, पद्माकर आदि अधिकांशने 'कुवलयानन्द' के आधारपर चारों स्थितियोंके उदाहरण दिये हैं। मतिरामने इसकी परिभाषा दी है—'औरके गुण दोष ने औरके गुण दोष।' (८० ल० . ३१३)। इसी प्रकार पद्माकरका लक्षण है—'जु गुन दोष तें औरके, यँ अनन गुन दोष।' (पद्मा० . २०३)।

उदाहरण-१ गुणसे गुण—'तजि नारथ हरि राधिका, तन टुनि करि अनुराग। जिहि ब्रज केलि निटुन नग, पग पग होत प्रयाग।' (वि० रत्ना० . २०१)। वहाँ कृष्ण और राधाके शरीरकी श्रुति (उज्ज्वल नखप्रभा, लाल तलवा तथा श्यामल चरण-पृष्ठ)की आभा पड़नेसे गंगा, सरस्वती और यमुनाका संगम अर्थात् तीर्थराज प्रयाग प्रकट होता है। २ दोषसे दोष—'एगनि टोपु लगै सबै, कहे ति सौंचे वैन। कुटिल वक श्रुवनग भए, कुटिल वक गनि नैन।' (वि० रत्ना० . ३०३)। वहाँ माँहोंकी कुटिलताके नसर्गने आँखोंमें कुटिलताका समावेश वर्णित है। ३ गुणसे दोष—'देह दुलहियाकी वटे, ज्यो ज्यो जेवन नेति। त्यों-त्यों लसि माँहें सवैं, वदन नलिन टुनि होनि।' (वि० रत्ना० . ४०)। वहाँ दुलहिनकी उभरती हुई जवानीके प्रभावसे सौतोंके मुखमण्डल मलिन हो जाते हैं। ४ दोषसे गुण—'दधि छुडाय मोहन लियो, सखी सुवन वन ठौर। बडो लाभ मननै गुन्याँ, जो न किये कछु और।' (८० ल० . ३१६)। अथवा—'दावरेकी उडि हँके दावरे न कीजै बैर, रावरेके बैर होत काज शिवराजको।' (शि० भू० . २७७)। वहाँ औरगजेवसे उसके मन्त्रिगण यह कहते हैं कि वह शिवाजीने सुलह कर ले, क्योंकि जिनना ही वह शिवाजीसे बैर करता है, उनना ही अधिक उनका काम बनता है।

—५० प्र० आ०

उल्लेख—माहदयगर्ग अमेदप्रधान आरोपमूलक अर्थालंकारोंका एक भेद। इस अलंकारपर प्राचीनोंके साथ मम्मटने भी विचार किया है। न्ययकने 'अलंकारसर्वस्व' में सम्भवतः सर्वप्रथम विवेचन किया है—'यत्र वस्तु अनेकधा गृह्यते स रूपबाहुल्योल्लेखनादुल्लेखः।' (पृ० ४७), जहाँ किसी एक वस्तुको अनेक रूपोंमें ग्रहण किया जाय तो

उसके इस प्रकार अनेक रूपोंमें कथनको उल्लेख कहा जायगा। आगे न्ययकने इसके दूसरे भेदका संज्ञेत भी दिया है—'पूर्वत्र ग्रहीतृभेदेनानेकधात्वोल्लेख इह तु विषयभेदेन।' (पृ० ४९)। विषयनाथने उल्लेखके दोनों भेदोंको स्पष्टतः स्वीकार किया है—'एक वस्तुका, शाताओंके भेदके कारण अथवा विषयभेदके कारण, अनेक रूपोंमें वर्णन किया जाना उल्लेख है।' (भा० द० १० ३७)।

हिन्दीके आचार्योंने विषयनाथ तथा अप्पय टीक्षितके आधारपर उल्लेखके दो भेद प्रारम्भसे स्वीकार किये हैं, यद्यपि इनमेंसे अनेकको प्रेरणाके मूलस्रोत जयदेव है और उन्होंने—'बहुभिर्बहुधोल्लेखादेकन्य' ('चन्द्रालोक' ५ . २३) एक वस्तुका अनेकके द्वारा बहुत प्रकारका उल्लेखनात्र कहा है। इसका कारण 'कुवलयानन्द'का विवेचन माना जा सकता है। जयवन्त सिंह, मतिराम, भूषण तथा पद्माकर आदिने लगभग समान लक्षण दिये हैं—'कै बहुतै कै एक जहँ, एक वस्तुको देखि। बहु विधि करि उल्लेख है, सो उल्लेख उल्लेख।' (शि० भू० ७०)। पद्माकर 'साहित्य-दर्पण'के अधिक निकट है—'द्वि उल्लेख इकाँ जु बहु, बहु विधि समुझै जत्र। विषय भेद सो इकाँहँ इका, बरने बहु विधि तत्र।' (पद्मा० ४१)। उदा०—'कवि जन कल्पद्रुम कहँ, शानो शान समुद्र। दुरजनके गन कहत है माव सिंह रन रद्र।' (८० ल० ७८) अथवा प्रथम—'पीतम प्रीतिमयी अनुमाने परोत्तिन जाने सु नीतिन सो ठई। सौति हलाहल सी ती कहँ सखी कहँ सुन्दरि सील सुधामई।' (का० नि० १०)। द्वितीय—'तेरो करवाल भयो दन्दिनको ढाल भयो, हिन्दुको दिवाल भयो काल सुरकानको।' (शि० भू० ७३) अथवा 'विन्दमें थी तुम सिन्धु अनन्त एक सुरमें समस्त मगीन। एक कलिकामें अखिल वसन्त धरापर थी तुम स्वर्ग पुनीत?' (सु० न० प० ज्योत्स्ना)।

इसने उल्लेखका लक्षण 'परम्परित मालाँन'के समान-सा होकर भी विशेष रूपसे भिन्न है, कहकर स्पष्ट किया है। वस्तुतः मालात्पत्र आदिमें ग्रहण करनेवाले अनेक व्यक्ति नहीं होने, और साथ ही उल्लेखमें एक वस्तुमें दूसरीका आरोप न होकर एक ही वस्तुका उसके वास्तविक यमों द्वारा अनेक प्रकारसे ग्रहण किया जाता है। उल्लेख और श्रान्तिमें अन्तर इस प्रकार है कि प्रथममें निमित्तभेद होता है और दूसरेमें एक ही निमित्त होता है (वि० मी०)। जगन्नाथके अनुसार श्रान्तिमें एक भ्रम होता है और उल्लेखमें अनेक (२० ग० . पृ० २६७)।

—२०

ऊटा (नायिका)—परकीयाका भेद, विशेष ठे—'नायिका-भेद'। इसके लिए परोटा शब्दका प्रयोग भी किया गया है। ऊटाका अर्थ है विवाहिता; क्योंकि यह नायिका दूसरेमें प्रेम करती है और विवाहिता दूसरेकी होती है, अतः इसको परोटा कहा गया है। इसका सामान्य परिभाषा इसी प्रकार मवने दी है—'व्याही औरै पुरुषनों औरैसों रसलीन।' (मतिराम रमराज ५९)। इस नायिकाके प्रेममें विविधता तथा भावात्मक विषमता अधिक है, अतएव यह रौतिकाव्यमें व्यापक विस्तार पा सकता है। भक्तिकाव्यमें गोपियोंका प्रेम इसी कोटिका है। इस

नायिका में गोपनका भाव प्रधान होता है, इस कारण प्रेमकी विविध स्थितियोंका चित्रण अधिक आकर्षक तथा उद्देशपूर्ण हुआ है। नायिकाके उद्देश, आकांक्षा, चिन्ता, आत्मोद्योग, द्विविधा तथा वेदना आदिका वर्णन इसमें प्रधान है—‘क्यों इन ओंखिनसों निरमक हैं मोहनको तन पानिप पीजै। नेकु निहारै कलक लगे इहि गोंव बमे कहाँ केमे के जीजै।’ (मतिराम रसरज ६१)। अकांक्षे कारण नायिकाके मनमें आन्तरिक छेज है, वह व्याकुल है—‘धूमति है घर ही मे घनी यह घायल लों घर घाल घरी कन।’ (देव मा० वि० नायिका०)। पक्का करने उसकी उद्धिगताका वर्णन उक्तिके साथ किया है—‘हां तो म्याम रंग में चुराई चित चोरा चोरी वोरत तो वोरयो पे निचोरत वनै नहीं।’ (जगदिनोद १ ७९)।

**उर्ध्वचेतन**—उर्ध्वचेतन या अतिचेतन शब्दका प्रयोग दो अर्थों में होता है, एक मनोवैज्ञानिक, दूसरा दार्शनिक। मनोवैज्ञानिक अर्थमें स्नायुसंघटनकी अत्यधिक उत्तेजनशीलताको, जिसका परिणाम असाधारण रूपसे तीव्र चेतना होती है, कहते हैं। ऐसा प्रायः ज्वर या स्नायविक रोगों में होता है। दार्शनिक अर्थमें अतिचेतन और उर्ध्वचेतन समानार्थक हैं। इन शब्दोंसे योगियों और द्रष्टाओंकी शरीरेन्द्रियसीमातीत चेतनाका बोध होता है। योगाभ्यास और समाधि द्वारा अन्य देशकालमें स्थित और अगोचर घटनाओं, वस्तुओं आदिका ज्ञान ही उर्ध्वचेतना है। इस चेतनाको विभिन्न दर्शनोंमें विभिन्न नाम दिये गये हैं। आधुनिक साहित्यमें विशेष रूपसे उर्ध्वचेतनासे श्री अरविन्दके उर्ध्वचेतनका बोध होता है। —प्री० अ०

**ऋचा**—[ऋच् (तुदादि) + क्प् करणे कर्तरि वा-ऋच्यन्ते स्तूयन्ते देवा अनया इति ऋच्, अथवा ऋचति स्तूति देवान् इति ऋच्]। (क) साधारण अर्थ १ स्तुति, २ चमक, ३ पूजा। (ख) विशेष अर्थ—१ ऋग्वेदके मन्त्र। इन्हींका सकलन ऋक्संहिताके नामसे प्रसिद्ध है। ये मन्त्र ‘ऋच्’ इसलिये कहलाते हैं कि इनमें अग्नि, इन्द्र, वरुण, विष्णु, सवितृ आदि देवोंकी स्तुति की गयी है। २ बहुवचनमें प्रयुक्त (ऋच) होनेपर यह शब्द समस्त ऋग्वेदके लिए आता है। (ग) हिन्दीमें यह शब्द सभी वैदिक मन्त्रोंके अर्थमें प्रयुक्त होता है। (घ) इसका पर्याय ‘मन्त्र’ शब्द है जो ऋक्के अतिरिक्त यजुष् और सामन्का भी वाक्य है। (ङ) ऋच्का व्यापक अर्थ—‘वैदिक मन्त्र’ (ऋक्, यजुष् और साम) तथा सीमित अर्थ—‘ऋग्वेदका मन्त्र’ है। —आ० प्र० मि०

**एकदेशविवर्ति-रूपक**—डे०—‘रूपक’, पँचवाँ प्रकार।

**एकपात्रीय नाटक**—एकपात्रीय नाटक उसे कहते हैं जो इस प्रकार लिखा गया हो कि केवल एक अभिनेता द्वारा उसका अभिनय सम्भव हो सके। बीसवीं शताब्दीमें वॉइवेट गिलवर्ट, रूथ ड्रेपर तथा क्रानेलिया ओटिस स्किनरने इसे लोकप्रिय बनाया। प्रायः इसे **स्वगतभाषण** भी कहते हैं। एकपात्रीय नाटकमें प्रेक्षक समस्त कार्य-व्यापार एवं चरित्रोंका एक ही पात्रके मस्तिष्क द्वारा दर्शन करता है, जैसे जार्ज कैसर-लिखित ‘फ्राम मार्ल टु मिडनाइट,’ श्रीमती प्लेन ग्लामगो-लिखित ‘वैरेन ग्राउण्ट’ तथा हिन्दीमें मेठ

गोविन्ददास-लिखित ‘चतुष्पथ’ और ‘शाप और वर’ इत्यादि।

एकपात्रीय सवादको भी एकपात्रीय नाटक कहते हैं, जिसमें एक अभिनेता किसी कल्पित व्यक्ति वा व्यक्ति-समूहको लक्ष्य करके सम्भाषण करता है। उदाहरणके लिए, राबर्ट ब्राउनिंगके ‘माई लास्ट टचेस,’ तथा ‘आट्रिया देल सातो’ हे, अल्फ्रेड टेनीसन भी अपनी ‘माड’ शीर्षक रचनाको एकपात्रीय नाटक घोषित करता है।

एकपात्रीय नाटक मनोवैज्ञानिक कथावस्तुके चित्रणके लिए सर्वोत्तम नाट्य-शैली है। —श्या० मो० श्री०

**एकांकी**—आधुनिक एकांकी पाश्चात्य साहित्यकी देन है। पश्चिममें एकांकीकी रूप-रेखा दशवीं शतीके ‘मिरेकिल्स’ और ‘मारेलेटीज’ जैसे नाटक-रूपोंमें मिलती है, जिनमें धर्म-प्रचारके लिए ईसाई सन्तोंके चरित्रकी किसी एक आकर्षक कहानीको चुना गया है या उनके धर्म-कार्य सम्बन्धी नैतिक उपदेश-प्रधान किसी एक विषयको ग्रहण किया गया है। इससे पश्चात् जनताके मनोरंजनके लिए लिखे गये विनोदपूर्ण ‘इण्टरल्यूडम’में इसका विकसित रूप मिलता है, जिनमें अधिकसे अधिक तीन पात्रोंके द्वारा किसी एक भावनाके प्रदर्शनकी प्रवृत्ति प्रकट हुई है। किन्तु उन्नीसवीं-बीसवीं शतीमें पेरिन (ई० १८८७, १८९३, १९१४), बर्लिन (१८८९), लन्दन (१८९१), डवलिन (१९०४), शिकागो (१९०६) आदि नगरोंके लघुमंचीय आन्दोलनों (लिटिल थियेटर मूवमेंट)के विकास, प्रीतिभोजोंमें भोजनसे पूर्वके समयका उपयोग करनेके लिए लिखे गये प्रहसनों तथा प्रेक्षागृहोंमें इन प्रहसनोंके प्रारम्भमें प्रेक्षकोंके बीचमें आ जानेवाली भीड़के लिए द्विपात्रीय सवादवात्मक ‘कटेन रेजर’-के प्रचलनने एकांकियोंके सर्जनको अभूतपूर्व प्रेरणा दी है। जे एम वेरी, जे बी गॉ, लार्ड टनसेनी, हॉप्टमेन, गाल्सवर्दी, इयोजीन ओग्नील, कामेन, सिंज, ग्राहम प्रीस्टले, गेटे, लेमिंग, मोलियर, ब्यूड्स, इन्सन, स्ट्रिण्डबर्ग, आस्कर वाइल्ड, टाल्सटाय, चेखव, गोकॉ, पिरेन्देलो, टी एस इलियट, चार्ल्स मार्गन, ग्राहम ग्रीन, क्रिस्टोफर फ्राइ, लोर्का, क्लार्क, जिराउदो, सार्त्र, एनाउल, विलियम्स और मिलर आदिकी नाट्य-प्रतिभाओंने एकांकीका आधुनिक रूप प्रस्तुत किया है, जो आज एक स्वतन्त्र शक्तिशाली साहित्यरूपमें प्रतिष्ठित हो गया है। हिन्दी साहित्यमें भी आधुनिक एकांकीका रूप इसी साम्प्रतिक पश्चिमी रूपके सन्निकट है। अतः संस्कृत नाटककालके मिद्धान्तोंके अनुसार उसके स्वरूपका निर्णय नहीं हुआ है।

इस प्रकार स्वरूपके ऐतिहासिक विकास-आवश्यकता, और प्रयोगकी दृष्टिसे स्पष्ट है कि एकांकी नाटक साहित्यका वह नाट्य-प्रधान रूप है, जिसके माध्यमसे मानव-जीवनके किसी एक पक्ष, एक चरित्र, एक कार्य, एक परिपात्र, एक भावकी ऐसी कलात्मक व्यंजना की जाती है कि ये एक अविकल भावमें अनेककी सहानुभूति और आत्मीयता प्राप्त कर लेते हैं।

कलेवरकी दृष्टिसे एकांकी एक अद्भुत नाटक है, किन्तु दृश्य-विधानके अनुसार इनके दो भेद किये जा सकते हैं—पहला, एक दृश्यका एकांकी, दूसरा, अनेक दृश्योंका एकांकी।

पहली श्रेणीके एकांकीमें कथा किन्नी वृद्धि घटनाके मार्मिक स्थलसे आरम्भ होती है और भावी घटनाओंके अवरोधसे जिज्ञाना तथा कुतूहलकी वृद्धि करती हुई तीव्र गतिमें विस्मयपूर्ण सन्तुलन-विन्दुतक पहुँच जाती है। इसमें कथाका प्रवाह उस निर्झरके समान होता है जो किसी पहाड़ीमें अकस्मात् फूटता है, कुछ दूरतक दिखाई पड़ता है और शीघ्र ही ओझोसे ओझल हो जाता है। इस प्रकारके नाटकोंमें एक ही स्थानपर, एक ही समयमें कार्य सम्पन्न हो जाता है। इस प्रकार त्रिक-संगतिका पूर्ण निर्वाह रहता है। सुवनेश्वरके 'रोमास-रोमाच' और प्रसादके 'एक घूँट'के एक दृश्यकी परम्परामें आनेवाले रामकुमार वर्माके सभी एकांकी इसी वर्गके हैं। दूसरी श्रेणीके नाटकोंमें विभिन्न स्थलों और समयोंकी घटनाओं द्वारा कथामें वक्रता या विचित्रता उत्पन्न करनेका प्रयत्न किया जाता है, जिसके फलस्वरूप दो या दोसे अधिक दृश्योंकी योजना करनी पड़ जाती है। इस प्रकारके नाटकोंमें स्थल, काल और कार्यकी एकता नहीं रह पाती। इसमें कथाकी धारा भूपट्टेग-की प्रवाहशीला, विस्तृत मूलवर्ती सरिताके सदृश होती है जो कजु या वक्र गतिसे अग्रगामी होकर उद्देश्य-सिन्धुसे मिल जाती है। ऐसे नाटकोंमें चरम विन्दुकी उत्कृष्टता नहीं होती। उनमें किन्नी समस्याके उत्पन्न करने या तथ्यको उद्घाटन करनेमें ही नाटकीय नफलता मानी जाती है। सेठ गोविन्ददासके 'आलोक और भिखारिणी' छ, 'चन्द्रापीड और चर्मकार' देरह, सद्गुरुगुरु अवस्थीके 'मुद्रिका' आठ दृश्यवाले एकांकी हैं। जगदीशचन्द्र माथुरके 'भोरका तारा' में दो दृश्योंके स्थानपर १०० जैमे नकेनीमें दो भाग मिलते हैं। उद्देश्यशरक मट्टके 'बड़े बाडमी' की मृत्यु ने कौतूहलोल्लासक चरम सीमा नहीं है। उनके दो दृश्योंवाले 'दुर्गा' में केवल नवर्ष-चित्रण ही मुख्य लक्ष्य बन गया है।

मर्यादाकी दृष्टिसे एकांकीमें केवल आधिकारिक कथा होती है। वही अतर्कित आरम्भ होकर अन्तकी ओर तीव्र गतिमें विकास करती है। इसीलिए उसमें जटिलता नहीं होती। उसमें प्रायः एक मुख्य घटना अनेक लघु घटनाओंके सहारे आगे बढ़ती है और कौतूहलके नये-नये स्थल उपस्थित करती जाती है। उसमें कल्पने का पात्र होते हैं जो किसी-न-किसी प्रकार कथासे निकटका सम्बन्ध रखते हैं। यदि गौण पात्र हुए-तो वे भी मुख्य कथा और मुख्य पात्रोंके नहायक ही होते हैं। उसमें किसी सुनिश्चित व्ययकी अभिव्यजना अव्यर्थ शब्दोंमें सन्तुलन और मितव्ययिताके साथ की जाती है। उसमें वाक् या अन्व नवर्ष भी रहना है, जो परिस्थिति, वातावरणके अनुसार उद्घोष होकर कथाके विकासमें महायता देता है या कभी स्वयं उद्देश्य बनकर अभिव्यक्त हो जाता है। उसमें स्थान-कालकी एकता अनिवार्य नहीं मानी जा सकती किन्तु विकल्पसे शिल्प-कौशलके द्वारा स्थल, काल, कार्यका उचित सकलन उपस्थित किया जा सकता है। उसका क्षेत्र नकुचिन है। उसमें अन्तकी आकस्मिकता, विषयकी एकाग्रता, संवेदनकी तीव्रता, समयकी स्वल्पता और घटनाओंकी अतर्कितता रहती है।

नीमा, विस्तार और प्रभावकी दृष्टिसे एकांकीका अने-

कांकी नाटकसे वही अन्त सम्बन्ध है जो साधारणतया कहानी-का उपन्यासमें होता है। जहाँ अनेकांकी नाटकमें जीवनकी विविधता, पात्रबहुलता, कथासूत्रोंकी सुविमर्शता, अंकोंकी अनेकता, चरित्र-चित्रणकी विचित्रता, कौतूहलकी अनिश्चितता, परिचयकी अधिकता, चरम विन्दुकी व्यापकता तथा कथाकी मन्दगामिता है, वहाँ एकांकीमें जीवनकी एकपक्षता, पात्र-परिमितता, कथाके प्रमुख सूत्रकी ग्राह्यता, एकाकता, चरित्र-चित्रणकी मधनता, कौतूहलकी आद्यन्तता, व्यजनाकी निर्देशता, चरम विन्दुकी केन्द्रीयता और कथाकी त्रिप्रगामिता होती है।

कभी-कभी अमवश एकांकी और कहानीमें कोई मौलिक अन्तर नहीं माना जाता, किन्तु ऐसा है नहीं। आकारकी लघुतामें वे दोनों भले ही एक-मे प्रतीत हों, किन्तु उनकी प्रकृति और आत्मामें मूलतः भेद है। जहाँ एक ओर कहानी-का लक्ष्य पाठक होता है, उसमें चरित्र, घटना या वातावरण, किन्नी एककी ओर ही दृष्टि केन्द्रित रहती है, उसमें कहानीकारके व्यक्तित्वका नीधा सस्पर्श होता है, उसकी संवेदना विचार और अनुभूतिको अकञ्चोरकर चित्तको द्रवित करती है, वहाँ दूसरी ओर एकांकीका ध्येय अभिनय है, किन्तु वह अभिनेयके साथ पाठ्य भी है, वह पाठक और प्रेक्षक दोनोंको आनन्द देता है, उसमें घटना, चरित्र और वातावरण, तीनोंकी संगति और समन्वितपर दृष्टि रहती है, उसमें लेखक तटस्थ रहता है, उनका व्यक्तित्व पात्रोंके माध्यमसे अप्रत्यक्ष रूपसे ही व्यक्त हो सकता है। उसका प्रभाव नाटकीयताके सहृदय सामाजिकोंके चित्तका विस्तार करता है।

वद्यपि गीति और एकांकी दो भिन्न रूप हैं, किन्तु आज गीति-नाट्यके विकसित हो जानेसे एकांकी गीतिके निकट आ गया है। अब वहाँ दोनोंके स्वरूपका विचार कर लेना अनुचित नहीं है। गीति गीतिकारकी किसी अनुभूतिकी अभिव्यक्ति है, किसी रागको वाणी देना है जब कि एकांकी की आत्मा अनुभव, अनुभूति और विचारसे किसी रहस्यका उद्घाटन कर रागकी व्याप्ति देना है। एकमें सहजता है, दूसरेमें कृत्रिमता है। एकमें केवल भावकी व्यजना है, दूसरेमें भाव और विचारका चित्रण और व्यजना दोनों हैं। एकमें कविकी अन्तरात्माकी स्फूर्ति है, दूसरेमें पात्रोंका वाग्विलास है। एककी भाषामें सगीतात्मक अर्थ है, दूसरेमें सगीतात्मक ध्वनि है। एककी शैलीमें भाव-सकेत है, दूसरेकी शैलीमें आगिक, वाचिक, सात्विक, आहार्य-चतुर्विध अभिनय तथा रंग-व्यवस्था है।

एकांकीके कथानक-व्ययनमें एकांकिकारकी अन्त-प्रेरणा ही प्रमुख है। वह अपने स्वभाव, नचि, अरुचि और जीवन-दर्शनके अनुसार किसी भी क्षेत्रके कथानकके विषय और उपादान चुननेके लिए स्वतन्त्र है। वह मनुष्यकी युग-युगीन अपराजेय शक्तिकी ऐतिहासिक यात्राके गौरव-पूर्ण कार्यों, घटनाओं, दृश्यों, धर्मप्रवर्तकों, उनके सिद्धान्तों, राजाओं और वीरोंके चरित्रों, लोकनाथाओं, उत्सवों, संस्कारों, ऋतुओं, नास्तुनिक उत्थान-पतनों, अतीत या वर्तमान समाजकी रुढ़ प्रथाओं, कुरीतियों, दुष्प्रवृत्तियों, व्यक्ति या समाजके नवर्षों, यौन आकर्षणों, राज्य-व्यवस्थाओं,



दैनन्दिन जीवनके हृदय-द्रावक चित्रों, घृणा-प्रेम, राग-द्वेष, आशा-निराशा, हर्ष-विषाद, त्याग-भोग, राग-विराग, मोह-निर्मोह, हास्य-औदासीन्य, श्रेय-हेयके द्वन्द्वोंमेंसे किसीसे भी अपने कथानकका आधार निर्मित कर सकता है। अनुभव या अनुभूतिमें जितनी अधिक सत्यता और घटनाओंमें विस्मयकी जितनी अधिक तीव्रता होगी, एकांकी उतना ही अधिक खिल जायगा। कुरुचिपूर्ण यथार्थके परित्याग और व्यावहारिक आदर्शके परिग्रहण उसके मौन्य-वर्धक गुण हैं।

किन्तु एकांकी कथानकका विस्तार अनेकांकी नाटकोंके समान नहीं होता। उसमें कथानकको इस कौशलसे सँवारकर कथावस्तुका सघटन किया जाता है कि उसमें एकाग्रता, उत्तेजना, सावधानता और उद्देय्योन्मुखता आ जाती है। वस्तुकी यह सघटन-क्रिया दुरुह नहीं होती। इसमें कार्यका आरम्भ और प्रयत्न दो ही अवस्थाएँ होती हैं और प्राप्त्याशके पूर्व ही कार्यकी समाप्ति हो जाती है। इस प्रकार मुख और प्रतिमुख सन्धियोंके बीच इन दोनों अवस्थाओंके कार्यके बीजका बपन कर दिया जाता है जो तैल-बिन्दु-सा शीघ्र प्रसार पाकर प्रत्याशित या अप्रत्याशित अवरोधोंके रहते हुए भी आश्चर्य, जिज्ञासा, कौतूहल और विस्मयकी स्थितियाँ उत्पन्न करता है और तीव्र वेगके साथ लक्ष्यको प्राप्त कर लेता है। यह लक्ष्य कार्यकी परिस्थिति अथवा चरित्रकी गतिके अनुसार सुखान्त या दुःखान्त होता है। इसके सदैव सुखान्त होनेकी सम्भावना नहीं रहती, क्योंकि इसमें असाधारण व्यक्तित्वसम्पन्न नायककी प्रतिनायक या प्रतिकूल परिस्थितियोंपर निश्चित विजयका आदर्श नहीं रखा जाता।

प्रायः एक दृश्यके एकांकीमें लक्ष्य कार्यका आकस्मिक चरम उत्कर्षपर पहुँचना रहता है और उसमें कार्यारम्भ चरमकी स्थितिसे कुछ ही पूर्वकी स्थितिका होता है। इसलिए एकांकीके कार्यारम्भ और कार्यान्तमें कुछ ही दूरीका अन्तर रहता है। कार्यकी यह स्थिति आश्चर्य, शांतव्यकी जिज्ञासा, कौतूहल और विस्मयको उत्पन्न करनेमें विशेष सहायता देती है। रामकुमार वर्माके 'चारुमित्रा'में कार्यका आरम्भ कलिंग-युद्धके उस स्थलसे होता है जहाँ कार्यके चरमोत्कर्ष—अशोकका हृदय-परिवर्तन—क्रूरसे कृपालु बन जानेकी सम्भावना निकट ही है।

अनेक दृश्योंवाले एकांकीमें कार्य चरम विकासके रूपमें प्रस्तुत होता है। अतः उसमें या तो वस्तुस्थितिका चित्रण किया जाता है या किसी तथ्यका उद्घाटन या सत्यके प्रतिपादनकी कल्पना रहनी है। सेठ गोविन्ददासके 'आलोक और भिखारिणी'में जालीकशी व्रतादिको छोड़कर अपने राज्यमें किसीको निराहार न रहने देनेकी प्रतिज्ञा और किसी पशु-पक्षीतकको न मारनेकी आज्ञाका प्रजाके द्वारा सहर्ष परिपालन, चित्रित हुआ है। 'भोरका तारा' ऐतिहासिक एकांकीमें कवि शेखरके द्वारा कर्तव्यके लिए प्रेमका बलिदान करना व्यजित किया जाता है और उसकी सूचना प्रथम दृश्यमें होनेवाले सौन्दर्य तथा कर्तव्य सम्बन्धी सवादमें ही दे दी जाती है। प्रारम्भमें प्रभात द्वारा रजनी वालाके खींचे हुए पटके छोरमें स्वर्णरुणकी भोंति टँके हुए

भोरके तारेकी कल्पना की गयी है, जो किसी पूर्व और भावी परिस्थितिका संकेत कर जाती है। मुचनेश्वरके 'रोमास-रोमाच'में अमरनाथके सुधारवादकी विडम्बना व्यजित की गयी है।

कथावस्तुके मुख्य घटना-प्रसंगमें अनेक गौण घटना-प्रसंग अवरोधके रूपमें उपस्थित होकर संघर्षकी सृष्टि करते हैं और संघर्ष कथाका विकास करता है। इस अवरोध और संघर्षका मनोवैज्ञानिक और स्वाभाविक ढंगसे ही प्रस्तुत करना ठीक होता है। 'चारुमित्रा'में तिष्यरक्षिताके सम्मुख चारुके नृत्य करते समय अशोकका आगमन, कलिंग-युद्धमें मृतवत्स-विरहिता माताका चीत्कार, उपगुप्तकी उपस्थिति, चारुका स्वदेशके लिए प्राणदान इत्यादि अवरोधकी स्थितियाँ हैं। 'भोरका तारा'में कवि शेखरके एकांकी गायनमें माधवका आगमन, प्रेम और सौन्दर्यकी चर्चाके बीच एक भिखमंगीका प्रसंग, स्कन्दगुप्तके दरबारमें युवतीके गायन, राजामे शेखरके गुलानेकी उमकी प्रार्थना, समुद्रके संकेत, दूसरे दृश्यमें वीरभद्रका विद्रोह, तोरमाणके आक्रमणकी सूचना, देवदत्तकी वीरगतिका सन्देश, काव्यकी शक्तिसे जन-जीवनकी रक्षा करनेके लिए शेखरको प्रेरित करनेका प्रयत्न—सभी कथामें नया संघर्ष लाते गये हैं और कथा अपने लक्ष्य—शेखर अबतक भोरका तारा था, अब वह प्रभातका सूर्य होगा—को प्राप्त कर लेता है।

एकांकीमें कार्य, स्थान और कालकी संगति या उनके संकलन-निर्वाहका कोई अनिवार्य नियम नहीं है। यह एकांकिकारकी प्रवृत्ति और उसके रचना-कौशलपर आधारित है कि वह कथाके विभिन्न कोणोंको एक ही दृश्यमें मिलाये और समय, स्थान तथा कार्यकी दूरियोंको एक कर दे। ऐसी अवस्थामें एकांकिकारको पहले ही कथाकी समस्त तीव्रतम स्थितियोंका सकलन सावधानीसे कर लेना पड़ता है। रामकुमार वर्माके सभी एकांकियोंमें त्रय-निर्वाहका अनिवार्य आग्रह है। 'चारुमित्रा'में कथा कलिंग-युद्धके राजशिविरमें आरम्भ होती है और वहीं समाप्त हो जाती है, किन्तु कथामें बदलती हुई परिस्थिति, घटना, पात्र, दृश्य, वातावरणमें वैचित्र्य और सौन्दर्य दिखलानेके लिए अनेक दृश्योंवाले एकांकीमें त्रिक-संगति नहीं रह पाती। 'भोरका तारा'के पहले दृश्यमें रगभूमि कवि शेखरका साधारण गृह है और दूसरे दृश्यमें उज्जयिनीके आर्य देवदत्तका विशाल भवन है जिसमें यशस्वी महाकवि शेखर अपनी प्रेमपत्नी छायाके साथ सुख और वैभवसे रहने लगा है।

यद्यपि पूर्व और पश्चिमके प्राचीन और मध्ययुगीन नाटकसाहित्यमें प्रधान पात्रोंका चयन समाजके आभिजात्य वर्गमें ही हुआ है, केवल प्रहसनोमें इतर वर्गको स्थान मिला है और गौण पात्रोंमें निम्न एवं मध्यवर्गके नारी पुरुषोंको भी स्थान दिया गया है, किन्तु आजके बदले हुए समय और समाजमें इस प्रकारकी मान्यता रूढ़ नहीं है। आज नाटकमें समाजके किसी भी वर्गका प्रवेश सम्भव है। चौकीदारमे राष्ट्रपति, चतुर्वेदीसे चन्दुवा धोबीतक, पत्नीके हिलनेमे विश्वके विध्वंसक, किसीको भी ग्रहण किया जा सकता है।

पात्र-विधानके सम्बन्धमें पहली बात यह है कि एकांकी-

में उनकी संख्या पाँच छमे अधिक नहीं होती। दूसरे, उसमें केवल मुरय और गौण, दोनों प्रकारके पात्र रचे जा सकते हैं। साहस, प्रणय और वीरताकी कहानीमें नायकके साथ प्रतिनायककी कल्पना भी एकाकीकी प्रभावशाली बना देती है। तीसरे, पात्रोंमेंसे किसी एकको विदूषक बना दिया जाता है या उसकी अपेक्षा न समझी गयी तो कुछ पात्रोंके संवादोंमें ही हास्य, विनोद, व्यंग्यकी सामग्री प्रस्तुत कर दी जाती है। चौथे, पात्रोंका सजीव, व्यक्तित्ववान् और आकर्षणपूर्ण होना परमावश्यक है, अन्यथा न तो कथा ही रोचकताके साथ दर्शकोंके सम्मुख आयेगी और न कुशल अभिनयके द्वारा विस्मयकी सर्जना हो सकेगी। पाँचवें, पात्रोंके चरित्रका निर्माण उनके संस्कार, मनोविज्ञान और वातावरणके अनुसार ही होना उचित है। उनमें अन्तर्द्वन्द्व उपस्थित करते समय एकाकिकारको ऐसी पड़नाकी आवश्यकता है कि जिसे पाठक या दर्शक पट या देखकर स्वयं विचारोंके द्वन्द्वमें पड़ जाये कि ठाँक क्या है। बलिदान होनेसे पूर्व चारुनित्राके चरित्रमें अशोकके प्रेम प्राप्त करने और कलिंग देशकी नर्यादा-रक्षाका अन्तर्द्वन्द्व है। गणेश-प्रसाद द्विवेदीके 'सोहानविन्दी' में जब काली बाबू अपनी पत्नी प्रतिमाके अस्थिरखण्ड रो-रोकर बक्तमें रखने जा रहे हैं तब वे विनोद बाबूको लिखे गये पत्रमें प्रतिमाके शब्दों 'नै हर बडी तुम्हारी राह देखा करूँ हूँ फिर कितसे पूछूँ तुम्हारा पता? कैसे पृष्ठ?' को पढ़कर सन्न रह जाते हैं। उनके मनमें पत्नीके पानिग्रतके सम्बन्धमें भाव-संघर्ष इतनी जल्दी उठता है कि उनके हाथसे अनियतपण्ड गिर जाता है और वे चारपाईपर गिर पड़ते हैं।

संवाद एकाकीका सर्वस्व है, क्योंकि नवादके द्वारा ही कथा और चरित्रके स्थूल सम्मुख लाये जाते हैं। अतः संवाद एकाकिकारके शिल्प-कौशलका प्रधान निकष है। स्वाभाविकता, नम्रप्रसन्नता, वाग्विदग्धता, रोचकता, प्रभावोत्पादकता, संवादके उत्कर्ष-विधायक गुण हैं। नवादकी भाषाका निर्णय पात्रोंकी जाति, गुण, कर्म, स्वभाव, मनोवृत्ति, कथाकी प्रकृति, उद्देश्यकी स्थितिपर निर्भर रहता है। उसकी भाषाके वाक्योंमें सरलता, सुबोधता, प्रभावपूर्णता तथा शब्दोंमें अव्यर्थता और मितव्ययिताका होना अपेक्षित है। हास्य एकाकीकी ज्योति है। अतः संवादमें हास्य-विनोद तथा व्यंग्यके प्रसंग लाने या संकेत करनेका पूर्ण प्रयत्न भी वांछनीय है। पात्रोंके आन्तरिक गूढ़ भावोंको व्यक्त करनेके लिए जिन स्वगत, आकाशभाषित या पृथक् सम्भाषणकी प्राचीन प्रथाका प्रयोग एकाकीमें नहीं होता, पात्रोंके उन आन्तरिक मनोभावोंको व्यक्त करनेके लिए किसी दृश्य या वस्तुकी परिकल्पना करना पड़ती है।

नाट्य-संकेत या रंग-संकेत कथाके परिपार्श्वसे सम्बन्ध रखते हैं। ये वे प्रतिन्यास या सूचनाएँ हैं, जिनका प्रयोग एकाकिकार कथा, चरित्र, संवादका मशुक्त प्रभाव बढ़ानेके लिए करता है।

मन्त्रुत नाटकोंमें रसोन्नेषके आदर्शपर ध्यान केंद्रित किये जानेके कारण रंग-संकेतोंकी प्रचुरता नहीं है। हिन्दीमें रंग संकेतका प्रयोग-बाहुल्य पश्चिमी प्रभाव है। पश्चिमी नाट्य-कलाके रसके स्थानपर कार्य और चरित्रपर ही

सम्पूर्ण दृष्टि रहती है। रंगभूमिकी सज्जा करने, प्रेक्षकोंको नाटकोंका पूर्ण स्वरूप बनाने, घटनोंके कब और कहाँकी सूचना देने और अभिनयमें योग देने, उपन्यास, कहानी, कविताकी रोचकता लाने, पात्रोंकी वृत्तियों और मुद्राओंको प्रकट करनेकी दृष्टिसे इन रंग-संकेतोंका अत्यधिक महत्त्व है। अतः रंग-संकेतोंके कार्योंकी विविध दिशाएँ हो जाती हैं। रंगभूमिकी व्यवस्था और पात्रोंकी आयु, वेश-भूषाका निदेश, कथाके जटिल प्रसंगोंकी व्याख्या, पात्रोंके मानस-द्वन्द्वोंकी व्यञ्जना तथा उनके भावों-विचारोंको सम्प्रेषणीय और अभिनयात्मक बनानेके उपाय तथा कथामें प्रयुक्त होनेवाले भाव और वस्तुके प्रतीकोंका स्पष्टीकरण रंग-संकेतोंके द्वारा ही किया जाता है।

रूपकी दृष्टिसे आधुनिक एकाकीमें विविध प्रकारके प्रयोग हुए हैं, जिनकी अनेक कोटियाँ हैं, जिन्हें अन्य साहित्य-रूपोंकी भाँति विषय, उद्देश्य, शिल्प-विधान तथा आकार-विस्तारकी दृष्टिसे अनेक वर्गोंमें विभक्त किया जा सकता है। कहानीकी भाँति एकाकी भी एक नवीन विकासशील साहित्य-रूप है। आधुनिक व्यस्त जीवनमें जिसकी उन्नतिकी अपार सम्भावनाएँ हैं, साहित्यिक महत्त्वके साथ-साथ उसका सामाजिक महत्त्व भी है। हिन्दीमें रंगमंचके अभावकी अवस्थाकी प्रधानतया आधुनिक एकाकीके रूपमें ही नाट्य-परम्पराका पुनरुत्थान हुआ है। शिक्षा और संस्कृति-मन्त्रन्धी सुसाओं तथा साहित्यिक गोष्ठियोंके शौकिया अभिनेताओंने एकाकीके अभिनय द्वारा ही सामाजिक जीवनके एक भारी अभावकी आशिक पूर्ति की है। रंगमंचके भावी विकासके साथ इन एकाकीके उज्ज्वल भविष्यकी कल्पना कर सकते हैं।

यद्यपि मन्त्रुतके दस रूपकोंमेंसे भाण, व्यायोग, अक, वीथी, ईहानृग, प्रहसन तथा अठारह उपरूपकोंमें गोष्ठी, नाट्यरासक, काव्य, प्रेक्षण रानक, श्रीगदित, विलासिका, हल्लाश, भाणिका एकाकी हैं और प्रयोग-दृष्टिसे अन्य विभेदोंके साथ भासके 'उन्मग', 'मध्यम व्यायोग', वत्सराजका 'किरातार्जुनीय', प्रह्लादनदेवका 'पार्थ-पराक्रम', काचनाचार्यका 'वनव्रज-विजय व्यायोग', रामचन्द्रका 'निर्भय भीम', विवनाथका 'सौगन्धिकाहरण' जैसे व्यायोग; वल्गुचिका 'उभयसारिका', शूद्रका 'पद्मप्राप्तक', ईश्वरदत्तका 'धूर्तविद्वत्संवाद', व्यामलिकाका 'पादताटितक', वत्सराजका 'कर्पूरचरित' जैसे 'भाण', वत्सराजका 'त्रिपुर-दाह', राम कविका 'मन्मथोन्नयन', वैकट वर्माका 'कृष्ण विजय' जैसे टिम, 'हान्यचूटासणि' जैसे प्रहसन; 'माधवी' जैसे 'वीथी' वत्सराजका 'शर्मिष्ठा-वयाति', भास्कर कविका 'उन्मत्तराघव' जैसे 'अक' में एकाकियोंकी परम्परा प्राप्त है। किन्तु हिन्दीमें यह परम्परा लुप्त हो गयी थी। केवल धार्मिक प्रेरणाओंने छेला, न्याय और मगत आदि लोक-नाट्योंकी परम्परा चलनी रही। आधुनिक युगमें भारतीय और यूरोपीय संस्कृतिसे सम्पर्क, राष्ट्रप्रेम, अनीनके प्रति अनुराग, गद्यके प्रचलन, वैज्ञानिक आविष्कार, व्यक्तिपर बल, अंग्रेजी और बँगला साहित्यके सम्बन्ध इत्यादिमें नाटकोंको फिर विकासका अवसर मिला। भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने प्राचीनता और नवीनताके इस तर्जकालमें वाचका मार्ग चुना। एक ओ-

उन्होंने सस्कृत नाट्यशास्त्रकी परम्परामें रूपकों और उपरूपकोंके अनेक भेदोंके अनुवाह प्रस्तुत किये हैं, एक सट्टक, एक नाट्यरासक, एक भाण लिखा है, दूसरी ओर अपनी रचनात्मक प्रतिभासे मौलिक नाटकोंकी रचना की है। उनके नाटकोंमें एकाकी भी है। यद्यपि यह सत्य है कि उन्होंने एकाकीकी नाटकमे पृथक् सत्ता नहीं मानी है और उन्होंने तथा उनके समकालीन नाटककारोंमेंसे किसीने भी ज्ञातभावसे एकाकी लिखनेकी चेष्टा नहीं की है, तथापि उनके एकाकियोंमें एकाकीका स्वरूप स्पष्ट है। इस प्रकार नाटकोंकी भाँति भारतेन्दु ही हिन्दी एकाकी रूपके भी जनक हैं। उनका 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' हिन्दीका प्रथम एकाकी है। भारतेन्दु, राधाचरण गोस्वामी, बालकृष्ण भट्ट, प्रतापनारायण मिश्र, गालिग्राम, देवकीनन्दन खत्री, राधाकृष्णदास, अम्बिकादत्त व्यास तथा अन्य अज्ञात लेखकोंने इस एकाकी रूपके विकासमें योगदान किया है।

भारतेन्दु-युगके एकाकी एकाकीके विकासकी प्रारम्भिक अवस्थाके द्योतक हैं। इस युगके एकाकी दो अर्थोंमें रूपक-एकाकी है। पहले अर्थमें हिन्दी नाटककारोंने सस्कृत शैलीके एकाकियोंसे भिन्न एक या अनेक अर्थोंमें पूर्ण होने-वाले लघु नाटकोंको कुछ तो बँगला रूपक-एकाकियोंके अनुकरणपर और कुछ इस नये रूपके उचित नाम न दे सकनेके कारण रूपककी संज्ञा दी है। दूसरे अर्थमें उपलक्षण या रूपक(एलिंगरी)के रूपमें रूपक कहा है, जिसमें अमूर्तमें मूर्तकी, अप्रकटमें प्रकटकी, परोक्षमें अपरोक्षकी और निरिन्द्रियमें इन्द्रियवान्की कल्पना कर वस्तुओंका मानवीकृत रूप प्रस्तुत किया गया है। 'भारत-जननी' और 'भारत दुर्दशा' ऐसे ही रूपक-एकाकी हैं। प्रायः नाटककारोंको एकाकी-लेखनकी मूल प्रेरणा धार्मिक कृत्यों एवं कथाओं, पुराणके आख्यानों, इतिहासके प्रसिद्ध इतिवृत्तों, समाजकी दुष्प्रवृत्तियों, राष्ट्रके प्रति अनुराग, प्राचीन भारतके गौरवसे मिली है। इस कालके एकाकियोंकी पहली विशेषता शिल्पादर्शकी हीनता है। इनमें संस्कृत नाट्यशास्त्रकी परम्पराएँ शिथिल हो गयी हैं। नाटककारोंने प्ररोचना, प्रस्तावना, सूत्रधार, नान्दी, मंगलाचरण, कथा-संविधानकी प्रकृतियों तथा अवस्थाओं, दृश्य-योजना, पट-परिवर्तन, भरत-वाक्य इत्यादिका विकल्पानुसार स्वतन्त्रतासे प्रयोग कहीं किया और कहीं नहीं भी किया है। इनमें अक भी दृश्य और दृश्य भी गर्भाकके समानार्थी हो गये हैं। इनमें स्थान और कालकी एकताका अभाव, शिथिल-सवादोंका बाहुल्य, विकास और विन्यास-हीन कथा-योजनाका प्रामुख्य है। एक वाक्यमें भारतेन्दु-युगीन एकाकिकारकी दृष्टि एकाकी शिल्पपर नहीं है। उन्होंने किसी अभिप्राय या उद्देश्यकी पूर्तिके लिए एकाकियोंकी रचना की है। सम्भवतः इसी सोद्देश्यताकी प्रमुखताके कारण उनके एकाकी शिल्पप्रधान न होकर विषयप्रधान हो गये हैं। दूसरे, उनमें नृत्य, मंगीत, पद्यप्रयोग, हास्य, वेश-विन्यासके संकेतकी प्रवृत्ति अधिक है। तीसरे, वे अभिनेय होनेकी अपेक्षा पाठ्य अधिक हैं। उनमें उच्च कोटिका अभिनय नहीं है। चौथे, उनमें नाटककारोंकी रचि जीवनकी स्थूलताका वर्णन करनेकी ओर है। इसलिए उनमें वृत्तियोंकी सूक्ष्म विवृति नहीं है। कल्पित या प्रख्यात कथानककी कथोपकथन-

का रूप देकर जैमाका तैसा धर दिया गया है। उनमें कलाकी काट-छाँट और स्वच्छता नहीं है।

भारतेन्दु-कालके रूपक-एकाकियोंकी दो कोटियाँ हैं। पहली, अनुवादित या छायाकित रूपक-एकाकी, दूसरी, मौलिक रूपक-एकाकी। पहली कोटिमें भारतेन्दुका बँगलाके 'भारतमाता'का अनुवाद 'भारतजननी' और मौलिक रूपक 'भारत-दुर्दशा' (नाट्यरासक या लक्ष्यरूपक) तथा राधाचरण गोस्वामीका बँगलाके 'भारतेर यवन'का अनुवाद 'भारतवर्षमें यवन लोग' जैसे राष्ट्रीय रूपक (एलिंगरी) हैं। काचनार्च्यकृत 'धनजयविजय'का छायाविष्ट रूपक, अयोध्यासिंह उपाध्यायका 'प्रद्युम्नविजय' व्यायोग है। दूसरी कोटिमें भारतेन्दुके 'विषय विषमौपधम्', राधाचरण गोस्वामीकृत 'तन मन धन गोसाईंजीके अरपन', किशोरीलाल गोस्वामीका 'चौपट चपेट' तथा अज्ञात लेखकका 'जैसा काम वैसा परिणाम', जैसे सामाजिक प्रहसन-रूपक, भारतेन्दुका 'प्रेमयोगिनी' (अपूर्ण), राधाकृष्ण दासका 'दु खिनी वाला', अम्बिकादत्त व्यासका 'कलियुग और धी', श्रीशरणका 'बाला-विवाह', बालकृष्ण भट्टके 'कलिराजकी सभा', 'रेलका विकट खेल', 'बाल-विवाह', प्रतापनारायण मिश्रका 'कलिकौतुक', देवकीनन्दन त्रिपाठीका 'जय नरसिंहकी' और अज्ञात लेखकका 'धर्मालय' जैसे सामाजिक रूपक, काशीनाथ खत्रीके 'सिन्धु देशकी राजकुमारियाँ', 'गुन्नौरकी रानी', 'लजबोका स्वप्न', भारतेन्दुका गीतरूपक 'नीलदेवी', राधाचरण गोस्वामीके 'सती चन्द्रावली', 'अमरसिंह राठौर' जैसे ऐतिहासिक रूपक, अम्बिकादत्त व्यासका 'मनकी उमग' जैसे संवाद-रूपक तथा भारतेन्दुका 'सती-प्रताप' (अपूर्ण), लाला श्रीनिवास दासका 'प्रह्लादचरित', बदरीनारायण 'प्रेमघन'का 'प्रयाग रामागमन', राधाचरण गोस्वामीका 'श्रीदामा', कृष्णशरण सिंह गोपका 'माधुरी' जैसे पौराणिक रूपक-एकाकी आते हैं।

वीमर्वा शतीके प्रथम-चतुर्थांशमें निबन्ध, लेख, समालोचना, कहानी और गीति रूपोंके प्रति विशेष आकर्षण और नैतिकताकी मान्यताओंके कारण एकाकियोंका विकास अवरुद्ध रहा है। किन्तु सन् १९२९में प्रसादके 'एक घूँट'के प्रकाशनसे एकाकीके विकासकी दूसरी अवस्थाका आरम्भ हो जाता है। 'एक घूँट' पात्रोंकी मनोवैज्ञानिकता, वातावरणकी प्रभावशाली सृष्टि, समय और स्थल-सकलनका निर्वाह, सुगठित कथा-सघटन, घटनागत संघर्षकी उत्तरोत्तर क्षिप्रता, सवादकी स्वाभाविकता, मार्मिकता, भावनाके स्पर्श, रचना-कौशल आदि सभी दृष्टियोंसे अपने पूर्वगामी भारतेन्दुकालीन रूपक एकाकियोंसे नितान्त भिन्न है। रवीन्द्रनाथ ठाकुरके 'मुक्तधारा' एकाकीसंग्रह तथा सिंज, बेरी, शॉ, ओनील, गाल्सवर्दी, इव्सन जैसे पश्चिमी नाटककारोंकी शिल्पविधिके प्रभाव, स्कूल, कालेज, युनिवर्सिटीके वाषिकोत्सव, मनोरंजन, रेडियोके कार्यक्रमको सफल बनानेके लिए रोचक और सरल लघु नाटकोंकी माँग, वैयक्तिक अभिरुचिके परितोष, जीवनके व्यस्तताजन्य समयाभाव, वैज्ञानिक दृष्टिकोणसे व्यक्ति एवं समाजके आदर्शों और प्रतिमानोंकी नवीन व्याख्या, भाषाकी बढ़ी

हुई अभिव्यजनाशक्ति इत्यादि अनेक कारणोंसे एकांकी एक स्वतन्त्र साहित्यके रूपमें सम्मुख आता है। सत्येन्द्रके 'कुनाल', पृथ्वीनाथ शर्माके 'दुविधा', रामकुमार वर्माके 'पृथ्वीराजकी आँखें', भुवनेश्वरके 'कारवाँ', सूर्यशरण पारीकके 'बौलावण या प्रतिशापूति' के प्रकाशनसे वर्तमान एकांकियोंका धाराके रूपमें प्रणयन होने लगता है, जो आजतक द्रुत गतिसे चलता जा रहा है।

वर्तमान युगमें एकांकी स्वतन्त्र सत्ताके रूपमें सचेष्ट भावसे लिखे गये हैं। फलतः उनमें विषयकी अपेक्षा एकांकी-शिल्प प्रमुख हो गया है। अब उनमें बौद्धिक उत्सुकता, मनोवृत्तियोंका विश्लेषण, अन सधर्षकी व्यजना, हास्य-व्यंग्यकी हल्की मुसकान, कथोपकथनकी चारुता, मार्मिक स्थलोंका चयन, यथार्थता, मनोविज्ञानका ग्रन्थियोंको सुलझानेका प्रयत्न, पद्यका प्रायः अभाव, संस्कृतके आदर्श नायकका अस्तित्व, रंग-संकेत इत्यादि क्रमशः बढ़ने लगे हैं। आजके मनुष्यकी असम्यक् अभिरुचियोंके अनुसार वर्तमान एकांकी प्रेरणाके विषय लोकविश्रुत राजाओं, वीरों, नेताओं, सुधारकों और सेनानायकोंके जीवन-चरित, लोकगाथाओं और पुराणोंमें वर्णित देवी-देवताओं, दैत्य-दानवोंके आचार, विचार, आदर्श, कृत्य, भक्तोंकी लीला, प्रेम, घृणा, सहानुभूति, द्वेष, वीरता, कायरता, आशा, निराशा, निर्दयता, क्रूरता, हत्या, अज्ञान, देशभक्ति, सामाजिक कुदृष्टियों, वर्ग-सधर्ष, वर्ग-वैमनस्य, साम्यवाद, प्रजातन्त्र, राजतन्त्र, धनता, निर्धनता, विवाह और त्याग, ऊँच-नीच, श्रेय-हेय, ऋणी-महाजन, किसान-मजदूर, हिन्दू-मुसलमान, सत्याग्रही, नियम-अपराधी, सहयोग-असहयोग, यौन आकर्षण, नारी-पुरुषोंके सम्बन्ध, प्राकृतिक जीवन, हिंसा-अहिंसा, सत्य-असत्य, युद्ध-शान्ति इत्यादि रहे हैं। इनके अतिरिक्त इस कालके एकांकियोंकी प्रायः दो श्रेणियाँ हैं। पहली विषयप्रधान है, जिसमें या तो प्रसाद या बँगलाके आदर्शपर अथवा अपनी रुचि और अन्त-प्रेरणाके अनुकूल चुने विषय तथा कथा-विधान लेकर लिखे गये हैं। पारीक, जैनेन्द्रकुमार, वृन्दावनलाल वर्मा, चन्द्रगुप्त विद्यालंकार, गोविन्दवल्लभ पन्त, उदयशंकर भट्ट, पहाड़ी, हरिकृष्ण प्रेमी, धर्मप्रकाश, आनन्द, राहुल सांकृत्यायन, भगवतीप्रसाद वाजपेयी, सेठ गोविन्ददास आदि द्वारा रचित एकांकी इसी श्रेणीके हैं। दूसरी शिल्पप्रधान है, जिसके एकांकियोंमें या तो पाश्चात्य रचनाप्रक्रियाको कठोरताके साथ ग्रहण किया गया है अथवा उसमें अपनी प्रतिभा और बुद्धिसे और संस्कृत नाट्यशास्त्रके आधारोंसे नये कथा-विधान, नयी अभिव्यजनाके द्वारा एक स्वदेशी मौलिक रूपका निर्माण कर लिया गया है। भुवनेश्वरने अंग्रेजी एकांकी रचना-शैलीका कठोर, पर सफल अनुकरण किया है। रामकुमार वर्मा, गणेशप्रसाद द्विवेदी, जगदीशचन्द्र माथुर, उपेन्द्रनाथ अश्वक, विष्णु प्रसाकर, एस० पी० खत्रीने एकांकीकी त्वनिर्मित शैली प्रस्तुत की है, विशेषतया रामकुमार वर्माने सकलन-त्रयके पूर्ण निर्वाह और एक ही दृश्यमें वानावरण चरम सीमातक पहुँचानेकी एक नयी शैली प्रवर्तित की है।

वर्तमान युगमें प्रकारकी दृष्टिसे पहाड़ीका 'युग-युग

द्वारा शक्तिपूजा', सेठ गोविन्ददासके 'जाति-उत्थान', 'हंगर स्ट्राइक', 'महित या रहित', 'अद्वानवे किसे' जैसे सोहेइय एकांकी, रामकुमार वर्माके 'ऐकट्रेस', 'रजनीकी रात', भुवनेश्वरके 'जैतान', प्रो० आनन्दके 'प्यास', भगवतीचरण वर्माके 'सन्देहका अन्त' जैसे समस्या-एकांकी, रामकुमार वर्माके 'एक तोले अफीमकी कीमत', 'नहंका रहस्य', अश्वकके 'जोंक', 'समझौता', 'धड़ी', उदयशंकर भट्टके 'दो अतिथि', 'वर-निर्वाचन', 'मुग्धी अनोखेला', 'नकली और असली' जैसे प्रहसन एकांकी, उदयशंकर भट्टका 'नेना', सेठ गोविन्ददासके 'विदेमन', 'अधिकार-लिप्ता', 'वह मरा क्यों?', भुवनेश्वरका 'स्ट्राइक', रामकुमार वर्माका 'कहाँसे कहाँ', भगवतीचरण वर्माके 'दो कलाकार', 'सबसे बड़ा आदमी', पाण्डेय वेचन शर्मा उग्रका 'राम करे सो होय', वृन्दावनलाल वर्माके 'पीले हाथ', 'सगुन', प्रो० आनन्दका 'मिस्टर मौलिक', एस० पी० खत्रीका 'चौराहा', हरिशंकर शर्माका 'चिड़ियाघरके सवाद', जैसे हास्य और व्यंग्यमूलक एकांकी, रामकुमार वर्माका 'बादलकी मृत्यु', अश्वकका 'छठा बेठा' जैसे कल्पनामूलक (फैंटेसी) एकांकी, सूर्यशरण पारीकका 'बौलावण या प्रतिशापूति', राहुलके भोजपुरीमें लिखित जनपदीय एकांकी, रामकुमार वर्माके 'चारमित्रा', 'दस मिनट', अश्वकका 'लक्ष्मीका स्वागत', भुवनेश्वरका 'ऊँचुर', जैसे शिल्पमूलक एकांकी, सेठ गोविन्ददासके 'चतुष्पथ', 'प्रलय और सृष्टि', 'अलबेल', 'सच्चा जीवन' जैसे एकपात्रीय एकांकी (मोनोड्रामा), प्रेमचन्दका 'दुनिया', 'दिल्ली और दिवाली', नगेन्द्रका 'विहारी' जैसे लक्षण या सूचनामूलक एकांकी (फॉचर)-विष्णु प्रसाकरके 'माँका हृदय', 'सत्कार और भावना', 'रक्तचन्दन', रामकुमार वर्माके 'ऋतुराज', 'ज्योंकी त्यों बरि ठीन्हीं चदरिया', जैसे रेडियो एकांकी, सेठ गोविन्ददास-रचित उपक्रम एवं उपमहारवाले एकांकी, 'उत्तररामचरित' जैसे नाटकसंक्षिप्त एकांकी, अश्वकके 'विवाहके दिन', 'मेमना', एस० पी० खत्रीके 'माँ', 'मल्लुएकी माँ', 'ठाकुरका घर', जैसे दुःस्वान्त शैलीके एकांकी, उदयशंकर भट्टके 'जवानी' जैसे नाट्य-रूपक एकांकी, 'कालिदास', 'मेघदूत', 'विक्रमोर्वशीय' तथा रामकुमारके 'प्रतिशोध' जैसे ध्वनिरूपक एकांकी, उदयशंकर भट्टके 'जीवन' जैसे प्रतीकरूपक एकांकी लिखे गये हैं।

विषयकी दृष्टिसे रामकुमार वर्माका 'दस मिनट', सेठ गोविन्ददासके 'कगाल नहीं', 'ईद और होली', अश्वकके 'विभा', 'आदि मार्ग', जगदीशचन्द्रमाथुरका 'रीढ़की हड्डी', उग्रका 'माई मियाँ', उदयशंकर भट्टका 'सेठ लामचन्द', धर्मप्रकाश आनन्दका 'दीनू', चन्द्रकिशोर जैनका 'कानून', अविनाशचन्द्रका 'विदम्बना', लक्ष्मीनारायण मिश्रका 'एक दिन' जैसे सामाजिक, सदगुरुशरण अवस्थीका 'मुद्रिका', उदयशंकर भट्टके 'मनु-मानव', 'अदिम युग' जैसे पौराणिक, रामकुमार वर्माके 'प्रनिशोध', 'भरतका भाग्य', शम्भुदयाल सक्सेनाके 'वल्कल', 'प्रहरी', 'आतिथ्य', 'सोनेकी मूर्ति' जैसे सांस्कृतिक, सेठ गोविन्ददासका 'हंगर स्ट्राइक', उदयशंकर भट्टके 'एक ही कब्रमें', 'पिशाचोंका नाच' जैसे

**राजनीतिक,** रामकुमार वर्माके 'चारुमित्रा,' 'उत्सर्ग,' 'रेगमी टाई,' सेठ गोविन्ददासका 'धोकेवाज,' एस० पी० खत्रीका 'बन्दरकी खोपड़ी' जैसे **चारित्र्यिक** **द्वन्द्वप्रधान,** सेठ गोविन्ददासके 'सुदामाके तन्दुल,' 'मानव मन,' 'शूनो,' 'फॉसी,' गणेशप्रसाद द्विवेदीके 'सोहागकी बिन्दी' जैसे **याथार्थिक,** रामकुमार वर्माके 'पृथ्वीराजकी आँखें,' 'शिवाजी,' 'दीपदान,' जगदीशचन्द्र माथुरका 'भोरका तारा,' सेठ गोविन्ददासका 'आलोक और मिखारिणी,' सुदर्शनका 'राजपूतनीकी' हार,' उग्रका 'अफजल-वध,' उदयशंकर भट्टके 'समुद्रगुप्त पराक्रमाका,' 'कुमारसम्भव,' बृन्दावनलाल वर्माके 'जहाँदारशाह,' 'काश्मीरका काँटा' जैसे **ऐतिहासिक,** भुवनेश्वरके 'त्रैतान,' 'ऊसर,' अश्वका 'पापी,' गणेशप्रसाद द्विवेदीके 'दूसरा उपाय ही क्या है?,' 'शर्माजी,' 'परदेका अपर पाश्च,' 'सर्वस्व-समर्पण,' 'सोहाग-बिन्दी,' उदयशंकर भट्टका 'उन्नीस सौ पैंतीस,' सेठ गोविन्ददासका 'स्पर्धा' जैसे **मनोविश्लेषणमूलक,** रामकुमार वर्माका 'अन्धकार,' जैनेन्द्रका 'टकराहट' जैसे **दार्शनिक,** विष्णु प्रभाकरका 'माँ-बाप,' अविनाशचन्द्रका 'देशरक्षाके लिए,' जैसे **राष्ट्रीय एकांकियोंकी** रचना हुई है। आज हिन्दी एकांकी-कलाकी वक्रता, अभिनयकी सफलता, बात कहनेकी कुशलता, मन-के रहस्योंकी खोलने और विचारोंकी सक्ति एवं व्यञ्जना-शैलीमें व्यक्त करनेकी ओर जा रही है। —वि० रा०

**एकांतिक-दे०-‘भक्ति’।**

**एकांगता-दे०-‘हठयोग,’ ‘बोधिविचित्र’।**

**एकावली-**एक शृङ्खलामूलक अर्थालंकार, जिसमें शृङ्खला-रूपमें वर्णित पदार्थोंमें विशेष्य-विशेषणभाव-सम्बन्ध पूर्व-पूर्व विशेष्य, पर-पर विशेषण, पूर्व-पूर्व विशेषण, पर-पर विशेष्य, इन दो रूपोंमें स्थापित अथवा निषिद्ध किया जाता है। रुद्रट द्वारा उल्लिखित इस अलंकारको मम्मटके (का० प्र० . १० . १३१) आधारपर विश्वनाथ इसी रूपमें स्वीकार करते हैं—‘पूर्व पूर्व प्रति विशेषणत्वेन पर परम्। स्थाप्यतेऽपोहते वा चेत् स्यात्तदैकावली द्विधा।’ (सा० द० १० ७८)। दोनोंने स्थापना और निषेधके रूपमें दो भेद माने हैं। जयदेवने ‘चन्द्रालोक’में इसको केवल ‘गृहीत-मुक्त रीतिसे विशेषण-विशेष्यके वर्णनक्रम’के रूपमें माना है। हिन्दीमें जसवन्त सिंहने ‘कुवलयानन्द’के आधार-पर इसीका अनुकरण किया है, पर उसकी वृत्तिपर ध्यान न देनेसे लक्षण स्पष्ट नहीं है। हिन्दीके मध्ययुगीन आचार्यों-ने प्रायः जयदेवका अनुसरण किया है और लक्षणके अनुसार एक ही उदाहरण दिया है। मतिराम, भूषण तथा पद्माकरके लक्षण समान हैं—‘गद्यव तजव अर्थालिको जंह’ (पद्मा० १७५) और—‘एक अर्थ लै छोड़िये और अर्थ लै ताहि। अर्थ पाँति इमि कहत है’ (ल० ल० २५९)।

यहाँ विशेषण शब्दका प्रयोग सामान्य रूपमें ऐसे किसी शब्दके लिए हुआ है, जो किसी वस्तुको अन्य वस्तुसे अलग करता अथवा उसे विशिष्टता प्रदान करता है। भोजने इसे ‘परिकर’के अन्तर्गत स्वीकार किया था। जगन्नाथके अनुसार ‘मालादीपक’(दे०)को इसका भेद मानना चाहिये।

**विशेषणभावसे स्थापनके रूपमें चिन्तामणिका उदाहरण है—‘धाम वामजुत वाम जो रूपवन्त बहुरूप।**

सहित विलास, विलास जो मनमथवान अनूप।’ इसमें उत्तरोत्तर कथित वस्तुका विशेषणभावसे स्थापन किया गया है। इसका प्रयोग आधुनिक युगके कवियोंमें भी पर्याप्त मिलता है। गुप्तजीका यह सुन्दर प्रयोग है—‘वृन्दा-वनमें नव मधु आया, मधुमें मन्मथ आया। उसमें तन, तनमें मन, मनमें एक मनोरथ आया’ (काव्यदर्पण)। विशेषणभावसे निषेधके उदाहरणमें कन्हैयालाल गोहार तथा रामदहिन मिश्रने केशवदासका यह सवैया प्रस्तुत किया है—‘सोहत सो न समा जहँ वृद्ध न, वृद्ध न ते जु पदे कछु नाहीं। ठान न सो जहँ सौँच न केसव, सौँच न सो जु वसै छल छाँही।’ इसमें समा आदिके उत्तरोत्तर रूपमें वर्णित वृद्धादिक विशेषण हैं, उनका ‘सो न’ आदि द्वारा विशेषणभावसे निषेध किया गया है। इस प्रकार ‘पर-पर विशेष्य’का उदाहरण है—‘रस सो काव्यरु काव्यसौ, सोहत वचन महान्। वचनन ही सौँ रसिक जन, तिन सौँ सन्त सुजान।’ इसमें ‘काव्य’ आदि पर-पर विशेष्य है। —वि० स्ना०

**एकीकरण-**एकता या एकत्व। कलाओंमें एकीकरणसे तात्पर्य है विभिन्न तत्त्वोंका इस प्रकार मिलाना कि सम्पूर्ण कृति विग्लिष्ट न लगकर सदिल्ल या एक-रूप मालूम दे।

एकीकरण रूपगत भी हो सकता है और भावगत भी। रूपगत एकता वस्तुतः सन्तुलनका ही अर्थ रखती है अर्थात् विभिन्न खण्डोंका परस्पर समतोल होना। (दे०—‘सन्तुलन’), भावगत एकतासे अभिप्राय है विभिन्न विचारोंका किसी-न-किसी रूपमें एक मूल विचारसे परिचालित या घटित होना।

रूप एवं भावकी एकता जितनी ही निश्चित और स्पष्ट होगी, उसका मनोवैज्ञानिक प्रभाव उतना ही सफल, इसलिए आवश्यक है कि मूल भाव या तर्क सर्वांग और असन्दिग्ध हो। —कु० ना०

**एकेश्वरवाद-**एकेश्वरवाद अँग्रेजी शब्द मॉनोथीज्मके वजनपर गढ़ लिया गया है। अँग्रेजीमें मॉनोथीज्मका अर्थ है वह धर्म या धार्मिक दर्शन जिसमें एक ईश्वरका विधान हो। ईश्वर परमात्मा है। वह जगत्की सृष्टि, स्थिति और लय करता है। वह नित्यज्ञान और आनन्दका आश्रय है। वह निर्दोष तथा समस्त गुणोंका आकर है।

ईश्वर और जगत्के सम्बन्धको लेकर तीन प्रकारके एकेश्वरवाद हो गये।

(क) सर्वेश्वरवाद—इसमें ईश्वर जगत् है और जगत् ईश्वर। दोनोंमें तादात्म्य-सम्बन्ध है। यही ब्रह्मवाद है। अँग्रेजीमें इसे पैनथीज्म कहते हैं। हिन्दी सन्तोंने इसे निर्गुणवाद या निर्गुण ब्रह्मवाद कहा। प्लाटिनस, स्पिनोजा और सूफी सन्त आदि भी ईश्वरको इसी रूपमें मानते हैं।

(ख) ईश्वरकारणवाद—इसमें ईश्वर जगत्में बाह्य है। वह जगत्को उत्पन्न करके पृथक् हो जाता है और जगत्-व्यापार अपने-आप चलता रहता है। तात्त्विक दृष्टिसे इस मतमें ईश्वर जगत्का केवल निमित्त कारण है, उपादान कारण नहीं। अरिस्टॉटिल, टेकार्ट, भारतीय नैयायिक तथा वैशेषिक, इग्लैण्ड तथा फ्रान्सके १८वीं शतीके कतिपय



दार्शनिक तथा इस्लामके अनुयायी इसी रूपमें ईश्वरको मानते हैं। अंग्रेजीमें इसे डीइज्म कहते हैं। भारतीय शब्द ईश्वरकारणवाद इस अर्थमें ही प्राचीन साहित्यमें प्रयुक्त हुआ है।

(ग) ईश्वरवाद—इस मतमें ईश्वर जगत्में व्याप्त है। वह अन्तर्यामी और नियन्ता है। जैसा कि तुलसीदासने कहा है, इस मतके अनुसार, ईश्वर 'अन्तर्यामी' और 'बाहरजामी' (वहिर्यामी) दोनों है, अतः यह उपर्युक्त दोनों मतोंका समन्वय है। इसीको सगुणवाद या सगुण ब्रह्मवाद भी कहा जाता है। गीतामें ऐसे ईश्वरको पुरुषोत्तम कहा गया है। अंग्रेजीमें इस वादको थोइज्म कहते हैं। ईसाई-मतानुयायी, लाइबनीज तथा भारतमें वैष्णव, शैव और पाचरात्र संप्रदायके अनुयायी और हिन्दीके सगुणोपासक भक्त ईश्वरको इसी रूपमें मानते हैं। नानक और उनके अनुयायी भी इसी मतको मानते हैं। इन तीन प्रकारके ईश्वरवादोंमें भिन्न पातजल योगका चौथा ईश्वरवाद है।

(घ) योगेश्वरवाद—इसमें जो पुरुष कर्म, कर्मफल तथा आशय(कर्मफलके अनुरूप सकारके सम्पर्क)से शून्य रहता है, वह ईश्वर कहलाता है (योगसूत्र १ २४)। ईश्वरमें ऐश्वर्य तथा ज्ञानकी पराकाष्ठा है। वह गुरुओंका भी गुरु है। वह प्रसन्न होकर योगियोंके मार्गमें विघ्नरूप क्लेशोंका नाश करके समाधिकी सिद्धि देता है (भोजवृत्ति २ ४५)। वह तारक ज्ञानका दाता है। वह प्रकृति और पुरुषोंमें अन्तर्यामी नहीं है। वह उनका कर्ता भी नहीं है। इस कारण यह योगेश्वरवाद सर्वेश्वरवाद, ईश्वरकारणवाद तथा ईश्वरवादसे भिन्न है। हिन्दीके योगियोंका मत भी यही ईश्वरवाद है।

एकेश्वरवादके सभी रूपोंने अपने-अपने ढंगसे ईश्वरका अस्तित्व सिद्ध करना चाहा है।

(क) सर्वेश्वरवादी दृष्टिकोण अलगसे द्रष्टव्य है।

(ख) ईश्वरकारणवादके अनुसार ईश्वरकी सत्ताके लिए नैयायिक उदयनाचार्यने कई प्रमाण प्रस्तुत किये हैं, जिनमेंसे तीन मुख्य हैं और इस प्रसंगमें सर्वत्र उल्लेख योग्य हैं।

जगत्के समस्त पदार्थ कार्य (उत्पन्न वस्तु) हैं। उनका कोई निमित्त कारण (उत्पादक) होना चाहिये, जैसे घड़ेका निमित्त कारण कुम्भकार है। अतः ईश्वर है। मलिक मुहम्मद जायसीकी व्यंग्योक्ति 'मोंका हँसेसि कि कोहरेहि'-की पृष्ठभूमिमें ईश्वरकी सत्ताका यही प्रमाण छिपा है। इसे कार्यसे कारणका अनुमान कहा जाता है। निर्गुण और सगुण कवियोंने जब ईश्वरको कुम्भकार या शिल्पी कहा है तो उनका भी आशय यही तर्क था।

प्रकृतिके जड़ पदार्थमें आयोजन (अनुक्रम, सोद्देश्यता) है। इस आयोजनका भी कारण होना चाहिये। कोई जड़ वस्तु आयोजनकी प्रदात्री नहीं हो सकती, क्योंकि जड़ वस्तुमें सघटन-शून्यता है और आयोजनपूर्ण वस्तुओंमें सघटनकी पराकाष्ठा है। अतः कोई महामहिम चेतन प्राणी ही इस आयोजनका रचयिता है, और वही ईश्वर है। अकराचार्यने आयोजनापूर्ण जगत्की रचना कहा है। एक चित्रकार (चित्री) चित्रकी योजना (या आयोजना) विचार-पूर्वक करता है। जैसे चित्र देखनेसे ही उसकी योजना या आयोजनाके आधारपर किसी चतुर चित्रीके कल्पना

करनी पड़ती है, वैसे शकराचार्यके मतसे जगत्की रचना या आयोजना देखनेसे ईश्वरका अनुमान करना पड़ता है। अकरके इस तर्ककी उदयनाचार्यने स्पष्ट किया है।

तुलसीदासकी 'दिखत तव रचना विचित्र अति, समुझि मनहि मन रहिये' और कबीर आदिकी 'रचनहार', 'चित्री' आदि पदावलियोंकी पृष्ठभूमिमें आयोजनसे अनुमानित ईश्वरकी सत्ताका ज्ञान है।

संसारमें मनुष्य अपने कर्मोंका फल पाता है। जो जैसा बोता है, वह वैसा काटता है। इस नैतिक विधानका भी कोई विधाता होना चाहिये, अन्यथा इसका व्याख्यान सम्भव नहीं है। अतः नियन्ताके रूपमें, कर्मफल देनेवालेके रूपमें कोई चेतन प्राणी अवश्य है और वही ईश्वर है।

यही तीन तर्क ईश्वरवादी भी देते हैं। उनके मतसे पहला तर्क उपादान कारणके रूपमें भी ईश्वरको सिद्ध करता है।

पश्चिममें डेकार्ट (१७वां शती)से लेकर आजतक इन तर्कोंका मण्डन और पण्डन होता रहा है। निष्पक्ष अनुशीलनसे यही सिद्ध होता है कि कोई चेतन प्राणी जगत्के मूलमें है। वह ईश्वर अर्थात् सबसे बड़ा चेतन प्राणी, उपास्य आदि है यह सिद्ध नहीं होता। वैज्ञानिक विकासवादने जगत्की उत्पत्तिमें चेतन प्राणीको भी अनावश्यक और व्यर्थ बताया है। इस मतसे चेतनता जड़ पदार्थका ही विकास है। आधुनिक युगके प्रत्ययवादियोंने विकासवाद और ईश्वरवादके समन्वयपर जोर देकर उपर्युक्त तर्कोंके साथ विकासवादकी संगति दिखलायी है। प्रसिद्ध वैज्ञानिक और दार्शनिक काट (१८वीं शती) उपर्युक्त और तीसरे तर्कोंको सही मानता है और पहलेको निष्फल।

(ग) पतंजलिने ईश्वरकी सिद्धि यों की है—

ज्ञानमें तारतम्य (न्यूनाधिक्य) है। जहाँ तारतम्य है वहाँ पराकाष्ठा भी है। अतः ज्ञानकी भी पराकाष्ठा है, जो ईश्वर है।

पर यह तर्क लचर है। वह निश्चय रूपसे नहीं कहा जा सकता कि प्रत्येक न्यूनाधिक गुणकी पराकाष्ठा है। अनुभवमें ज्ञान, आनन्द, ईमानदारी, सफेदी, किसी गुणकी पराकाष्ठा नहीं आती। अतः तर्कसे यह प्रमाण गलत है। हाँ, रहस्यानुभूति द्वारा इसका अनुमोदन हो सकता है।

वस्तुतः ईश्वरके विषयमें दिये जानेवाले सभी प्रमाण प्रत्यक्षमूलक तर्कसे कट जाते हैं, केवल वे ही प्रमाण शेष रहते हैं जो सन्त, भक्त, महात्मा आदि रहस्यवादी अपने दिव्य अनुभवके आधारपर देते हैं। हिन्दीका सन्त और भक्त-साहित्य ऐसे अनुभवोंका विश्वकोश है।

ऋग्वेदमें एकेश्वरवादका उल्लेख है। विष्णु, वरुण, इन्द्र आदिकी विभिन्न लोगोंने अपना परमेश्वर माना। पुरुषसूक्तमें शुद्ध ईश्वरवाद है और यही कारण है कि आज भी वैष्णव जन प्रतिदिन इसका ध्यान करते हैं। एक देवकी जानना, उनकी उपासना परमात्माके रूपमें करना, उसके लिए यज्ञादि करना, वैदिक ऋषियोंका धर्म था। ज्ञानकाण्ड, कर्मकाण्ड तथा उपासनाकाण्डके नामने उनकी त्रिविध साधनाका सुन्दर वर्णन वेदमें मिलता है। 'श्वेताश्वतर उपनिषद्'में ईश्वरवादका दार्शनिक वर्णन किया गया है।

महाभारतकालमें गीताकी रचना द्वारा ईश्वरवादका ऐसा सुन्दर वर्णन प्रस्तुत किया गया कि आज भी वह अतुलनीय है। इसीसे ज्ञात होता है कि उस समयतक एकेश्वरवादकी भावना पूर्णतया विकसित हो गयी थी। सूत्रकालमें न्याय-वैशेषिक, योग और वेदान्त द्वारा एकेश्वरवादके उपर्युक्त चारों वादोंका वर्णन हुआ। पुराणकालमें ईश्वरवादमें भक्ति-साधना, अवतारवाद और मूर्तिपूजाका प्रवेश हुआ। भागवत पुराण आज भी ईश्वरवादके सर्वश्रेष्ठ ग्रन्थोंमेंसे एक है। पाचरात्रों, शैवों और शाक्तोंमें भी एकेश्वरवादकी भावनाका वैसे ही विकास हुआ जैसे ऋग्वेदसे भागवत पुराणतक वैष्णवोंमें। दोनों धाराओंमें परस्पर आदान-प्रदान भी हुआ। सगुण ब्रह्मादियोंमें रामानुजने नारायणको और मध्वने विष्णुको परमेश्वर माना तो अन्य लोगोंने कृष्णको। स्वामी रामानन्द, कबीर और तुलसीदासने रामको ही परमेश्वर माना। इस प्रकार मुख्यतः कृष्णोपासना और रामोपासनाका सर्वत्र प्रचार हुआ। कृष्णोपासनामें राधा तथा अन्य गोपियोंको अधिक महत्त्व देनेसे कालान्तरमें अनैतिक आचारोंको भी अवकाश मिला। रामोपासना प्रायः सदैव विशुद्ध नैतिक बनी रही।

हिन्दीके निर्गुण सन्तोंमें प्रायः नानक और उनके अनुयायियोंको तथा राधास्वामी-सत्सगको छोड़कर सभी रामोपासनाके अन्दर आते हैं, पर उनके राम तुलसी जैसे सगुणोपासकोंके रामसे भिन्न हैं। वे ब्रह्म हैं, न कि दशरथसुत। नानक-पन्थ हिन्दू धर्मका ही अंग है। नानकका एकेश्वरवाद बहुत-कुछ द्वैतवादी एकेश्वरवाद या ब्रह्मवाद है।

—म० ला० पा०

**एक्सप्रेसनिज्म**—(expressionism) 'एक्सप्रेसनिज्म' कलात्मक अभिव्यक्तिके रूपको कहते हैं, जो किसी परिस्थितिके मूल आवेगकी वाष्पाकृतिको स्पष्ट करनेका प्रयत्न करती है। आधुनिक अर्थोंमें 'एक्सप्रेसन' शब्दका अर्थ या तो किसी आन्तरिक तथ्यका वाष्पाकार प्रकट या स्पष्ट करना या प्रतिनिधित्व करना और या सामान्य रूपमें एक वस्तु द्वारा दूसरीकी ओर संकेत करना होता है।

सामान्य रूपसे यह कहा जा सकता है कि इस वादका प्रारम्भ, आधुनिक युगमें सन् १९०० ई०के लगभग जर्मनीमें हुआ। यों उन्नीसवीं शताब्दीके अन्तिम वर्षोंमें भी कहीं-कहीं इसके संकेत मिलते हैं। प्रथम महायुद्धके बाद यह जर्मन साहित्यमें, विशेष रूपसे नाटकोंमें (दि०—'द एडिंग मेशीन'—१९२३ ई० एमर राइस आदि नाटक) अपने पूर्ण विकसित रूपमें मिलता है। यह फ्रैंक वेडकाइडके 'अवेकनिंग आफ स्प्रिंग' तथा आगस्ट सिंटरबर्गके 'दि स्पूक सोनाटा' आदि नाटकोंमें बीजरूपमें मिलता है। ये उनके चरित्रोंके अवगुणों या विशेषताओंको कल्पना-शैलीमें बताते थे। इनकी भाषा बहुत प्रभावपूर्ण होती थी, लेकिन उसमें आत्माभिव्यक्तिपूर्ण स्वगत कथन भी हो सकते थे। इनका कार्य आकस्मिक, काल्पनिक या बहु-आधारित भी हो सकता था जिसका निर्माण कला-चातुर्य और गम्भीर प्रभावयुक्ततासे होता है।

'एक्सप्रेसनिज्म' एक ऐसा तत्त्व है, जो किसी-किसी रचनामें किसी अपनायी हुई विधिके बजाय प्रेरणा देता या

प्रकाशित करता है।

क्रोचे (१८६६-१९५२ ई०)ने यह यह तथ्य स्पष्ट रूपसे बताया है कि कला सदैव आत्माभिव्यक्तिका एक रूप है। उसके विचारसे, जो कुछ भी अस्तित्व रखता है, वह वाष्प नहीं है, यद्यपि मस्तिष्क अवश्य ही, अपने स्वयंके उद्देश्योंको गुप्त रख सकता है। स्काट जेम्सने क्रोचेके सिद्धान्तकी आलोचना करते हुए लिखा है कि क्रोचेने पृथ्वीपर जितने भवनका निर्माण किया है, उसका कोई आधार नहीं है। वह कलाके विषयमें लिखता है और वह कलाकारसे सलाह लेना भूल गया है। यदि वह उससे राय लेता, तो वह उसे बताता कि कलाका सम्पूर्ण कार्य ससारको कुछ सन्देश देना है और यह कि वह कोई सुन्दर वस्तु होगी। क्रोचे सन्देशके विषयमें बिल्कुल भूल गया है। उसका विचार है कि क्रोचेका कवि कोई भाषा नहीं बोलता। अधिकने अधिक उसका भाषण एक स्वगत-कथन हो सकता है। उसका कलाके विषयमें अपना विचार यह है कि कला भाषासे सम्बन्ध रखती है। वह किसी भी माध्यमसे प्रकट की गयी हो, यह गौण बात है (दि०—'द मेकिंग ऑफ लिटरेचर' आर० ए० स्काट जेम्स)। उसने क्रोचे तथा आर्नाल्ड, दॉते, अरस्तू या गेटे आदिकी वैचारिक भिन्नताको भी स्पष्ट करनेका प्रयत्न किया है।

लैटिन तथा होरेस विंक्टेलियन और ओविड आदिके उदाहरणोंके आधारपर यह कहा जा सकता है कि किसी रचनामें अभिव्यक्ति करनेके प्रयोगकी भाषा-कथन या शब्द-कथनके सन्दर्भमें तीन प्रकारसे व्याख्या हो सकती है—(१) उद्देश्यपूर्ण अभिव्यक्ति, (२) समान रूपसे उद्देश्यपूर्ण प्रदर्शन अथवा संकेत और (३) मनोवैज्ञानिक आन्तरिक स्थिति।

उपर्युक्त मानसिक विचारोंके अतिरिक्त तीन मुख्य सिद्धान्त हैं जिनकी सहायतासे एक्सप्रेसनिज्मको कहीं पहचाना जा सकता है—(१) जिसे अभिव्यक्त किया जाना है (अर्थात् experiment), (२) जो अभिव्यक्त करता है (अर्थात् experiment) और (३) जिसके माध्यमसे अभिव्यक्त किया जाय (अर्थात् expressor)। इनमेंसे प्रथम (अर्थात् experiment)से सम्बन्धित एक और आधुनिक सिद्धान्त है, जो किसी अभिव्यक्तिके वाष्पाकारके प्रकटीकरणको यह समझता है कि वह उसे मस्तिष्कने बिल्कुल निकाल देना है। यह एक महत्त्वपूर्ण बात है कि प्रभावोंकी अभिव्यक्ति और पहिचानी हुई अभिव्यक्तिमें पर्याप्त अन्तर है।

किसी कलामें अभिव्यक्तिको सदैव उसकी प्रक्रियामें एक मुख्य तत्त्व तथा अभिव्यजनाको कार्यमें एक प्रमुख तत्त्व माना जाता है। क्लैसिकल काव्यशास्त्रमें अभिव्यजनाको आकार या रचनासे कम महत्त्वपूर्ण माना गया है। क्लैसिकल नियमका व्यवहार और सिद्धान्त सदैव यह रहा है कि यद्यपि कलामें किसी विचार या अनुभूतिकी अभिव्यक्ति महत्त्वपूर्ण हो सकती है, परन्तु बिना किसी रचनाके यह असम्भव है, जो अभिव्यक्त करने योग्य होती है।

अभिव्यजनाकी रचनाके विरुद्ध, निस्सन्देह, आधुनिक मौन्दर्यशास्त्रियोंकी मुख्य समस्या लेमिंगके 'लायाकून'का

उत्त नियमसे अलग हट जानेका विषय है। लेसिंगके वाद यूरोपीय सिद्धान्त अभिव्यजनाके महत्त्वपर अधिक जोर देने लगा है और इस प्रकार अन्तमें एक ऐसी स्थितिको पहुँचता है, जहाँसे ललित कलाको एक उद्देश्यके निर्माणके लिए प्राथमिक नहीं माना जाता, लेकिन किसी विचारकी अभिव्यक्तिके समान, या व्यवहारमें, एक अनुभवकी रिपोर्ट समझा जाता है। ललित कला विषयक यह धारणा यूरोपमें सम्पूर्ण उन्नीसवीं शताब्दीमें व्याप्त रही। और यद्यपि बीसवीं शताब्दीमें इसकी बहुत आलोचना हुई है, तब भी अनभिज्ञतासे यह हमारे समयकी सौन्दर्यशास्त्र-विषयक सामान्यतम धारणा है। क्रोचे इसका प्रमुख वैज्ञानिक प्रचारक है। उसके सिद्धान्तका आधार यह है कि अभिव्यक्ति और ललित कला दोनों एक-दूसरेसे मिलते-जुलते हैं, और इस प्रकार, चूँकि सब ललित कलाएँ अभिव्यक्ति हैं, सब अभिव्यक्ति ललित कला है।

क्रोचे कलाकी समानता और सौन्दर्यका समर्थन करता है और उसे उनसे पृथक् करता है, जिन्हें सामान्य रूपसे कला कहा जाता है। उसका विचार है कि सौन्दर्य वस्तुओंका कोई गुण नहीं है, चाहे वे पेड़ हों या पत्थरके टुकड़े, लेकिन अन्य प्रत्येक महत्त्वके समान, केवल किमी आत्मिक क्रियाशीलके स्वभावके रूपमें उत्पन्न होता है। (दे०-‘द थ्योरी ऑफ व्यूटी’ - कोरिड)। इसलिए क्रोचे, हीगेल, शोपेनहावर तथा किसी सीमातक काटके विचारके अनुसार कला ज्ञानका एक रूप है या वह हमारी प्रकृतिके व्यावहारिक पक्षके विरुद्ध, सम्भवतः, सैद्धान्तिक है।

[सहायक ग्रन्थ-हिन्डरी ऑफ एस्थेटिक - बोसॉके] —प्र० ना० २०

एलिगिरी-दे०-‘रूपककथात्मक काव्य’, ‘दृष्टात काव्य’।

एलिजी-दे०-‘शोक गीति’।

एलेक्ट्रा मनोग्रन्थि-दे०-‘मनोग्रन्थि’।

एसे-दे०-‘निबन्ध’।

ऐतिहासिकतावाद-इतिहास-दर्शन अथवा इतिहासकी व्याख्याके आधारपर धर्म, दर्शन, आचार-शास्त्र, नस्त्रुति, साहित्य, कला आदिका स्वरूप स्थिर करनेकी प्रवृत्तिके लिए ‘साहित्यकार’के जनवरी, १९५७ ई०के अंकमें ‘साहित्य शास्त्रमें ऐतिहासिकतावाद’ शीर्षकके अन्तर्गत प्रकाशित ‘मुद्राराक्षस’के लेखमें ‘ऐतिहासिकतावाद’ सथा दी गयी है। ग्रायड अँग्रेजीमें इस प्रवृत्तिका अभी कोई नामकरण नहीं हुआ है। वहाँ इस प्रसंगमें ‘इतिहास-दर्शन’ (historicism, historiology या philosophy of history), ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य (historical perspective) जैसे सामान्य शब्दोंसे ही काम चलाने हैं। वैसे ‘ऐतिहासिकतावाद’के लिए अँग्रेजीमें historicalism शब्दका प्रयोग हो सकता है। सन् १९५१ ई० में न्यूयार्कमें प्रकाशित ‘अमेरिकन लिटरेरी क्रिटिसिज्म १९००-१९५०’ नामक मग्नहमें एटमण्ड विलसनका आलोच्य विषयपर एक लेख है, जिसका शीर्षक है ‘The historical Interpretation of literature’ जिसका रूपान्तर होगा ‘साहित्यकी ऐतिहासिक व्याख्या’ और जो ‘ऐतिहासिकतावाद’ अथवा ‘साहित्यमें ऐतिहासिकतावाद’ जैसे शब्दोंने

अधिक भिन्न नहीं है।

यों तो इतिहास-दर्शन आदिम, प्राचीनतम, प्रागैतिहासिक सभ्यताओंमें भी किसी-न-किसी रूपमें पाया जाना है, जैसा कि हिन्दुओंमें युग-त्रयोंकी कल्पनाके रूपमें, किन्तु इसका व्यवस्थित रूप हमें इटलीके सेण्ट आगस्तिन (३५४-४३० ई०)की पुस्तक ‘द सिविलिटे देइ’ (De civitate Dei अर्थात् ईश्वरका नगर)में मिलता है। आगस्तिन ऐतिहासिक विकासके मार्गकी रेखाकार मानता था। इटलीमें उसके वाद विको और हर्टरके नाम प्रसिद्ध हैं। फ्रांस और जर्मनीके इतिहास-दर्शनका सारे यूरोपपर भारी प्रभाव पड़ा। विको (१६६८-१७४४ ई०), हर्डर (१७४४-१८०३) और हीगेल (१७७०-१८३१ ई०) का उल्लेख आगे आयेगा। हीगेलके वाद उसका वाद्यार्थवादी शिष्य कार्ल मार्क्स (१८१८-१८८३ ई०) सबसे प्रभावशाली इतिहासदार्शनिक हुआ, जिसका परवर्ती इतिहास-दर्शनपर व्यापक प्रभाव पड़ा है। वह समाजकी अर्थ-व्यवस्था तथा आर्थिक प्रवृत्तियोंको ऐतिहासिक विकासके मूलमें मानता है। वर्तमान शतीमें जर्मनीने एक और बड़ा इतिहासदार्शनिक पैदा किया, जिसका नाम ओस्वाल्ड स्पेंग्लर (१८८०-१९३६ ई०) था। इंग्लैण्डका प्रसिद्ध इतिहास-दार्शनिक आर्नाल्ड जाजफ ट्वाचनबी (१८८९ ई०) इसका बहुत श्रोणी है। अमेरिकाके समाजशास्त्रियोंमेंसे अनेकने इतिहासकी नयी व्याख्याएँ प्रस्तुत की हैं, जिनमें पितिरिम ए० सोरोकिन अग्रगण्य है। स्पेंग्लर और सोरोकिन अपने-अपने ढंगके चक्रवादी इतिहासदार्शनिक हैं।

हम यहाँ केवल साहित्यके सन्दर्भमें ‘ऐतिहासिकतावाद’ पर विचार करेंगे। साहित्यिक ऐतिहासिकतावादका अर्थ है साहित्यके सामाजिक, आर्थिक और राजनीतिक पक्षोंका उद्घाटन और विश्लेषण कर उसके स्वरूप, प्रतिमानों और मूल्योंका निर्णय करना। ऐतिहासिकतावादी समाजके विकास-स्तर और तत्कालीन साहित्यके बीच आगिक सम्बन्ध देखता है। कई तो उनमें कारण-कार्य-भावका सम्बन्ध माननेके पक्षमें हैं। इसका यह अर्थ नहीं कि ऐतिहासिकतावादी साहित्यमें स्थायी तत्त्व स्वीकार ही नहीं करते। अधिकांश ऐतिहासिकतावादियोंने साहित्य सम्बन्धी आश्रित प्रतिमानों एवं साहित्यमें स्थायी तत्त्वोंकी सत्ता मुक्त कण्ठसे स्वीकार की है। कार्ल मार्क्स भी यूनानी साहित्यमें स्थायी तत्त्व मानता ही था। ऐतिहासिकतावादी केवल यह देखता है कि समाजविशेष अथवा युगविशेषका साहित्य युग तथा समाजका कितना और कैसा प्रतिबिम्बन करता है, किन-किन तत्त्वोंसे अनुशासित है, उसने समाजकी विकास-दिशाके निर्धारणमें कहाँतक योग दिया है, उसका व्यापक साहित्य-परम्परामें क्या स्थान है?

उपयुक्त अमेरिकन समीक्षकने टी० एम० इलियट और जार्ज सेण्ट्सवेरी जैसे सफल समीक्षकोंको अनैतिहासिकतावादी बतलाया है। वे आलोचनाके समय आलोच्य साहित्यिक कृतिके निर्मायक तत्त्वोंकी भीमासामें रुचि नहीं लेते बल्कि अन्य कृतियोंमें उसकी तुलना करके झट मूल्य-निर्णय कर लेते हैं। उन्हें बस शुद्ध निरपेक्ष मूल्यांकनमें मतलब है, साहित्यकी ऐतिहासिक पृष्ठभूमिके वैचित्र्यको

और उनकी दृष्टि ही नहीं जाती। मूल्यांकनकालमें वे साहित्य-को मानों कालातीत इतिहासशून्य मान लेते हैं। भारतकी प्राचीन, संस्कृत साहित्यकी आलोचना-शैली भी शुद्ध अनेतिहासिक थी। साहित्यशास्त्रियोंके लिए मानो साग संस्कृत साहित्य एक ही क्षणमें रचा हुआ हो। 'उपमा कालिदासस्य भारवेरर्थगौरवम्, दण्डिनः पदलालित्यं माघे सन्ति त्रयो गुणाः।' वस इसी प्रकारकी आलोचनाका विकास प्राचीन भारतीय साहित्यमें हो सका था। वस्तुतः आधुनिक शैलीकी इतिहासविद्या उस समय थी ही नहीं, ऐतिहासिकतावादी साहित्यशास्त्र कहाँसे विकसित होता ?

सन् १७२५ ई० में इटलीके दार्शनिक विकोकी 'ल साइन्जा नुओवा' (La Scienza Nuova अर्थात् The new Science, 'अभिनव-विज्ञान') नामकी पुस्तक प्रकाशित हुई, जिसमें उसने साहित्यकी सामाजिक व्याख्याकी नींव डाली थी। उसने होमरकी रचनाओंकी व्याख्या इतिहास और भूगोलके आधारपर की है। अठारहवीं-शतीके आठवें दशकमें तद्देशीय हर्टरने अपनी 'आइडियाज ऑन द फिलॉसफी ऑफ हिस्टरी' (Ideas on the Philosophy of History) में यह सिद्धान्त प्रतिपादित किया कि काव्य भाषा, व्यवहार, जल-वायु आदिके अनुसार अपना रूप बदलता रहता है। सन् १८२२-२३ ई०में हीगेलने इतिहासदर्शनपर दिये हुए अपने व्याख्यानोंमें, जो 'लैक्चर्स ऑन द फिलॉसफी ऑफ हिस्टरी' (Lectures on the Philosophy) नामसे अंग्रेजीमें पुस्तकाकार प्रकाशित हैं, कहा है कि कलाएँ और साहित्य युग-आत्माके, व्यंजक एवं तद्वारा अनुशासित होते हैं। ओस्वाल्ड स्पेंग्लरका भी ऐसा ही मत है। हिपोलाइट टेन नामक फ्रासीसी समीक्षकने अपने 'हिस्टरी ऑफ इंग्लिश लिट्रेचर' (History of English Literature १८६३ ई०) में यह दिखलाया है कि साहित्य जातीय तत्त्व (Race), परिमर (Milieu) तथा काल- (Moment) का परिणाम है। उसके अनुसार मनुष्य कविताकी रचना कुछ उसी प्रकार करता है, जैसे रेशमके कीड़े कोवेका और मधुमक्खियाँ छत्तेका निर्माण करती हैं। टेनके समसाययिक इतिहासदार्शनिक मिकेलेट, रेनान, सेण्ट बौव भी साहित्यकी ऐतिहासिक व्याख्याके पक्षपाती थे। कार्ल मार्क्सके अनुसार कला और साहित्य तथा संस्कृतिके अन्य रूप भी अर्थव्यवस्थाकी आधार-शिलापर प्रतिष्ठित प्रासाद-स्वरूप हैं। साहित्यिक परिवर्तनोंका अन्तिम कारण अर्थ-व्यवस्थान्तर्गत परिवर्तन ही है। उसी कालके फ्रासीसी दार्शनिक आगस्त कोम्ट मानवीय इतिहासको तीन युगों—पौराणिकता-पारलौकिकता (theological), दार्शनिक (metaphysical) और वैज्ञानिक-ऐहिक (scientific or positive) में विभक्त करता है। उसके अनुसार कला एवं साहित्य पौराणिकता-पारलौकिकतासे आरम्भ होते देखे जाते हैं। अमेरिका प्रवासी रूसी समाजदार्शनिक पितिरिम ए० सोरोकिन संस्कृति और साहित्यके तीन रूपों—इन्द्रियवाद (sensatism), अतीन्द्रियवाद (ideationalism) तथा अध्यात्मवाद (idealism) की पुन-पुन आवृत्तिमें विश्वास करता है।

इस प्रसंगमें सौन्दर्यमूलक इतिहास-दर्शन अत्यन्त दिलचस्प है। सौन्दर्यवादी व्याख्याकार लिजेटीका कहना है कि संस्कृतिकी वास्तव्यतामें स्थापत्य-कला, परिपक्वता-वस्था में मूर्ति-कला तथा जीर्णवस्था में चित्रकलाका प्राधान्य होता है। हीगेलने अपने विशाल ग्रंथ 'फिलॉसफी ऑफ फाइन आर्ट्स' (philosophy of Fine Arts) में एक महत्वपूर्ण सौन्दर्यदर्शनकी उद्भावना की है। वह कलाके विकासको महाप्रत्यय (the great idea) अथवा विश्वात्मा (the world spirit) की अभिव्यक्तिका प्रकारविशेष मानता है। इस अभिव्यक्ति-प्रक्रियाके तीन सोपान हैं—प्रतीकात्मक, क्लासिकल और रोमानी। विक्टर ह्यूगोने क्रामवेल (Cromwel) के आमुखमें कहा है कि प्रत्येक जातिका साहित्य तीन क्रमिक अवस्थाओंसे पार होता है। वे अवस्थाएँ हैं—प्रगीतात्मक, वीरगाथात्मक और नाटकीय। सौन्दर्यवादियोंने कला और संस्कृतिके बीच अन्योन्य-सम्बन्ध बड़े विस्तारसे दिखलानेका प्रयत्न किया है। लिजेटीके अनुसार कला संस्कृतिका वैरोमीटर (वायुभारमापक यन्त्र) है।

हिन्दीमें ऐतिहासिकतावादी प्रवृत्तिके दर्शन हमें मार्क्सवादी और समाजशास्त्रीय समीक्षा-पद्धतियोंमें ही होते हैं। साहित्यके व्यापक ऐतिहासिकतावादी दृष्टिकोणसे अध्ययनकी परिपाटी अभी प्रचलित नहीं हुई है। 'सुदाराक्षस' के लेखका उल्लेख ऊपर किया जा चुका है। 'आलोचना' में हर्षनारायणने भी एक-आध पत्रद्विपयक लेख लिखे हैं।

[सहायक ग्रन्थ—(१) सोशल फिलॉसफीज इन एन एज ऑफ क्राइसिस सोरोकिन, (२) फिलॉसफी ऑफ फाइन आर्ट्स : हीगेल, (३) स्टडीज इन यूरोपियन रियलिज्म लुकास ] —ह० ना०

**ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य (historical perspective)**—इतिहासकी कई परिभाषाएँ देखनेको मिलती हैं, लेकिन यह बात सर्वसम्मत है कि वह परिवर्तन, विशेषतः मानवता-में परिवर्तनका अध्ययन करता है। प्रत्येक समाज, संस्था, वस्तुकी अपनी एक अतीत अवस्था होती है। उस समाज, संस्था या वस्तुका यथार्थ ज्ञान प्राप्त करनेके लिए उसके केवल वर्तमान स्वरूपको समझना पर्याप्त नहीं है, उसके अतीतका भी यथासाध्य ठीक परिचय होना अपेक्षित है। भारतीय संस्कृतिका यथावत् परिचय प्राप्त करनेके लिए यह आवश्यक है कि युग-युगान्तरमें उसमें जो परिवर्तन होते आये हैं उनका पता लगायें, केवल उसकी वर्तमान अवस्थाके आधारपर उसका स्वरूप-निर्णय भ्रामक सिद्ध होगा। समाज-वादकी सुन्दर योजनाएँ कार्ल मार्क्सके पूर्व भी विद्यमान थीं, किन्तु मार्क्सने उन सबमें ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्यकी कमीकी ओर हमारा ध्यान आकृष्ट किया है। इतिहासकी गति-विधिका पर्यवेक्षण कर जो योजना बनायी जायगी वही अधिक व्यवहार्य हो सकती है। वस्तुतः वर्तमान ही सब-कुछ नहीं, अतीत भी बहुत-कुछ है, जिसका परिज्ञान वर्तमानको समझने और भविष्यको सँवारनेके लिए नितान्त आवश्यक है।

इतिहास, प्राचीन परिभाषाके अनुसार, अनुभवके

आधारपर शिक्षा देनेवाले दर्शनका नाम है। इस परिभाषा में बहुत सार दिखाई देता है। पशुओंकी अपेक्षा मनुष्यमें यह विशेषता है कि वह अनुभवसे सीखता है, उसका जीवन महज प्रवृत्तियोंके बड़ले अधिकांशतः अनुभवजन्य विवेकसे परिचालित है। अतः यदि मनुष्यको अनुभव प्राप्त करना है, यथार्थ अनुभवपर अपनी जीवन-प्रणाली प्रतिष्ठित करनी है, तो उसे इतिहासका सहारा लेना ही होगा। ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्यके बिना वह अतीत द्वारा प्राप्त विकास-स्तरसे आगे जानेकी आशा नहीं कर सकता।

इतिहास-विद्याके विकासके पूर्व मनुष्यका तत्त्वज्ञान ही नहीं अपितु व्यवहार भी कोरी, अनुभवशून्य कल्पनापर आश्रित था। इतिहास हमें उन कल्पनाओंकी जाँच कर उनके गुण-दोषकी परीक्षाका अवसर प्रदान करता है। वस्तुतः ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्यके विकासके ही परिणामस्वरूप जीव-विज्ञान, नृत्य-विज्ञान, समाज-विज्ञान आदि अनेक विज्ञानोंका उदय सम्भव हो सका है, अन्यथा या तो इन विज्ञानोंकी सत्ता ही नहीं होती या होती तो कोरी कल्पना-पर आधारित होती। आजकल धर्म, आचार, कला, कानून—प्रत्येक सस्या अथवा प्रवृत्तिको ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्यमें देखनेकी परिपाटी चल पड़ी है। यही कारण है कि आजका मनुष्य अतीतको अधिक प्रामाणिक रूपमें समझने एवं उसपर पहलेकी अपेक्षा अधिक समीचीन निर्णय देनेकी स्थितिमें है। ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्यके अभावमें तो पुराने लोग अपने समयमें प्रचलित मूल्यों और प्रतिमानोंको ईश्वर-निर्धारित समझनेकी भूल करते थे। अब हम इनकी सापेक्षतासे परिचित हैं। —ह० ना०

**ऐतिहासिक भौतिकवाद**—यह शब्द 'हिस्टोरिकल मैटीरियलिज्म'का हिन्दी रूपान्तर है। इसकी उत्पत्ति मार्क्सवादी विचारों और लेखोंमें होती है। ऐतिहासिक भौतिकवाद मनुष्यके इतिहास और समाजकी एक विशिष्ट व्याख्या करनेका प्रयत्न करता है। इसके अनुसार मनुष्यका सामाजिक जीवन उसकी आर्थिक, राजनीतिक और भौगोलिक परिस्थितियों द्वारा अनुशासित होता है। इन सब परिस्थितियोंमें आर्थिक परिस्थितियाँ अपना विशिष्ट स्थान रखती हैं। ऐतिहासिक भौतिकवाद इतिहासको रहस्यात्मक शक्तियोंका प्रकाशन नहीं मानता। इस दृष्टिसे ऐतिहासिक भौतिकवादका दृष्टिकोण पदार्थवादी है।

द्वन्द्वात्मक भौतिकवादके सामाजिकरूपको ही ऐतिहासिक भौतिकवाद (दे०) कहते हैं। अतः द्वन्द्वात्मक भौतिकवादके मूलभूत सिद्धान्त ऐतिहासिक भौतिकवादके भी आधार हैं। ऐतिहासिक भौतिकवाद जीवनकी भौतिक परिस्थितियोंपर ही जोर देता है। निम्नलिखित रूपोंमें उन भौतिक परिस्थितियोंके सैद्धान्तिक रूपका निदर्शन किया जा सकता है—

(१) भौतिक परिस्थितियोंने हमारा तात्पर्य सांस्कृतिक और आर्थिक परिस्थितियोंसे है। भौगोलिक परिस्थितियाँ मनुष्यके चरित्रका निर्माण करती हैं, किन्तु केवल इन्हींसे उसके चरित्रका निर्माण नहीं होता और न तो यह परिस्थितियाँ उसके परिवर्तनका प्रधान कारण ही हैं। मूलभूत परिस्थिति आर्थिक परिस्थिति है। ऐतिहासिक भौतिकवादके

अनुसार जीवन-यापनके जो साधन हैं और उनके उपार्जनके लिए जिस उत्पादन-प्रणालीकी आवश्यकता है, वही हमारे समूचे सामाजिक अस्तित्वका अनुशासन करती है। प्रत्येक मनुष्यके जीनेके लिए भोजन-वस्त्र और अन्य सामाजिक वस्तुओंकी आवश्यकता होती है। इनके उत्पादनके औजार, जनता और उत्पादनशक्तिके संयोगसे ही उत्पादनशक्तियोंकी सृष्टि होती है। इसके अतिरिक्त उत्पादनके सम्बन्धमें मनुष्य एक-दूसरेके निकट आते हैं, जिससे आर्थिक मानवीय सम्बन्धोंकी सृष्टि होती है। अतः उत्पादनप्रणाली और मानवीय आर्थिक सम्बन्धोंके समन्वयसे ही समाजका इतिहास निर्मित होता है।

(२) उत्पादन निरन्तर गतिशील है, क्योंकि मार्क्सवादी किमी भी सामाजिक व्यवस्थाको स्थायी नहीं मानते, इसलिए मनुष्य विभिन्न युगोंमें विभिन्न प्रकारकी उत्पादन-प्रणालीकी रचना करता रहता है।

(३) उत्पादनके समूचे परिवर्तन उत्पादनशक्तियोंके परिवर्तनके नाते होते हैं, जिनका प्रभाव मनुष्यके आर्थिक सम्बन्धोंपर भी पड़ता है और इस प्रकारसे सामाजिक वातावरणमें इन दोनोंकी अन्त क्रियाएँ चलती रहती हैं। अवतक इन्हीं अन्त क्रियाओंके कारण मनुष्यने चार प्रकारकी सामाजिक व्यवस्थाओंका निर्माण किया है— १ प्रारम्भिक साम्यवाद, २ दास-व्यवस्था, ३ सामन्तवाद, ४ पूँजीवाद।

और वर्तमान समयमें जब उत्पादनकी शक्तियाँ नये रूपोंमें परिवर्तित हो रही हैं तो हम एक नयी आर्थिक और सामाजिक व्यवस्थाकी सृचना पा रहे हैं, वह व्यवस्था है समाजवाद।

(४) ऐतिहासिक भौतिकवादके अनुसार इतिहासकी एक मूलभूत एकता है और इस मूलभूत एकताका यह कारण है कि समूचा इतिहास निश्चित नियमोंमें परिचालित है। ये नियम द्वन्द्वात्मक भौतिकवादके सामाजिक संस्करण हैं।

(५) ऐतिहासिक भौतिकवादके अनुसार आर्थिक व्यवस्थाके अनुकूल ही सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक और सांस्कृतिक व्यवस्थाओंकी रचना की जाती है।

(६) ऐतिहासिक भौतिकवाद सामाजिक परिस्थितियोंका विच्छेदण यान्त्रिक दृष्टिसे नहीं करता। वह यह नहीं मानता है कि सामाजिक परिस्थितियाँ केवल मानव-मस्तिष्कको प्रभावित हो करती हैं, प्रत्युत ऐतिहासिक भौतिकवाद इसके स्थानपर यह स्वीकार करता है कि भौतिक परिस्थितियाँ और मानव-मस्तिष्क, दोनों एक-दूसरेको प्रभावित करते रहते हैं। इन्हींकी अन्त क्रियाएँ इतिहासकी गति-विधिका नियन्त्रण करती हैं।

ऐतिहासिक भौतिकवाद केवल ऐतिहासिक विकासके एक पक्षपर जोर देता है, जो १९वीं शताब्दीके उत्तरार्द्ध-तक नगण्य माना जाता था। हमारी वर्तमान ऐतिहासिक परिस्थितिमें ऐतिहासिक भौतिकवाद समूचे इतिहासका समग्र दर्शन नहीं हो सकता, क्योंकि आज हमें यह ज्ञात है कि इतिहास विभिन्न शक्तियोंका नमन्वित रूप है। दे०—'मार्क्सवाद'। —रा० कु० त्रि०



ओज गुण-दे०-‘गुण’, दूसरा प्रकार ।

ओढ-दे०-‘संवोध(न)गीति’ ।

ओह-दे०-‘सोह’ ।

औडूमागधी प्रवृत्ति-दे०-‘प्रवृत्ति’, पहली ।

औत्सुक्य-प्रचलित तैतीस संचारियोंमेंसे एक संचारी भाव । अग्निपुराणमें इस संचारी भावकी यथार्थ परिभाषा दी गयी है-‘औत्सुक्यमीप्सिताप्राप्तेर्वाञ्छया तरला स्थिति’ (३३९ ३०) अर्थात् मनकी वह अस्थिर अवस्था जो इष्टकी प्राप्ति की इच्छाके कारण हो । भरतने इसके विभाव एवं अनुभाव निम्नलिखित प्रकारसे दिये हैं (नाट्य० ७. ७० ग) ‘प्रियजनके वियोगमें उसके स्मरण और उद्यान इत्यादि उद्दीपनोंके दर्शनसे यह भाव जाग्रत् होता है । दीर्घश्वास, चिन्तामग्न अधोमुख, निद्रा एवं शयनकी अभिलाषासे इस भावकी अभिव्यक्ति होती है ।’ पर कालान्तरमें इस भावकी आगे व्याख्या हुई और दशरूपककारने इसके विभावों और अनुभावोंको दूसरा रूप दिया । उनके अनुसार किसी मनोहारी अभिलाषा, सम्भोग या सम्भ्रमके कारण वाञ्छित वस्तुकी प्राप्तिमें विलम्बको सहन करनेकी क्षमता न होनेसे औत्सुक्य होता है । उच्छ्वास, त्वरा (शीघ्रता), श्वास, हृदयमें ताप, स्वेदकण या भ्रम इसके अनुभाव हैं ।

हिन्दीमें सामान्यतः विश्वनाथके आधारपर लक्षण दिया गया है-‘जहाँ हितूके मिलन-हित चाह रहति हिय माँह ।’ (जगत . ५२३) । देवके ‘देस न काल सखौ परै’ (भाव० । संचारी)में विश्वनाथके ‘कालक्षेपासहिष्णुता’ (सा० द० ३ १५९)का भाव ही है । पद्माकरकी नायिकाको प्रिय-प्रतीक्षा असह्य लगती है-‘सजे विभूषन बसन सव, सुपिय मिलनकी हौस । सखो परत नहि कैस हू, रखौ अधघरी घौस ।’ (जगत ५२५) । रसखानके प्रसिद्ध सवैया ‘मानुष हौं तो वही रसखान बसौं मिलि गोकुल गाँवके स्वरान । जौ पशु हौं तो कहा बस मेरो चरौ नित नन्दकी धेनु मझारन ।’में यही व्यग्रता व्यक्त हुई है । अयोध्यासिंह उपाध्यायके ‘प्रियप्रवास’में कृष्णके लिए गोप-गोपियोंकी उत्सुकताका चित्रण है-‘वयवती सुवती बहु बालिका सकल बालक वृद्ध वयस्क भी । विवशसे निकले निज गेहसे स्वधगाका दुखमोचनके लिए ।’

रामचन्द्र शुक्ले इसका वर्गीकरण सुखात्मक मनोभावोंमें किया है (२० मी० पृ० २००), परन्तु यह वास्तवमें कहना कठिन है । निश्चय रतिके कारण औत्सुक्य होता है और वह आशाजनक भी, पर मनोवैज्ञानिक दृष्टिसे इस अवस्थाके परिणाम सुखान्त और दुःखान्त दोनों ही हो सकते हैं । यह बात दूसरी है कि काव्यशास्त्रियोंने प्रायः उल्लासपूर्ण ही उसके उदाहरण दिये हैं । —ज० कि० व०

औटार्य-दे०-‘अयत्नज अलंकार’, छठा प्रकार तथा ‘सात्त्विक गुण’, ‘नायक’ ।

कप-दे०-‘सात्त्विक अनुभाव’, पाँचवाँ ।

कँहरऊ-कँहार जातिके लोग पानी भरने और पालकी ढोनेका काम प्रायः किया करते हैं । जब ये वर या दुल्हिनकी पालकीको अपने कंधोंपर उठाकर चलते हैं तब शृंगार रसके रसीले गीतोंको गाकर उन्हें सुदृगुदाते चलते हैं । इन गीतोंको ‘कँहरऊ’ या ‘कँहरवा’ कहते हैं । कँहार

लोग वैवाहिक उत्सवोंपर नाचते भी हैं । इस समय ये ‘हड्डक’ नामक बाजा बजाते हैं, जो एक हाथसे पीटकर बजाया जाता है । इन गीतोंमें समाजका व्यंग्य-चित्रण किया गया है । हास्यका पुट भी इनमें वर्तमान रहता है । बूढ़ा कँहार किस प्रकार घरके लिए भारभूत हो जाता है, इसका वर्णन अनेक गीतोंमें हुआ है । बाल-विवाहकी झाँकी भी इनमें उपलब्ध होती है । —कृ० दे० उ०

कजरी-सावनके मासमें जो लोकगीत गाये जाये हैं उन्हें कजरी या कजली कहते हैं । इस शब्दकी व्युत्पत्ति श्रावण मासमें आकाशमें आच्छादित बादलोंकी कालिमासे हुई है, जो काजलके समान काले होते हैं । इसी काजलसे कजली या कजरी शब्द बना है । त्रियर्सनने लिखा है कि भारतेन्दु हरिश्चन्द्रके मतानुसार मध्यभारतके परोपकारी राजा दादूरायकी मृत्युपर वहाँकी स्त्रियोंने अपने दुःखको प्रकट करनेके लिए कजरी नामक एक नये गीतके तर्जका आविष्कार किया । इस महीनेकी शुक्ला तीजका नाम कजली तीज है अतः इस कारण भी इस शब्दकी निष्पत्ति सम्भव है ।

कजली गीतोंको सर्वप्रथम किसने लिखा यह कहना कठिन है । परन्तु आजसे लगभग १००-१५० वर्ष पूर्व भोजपुरी सन्त कवियों, विशेषकर लक्ष्मी सखीकी रचनाओंमें कजलीके गीत उपलब्ध होते हैं । मिर्जापुरकी कजली बड़ी प्रसिद्ध है । वहाँ इसके दंगल भी हुआ करते हैं, जहाँ पुरुषोंके साथ स्त्रियाँ भी इसमें भाग लेती हैं । इसके विषयमें यह उक्ति प्रचलित है कि ‘लीला रामनगरकी भारी, कजली मिर्जापुर सरनाम’ ।

कजलीके गीतोंमें शृंगार रसकी मात्रा प्रचुर परिमाणमें पायी जाती है । सम्भोग तथा विप्रलम्भ शृंगारके उभय पक्षोंका चित्रण इनमें बड़ी सुन्दरतासे किया गया है । गवैया दो दिलोंमें विभक्त होकर इन गीतोंको गाते हैं । एक प्रश्न करता है तो दूसरे दलका व्यक्ति उसका उत्तर देता है । यह क्रम कभी-कभी पूरी राततक चलता रहता है । कजलीकी लय बड़ी सुन्दर तथा मनमोहक होती है, जिसे सुनकर श्रोतागण मुग्ध हो जाते हैं । उदा०-‘कइसे खेले जइवू सावनमें कजरिया, बदरिया धिरि आइल ननदी । तू त चललू अकेली, साथे सगी न सहेली, गुण्डा घेरि लीहें तोहरी डगरिया, बदरिया धिरि आइल ननदी ।’ —कृ० दे० उ०

कता-उर्दू कवितामें जब कुछ शेर ऐसे लिखे जाते हैं, जिनका विषय क्रम-संबद्ध हो और उनके पहलेके शेरके दोनों मिसरोंमें ‘काफिया’ और ‘रदीफ’ न हो तो उन्हें कता कहते हैं । कतामें दो शेरसे लेकर एक नौ सत्तर शेरतक हो सकते हैं । —मसी०

कथनी-केवल कथन करना । सन्तोंकी साधना अनुष्ठान-मूलक न होकर आचरणमूलक थी, अतः सन्तोंने बराबर ‘कथनी’ और ‘करनी’के अभेदपर बल दिया है । जो लोग केवल कहते रहते हैं और धर्मके नियमोंको आचरणमें नहीं डालते उनका निस्तार नहीं । वास्तवमें तो जो आचरण करते हैं वे ही भवसागरके पार उतर सकते हैं । ‘कथनी थोधी जगतमें, करनी उत्तम मार । कहै कवीर करनी भली उतरे

भोजल पार ॥' (वीजक कवीर) । —७० ३० ३०  
कथा-दे०—'कथाकाव्य' ।

कथा आख्यायिका-दे०—'कथाकाव्य' ।

कथाकाव्य-प्रारम्भिक वीरयुगमें प्रचलित गाथाचक्रोंसे ही विकसनशील वीरकाव्य (महाकाव्य), कथाकाव्य और इतिहास-पुराण इन तीनों काव्य-रूपोंका विकास हुआ । वे गाथाचक्र प्रधानतया तीन प्रकारके होते थे—१ वीर-भावनाप्रधान, २ रोमासिक तत्त्वोंसे युक्त प्रेमभावना-प्रधान और ३ लोक-विश्वासों और निजधरी पात्रोंसे सन्वन्धित तथा धर्मभावनाप्रधान । इन तीनों प्रकारके गाथाचक्रोंसे ही क्रमशः वीरभावनासे युक्त विकसन-शील महाकाव्य, रोमासिक कथाकाव्य और प्राचीन इतिहास-पुराणका विकास हुआ । विकासोन्मुख सामन्त-युगमें समाजके वर्ग विभक्त हो जाने और अभिजातवर्गके उदयके बाद सामन्ती दरबारी वातावरणमें विशिष्ट कवियों द्वारा विकसनशील महाकाव्योंके अनुकरणपर अलंकृत महाकाव्यों और खण्डकाव्योंकी, और विकसनशील रोमासिक कथाकाव्यों या गाथाचक्रोंके अनुकरणपर रोमासिक कथा आख्यायिकाओं या प्रेमाख्यानोंकी रचना होने लगी । इस तरह प्रबन्धकाव्य (महाकाव्य और खण्ड-काव्य) तथा कथाकाव्य ये दो भिन्न रूप हो गये ।

प्रबन्धकाव्य और कथाकाव्यका यह भेद भारतवर्षमें ही नहीं, पाश्चात्य देशोंमें भी बहुत प्राचीन कालसे चला आ रहा है । यूनानमें चौथी शताब्दीमें इलियड ओडेसीके रोमासिक तत्त्वों और साहसपूर्ण कार्योंके अनुकरणमें गद्यबद्ध रोमासिक कथाओंकी रचना हुई और पुनर्जागरण-युगमें महाकाव्योंके पुनः उत्थानके पहलेतक सारे यूरोपमें इस काव्यरूपका बहुत प्रचार रहा । मध्ययुगके अन्तिम भागमें ये कथाएँ गद्यबद्ध और पद्यबद्ध दोनों प्रकारकी होती थीं । इन कथाओंके चक्र बन गये थे, जैसे ट्राय सागा या नावेल और पद्यबद्ध रोमान्सको बैलेट, ले अथवा केवल्यू कहा जाता था । उत्तर मध्ययुगमें पद्यबद्ध कथाकाव्य बहुत ही लोकप्रिय काव्यरूप था । यही आगे चलकर वर्णनात्मक प्रबन्धकाव्य या 'नेरेटिव पोइट्री'के रूपमें विकसित हुआ । गद्यबद्ध रोमान्सको आगे चलकर इटली और स्पेनमें नावेल और इंग्लैण्डमें नावेल कहा जाने लगा और वही आधुनिक उपन्यास या कहानाका आदि रूप था । मध्ययुगमें अभिजातवर्गीय रोमन क्लासिकल परम्पराके विरुद्ध रोमानिक स्वच्छन्दताकी प्रवृत्तिने जो विद्रोह किया उसके परिणामस्वरूप महाकाव्यके शास्त्रीय और गुरुगम्भीर काव्यरूपकी जगह सरल और रोमासिक कथाकाव्यका बहुत प्रचार हुआ । सर्वप्रथम फ्रांसमें १२वीं शतीके उत्तरार्द्ध तथा १३वीं शतीके पूर्वार्द्धमें किंग आर्थर और उसके सामन्तोंके वीरतापूर्ण कार्यों तथा प्रेमकी रोमासिक कथाओंको पद्यबद्ध कथाकाव्य(ले)का रूप दिया गया (इनमाइक्लोपीडिया ऑव लिटरेचर—शिपले पृ० २९२, २९३) । इटलीमें भी १३वीं शताब्दीमें आर्थर-गाथा-चक्रसे सन्वन्धित अनेकानेक पद्यबद्ध कथाकाव्य लिखे गये । चौदहवीं शतीमें 'पियर प्लाउमैन्', 'मर ग्रोपेन एण्ट द ग्रीन नाइट', 'द पर्ल', 'कनफेमिया प्रैमिटिन' आदि रोमानिक तथा अन्य

कई कथात्मक काव्य लिखे गये । उसी समय चॉसरने 'कैण्टरबरी टेल्स' तथा अन्य कई कथात्मक काव्य लिखे, जिनमें विविध प्रकारके चरित्रों और घटनाओंको लेकर वर्णनात्मक कथाएँ कही गयी हैं । इन सभी कथाकाव्योंमें कार्पनिकता, रोमासिकता, उद्दाम साहस और सामन्ती प्रेम भावनाकी अधिकता दिखाई पड़ती है ।

कथाकाव्यके विकासका यह क्रम बहुत-कुछ इसी रूपमें भारतवर्षमें दिखाई पड़ता है । रामायण-महाभारतके अनुकरणपर, किन्तु अलंकृत शैलीमें, संस्कृतके महाकाव्योंकी परम्परा विकसित हुई और उन्हीं दोनों महाकाव्योंके रोमासिक तत्त्वों और साहसिक कार्योंका अनुकरण करके 'बृहत्कथा'की तथा उनकी पशु-कथाओंके आधारपर 'पंचतन्त्र'की रचना हुई । इनमेंसे 'बृहत्कथा'के सन्वन्धमें तो अधिकांश विद्वान् एकमत हैं कि उसका मूल रूप भी पद्यबद्ध रहा होगा । उसके संस्कृत रूपान्तर तो पद्यबद्ध ही । 'पंचतन्त्र' यद्यपि गद्यबद्ध है, किन्तु उसमें बीच-बीचमें छन्दोंकी सख्या भी कम नहीं है । भारतमें यूरोपकी तरह अभिजातवर्गीय शास्त्रीय परम्परा और संस्कृत भाषाके विरुद्ध नवोत्थित पण्यजीवी मध्यवर्गने विद्रोह किया, जिनके परिणामस्वरूप बौद्ध और जैन साहित्य तथा कला में वर्णक वर्ग और सामान्य जनताके जीवन और भाषाके प्रति समादर दिखाई पड़ता है । 'जातकमाला', 'बृहत्कथा' तथा 'पंचतन्त्र'की कथाओंमें अभिजात-भावना और शास्त्रीय प्रवृत्तिका प्राधान्य नहीं है । उदाहरणार्थ, गुणाद्वयने 'बृहत्कथा'में राजाओं और राजवर्गोंका उतना वर्णन नहीं किया है जितना वर्णकों, समुद्रके व्यापारियों और कारीगरोंका । इसीसे कीथने 'बृहत्कथा'को मध्यवर्गका काव्य कहा है (५ हिस्ट्री ऑव संस्कृत लिटरेचर पृ० २७१) । जैन साहित्यमें इस प्रकारकी मध्यवर्गीय कथावस्तु और पात्रोंपर आधारित बहुत-सी पद्यबद्ध रोमासिक कथाएँ लिखी गयीं । इन काव्योंमें कुछ तो रोमासिक महाकाव्यकी ऊँचाईतक पहुँच गये हैं और शेष रोमासिक कथाकाव्य ही हैं । 'पंचतन्त्र', 'बृहत्कथा' और 'जातकमाला'की कथाओंकी लोकप्रियतासे प्रभावित होकर अभिजातवर्गीय संस्कृतकी शास्त्रीय परम्पराके कवियोंने भी इस काव्यरूपको ग्रहण किया, यद्यपि उन्होंने इसका माध्यम पद्यकी नहीं, गद्यकी बनाया । इस तरह संस्कृतमें गद्यबद्ध कथाकाव्य कथा-आख्यायिकाके नामसे प्रचलित हुआ ।

संस्कृतके आलंकारिकोंने कथाकाव्य नामसे किसी अलग काव्यरूपका निर्धारण नहीं किया है । भारतीय साहित्य-परम्पराके अनुसार काव्य पद्यबद्ध, गद्यबद्ध और मिश्र, तीनों प्रकारका होता है और गद्य, पद्य दोनोंमें कथाप्रबन्ध होने हैं । पद्यात्मक प्रबन्धको सर्गबन्ध काव्य (महाकाव्य और खण्डकाव्य) कहा गया है और गद्यात्मक प्रबन्धके दृश्य और श्रव्य या अभिनेय और पाठ्य, ये दो भेद मानकर पाठ्य गद्यात्मक प्रबन्धोंके फिर कथा-आख्यायिका, परिकथा, खण्डकथा, स्रक्ल कथाप्रबन्ध, प्रवृत्तिका, मनल्लिका, मणिकुल्या आदि कई भेद किये गये हैं (हिमचन्द्र 'काव्यानुशासन' अध्याय ८, अभिनव गुप्त 'ध्वन्यालोक' टीका उद्योत ३ काण्डिका ७) । अतः व्यापक दृष्टिसे देखनेपर तो

गद्यबद्ध और पद्यबद्ध सभी श्रव्य प्रबन्धों को प्रबन्धकाव्य या कथाकाव्य कहा जा सकता है, किन्तु सीमित और विशेष अर्थमें पद्यात्मक श्रव्यप्रबन्धों को प्रबन्धकाव्य और गद्यात्मक श्रव्य प्रबन्धों (कथा, आख्यायिका, परिकथा आदि) को कथासाहित्य कहा जाता था। रुद्रटने तो प्रबन्धके स्पष्ट दो भेद कर दिये हैं, काव्य और कथा-आख्यायिका आदि (सन्ति द्विधा प्रबन्धा काव्यकथाख्यायिकादयः) और कहा है कि कन्या-लाभफलवाली तथा सकल शृंगारसे युक्त कथाएँ संस्कृतमें गद्यमें तथा अन्य भाषाओंमें (प्राकृत, अपभ्रंश आदिमें) पद्यमें लिखी जानी चाहिये। हेमचन्द्रके अनुसार धीरशान्त नायकसे युक्त कोई भी प्रबन्ध, चाहे वह गद्यमें हो या पद्यमें, कथा कहा जायगा (काव्यानुशासन आठवाँ अध्याय)। इससे यह स्पष्ट है कि कुछ प्राचीन आचार्यों ने कथाकाव्य को श्रव्य प्रबन्ध-काव्यके एक अंगके रूपमें तथा प्रबन्धकाव्य (महाकाव्य या खण्डकाव्य) से भिन्न श्रेणीका काव्यरूप माना था। अभिनव गुप्तने महाकाव्य और खण्डकाव्य को सर्गबन्ध तथा गद्य-प्रबन्ध को कथा, आख्यायिका आदि कहा है और दोनोंके रसात्मक और इतिवृत्तात्मक, दो भेद किये हैं (अभिनव गुप्त ध्वन्यालोककी टीका, उद्योत ३ कारिका ७)। इस दृष्टिसे श्रव्य प्रबन्ध कुल चार प्रकारके होंगे—(१) रसात्मक और सर्गबन्ध पद्यप्रबन्ध, (२) रसात्मक गद्यप्रबन्ध कथा, आख्यायिका, (३) इतिवृत्तात्मक सर्गबन्ध प्रबन्ध, (४) इतिवृत्तात्मक गद्यप्रबन्ध। किन्तु यह विभाजन भी पूर्णतः वैज्ञानिक नहीं है, क्योंकि इसमें सर्गबन्ध प्रबन्ध और कथा-आख्यायिकाका मौलिक अन्तर स्पष्ट नहीं किया गया है और न यही बताया गया है कि सर्गबन्ध-रूपमें भी कथा-आख्यायिका लिखी जा सकती है या नहीं।

प्रबन्धकाव्य (महाकाव्य, खण्डकाव्य) और कथा-आख्यायिकाका जो अन्तर रुद्रटने बताया है वह अवश्य सत्यके अधिक निकट है, परन्तु पूर्ण वैज्ञानिक वह भी नहीं है। यदि कथा-आख्यायिकाकी ही कथाकाव्य माना जाय तो रुद्रटने अनुसार कथाकाव्य वह काव्यरूप है जो संस्कृतमें गद्यमें और अन्य भाषाओंमें पद्यमें भी लिखा जाता है और जिसमें कन्याहरण, सग्राम, विप्रलम्भ शृंगार, नायकका अभ्युदय आदिसे समन्वित सरस, रोमांसिक कथानक होता है तथा जिसके आदिमें मंगलाचरण, गुरुवन्दना, कवि और उसके वंशका परिचय तथा कथान्तर आदिकी योजना होती है। अतः अभिनवगुप्त और रुद्रटके काव्य-भेदों को एक साथ रखकर देखनेपर प्रबन्धात्मक रचनाओंके तीन भेद किये जा सकते हैं—१ रसात्मक प्रबन्धकाव्य (महाकाव्य, खण्डकाव्य), २ रसात्मक कथाकाव्य (गद्य या पद्यमें लिखी आख्यायिका), ३ अनलकृत या इतिवृत्तात्मक कथासाहित्य (गद्य या पद्यमें लिखी परिकथा, खण्डकथा, सकलकथा, धर्मकथा-प्रबन्ध और आधुनिक उपन्यास, कहानी आदि)। उदाहरणार्थ, 'कुमारसम्भव', अपभ्रंशके 'भविस्यत्तकहा', 'पद्मसिरीचरित' आदि रसात्मक प्रबन्धकाव्य हैं, 'कादम्बरी', 'दशकुमारचरित', प्राकृतकी 'लीलावाङ्महा' आदि कथाकाव्य हैं और 'हितोपदेश', 'कुवलयामाला', 'कथासरित्सागर', 'मलयसुन्दरीकथा', 'प्रबन्धचिन्तामणि', 'भोजप्रबन्ध', 'वैताल

पचीसी' आदि केवल कथा या कथासाहित्यके भीतर आते हैं। आचार्य रामचन्द्र शुक्लने भी ऐसे इतिवृत्तात्मक प्रबन्धों को केवल कथा कहा है और उमे काव्यमें भिन्न माना है (जा० ग्र०, भूमिका पृष्ठ ७०), किन्तु उन्होंने रसात्मक प्रबन्धोंके इन दो भिन्न रूपों—प्रबन्धकाव्य और कथाकाव्यके भेदको ओर ध्यान नहीं दिया है।

इस प्रकार कथाकाव्य वह श्रव्य प्रबन्ध है जो एक ओर गम्भीरता, महत् उद्देश्य और महच्चरित्रके अभावमें प्रबन्ध-काव्योंसे भिन्न हो गया है, दूसरी ओर रसात्मक और अलंकृत होनेके कारण इतिवृत्तात्मक कथाओंमें भी अपनी अलग सत्ता रखता है। कथाकाव्यके विशिष्ट लक्षण, जो उसे अन्य काव्यरूपोंसे भिन्न करते हैं, ये हैं—१ उनका कोई महान् उद्देश्य नहीं होता, मनोरंजन ही उनका प्रधान लक्ष्य होता है। इस कारण उनमें महानता, गुरुत्व और गाम्भीर्य भी महाकाव्यों जैसा नहीं होता। उसी तरह उनके चरित्र भी महान् या आदर्श (धीरोदात्त) न होकर प्रायः धीरललित या धीरशान्त होते हैं। २ उनका कथानक जीवन्त, प्रवाहमय और आकर्षक अवश्य होता है, किन्तु वह यथार्थ जीवनपर आधारित नहीं होता और न उसमें नाटकीय सन्धियोंसे युक्त अन्विति और सुसम्बद्धता ही होती है। इसमें वह प्रायः स्फीत, विशृङ्खल और जटिल (काम्प्लेक्स) होता है। कथाके भीतर कथा करनेकी प्रवृत्ति होनेसे उसमें अवान्तर कथाओंकी भरमार होती है। ३ उसमें काल्पनिक कथाका चमत्कार बहुत अधिक होता है, क्योंकि उसमें असम्भव और अविश्वसनीय बातों, आश्चर्यजनक कार्यों और अप्राकृत या अमानवीय शक्तियोंकी भरमार होती है। फलतः उसमें रोमांसिकता और अतिशय भावुकता विशेष रूपसे पायी जाती है, साथ ही उसमें युद्ध, प्रेम, भयकर यात्रा, अनहोने कार्यों आदिका अतिशयोक्तिपूर्ण चित्रण होता है। ४ उपर्युक्त-प्रवृत्तियोंके कारण कथाकाव्य लोकतत्त्वों और कथानक-रुद्धियोंसे भरा होता है। ५ कथाकाव्योंके नायकोंका वीर-रूप उनके प्रेमी-रूपसे दबा रहता है। उनकी वीरता या तो नायिकाकी प्राप्तिके लिए होती है या चमत्कारप्रदर्शनके लिए, इसका उपयोग देश या जातिकी रक्षा जैसे महत् उद्देश्यके लिए नहीं होता। यह प्रेम भी अतिशय भावुकतापूर्ण सामाजिक दायित्वसे रहित, एकान्तिक और प्रायः स्थूल शारीरिक होता है। स्फी कथाकाव्योंका प्रेम भी यथार्थ नहीं, आदर्शात्मक (प्लेटोनिक) या प्रतीकात्मक होता है। ६ उसमें रसात्मकता, भावव्यञ्जना और अलंकृति तो होती है, किन्तु विचारों और भावोंकी गम्भीरता, उद्देश्यकी महत्ता, बौद्धिक उँचाई और भावभूमिकी व्यापकता नहीं होती। (दे०—'चरितकाव्य')। —जं० ना सि०

कथा, कथासाहित्य—कथ धातुसे व्युत्पन्न कथा शब्दका साधारण अर्थ है 'वह जो कहा जाये'। कहनेमें कहनेवालेके अतिरिक्त सुननेवालेकी स्थिति अन्तर्भुक्त है, क्योंकि सुननेवालेके बिना एक क्षणको हम 'बोलने'की कल्पना तो कर सकते हैं, 'कहने'की नहीं। परन्तु वह सभी कुछ, जो कहा जाय, 'कथा' नहीं कहलाता। कथाका विशिष्ट अर्थ हो गया है किसी ऐसी कथित घटनाका कहना, वर्णन करना जिसका

निश्चित परिणाम हो। घटनाके वर्णनमें भी कालानुक्रम आवश्यक है, जैसे सोमवारके बाद मंगल, यौवनके बाद वृद्धावस्था, प्राणातके बाद क्षय आदि। घटना किसीसे भी सम्बन्धित हो सकती है—मनुष्य, अन्य जीवधारी, पशु-पक्षी आदि तथा जगत्के नाना पदार्थ जिनका अनुभव किया जा चुका है या जो कल्पित किये जा सकते हैं। जिस किसीसे सम्बन्धित घटना हो, उसकी किसी विशेष परिस्थिति या परिस्थियोंका निश्चित आदि और अन्तसे युक्त वर्णन ही कथा कहलाता है।

कथाएँ अनेक प्रकारकी होती हैं, परन्तु उन्हें दो प्रधान वर्गोंमें बाँटा जा सकता है—(१) इतिहास-पुराणकी कथाएँ और (२) कल्पित कथाएँ। ऐतिहासिक कथाओंके आधारपर निर्मित महाकाव्य, खण्डकाव्य, नाटक आदिको साधारण-तया कथासाहित्य या कथाकाव्य नहीं कहते। यद्यपि उपन्यास और कथा-कहानियोंका एक वर्ग ऐतिहासिक भी माना जा सकता है, किन्तु ऐतिहासिक कथा उपन्यास या कहानीमें प्रयुक्त होनेपर अनिवार्यतः कल्पनामिश्रित हो जाती है। कल्पनाप्रसूत या प्रधान रूपसे कल्पनाप्रसूत कथाएँ ही कथासाहित्यका आधार बनती हैं। यों-तो साहित्य और काव्य समानार्थी शब्द हैं और काव्यका पद्यबद्ध होना अनिवार्य नहीं है (दे०—‘काव्य’, ‘साहित्य’) परन्तु साधारणतया पद्यबद्ध कथाओंको कथाकाव्य और गद्यमें रचित कथाओंको कथासाहित्य-उपन्यास, उपन्यासिका, कहानी आदि कहते हैं। आधुनिक साहित्यमें कथा-साहित्य शब्दका प्रयोग अँग्रेजीके फिक्शनके अर्थमें होता है। विशेष विवरणके लिए दे०—‘कथाकाव्य’, ‘उपन्यास’, ‘कहानी’।

कथानक-कथासे व्युत्पन्न (दे०—‘कथा’) ‘कथानक’का शाब्दिक अर्थ होगा कथाका छोटा रूप या सारांश। अपने विशिष्ट अर्थमें इससे अभिप्राय है साहित्यके कथात्मक रूपों—लोकगाथा, महाकाव्य, खण्डकाव्य, नाटक, उपन्यास, कहानी आदिका वह तत्त्व जो उनमें वर्णित, कालक्रमसे शृंखलित घटनाओंको रीढ़की हड्डीकी तरह धृत्ता देकर गति देता है और जिसके चारों ओर घटनाएँ बेलकी भाँति उगती, बढ़ती और फैलती हैं। सीधे तौरपर कह सकते हैं कि कथानकका अर्थ है कार्य-व्यापारकी योजना। कथा या कहानी भी साधारणतः कार्य-व्यापारकी योजना ही होती है, परन्तु किसी भी कोई कथा कथानक नहीं कही जा सकती। ई० एम० फार्स्टरने कथा और कथानकका अन्तर बताते हुए कहा है कि ‘कथा है घटनाओंका कालानुक्रमिक वर्णन—कलेवाके बाद व्याल्, सोमवारके बाद मंगलवार, मृत्युके बाद नाश आदि, जब कि कथानक भी घटनाओंका वर्णन होता है, परन्तु उसमें कार्य-कारण-सम्बन्धपर विशेष बल दिया जाता है। ‘राजा मर गया और बादमें रानी मर गयी’ कहानी है। ‘राजा मर गया गया और फिर उसके विधेयमें रानी मर गयी’ कथानक है। कालानुक्रम यथावत् है, परन्तु कार्य-कारणकी भावनाने उसे अभिभूत कर लिया है। कथानकमें समयकी गति घटनावलीको खोलती जाती है और साथ ही यह भी प्रमाणित होता जाता है कि विश्वका मण्डन युक्तियुक्त है,

उसमें कार्य-कारणका अन्त सम्बन्ध है तथा वह बुद्धिगम्य है।

परन्तु युक्तियुक्ता और बुद्धिगम्यताका तात्पर्य प्राकृतवाद नहीं है। कथानककी घटनाएँ यथार्थ घटनाओंकी ठीक प्रतिकृति नहीं होतीं, उनकी संयोजना कलाके स्वनिर्मित विधानके अनुसार होती है। कथानक देव-दानव, अति प्राकृत और अप्राकृत घटनाओंमें भी निर्मित होते हैं, अर्थात् केवल यह है कि उनका निर्माण परम्परा द्वारा स्वीकृत विधानके अनुसार हो। कथामें विश्वसनीयता ही सत्यकी कसौटी है। उस सत्य घटनासे जिसकी सम्भावनाका विश्वास नहीं जमाया जा सका, वह असम्भव या असत्य घटना कहीं अधिक उपयोगी है जिसे विश्वसनीय बनाकर कहा गया है। कथानकमें विश्वास जमानेका गुण होना चाहिये, कथाकार एक सिद्ध मिथ्यावादी होता है।

कथानक अँग्रेजीके प्लॉट शब्दका पर्याय हो गया है। प्लॉटका एक अर्थ कपट-योजना या पट्टयन्त्र भी है। इस अर्थकी छाया कथानकके परिवर्तनशील रूपमें पायी जाती है। कथानककी गतिशील घटनाएँ सीधी रेखा में नहीं चलतीं। उनमें उतार-चढ़ाव आते हैं। भाग्य बदलता है, परिस्थितियाँ मनुष्यको कुछसे कुछ बना देती हैं, अपने सगी-साथियोंके साथ अथवा बाह्य शक्तियों—अपने वातावरणके विरुद्ध उसे प्रायः संघर्ष करना पड़ता है। कथानकमें जीवनके इसी गतिमान्, मन्वर्षशील रूपकी अवतारणा की जाती है।

कथानक कलाका एक साधन है अतः जीवनकी प्रत्ययजनक यथार्थताके साथ उसमें आकस्मिकताका तत्त्व भी आवश्यक है। इसीके द्वारा उसमें भावोत्तेजना आती है। दामस हार्डीके शब्दोंमें ‘सार्वकालिक और विश्वजनीनके साथ असाधारणके सामंजस्य’में ही कथा और नाटकके संघटनका रहस्य छिपा है। किसी उपन्यास या नाटककी कथाकी यदि यह प्रतिक्रिया हो कि वह कितनी सच्ची है और फिर भी कितनी आश्चर्यजनक, तभी उसकी सफलता है।

कथानकके विन्यास अर्थात् रूप रचनाके विषयमें भी विचार किया गया है। अरस्तूके अनुसार कथानकमें कार्य-व्यापारकी एकता, स्वयं अपनेमें परिपूर्णता, आरम्भ, मध्य और अन्तका होना आवश्यक है। बात बहुत साधारण-सी है, परन्तु जीवनकी सम्बद्ध घटनाओंकी अनन्त शृंखला-मेंसे किसी ऐसे कार्य-व्यापारका, जिसका निश्चित आरम्भ दिखाया जा सके अर्थात् जिसके पूर्व कोई ऐसी घटना न हो, जिसका वर्णन करना आवश्यक हो, जिसके मध्यकी घटनाएँ पूर्व और पश्चात्की घटनाओंसे सम्बद्ध हों तथा जिसका निश्चित अन्त हो अर्थात् जिसके बाद कुछ भी वर्णनीय न रहे—संक्षेपमें ऐसे कार्य-व्यापारको जो स्वतः पूर्ण हो, पृथक् कर सकनेका प्रश्न कथाकारके समुप एक प्रमुख समस्या बनकर आता है। परन्तु कार्य-संकलन या कार्य-व्यापारकी एकताका तात्पर्य यह नहीं है कि कथानकमें सरल कार्य-व्यापारका ही वर्णन हो। जटिल कार्य व्यापार भी हो सकता है। कथानकके भीतर उपकथानक भी आ सकते हैं, परन्तु कथानकके सभी अंग उसकी केन्द्रीय योजनाके नहायक होकर ही आने हैं, उसमें प्रयुक्त प्रत्येक

वाक्य, प्रत्येक शब्द कथाको अग्रसर करनेमें सहायक होना चाहिये। कथानकके कार्य-सकलनका रूप भिन्न-भिन्न साहित्यिक माध्यमोंमें थोड़ा-बहुत बदल जाता है। उदाहरण-के लिए, लोकगाथा(वैलेड)का कथानक महाकाव्यके विस्तीर्ण प्रसारवाले कथानककी अपेक्षा अधिक कसा हुआ होता है, नाटकमें कार्य-व्यापारको दर्शकोंके समक्ष प्रदर्शित करना पड़ता है जब कि उपन्यासके कथानककी योजना आन्तरिक कार्य व्यापारपर अधिक निर्भर होती है, साथ ही उपन्यासका कथानक नाटककी अपेक्षा देश और कालके विस्तारमें अधिक स्वन्त्रतापूर्वक फैलाया जा सकता है।

कथामें कथानकके साथ चरित्र भी होते हैं। प्रश्न होता है कि कथात्मक कलाकृतिमें कथानक पहले आता है या चरित्र? परन्तु यह ऐसी समस्या है जिसका समाधान सुर्गी और अण्डेकी पुरानी पहेलीके समान असम्भव है। जहाँतक आदर्शका सम्बन्ध है, कथानक और चरित्र परस्पर इस प्रकार गुँथे हुए होने चाहिये कि उन्हें अलग-अलग किया ही न जा सके, कथानक चरित्रसे निकलता हुआ दिखाई दे तथा चरित्र कार्य-व्यापारके द्वारा निर्मित जान पड़े। परन्तु व्यवहारमें सभी कथाकार ऐसा नहीं कर पाते, कथानक और चरित्रकी योजनामें उनकी कल्पना एक साथ क्रियाशील नहीं हो पाती। कभी कथानकके कठोर बन्धनमें जकड़कर चरित्र कुरूप बना दिये जाते हैं और कभी चरित्रोंके दृढ स्वभाव और स्वच्छन्द प्रकृति द्वारा कथानककी सीमाएँ टूट जाती हैं। प्राचीनोंने चरित्रकी अपेक्षा कथानकको प्राथमिकता दी थी। अरस्तूने कथानकको ही दु खान्त नाटककी प्रथम आवश्यकता, उसका प्राण और उसकी आत्मा बताया था। परन्तु आधुनिक कालमें मनो-विज्ञानके आधारपर चरित्रको प्रमुखता दी गयी है। फिर भी अरस्तूका यह कथन कि कथामें घटनाओंका प्रवाह अर्थात् कार्य-व्यापारकी गतिशीलता आवश्यक है, आज भी न्यूनाधिक रूपमें सभी कथात्मक कृतियोंपर लागू होता है। कथानककी रचनाके सम्बन्धमें कथाकारोंको इस वस्तुस्थिति-का बराबर सामना करना पड़ता है कि कथानकमें मौलिकता और विचित्रता कैसे पैदा की जाय। जीवनमें विविधता अवश्य है और उसमें नाना प्रकारके सम्बन्ध दिखाई देते हैं, परन्तु उस विविधतामें मूलतः ऐसी समानता निहित है कि जगत्के सम्बन्ध अन्ततोगत्वा कुछ एक गिने-चुने नमूनोंके रूपोंमें ही बँधकर रह जाते हैं। इसीलिए अनेक लेखकोंने घटनाओंकी विविधता और सम्बन्धोंकी अनेकरूपतापर आधारित कथानकोंकी गिनतीतक कर डाली है।

कथानक-रचनाकी इस कठिनाईके अनुभवकी दो भिन्न प्रतिक्रियाएँ देखनेमें आती हैं। एक ओर तो वे व्यावसायिक लेखक हैं जो सामयिक पत्र-पत्रिकाओं या सस्ते बाजारू प्रकाशनोंके लिए लिखते हैं। कथानकके बने-बनाये ढाँचे उनके लिए तैयार हैं, प्रेमी और प्रेमिकाका संयोग-मिलन, आकस्मिक वियोग और पुनर्मिलन, किसी वीर पुरुषका शत्रुओंके घेरेसे साहसपूर्वक निकल आना, आदि-आदि। कथानकोंके इन्हीं चौखटोंमें चरित्रोंको बिठाकर नयी-नयी कथाओंकी रचना करना बहुत सरल हो गया है। प्रतिभास

प्रकाशित होनेवाला डेरों कथासाहित्य कथाकारोंकी इस सुविधाका प्रमाण है, परन्तु दूसरी ओर कथानककी बँधी-बँधाई परिपाटीके विरुद्ध मौलिक प्रतिभाशाली लेखकोंकी यह प्रतिक्रिया हुई है कि उन्होंने कथानकको कृत्रिम बन्धन मानकर उसका यथासाध्य पूर्ण वहिष्कार करनेका निश्चय कर लिया है। विश्वविख्यात लेखकोंकी ऐसी कृतियाँ हैं जिनमें कथानक अत्यन्त क्षीण है, उसका कोई निश्चित ढाँचा खड़ा नहीं हो सकता। आधुनिक कालमें कविता, नाटक, रंगमंच, चित्रपट, संगीत, चित्रकला, सभी क्षेत्रोंमें 'शुद्धता'का जो आन्दोलन चला है, उसी क्रममें आद्रे जीद जैसे लेखक उपन्यासकी भी उन समस्त तत्त्वोंसे मुक्त करना चाहते हैं जो विशिष्ट रूपमें उपन्यासके लिए अनिवार्य नहीं हैं। उनकी दृष्टिमें घटनाओं, संयोग और दुर्घटनाओं आदि-के लिए उपयुक्त स्थान सिनेमा है, उपन्यास नहीं। कुछ लेखक कथानकके ढाँचेमें प्रस्तुत किये हुए जीवनको अयथार्थ और कृत्रिम कहते हैं। वर्जीनिया वुल्फने उपन्यासोंकी परम्परामुक्त रूपरेखाका उल्लेख करते हुए बड़े सन्देहके स्वरमें प्रश्न किया है कि 'क्या जीवन ऐसा ही होता है? क्या उपन्यास इसी प्रकारके होने चाहिये?'

साहित्यमें कथानकके विरुद्ध विद्रोहकी भावना वस्तुतः उस सामान्य विद्रोहकी भावनाका एक अशमात्र है जो अन्य कलाओंके क्षेत्रोंमें भी अवतक सार्वक समझे जाने-वाले स्वीकृत रूपमात्रके प्रति जागरित हुई है। इसके लिए साहित्यिक 'शुद्धतावाद', आत्मलीनता, अतिथार्थवाद आदि विभिन्न आधुनिक प्रवृत्तियाँ उत्तरदायी हैं, जिनके कारण लेखक एक ऐसे निजी ससारकी रचना कर लेता है जिसमें किसी सीमातक प्रवेश मिल सकेगा, यह लेखककी इच्छापर ही निर्भर है। कला और साहित्यमें प्रेयणीयताके गुणका अभाव इसका अनिवार्य परिणाम है। कला और साहित्यके इन साहसपूर्ण नवीन प्रयोगोंकी सराहना करते हुए भी प्रश्न उठता है कि क्या प्रेयणीयताको दुर्बल कर देनेसे कलाका हितसाधन सम्भव है? परम्परावादी, युक्ति और न्यायवादी तथा मार्क्सवादी-भौतिकवादी अपने-अपने दृष्टिकोणसे इसका विरोध करते हैं। अनेक लेखकोंका अब भी विश्वास है कि कलामें जीवनसे नित्य नवीन सामग्री प्राप्त करते रहनेकी शक्ति विद्यमान है तथा उसे सार्वक 'रूप'में रूपायित किया जा सकता है। जीवनमें अपार विविधता है और उसकी परिवर्तनशीलता उसमें नित्य नया रंग भरती रहती है, अतः समरूप तत्त्वोंके नये-नये समवाय रचकर कथानकके प्रयोग द्वारा कथाकृतियोंको संघटन और योजना प्रदान करना असम्भव नहीं है। वास्तवमें कथानकके भविष्यपर ही बहुत-कुछ नाटक, उपन्यास, कहानी आदि कथात्मक साहित्यका भावी रूप निर्भर है। (दि०—'उपन्यास', 'कथावस्तु', 'कहानी', 'नाटक')।

—स०

कथानक रूढ़ि—सामान्यतया रूढ़ि और अभिप्रायका प्रयोग एक-दूसरेके पर्यायके रूपमें किया जाता है। अभिप्राय जिसे अंग्रेजीमें 'मोटिव' कहते हैं, उस शब्द अथवा एक सॉचेमें ढले हुए उस विचारको कहते हैं जो समान परिस्थितियोंमें अथवा समान मन स्थिति और



प्रभाव उत्पन्न करनेके लिए किसी एक कृति अथवा एक ही जातिकी विभिन्न कृतियोंमें बार-बार आता है। विभिन्न कलाहोनोंके अपने अलग अलग अभिप्राय भी होते हैं। चित्रकलामें अभिप्रायका अर्थ होता है, 'कोर्ट चल या अचल, सजीव या निजीव, प्राकृतिक अथवा काल्पनिक वस्तु, जिसकी अलङ्कृत एवं अतिरञ्जित आकृति मुख्यतः नज़ाबतके लिए किसी कलाकृतियमें बनायी जाय।' प्रत्येक देशके साहित्यमें भी अनुकरण तथा अत्यधिक प्रयोगके कारण कुछ साहित्य सन्दर्भों रटियों बन जाती हैं और यान्त्रिक ढंगसे उनका प्रयोग साहित्यमें होने लगता है, इन सभी रटियोंको साहित्यिक अभिप्राय कहते हैं।

भारतीय साहित्यमें परकायप्रवेश, लिंगपरिवर्तन, पशु-पक्षियोंकी बातचीत, किसी वाद्य वस्तुमें प्राणोंका वसना आदि किन्ने ही अभिप्राय हैं। ये सभी कथानक रटियों प्रधानतया दो प्रकारकी हैं। एक लोक-विश्वासपर आधारित, दूसरी कवि-कल्पित। हिन्दी साहित्यमें सबसे पहले हजारीप्रसाद द्विवेदीने 'हिन्दी साहित्यका आदि-काल'में इन साहित्यिक अभिप्रायोंकी ओर ध्यान आकर्षित किया।

—स०

**कथावस्तु, वस्तु (कथात्मक साहित्य)**—काव्य, नाटक, उपन्यास, कहानी आदिमें उस भागको कथावस्तु कहते हैं जिसमें मूल कथाभाग या इतिवृत्तके साथ सम्बद्ध वे समस्त घटनाएँ भी आ जाती हैं, जिनसे मिलकर कथात्मक साहित्य-चित्रणकी विषयवस्तु बनती है। अनेक नाटकों या उपन्यासोंमें एकसे अधिक कथा-धाराएँ होती हैं और उनके अलग-अलग नायक होते हैं। कभी-कभी उनकी फलप्राप्ति भिन्न-भिन्न होती है और कभी-कभी वे सब कथा-धाराएँ अन्तमें एक ही फलप्राप्तिको प्राप्त होती हैं। कथाओंकी ये समस्त धाराएँ और उनकी शृंखलाएँ, घटनाओंकी पुष्ट करनेवाले प्रमाण-पत्र, समाचार, दस्तावेज आदि मिलकर कथावस्तु कहलाते हैं। इस प्रकार कथानक अर्थका धोना है, यद्यपि दोनों शब्दोंका प्रयोग बहुधा समानार्थी रूपमें होता है। (दे०—'कथानक', 'उपन्यास'।)

**कथावस्तु**—रूपकोंके भेदक तत्त्व तीन हैं—वस्तु, नेता और रस—'वस्तु नेता रसस्तेषां भेदकः।' इन तत्त्वोंकी भिन्नताके कारण रूपकोंमें परस्पर भिन्नता पायी जाती है। वस्तु या कथावस्तु रूपकोंका पहला भेदक तत्त्व है।

**इतिवृत्त, अधिकारी, अभिनय और कथोपकथन**—की दृष्टिमें वस्तुके कई भेद किये जाते हैं। इतिवृत्तकी दृष्टिमें वस्तुके तीन भेद किये जाते हैं—प्रख्यात, उत्पाद्य और मिश्र (दे०)। प्रख्यात वृत्त इतिहास-पुराणादिमें ग्रहण किया जाता है, जैसे प्रतापके 'चन्द्रगुप्त'का वृत्त ऐतिहासिक प्रख्यात वृत्त है और 'जनमेजयका नागयज्ञ' पौराणिक इतिवृत्त। इतिहास-पुराणमें इतिवृत्त ग्रहण करके भी नाटककार उसपर अपनी कल्पनाकी छँची फेरता है, पर ऐसा करनेमें इस बातका ध्यान अवश्य रखा जाता है कि कल्पनाके समावेशमें वृत्तकी ऐतिहासिकता या पौराणिकतामें किसी तरहका विकार न उत्पन्न हो। उत्पाद्य इतिवृत्त लेखककी कल्पना द्वारा प्रसृत होता है। लक्ष्मीनारायण मिश्रके समस्या-नाटक इसी कोटिमें आते हैं। मिश्रवस्तुके

वृत्तकी पृष्ठभूमि तो प्रत्यान होती है, पर अनेक कथाएँ कल्पनाप्रसृत भी होती हैं।

**अधिकारी या नायकके सन्बन्धमें वस्तुके दो भेद होते हैं—आधिकारिक और प्रासंगिक।** रूपको मूल-कथावस्तु अधिकारिक कही जाती है, क्योंकि इसका सीधा सन्बन्ध अधिकारी या फलप्राप्तिको होता है। इसके अतिरिक्त कुछ ऐसी गौण कथाएँ भी होती हैं जो प्रसंगानुसार आधिकारिक कथावस्तुकी सहायता किया करती हैं। ये कथाएँ प्रासंगिक कही जाती हैं। प्रासंगिक कथाके पुन दो भेद होते हैं—पताका और प्रकरी। सानुबन्ध या दूर-तक चलनेवाली कथाको पताका तथा थोड़े कालतक चलकर समाप्त हो जानेवाली कथाको प्रकरी कहते हैं। रूपकोंमें चमत्कार लानेके लिए पताका-स्थानककी भी योजना की जाती है। (दे०—'पताका-स्थानक'।)

रूपकका मुख्य प्रयोजन 'फल'में निहित है। वह 'फल' ही कथाका कार्य है। रूपककी सम्पूर्ण रचनामें कार्यका फैलाव होता है। वह कार्य कई अवस्थाओंमें दृष्टिगोचर होता है। इन्हें कार्यावस्थाके नामसे अभिहित किया जाता है। ये कार्यावस्थाएँ मख्यामें पाँच हैं—आरम्भ, यव, प्राप्त्याशा, नियतासि और फलागम। फल-प्राप्तिको उत्सुकता आरम्भ कहलाती है। फलप्राप्तिके लिए अत्यन्त शीघ्रतापूर्ण जो व्यापार किये जाते हैं वे यव हैं। प्राप्त्याशामें प्राप्तिकी आशा तो होती है पर वह उपाय और विधियोंसे घिरी रहती है। फलप्राप्तिकी निश्चयात्मक अवस्थाका नाम नियतासि है। जब सम्पूर्ण फल प्राप्त हो जाता है तब फलागमकी अवस्था होती है। (प्रथक टिप्पणियाँ दे०।)

फलसिद्धिकी दृष्टिमें वस्तुका प्रयोजन पाँच भागोंमें बँटा हुआ है—बीज, विटु, पताका, प्रकरी और कार्य। इन्हें अर्थप्रकृतियोंके नामसे अभिहित किया जाता है। रूपकके आरम्भमें स्वल्पसंकेतित वह हेतु, जो अनेकविध विस्तृत होता हुआ इष्ट या फलका कारण होता है, बीज कहलाता है। किसी दूसरे अर्थ या कथामें विच्छिन्न हो जानेपर इतिवृत्तके जोड़ने या आगे बढ़ानेके कारणको विटु कहते हैं। रूपकमें दूरतक चलनेवाली सानुबन्ध कथा, जो आधिकारिक कथाके सहायतार्थ आती है, पताका कहलाती है। पताका प्रासंगिक कथा होती है। प्रासंगिक कथाका एक दूसरा भेद भी होता है जिसे प्रकरी कहते हैं। प्रकरी उन छोटी-छोटी कथाओंको कहते हैं जो समय-समयपर उपस्थित हो, मुख्य कथाकी सहायता कर नमाप्त हो जाती हैं। कार्य रूपकका वह प्रधान साध्य है जिसके लिए सब उपकरण एकत्र किये जाते हैं।

रूपकमें कार्यावस्थाओं और अर्थप्रकृतियोंको जोड़नेके लिए पंच सन्धियोंका विधान किया गया है। ये मख्यामें पाँच हैं, मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श और निर्वहण (उपमहति)। मुख सन्धि बीज और आरम्भको मिलती है, प्रतिमुख यव और विटुको, गर्भमें प्राप्त्याशा और पताकाका संयोग होता है। विमर्शमें नियतासि और प्रकरीकी सन्धि होती है। कार्य और फलागमके माथ ही जहाँ अन्य सभी अर्थोंका पर्यवसान हो जाता है वहाँ निर्वहण सन्धि होती है। (विन्धारके लिए दे०—'सन्धि',

‘मुख’ आदि ।

अभिनेताकी दृष्टिसे विचार करनेपर कथावस्तुको दो कोटियोंमें विभाजित किया जा सकता है—वाच्य और सूच्य । कार्यविस्था, अर्थप्रकृति तथा सन्धियोंको ‘वाच्य’की श्रेणीमें रखा जायगा । रूपकमें कुछ ऐसी कथाएँ भी होती हैं जिनकी केवल सूचना दी जाती है । ये कथाएँ मूल कथाकी अखण्डताकी रक्षाके लिए ही सूचित की जाती हैं । इन्हें सूच्य कहते हैं । सूच्य कथाओंको अर्थोपक्षेपक विष्कम्भक, प्रवेशक, चूल्का, अंकावतार और अंकमुख भी कहते हैं । (विस्तारके लिए दे०—‘अर्थोपक्षेपक’)

कथोपकथनकी दृष्टिसे शास्कारोंने कथाको तीन कोटियोंमें बाँटा है—सर्वश्राव्य, नियतश्राव्य और अश्राव्य । किसी पात्रके कथोपकथनकी यदि रंगमंचपर उपस्थित सब पात्र सुन सकें तो वह सर्वश्राव्य, यदि कुछ ही सुन सकें तो नियतश्राव्य और यदि केवल कथन करनेवाला पात्र ही अपना कथन सुन सके तो अश्राव्य होता है । (विस्तारके लिए दे०—ये पृथक् शब्द) ।

रूपकके प्रारम्भमें आनेवाले पात्र सूत्रधार, नटी, स्थापक, नाँदीकी भी कथावस्तुके अन्तर्गत ही समझना चाहिये, क्योंकि इनके द्वारा रूपककी प्रस्तावना प्रस्तुत की जाती है । प्रस्तावनाके कई भेद किये गये हैं—उद्घातक, कथोद्घात, प्रयोगातिशय, प्रवर्तक, अवगलित । (विस्तारके लिए दे०—ये पृथक् शब्द) ।

संस्कृतके शास्त्रीय ग्रन्थोंमें रूपककी कथावस्तुके सम्बन्धमें जो विस्तृत वर्गीकरण किया गया है वह बहुत ही यान्त्रिक हो गया है । संस्कृतके दो नाटकों(विणीसंहार और रत्नावली)के अतिरिक्त अन्य नाटकोंको शास्त्रीय कतौटीपर खरा नहीं उतारा जा सकता । भारतन्दुकालीन कुछ हिन्दी नाटकोंपर संस्कृतके शास्त्रीय निर्देशोंका प्रभाव दिखाई पड़ता है । इसके पश्चात्तके हिन्दी नाटक संस्कृतकी शास्त्रीय परम्पराकी उतना न अपनाकर पाश्चात्य शास्त्रीय परम्पराकी अधिक अपनाने लगे हैं ।

अँग्रेजीमें कथावस्तुको ‘प्लॉट’ कहते हैं । शिप्लेके अनुसार सरल या उलझनपूर्ण घटनाओंके मनुष्यका वह ढंग जिस आधारपर रूपक या नाटकका निर्माण किया जाता है, प्लॉट या कथावस्तुके नामसे अभिहित होता है ।

अरस्तूने अपने ‘पोइटिक्स’में कथावस्तु(प्लॉट)को नाटकका प्रथम तत्त्व माना है । कथावस्तुमें प्रारम्भ, मध्य और अन्त होता है । प्रारम्भमें आगे होनेवाला कार्य सन्निहित रहता है, मध्यमें विगत तथा भावी कार्यकी सन्निहिति मानी जाती है और अन्त पिछली घटनाओंकी परिसमाप्तिमें देखा जाता है । कथावस्तुकी अन्विति विभिन्न घटनाओंके उचित सम्बन्धों द्वारा सम्पन्न होती है । रोमन नाटकोंके प्रभावके कारण नाटकोंमें समय, स्थान और कार्यकी अन्वितियोंपर विशेष जोर दिया जाने लगा, पर कालान्तरमें नाटककारोंको यह बन्धन स्वीकार नहीं हुआ । मोल्टनने एक स्थानपर लिखा है कि इन अन्वितियोंकी चर्चा पुरानी पड़ गयी है । फिर तो नाटक शास्त्रीय बन्धनोंकी चिन्तामें प्रायः मुक्त हो गये । लेकिन आज भी नाटकीय

कथावस्तुके लिए आवश्यक है कि मनोवैज्ञानिक दृष्टिसे आधारभूत अन्वितिको बनाये रखे । —व० सि०

कथाविच्छेद-वक्रता—दे०—‘प्रबन्धवक्रता’, तीसरा नियामक ।

कथासाम्य-वक्रता—दे०—‘प्रबन्धवक्रता’, छठा नियामक ।

कथासूत्र—दे०—‘श्रीम’ ।

कथित पद—दे०—‘शब्द-दोष’, छठा ‘वाक्य दोष’ ।

कथोद्घात—रूपककी प्रस्तावनामें जहाँ कोई नाटकीय पात्र सूत्रधारके वाक्य या वाक्यार्थको अपनी उक्तिमें प्रयुक्त करता हुआ रंगमंचपर प्रवेश करता है वहाँ कथोद्घात होता है । उदाहरणार्थ, संस्कृतके ‘वेणीसंहार’में सूत्रधारने ज्यों ही ‘निर्वाणेत्यादि’ पदा त्यों ही क्रोधमें भरे भीमसेन ‘आह दुरात्मन्’ कहते हुए आ धमके । —व० सि०

कथोपकथन, कथनोपकथन—कथासाहित्य और नाटकका एक तत्त्व जो पात्रोंको जीवन्त रूपमें उपस्थित करते हुए उनकी प्रकृतिको प्रत्यक्ष रूपमें प्रकट करता है । यह कार्य कथोपकथन, संलाप या वार्तालापमें प्रयुक्त शब्दोंसे ही नहीं, उनके स्वराघात या लहजे, लय और प्रवाह, शैली, अनुरजकता और अलकरण, सभीके सम्मिलित प्रभावसे सम्पन्न होता है । कथोपकथनके द्वारा ही विभिन्न पात्रोंमें एक-दूसरेके विरुद्ध सन्तुलन पैदा होता है तथा प्रत्येकके चरित्रचित्रणमें परिपूर्णता आती है । यह सही है कि साहित्यमें प्रयुक्त वार्तालाप शब्दशः जीवनसे नहीं लिया जाता, परन्तु वह कार्य-व्यापारको वास्तविकता अवश्य प्रदान करता है । साथ ही, मूलभूत स्वर्षसे उदय होकर वह उसे अग्रसर करता है और इस प्रकार कार्य-व्यापारको विकसित करता चलता है । कथोपकथनमें वर्तमान कालका प्रयोग होता है जिसके कारण कार्य अत्यन्त निकट, आखोंके सामने तीव्र गति और गहनताके साथ घटित होता हुआ जान पड़ता है तथा साहित्यमें इसके द्वारा कहीं अधिक विविधता, विश्रान्ति और स्वाभाविकताकी वृद्धि होती है ।

नाटकमें कथोपकथनका प्रयोग अधिक परम्पराभुक्त रूपमें होता है । नाटकमें अभी कुछ दिनों पहलेतक पथका ही प्रभुत्व था और पात्रोंका वार्तालाप भी पूर्ण रूपमें या कमसे कम आशिक रूपमें पथवद्ध तथा काव्यमय हुआ करना था । बीसवीं शतीके गद्यके युगमें भी नाटकके कथोपकथन वास्तविक जीवनकी तुलनामें कहीं अधिक लम्बे, सुधरे और सन्तुलित होते हैं । उनमें वाक्चातुर्य और वचन-विदग्धताका सावधानीसे समावेश किया जाता है । नाटकमें कभी-कभी अधिक अलंकृत भाषाका भी प्रयोग होता है तथा कुछ नाटककार पात्रानुकूल भाषाका प्रयोग न करके सभी पात्रोंसे एक ही प्रकारकी परिभाषित शैलीमें वार्तालाप कराते हैं । कुछ नाटक विवादप्रधान कहे जा सकते हैं, क्योंकि उनमें कार्यकी न्यूनता होती है और कथोपकथनमें ही नाटकका समस्त चमत्कार सीमित होता है । परन्तु अधिकांश प्रभावशाली नाटकोंमें कथोपकथन न केवल पात्रानुकूल होता है, वरन् रंगमंचपर उपस्थित किये गये शारीरिक कार्यव्यापारकी अपेक्षा नाटकीय स्वर्षको प्रगति देनेमें कहीं अधिक सहायक होता है । (दे०—‘उपन्यास’)।—म कनफटा—दे०—‘मुद्रा’ ।

**कन्नड (भाषा तथा साहित्य)**—जनश्रुतिके अनुसार दक्षिण भारतकी भाषाएँ 'पंचद्राविड' भाषाएँ कहलाती हैं। ये पाँच भाषाएँ हैं—तमिल, कन्नड, तेलुगु, मलयालम तथा तुलु। प्रथम चारों भाषाएँ सन्तुष्ट साहित्यिक भाषाएँ हैं, जिनकी अपनी-अपनी पृथक् लिपियाँ हैं। ग्राम्य गीतोंके अतिरिक्त तुलुका न अपना कोई साहित्य है, न कोई लिपि ही। यह कन्नडकी ही एक पुष्ट बोली है, जो दक्षिण कन्नडके अधिकांशमें बोली जानी है।

तुलुके अतिरिक्त कन्नडकी अन्य बोलियाँ हैं कोडगु, नोट, कोट, वडग। कोटगु तुलुके अति निकट है और कोडगु अथवा कुर्गमें बोली जाती है। कुर्ग वर्तमान मैसूर राज्यका सबसे छोटा जिला है। तोड, कोट और वडग ये तीनों बोलियाँ नीलगिरिकी तीन अलग-अलग पहाड़ी जातियोंमें बोली जाती हैं, जो अब भी बहुत अविकसित अवस्थामें पड़ी हुई हैं। नीलगिरि मद्रास राज्यके अन्तर्गत है।

कन्नड, कर्नाट, कर्नाटक शब्द अति प्राचीन ग्रन्थोंमें समानार्थमें प्रयुक्त हुए हैं। महाभारतमें कर्नाट शब्दका प्रयोग कई बार हुआ है (कर्नाटकाश्च कुडाञ्च पञ्चजालाः सतीनरा, सभापर्व, ७८, ९४, कर्नाटका महिषिका विकल्पा मूपकास्तथा, भीष्मपर्व ५८-५९)। दूसरी शताब्दीमें लिखे हुए तमिल 'शिलप्पदिकार' नामक काव्यमें कन्नड भाषा बोलनेवालोंका नाम 'करनाडर' बताया गया है। वराहमिहिरके 'बृहत्संहिता', सोमदेवके 'कथासरित्सागर', गुणाध्वके पैशाची 'बृहत्कथा' आदि ग्रन्थोंमें भी 'कर्नाट' शब्दका बराबर उल्लेख मिलता है।

यद्यपि कन्नड भाषा महाभारत-रामायण कालमें भी बोली जाती थी तो भी इसाके पूर्व लिखा हुआ कन्नडका न कोई ग्रन्थ मिलता है, न कोई शिलालेख ही। कर्नाटकमें अवतक प्राप्त शिलालेखोंमें बेलूरके पास हत्तिमडि नामक गाँवमें प्राप्त शिलालेख ही एक ऐसी चीज है जिसमें कन्नडके गद्यका सर्वप्रथम दर्शन होता है। यह शिलालेख सन् ४५० ई० में लिखा माना जाता है। सातवीं शताब्दीमें लिखे गये वाटामि (बीजापुर जिलेका एक गाँव) और श्रवण-बेगोलके शिलालेखोंसे कन्नडकी सुन्दर पद्यरचनाका परिचय मिलता है (कन्नड साहित्य प्रो० के० वेंकटरामप्पा : पृष्ठ १, ३)।

यद्यपि उपर्युक्त शिलालेखोंके आधारपर यह बताया जा सकता है कि कन्नडमें इसाकी सातवीं शताब्दीके पहले ही गद्य-पद्यकी रचना हुआ करती थी तो भी नवीं शताब्दीके पहलेका कोई ग्रन्थ अवतक प्राप्त नहीं हो सका है। अवतक प्राप्त रचनाओंमें सबसे प्राचीन ग्रन्थ है 'कविराजमार्ग'। यह एक रीति-ग्रन्थ है जो दण्डीके काव्यादर्शपर आधारित है। इसका रचनाकाल सन् ८१५-८७७ के बीचका माना जाता है। इस बातमें विद्वानोंमें मतभेद है कि इसके रचयिता मान्यखेटके राष्ट्रकूट चक्रवर्ती स्वयं नृपतुग थे या उनके कोई दरबारी कवि। प्रो० मुगलिका यह निश्चित मत है कि नृपतुग इसके लेखक नहीं थे। उनका अनुमान है कि इसके लेखक नृपतुगके दरबारी कवि श्रीविजय थे (कन्नड साहित्य चरित्र : प्रो० अर० एस्० मुगलिका . पृष्ठ ५०)।

कन्नड और कर्नाटक शब्दोंकी व्युत्पत्तिके मन्वन्धमें

विद्वानोंका मत एक नहीं है। कन्नडमें 'नाडु'का अर्थ है देश। कुछ विद्वानोंका विचार है कर्नाट शब्द 'करु+नाडु'से निकला है। करनाडुका अर्थ होता है काली मिट्टीका प्रदेश। कुछ वैयाकरणोंका मत है कि 'कन्नड' शब्द संस्कृत शब्द 'कर्नाट'का तद्भव रूप है और कुछ लोगोंकी राय है कि कम्पितु+नाडु अर्थात् सुगन्धित देशसे कन्नाडु और 'कन्नाडु'से 'कन्नड' बना है। इसके अनुसार सुगन्धित देशमें बोली जानेवाली भाषा 'कन्नड' है। कर्नाटकमें चन्दन खूब मिलता है, इसलिए सम्भव है कि ऐसा नाम पड़ा हो।

कर्नाटक शब्द अंग्रेजीमें विगड़कर 'कर्नाटिक' (Karnatic) अथवा 'केनरा' (Kanara) हो गया है और 'केनरा'से भाषाका नाम 'केनारीस' (Kannarise) पड़ गया है। हिन्दीमें 'कन्नड', 'कर्नाटी' तथा 'केनरा', 'कर्नारी' भी हो गये हैं। आजकल कन्नड और कर्नाटकका प्रयोग क्रमशः भाषा और प्रदेशके लिए होता है।

चारों द्राविड भाषाओंकी अपनी-अपनी पृथक् लिपियाँ हैं, जिनमें कन्नड और तेलुगुकी लिपियाँ करीब-करीब एक ही हैं। इन दोनोंमें जो कुछ अन्तर है वह नाममात्रका है। यद्यपि विद्वानोंने यह स्वीकार किया है कि इन चारों भाषाओंकी लिपियोंका विकास प्राचीन ब्राह्मी लिपियोंकी दक्षिण शाखासे हुआ है तो भी कन्नड और तेलुगुकी लिपियाँ देवनागरी लिपियोंसे जितनी मिलती-जुलती हैं, उतनी तमिलकी लिपियोंसे नहीं। तेरहवीं शताब्दीके पूर्व लिखे गये तेलुगु शिलालेखोंके आधारपर यह बताया जाता है कि तबतक तेलुगु और कन्नडकी लिपियाँ एक ही थीं।

वर्तमान कन्नडकी लिपियाँ वनावडकी दृष्टिसे देवनागरी लिपियोंसे भिन्न दिखाई देती हैं, किन्तु दोनोंके ध्वनि-समूहमें अधिक अन्तर नहीं है। अन्तर इतना ही है कि कन्नडमें स्वरोंके अन्तर्गत 'य' और 'ओ'के ह्रस्व रूप और व्यंजनोके अन्तर्गत वर्त्य 'ल'के साथ-साथ मूर्धन्य 'ल' वर्ण पाये जाते हैं। बाकी वर्ण देवनागरीके समान हैं।

अवतक कन्नड साहित्यके इतिहासपर जितने छोटे-बड़े ग्रन्थ लिखे गये हैं उनका अवलोकन करनेसे यही मालूम होता है कि काल-विभाजनके सन्बन्धमें विद्वानोंका एक मत नहीं है। सर्वाधिक मान्य काल-विभाजन प्रो० मुगलिका है। (१) पम्पपूर्वयुग (सन् ९५० तक), (२) पम्पयुग (सन् ९५० से ११५० तक), (३) वसवयुग (सन् ११५० से सन् १५०० तक), (४) कुमारव्यासयुग (सन् १५०० से १९०० तक) और (५) आधुनिक युग (सन् १९०० से)।

(१) 'कविराजमार्ग' इस युगका सर्वप्रथम एवं सर्वश्रेष्ठ ग्रन्थ है। यह माना जाता है कि इसकी रचना सन् ८१५-८७७के बीचमें हुई थी। प्रतीति यह है कि मान्यखेटके राष्ट्रकूट चक्रवर्ती नृपतुगने इसे लिखा था, किन्तु आधुनिक विद्वानोंने इसपर सन्देह प्रकट किया है। प्रो० मुगलिका यह निश्चित मत है कि राजा नृपतुग इसके लेखक नहीं थे। उनका अनुमान है कि नृपतुगके दरबारी कवि श्रीविजयने इसे रचा था।

इस कालका दूसरा ग्रन्थ है 'वड्डाराधने', जिसमें १९ जैन महापुरुषोंकी कहानियाँ गद्यमें निरूपित हैं। इसके लेखक और रचना-कालके सम्बन्धमें मतभेद है। यही समझा जाता है कि शिवकोटाचार्य नामक जैन कविने इसे सन् ९००-१०७० के बीचमें रचा था। यद्यपि इसकी रचना प्राकृतकी 'भगवती आराधना' नामक ग्रन्थके आधारपर हुई है तो भी इसमें उत्तम काव्य सौन्दर्यकी छवि मिलती है। इस ग्रन्थकी सबसे बड़ी महत्ता यह है कि इसमें कन्नडके गद्यका सर्वप्रथम रूप प्राप्त होता है।

उपर्युक्त दो रचनाओंके अतिरिक्त अबनक दूसरा कोई ग्रन्थ प्राप्त नहीं हुआ है। इस कालमें असग, गुणनन्दी, गुणवर्मा आदि कवि हुए हैं, इसका उल्लेख कुछ परवर्ती कवियोंने अपनी रचनाओंमें किया है, लेकिन किसी भी कविकी कोई कृति उपलब्ध नहीं हुई है।

(२) कन्नड साहित्यके इतिहासमें पम्पका काल महत्त्वपूर्ण युग है, जो स्वर्णयुगके नामसे भी प्रसिद्ध है। इस कालका दूसरा नाम है 'जैन युग,' क्योंकि, इस अवधिमें कन्नड साहित्यकी श्रीवृद्धि करनेवालोंमें जैनमतावलम्बी कवियोंका विशेष हाथ रहा। इन जैन कवियोंमें प्रत्येकने प्रधानतया दो प्रकारके काव्य रचे—एक जैन धर्म सम्बन्धी काव्य अथवा धार्मिक काव्य, दूसरा लौकिक काव्य अथवा शुद्ध काव्य। धार्मिक काव्यकी वस्तु किसी तीर्थंकर या महापुरुषकी कहानी होती थी और लौकिक काव्यमें वैदिक धर्मसे सम्बन्ध रखनेवाले पौराणिक काव्योंके कथानकोंका चित्रण होता था। इस प्रकार दो दो ग्रन्थ रचनेका उद्देश्य एक ओर जैन धर्मके तत्त्वोंका प्रचार करना था और दूसरी ओर लोकप्रिय संस्कृतके महाकाव्योंका कन्नडमें प्रतिरूप प्रस्तुत करके लोगोंको अपने धर्मकी ओर आकर्षित करना था। यद्यपि जैन कवियोंका मुख्य उद्देश्य अपने धर्मका प्रचार करना ही था तो भी उनके रचे हुए काव्योंमें साहित्यिक सौष्ठवकी कमी नहीं है। ये जैन कवि संस्कृत, प्राकृत तथा अपभ्रंश भाषाओंके विद्वान् थे, साहित्यशास्त्रके मर्मज्ञ थे और प्रतिभासम्पन्न कवि भी। इन कवियोंने आवश्यक परिवर्तनके साथ पौराणिक कथानकोंको अपने धर्मके अनुकूल अवश्य बनाया, किन्तु उनकी मौलिकताको नष्ट न होने देकर रोचकताकी वनाये रखा। जैन कवियोंकी रचनाओंसे कन्नड भाषा और साहित्यका बड़ा उपकार हुआ। पहले-पहल कन्नड भाषाभाषियोंको संस्कृतके महाकाव्योंका रसास्वादन करनेका अवसर मिला। समृद्ध संस्कृत भाषाके सम्पर्कमें आनेके कारण कन्नडका शब्दमण्डार बढ़ा और अभिव्यजनाशक्ति विकसित हुई। इसके अतिरिक्त संस्कृतकी काव्यशैलियोंका कर्नाटकमें प्रचार ही नहीं हुआ, वरन् कन्नड और संस्कृत-शैलियोंमें समन्वय भी हुआ। इस अवधिमें चम्पू-काव्य-शैलीका विशेष प्रचार हुआ। इस समयके धार्मिक काव्योंमें अद्भुत तथा शान्त और लौकिक काव्योंमें वीर तथा रौद्र रसोंकी विशेष रूपसे अभिव्यजना हुई। उपर्युक्त दो प्रकारके काव्योंके अतिरिक्त छन्द, रस, अलंकार, व्याकरण, कोश, ज्योतिष, वैद्यक आदि विभिन्न विषयोंपर भी ग्रन्थ रचे गये। इस प्रकार इस युगमें कन्नड साहित्यकी सर्वतोमुखी उन्नति हुई।

इस युगके प्रमुख कवि तीन थे—पम्प, पोन्न तथा रत्न जो 'रत्नत्रय'के नामसे प्रसिद्ध हैं। महाकवि पम्प अथवा आदि पम्पने दो काव्य रचे—'आदि पुराण' और 'विक्रमार्जुन-विजय' अथवा 'पम्प-भारत'। 'आदि पुराण'में जिनसेना-चार्य-कृत संस्कृत पूर्वपुराणके आधारपर प्रथम तीर्थंकर वृषभनाथका जीवन-चरित्र चित्रित किया गया है और 'विक्रमार्जुन-विजय'में महाभारतके कथानकका निरूपण किया गया है। ये दोनों चम्पूकाव्य हैं।

पम्प-युगके अन्य कवियोंमें चाण्डेराय, नागवर्म (प्रथम), दुर्गसिंह, चन्द्रराज, नागचन्द्र, नागवर्म (द्वितीय) आदिके नाम उल्लेखनीय हैं। चाण्डेरायका 'चाण्डेराय-पुराण' प्राचीन कन्नड गद्यका एक सुन्दर नमूना है। नागवर्म (प्रथम)के दो ग्रन्थ प्राप्त हुए हैं—'कर्नाटक-कादम्बरी' तथा 'छन्दोगधि'। 'कर्नाटकाकादम्बरी' वाणकी कादम्बरीका कन्नड प्रतिरूप है। इसकी शैली है चम्पू। प्रो० मुगलिका मत है कि कन्नडमें अनुवादित जितने ग्रन्थ हैं उनमें नागवर्म- (प्रथम)की 'कर्नाटक कादम्बरी' सर्वश्रेष्ठ है (कन्नड साहित्य चरित्रे . पृष्ठ ११७)। चन्द्रराज और श्रीधराचार्य नागवर्म- (प्रथम)के समकालीन कवि हैं। चन्द्रराजका कामशास्त्रपर लिखा हुआ 'मदनतिलक' नामक ग्रन्थ और श्रीधराचार्यका 'जातकतिलक' नामक ज्योतिष ग्रन्थ, दोनों उत्तम कृतियाँ हैं। इसी कालमें दुर्गसिंहने, जो भागवत सम्प्रदायके कवि थे, संस्कृत 'पंचतंत्र'का अनुवाद प्रस्तुत किया जो बहुत ही लोकप्रिय हुआ।

ग्यारहवीं और बारहवीं शताब्दियोंके बीचमें दूसरे एक प्रसिद्ध कवि हुए, जिनका नाम था नागचन्द्र। चूँकि इन्होंने 'पम्पभारत'का अनुकरण करते हुए रामायणकी रचना की इसलिए इनका दूसरा नाम अभिनव पम्प पड़ा। नागचन्द्रने भी पूर्ववर्ती जैन कवियोंकी भाँति दो काव्य रचे—'मल्लिनाथ-पुराण' तथा 'रामचन्द्र-चरित पुराण' अथवा 'पम्परामायण'। 'पम्परामायण' ही कन्नडके उपलब्ध रामकथा सम्बन्धी काव्योंमें सबसे प्राचीन है।

पम्प-युगमें महाकवियोंका आविर्भाव हुआ और उन्होंने अपनी महान् कृतियोंसे कन्नडको समृद्ध बनाया। इसलिए इसका नाम स्वर्णयुग पड़ा। यद्यपि इस कालमें बड़े-बड़े कलात्मक प्रौढ़ काव्योंका निर्माण हुआ तो भी समाजके साधारण लोगोंके जीवनके साथ साहित्यका सम्पर्क नहीं रहा। इसका मुख्य कारण यह था कि इस समयके कवि राजाओंके आश्रयमें रहते थे और वे जो कुछ लिखते थे, या तो अपने आश्रयदाता राजाओंका यश गानेके लिए लिखते थे या दरबारके अन्य पण्डितोंके बीचमें वाहवाही छटनेके लिए या अपने धर्मका प्रचार करनेके हेतु। इसका परिणाम यह हुआ कि न बोलचालकी भाषा साहित्यके सर्जनके लिए उपयुक्त समझी गयी, न कन्नडके देशी छन्दोंका प्रयोग किया गया। सर्वत्र संस्कृतका प्रभाव पड़ा। चम्पू-शैलीमें जो प्रौढ़ काव्य रचे गये वे साधारण जनताकी वस्तुएँ न होकर पण्डितोंतक ही सीमित रहे।

(३) बारहवीं शताब्दीके उत्तरार्धमें पन्द्रहवीं शताब्दी-तकका काल वसवयुग कहलाता है। इस युगका दूसरा नाम है 'क्रान्तियुग'। इस समय कर्नाटकमें बड़ी क्रान्ति

मन्त्री । धार्मिक, सामाजिक, साहित्यिक, राजनितिक, ऐसा कोई क्षेत्र नहीं रहा जो इस क्रान्तिके अछूता रह सका । इस क्रान्तिके उन्नायक थे वसव, वसवण्ण अथवा वसवेश्वर । इसीलिए इस युगका नाम 'वसवयुग' रखा गया है, जो सार्थक कहा जायेगा ।

इस कालकी सबसे बड़ी विशेषता यह है कि सस्कृतनिष्ठ कन्नडके स्थानपर बोलचालकी कन्नड साहित्यके निर्माणके लिए उपयुक्त समझी गयी और सस्कृतकी काव्य-शैलीके बदले देशी छन्दोंको विशेष प्रोत्साहन दिया गया । पिछली शताब्दियोंमें जैन मतावलम्बियोंका साहित्य-क्षेत्रमें सर्वाधिकार था । इस युगमें भिन्न-भिन्न मतावलम्बियोंने साहित्यके निर्माणमें योग दिया और एक महत्त्वपूर्ण विषय यह था कि साहित्यकी श्रीवृद्धिमें भक्ति एक प्रबल प्रेरक शक्तिके रूपमें सहायक हुई ।

यद्यपि इस कालमें अन्यान्य धर्मावलम्बियोंने साहित्यकी सेवा की, तो भी कन्नड साहित्यमें एक क्रान्तिकारी नूतन युगके निर्माणमें वीरशैव भक्तों तथा उनके अनुयायियोंका विशेष हाथ रहा । वारहवीं शताब्दीके उत्तरार्धमें वसवेश्वरका आविर्भाव हुआ । उन्होंने वीरशैव मतका पुनः सघटन करके कर्नाटकके धार्मिक एवं सामाजिक जीवनमें बड़ी उथल-पुथल मचायी । वसव तथा उनके अनुयायियोंने अपने मतके प्रचारके लिए बोलचालकी कन्नडको माध्यम बनाया । वीरशैव भक्तोंने भक्ति, ज्ञान, वैराग्य, सदाचार, नीतिपर निराडम्बर शैलीमें अपने अनुभवकी बातें सुनायीं, जो 'वचन'-साहित्यके नामसे प्रसिद्ध हुईं । इन वीरशैव भक्तों अथवा शिवशरणोंके वचन एक प्रकारके गद्यगोत हैं, जिनमें न किन्हीं छन्दोंका प्रयोग हुआ है, न किसी काव्य-शैलीका अनुकरण किया गया है । यद्यपि इन वचनोंका निर्माण करते समय किसी नियमका पालन नहीं किया गया है, तो भी इनमें अपनी ही एक लय है, माधुर्य है और है आकर्षण भी । शिवशरणोंने साहित्यके लिए साहित्य नहीं रचा । उनका मुख्य उद्देश्य अपने विचारोंका प्रचार करना ही था । उनके विचारोंमें सरलता थी, सच्चाई थी और थी सच्चे जिज्ञासुकी रसमन्त्रता । इसलिये उनकी वाणीमें साहित्यिक सौष्ठव अपने-आप आ गया । इन शिवशरणोंके वचनोंने कर्नाटकमें वही कार्य किया जो कवीर तथा उनके अनुयायियोंने उत्तर भारतमें किया ।

वसव एक मतप्रवर्तक ही नहीं थे वरन् उच्च कोटिके भक्त, विचारक और समाज-सुधारक भी थे । उन्होंने भक्तिका उपदेश दिया और इस भक्तिकी साधनामें वैदिक कर्मकाण्ड, मूर्तिपूजा, जाति-पाँतिका भेद-भाव, अवतारवाद, अन्धश्रद्धा आदिको बाधक ठहराया । जातिरहित, वर्णरहित, वर्गरहित समाजके निर्माण द्वारा उन्होंने आध्यात्मिक साधनाका मार्ग सर्वसुलभ बनाना चाहा । वसवके असाधारण व्यक्तित्वका प्रभाव कर्नाटकमें ही नहीं, प्रत्युत दक्षिणापथके विशाल भू-भागपर भी पड़ा ।

इन वचनकार शिवशरणोंके अतिरिक्त वीरशैव मतावलम्बी बहुतसे ऐसे कवि हुए जिन्होंने भक्तिभावप्रधान नाना प्रकारके काव्य-ग्रन्थ देशी छन्दोंका प्रयोग करते हुए प्रस्तुत किये । वारहवीं और तेरहवीं शताब्दियोंके बीचमें

तीन श्रेष्ठ कवि हुए । वे थे हरिहर, राघवाक और पद्मरस ।

वीरशैव भक्तों तथा कवियोंके अतिरिक्त इस कालमें अनेक जैन एवं ब्राह्मण कवियोंने भी नाना देशी छन्दोंमें विभिन्न विषयोंपर काव्योंका निर्माण करके कन्नड साहित्यकी वृद्धिमें योग दिया । जैन कवियोंमें नेमिचन्द्र, वन्धुवर्मा, जन्न, आटय्या, मल्लिकार्जुन, केशिराज, रट्टकवि, कुमुदेन्दु मुनिके नाम उल्लेखनीय हैं ।

वारहवीं शताब्दीके उत्तरार्धमें वीरशैव सम्प्रदाय कर्नाटकमें चरम उत्कर्षको पहुँचा और जैन धर्म राजाश्रयसे वंचित होकर प्रभावरहित होने लगा । तेरहवीं शताब्दीमें कर्नाटककी धार्मिक स्थिति फिरसे उथल-पुथल हुई । एक ओरसे कर्नाटक रामानुजाचार्य द्वारा स्थापित श्रीवैष्णव सम्प्रदायसे प्रभावित हुआ और दूसरी ओरसे उसमें मध्वाचार्यके द्रव्यमतकी भक्तिकी नयी लहर चली । इन दोनों वैष्णव सम्प्रदायों द्वारा चलायी गयी भक्तिधारासे कन्नड साहित्यमें नूतन शक्तिका संचार हुआ । परिणामस्वरूप पौराणिक महाकाव्योंके कथानकोंका कन्नडमें नये सिरसे विशुद्ध मूल रूपमें निरूपण हुआ ।

(४) पन्द्रहवीं शताब्दीसे उन्नीसवीं शताब्दीके अन्ततक का काल कुमारव्यास-युग कहलाता है । इस अवधिमें विजयनगरके सम्राटों तथा मैसूरके राजाओंने कन्नड साहित्यकी श्रीवृद्धिमें विशेष हाथ बँटाया । वैष्णव धर्मकी प्रतिष्ठा बड़ी जिसकी प्रतिक्रिया कन्नड साहित्यमें भी दिखाई पड़ी । वैष्णव धर्म द्वारा प्रचारित भक्ति साहित्य-सर्जनमें प्रेरक शक्तिके रूपमें प्रकट हुई । फलतः वैष्णव भक्तों तथा कवियोंने जैन तथा वीरशैव मतावलम्बी कवियोंको साहित्य-निर्माण-क्षेत्रमें मात ही कर दिया । साहित्य जनताके अति निकट सम्यक्में आया । इस कालके सर्वश्रेष्ठकवि नार्णप्प (नारणप्प) हैं, जो अपनी लोकप्रियताके कारण कुमारव्यासके अभिधानसे प्रख्यात हुए । कुमारव्यास भागवत सम्प्रदायके प्रमुख कवि थे ।

नार्णप्प अथवा कुमारव्यासकी जन्मतिथि, जन्मस्थान तथा उनके रचनाकालके सम्बन्धमें विद्वानोंमें मतभेद है । प्रो० मुगलिके अनुसार चौदहवीं और पन्द्रहवीं शताब्दियोंके बीचमें कुमारव्यास जीवित थे । कुमारव्यासने 'कन्नड भारत' अथवा 'गदुगिन भारत' और 'ऐरावत' नामक दो काव्य लिखे थे, ऐसा माना जाता है । लेकिन 'ऐरावत'के उनकी कृति होनेमें संदेह प्रकट किया गया है । 'कन्नड भारत'में व्यासरचित महाभारतके प्रथम दस पर्वोंकी कथाका निरूपण किया गया है । यद्यपि पम्पने अपने 'पम्पभारत' द्वारा भारतकी सारी कथाका कन्नड प्रतिरूप प्रस्तुत किया था, तो भी वह कुमारव्यासके 'कन्नड भारत'की तरह लोकप्रिय नहीं हो सका । इसके दो कारण हैं—एक यह है कि 'पम्प भारत'में पाण्डित्य-प्रदर्शनकी प्रवृत्ति अधिक थी, दूसरा यह कि उसमें जैन धर्मका रंग चढ़ा था । कुमारव्यासका 'कन्नड भारत' इन छुट्टियोंसे मुक्त है ।

कुमारव्यासके 'कन्नड भारत'के उपरान्त भारत, रामायण, भागवतके कथानकोंके आधारपर बहुतसे उत्तम काव्य 'पट्टपदि'-शैलीमें प्रस्तुत किये गये । कुमारव्यासके बताये मार्गपर चलकर नरहरि अथवा कुमारवत्समीन्द्र



नामक कविने वाल्मीकि-रामायणके आधारपर कन्नडमें 'तोरवेरामायण' की रचना की। यह भी भक्तिप्रधान प्रबन्ध-काव्य है, जो प्राचीन कन्नडकी एक उत्तम कलाकृति है। भागवत मतावलम्बी कवियोंमें तिम्मण्ण कवि, चाटुविट्टलनाथ, लक्ष्मीश, नागरसके नाम उल्लेखनीय हैं। कुमारव्याससे प्रेरणा पाकर तिम्मण्ण कविने महाभारतके अन्तिम आठ पर्वोंकी कथाका निरूपण 'कृष्णराज-भारत' नामक अपने काव्यमें किया। सबसे पहली बार समग्र भागवतका कन्नड पद्यानुवाद चाटुविट्टलनाथ नामक भागवत कविने प्रस्तुत किया। लगभग इसी कालमें एक बड़े प्रतिभासम्पन्न कवि हुए जिनका नाम था लक्ष्मीश। इनका लिखा हुआ 'जैमिनि-भारत' एक अनुपम काव्य है जिसमें भारतके कतिपय रोचक प्रसंगोंका सुन्दर एवं मर्मस्पर्शी वर्णन किया गया है। लोकप्रियताकी दृष्टिसे कर्नाटकमें कुमारव्यासके भारतके बाद 'जैमिनि-भारत' का स्थान है। कवि रुद्रभट्टने 'जगन्नाथविजय' द्वारा सस्कृतके वैष्णव काव्योंका कन्नड प्रतिरूप प्रस्तुत करनेकी जो परम्परा चलायी थी, एक प्रकारसे नागरस नामक कविने अपने 'वासुदेवकथामृतसार' नामक भगवद्गीताके कन्नड पद्यानुवाद द्वारा उसकी पूर्ति की।

जिस प्रकार इस अवधिमें कुमारव्यास, कुमारवाल्मीकि, लक्ष्मीश जैसे भागवत सम्प्रदायके कवियोंने भारत, रामायण, भागवत आदि महाकाव्योंसे कथावस्तुएँ लेकर कन्नडमें भक्तिप्रधान प्रबन्धकाव्योंका प्रणयन किया उसी प्रकार माध्वमतावलम्बी भक्तोंने बोलचालकी कन्नडमें गीत, भजन, कीर्तन रचकर भक्तिका सन्देश कर्नाटकके घर-घरमें पहुँचाया। जैसा कि ऊपर बताया गया है, इन भक्तोंकी परम्पराका आरम्भ तेरहवीं शताब्दीमें नरहरितीर्थ द्वारा हुआ था। इस समय इन भक्तोंकी एक बड़ी मण्डली जुट गयी थी जो प्रधानतया दो भागोंमें विभाजित थी। एक दलका नाम था 'व्यासकूट' और दूसरेका 'दासकूट'। इन दोनोंमें अन्तर यही था कि वे भक्त व्यासकूटके कहलाते थे जो अधिकांश ब्राह्मण थे और जो अपने विचारोंकी अभिव्यक्ति लिए सस्कृतको ही उपयुक्त समझते थे एवं वे भक्त दासकूटके माने जाते थे जिनमें सभी जातियोंके लोग सम्मिलित थे और जो कन्नडके माध्यमसे भजन, कीर्तन रचते थे। सम्प्रदायकी तत्त्व सम्बन्धी बातोंमें 'व्यासकूट' और 'दासकूट'के भक्तोंमें कोई अन्तर नहीं था। इन दोनों दलोंके भक्त कर्नाटकमें हरिदासके नामसे प्रसिद्ध हैं। इन हरिदासोंने भक्ति, ज्ञान, सदाचार, नीति, प्रेम, लोकव्यवहार आदि नाना विषयोंपर सरस, किन्तु व्याकरणबद्ध कन्नडमें हजारों-लाखों पद रचकर कन्नड साहित्यका भण्डार भरा। हरिदासोंकी परम्परा तेरहवीं शताब्दीमें अठारहवीं शताब्दी-तक चलती है।

सत्रहवीं शताब्दीमें मैसूरके राजा चिक्कदेवरायके आश्रयमें रहते हुए कतिपय वैष्णव कवियोंने उत्तम काव्योंका निर्माण किया। इन कवियोंमें तिरुमलार्य, चिकुपाध्याय, सिंगार्य, होन्नम्मा, हेलवन कट्टे गिरियम्मा, महलिंगरग कविके नाम उल्लेखनीय हैं। इसी समय पहली बार श्रीवैष्णव सम्प्रदायका प्रभाव कन्नड साहित्यपर प्रत्यक्ष

रूपमें दिखाई पड़ा। 'चिक्कदेवराय विन्नप' तथा 'गीतगोपाल' नामक अपनी रचनाओंमें तिरुमलार्यने श्रीवैष्णव सम्प्रदायके साथ-साथ ऐकांतिक भक्तिका निरूपण किया है। 'हदिवदेवधर्म' होन्नम्माका एक सुन्दर काव्य है, जिसमें सतीधर्म (शुहिणी-धर्म)का प्राजल भाषामें वर्णन किया गया है। महलिंगरग कविके लिखे हुए 'अनुभवामृत' में शंकरके अद्वैत-सिद्धान्तका सार सरस कन्नडमें प्रस्तुत किया गया है।

इस प्रकार वैष्णव भक्तों तथा कवियोंने कन्नडके माध्यमसे जनतामें सस्कृतके वैष्णव काव्योंका कन्नड-प्रतिरूप प्रस्तुत करते हुए भागवत धर्ममें प्रतिपादित भक्तिका प्रचार किया है।

इस युगमें वीरशैव मतावलम्बी भक्तों एवं कवियोंने भी नाना प्रकारके ग्रन्थ रचकर कन्नडकी सेवा की। इन ग्रन्थोंका विभाजन प्रतिपादित विषयोंके आधारपर यों किया जा सकता है—(१) नूतन वचनोंका निर्माण और पूर्ववर्ती भक्तोंके वचनोंकी टीकाएँ, (२) वीरशैव मतके दार्शनिक तत्त्वोंका निरूपण करनेवाले ग्रन्थ, (३) शैव पुराणोंका अनुवाद तथा वीरशैव भक्तोंकी जीवनियोंका वर्णन करनेवाले पुराण, (४) भक्ति तथा नीतिका उपदेश देनेवाले ग्रन्थ। इनमें कुछ 'शतक'-शैलीमें भी लिखे गये हैं। वचन-शैलीके अतिरिक्त कुछ गद्यग्रन्थ भी लिखे गये और सागत्य, त्रिपदि, वृत्त, चम्पू, गीत आदि छन्दोंका विशेष प्रयोग किया गया। इतनी लम्बी अवधिमें जितने वचनकार हुए वे इन्ने-गिने ही हैं।

चरितकाव्य प्रस्तुत करनेवाले वीरशैव कवियोंमें चामरस, विरूपाक्ष पण्डित, पडक्षरदेव अग्रगण्य थे। चामरसके लिखे काव्योंमें 'प्रमुल्लिगली' एक श्रेष्ठ चरितकाव्य है। 'प्रमुल्लिगली'में अल्लम प्रभुके जीवनवृत्तका विस्तार किया गया है। वीरशैव कवियोंमें श्रेष्ठ प्रबन्धकाव्य रचनेवालोंमें हरिहरके बाद चामरसका नाम आदरके साथ लिया जाता है। विरूपाक्ष पण्डितका लिखा हुआ 'चैन्नवसव पुराण' भी एक उत्तम प्रबन्धकाव्य है, जिसमें प्रसिद्ध वीरशैव भक्त चैन्नवसवकी कहानी कही गयी है। हरिहरके 'वसवराजरगले' तथा चामरसके 'प्रमुल्लिगली' जैसे चरितकाव्योंमें जैसा मतधर्म तथा काव्यधर्मका सुन्दर समन्वय हुआ है, वैसा समन्वय 'चैन्नवसवपुराण'में नहीं हो पाया है। इसे एक धार्मिक ग्रन्थ ही कहना पड़ता है।

पम्प-युगमें जैन कवियोंने अपने श्रेष्ठ प्रबन्धकाव्योंके द्वारा कन्नडमें चम्पूशैलीको अत्यन्त लोकप्रिय बनाया था लेकिन आगे चलकर इस शैलीका उपयोग कम होता गया। कुमारव्यास-युगमें फिरसे यह शैली अपनायी गयी। इसे अपनातेवाले कवि जैन नहीं थे, किन्तु वीरशैव कवि थे। सत्रहवीं शताब्दीके उत्तरार्धमें पडक्षरदेव नामक एक प्रतिभासम्पन्न वीरशैव कविने चम्पूशैलीमें तीन प्रबन्धकाव्य रचे, जिनके नाम हैं—'राजशेखरविलास', 'शवरशंकरविलास' तथा 'वृषभेन्द्रविजय'। 'राजशेखरविलास' तथा 'शवरशंकरविलास'में शिवलीलासे सम्बन्ध रखनेवाली कहानियोंका वर्णन किया गया है। 'वृषभेन्द्रविजय'की कथावस्तु वसवका जीवनवृत्त है।

इस युगमें एक महान् वीरजैव सन्तका अवतार हुआ। उनका असली नाम क्या था इसका कुछ पता नहीं लगा है। इनका साहित्यिक उपनाम 'सर्वेश' था। इन्होंने 'त्रिपटि' नामक छन्दमें अपनी अनृतवाणी सुनायी है। प्रत्येक छन्द 'सर्वेश' शब्दके साथ समाप्त होता है और हिन्दीके दोहेकी तरह त्वतन्त्र अर्थ रखता है।

इस अवधिमें जैन धर्मका प्रभाव लुप्त हो चला था, फिर भी कुछ जैन मतावलम्बी कवियोंने अपनी शक्तिभर कन्नडकी सेवा की। समाजकी बदली हुई परिस्थितिको ध्यानमें रखकर जैन कवियोंने प्रचलित देगी काव्य-शैलियोंमें काव्यरचना की। ऐसे कवियोंमें भास्कर, तेरकणावि वोम्भरस शिशुमायण, तृतीय नगरस, सात्व कवि, रत्नाकरवर्णिके नाम उल्लेखनीय हैं। इनमें रत्नाकरवर्णि सर्वश्रेष्ठ हैं, जिनकी कृतियोंमें 'भरतेश्वरमव' मुख्य हैं। प्रथम तीर्थङ्कर आदिदेवके पुत्र भरत और बाहुवल्कि उज्ज्वल चरित्रोंका वर्णन ही 'भरतेश्वरमव'की कथावस्तु है। पन्प, हरिहर, कुमारव्यास जैसे कन्नडके महाकवियोंकी श्रेणीमें रत्नाकरवर्णिका नाम भी लिया जाता है।

इस युगकी अन्तिम शताब्दीमें अर्थात् उन्नीसवीं शताब्दीमें कुछ अच्छे कवि हुए। देवचन्द्र नामक जैन कविने 'रामकथावतार' लिखकर जैन रामायणकी परम्पराको आगे बढ़ाया। मैसूरके राजा मुन्नुडि कृष्णराज ओडेयरके दरबारी कवियोंमें केम्पुनारायण तथा करिवसवप्प शास्त्रीने सस्कृत एवं अँग्रेजीके कुछ नाटकोंका अनुवाद प्रस्तुत करके कन्नडमें नाटक-साहित्यके निर्माणके लिए अनुकूल वातावरण तैयार किया। कालिदासके 'शकुन्तल' आदि नाटकोंका वसवप्प शास्त्रीने इतनी सफलतासे अनुवाद किया कि वे अभिनव कालिदासके नामसे प्रसिद्ध हुए।

उन्नीसवीं शताब्दीके अन्तमें सुदण नामक एक सफल कवि हुए, जिन्होंने तीन सरस काव्य लिखे—'अद्भुतरामायण', 'रामपट्टाभिषेक' और 'रामाश्वमेध'। 'अद्भुतरामायण' और 'रामाश्वमेध' दोनों गद्यग्रन्थ हैं और 'रामपट्टाभिषेक' पद्यदि-शैलीमें लिखा हुआ स्रष्टकाव्य है। इनके गद्यकी यह विशेषता है कि प्राचीन कन्नडकी श्रद्धा एवं मधुरताके साथ-साथ आधुनिक कन्नडकी सरलताका परिचय मिलता है। इस दृष्टिसे इस सन्धिकालकी इन तीनों कृतियोंका कन्नड साहित्यमें महत्त्वपूर्ण स्थान है।

(५) आधुनिक युग मूलतः पाश्चात्य प्रभावका युग है। इस युगमें विदेशी मिशनरियोंका कार्य विशेष रूपसे महत्त्वपूर्ण है। एक सर्वथा नवीन सामाजिक तथा सांस्कृतिक जागृति आधुनिक युगकी प्रमुख विशेषता है। १९०० ई० से १९७० ई० तकके विभिन्न लेखक थे वी० रामा राड, आलूर, मुद्रबोटकर, तिन्मप्पया, मंगेशराव तथा पन्स० जी० नरसिंहचार। इस युगके लेखकोंने कन्नड काव्यधाराको एक नवीन रूप दिया, पर वस्तुतः तो विकासका युग १९२० ई० के बाद आता है। कवियोंमें श्रीकण्ठय्या, भास्ती, गुणटप्पा, पजे, गोविन्द पाई तथा वेन्ट्रेके नाम विशेष रूपसे उल्लेखनीय हैं। उपन्यासके क्षेत्रमें वेगेट्टी, कृष्णाराव तथा कारतने महत्त्वपूर्ण कार्य किया। नाटकका भी चतुर्मुखी विकास इस युगमें हुआ। कुछ उपन्यासकारों तथा कुछ अन्योंने

कहानीकी आधुनिक साहित्यका अत्यन्त लोकप्रिय माध्यम बना दिया। कहानीके साथ ही निबन्धका भी प्रचलन हुआ।

१९३९ ई०के बाद कन्नड साहित्यमें 'प्रगतिवाद'का प्रभाव दिखाई पड़ा। नये साहित्यकारोंने प्रायः इसी विचारधाराको केन्द्र बनाकर साहित्य सर्जन किया। समाजके विभिन्न वर्गोंके व्यक्तियोंने साहित्यको अपनी अभिव्यक्तिका माध्यम बनाया। इस युगके कृतित्वमें आत्मविवृति तथा मानवीय व्यक्तित्वके प्रति श्रद्धाकी भावना विशेष रूपसे देखी जा सकती है। —हि०

**कन्नौजी**—ग्रियर्सनके अनुसार पश्चिमी हिन्दीकी पाँच बोलियोंमेंसे एक तथा धीरेन्द्र वर्माके अनुसार ब्रजभाषाका ही पूर्वी रूप। इस बोलीका क्षेत्र ब्रजभाषा और अवधीके बीचमें पड़ता है। इसका केन्द्र उत्तरप्रदेशमें कन्नौज (फर्रुखाबाद जिला) है। कन्नौजके उत्तरमें यह हरदोई, ग्राहजहाँपुर तथा पीलीभीततक और दक्षिणमें इटावा तथा कानपुरके पश्चिमी भागमें बोली जाती है। कन्नौजी बोलने-वालोंकी संख्या ग्रियर्सनने ४५ लाख दी थी। इस बोलीका प्रयोग साहित्यरचनाके लिए नहीं हुआ, किन्तु साहित्यिक ब्रजभाषापर इसका पर्याप्त प्रभाव दिखलाई पड़ता है, क्योंकि अनेक ब्रजभाषाके कवि कन्नौजी बोलनेवाले थे। —वी० व०

**कन्या (गोपी)**—दे०—'गोपी'।

**कपाली**—चर्यापदोंमें कपाली अथवा कापालिकोंके अर्थ हैं चर्याधर, अर्थात् चर्याओंमें निष्णात। कापालिक शब्दकी उत्पत्ति इस प्रकार बतायी गयी है—'कम् महासुखम् पालयति इति कपाली' अर्थात् 'क' महासुखके बीजको जो पालता है वह कपाली है। इसीलिए डोस्व्रीके साधकको कपाली कहते हैं। —ध० वी० भा०

**कपास**—सिद्ध और सन्त-साहित्यमें मनका प्रतीक। 'तुल धुनि धुनि आशुके आशु आतिया' (चर्यापद)। 'धुन धुन धुन डाल अव मनको'—सन्त शिवदयाल (विस्तारके लिए दे०—'जुलाहा')। —ध० वी० भा०

**कवीरपंथ**—'कवीरपन्थ'का आब्दिग्न अर्थ उस सम्प्रदायसे है, जिसे सन्त कवीरने किसी समय चलाया था और जो अवतक इस नामसे प्रचलित भी चला आता है। कवीरपन्थी साहित्यमें इस बातकी चर्चा आती है कि कवीर साहबने अपने चार प्रमुख शिष्योंको चारों दिशाओंमें अपने मतके प्रचारार्थ भेजा था। उनमेंसे तीन अर्थात् चत्रमुज, बकेजी और सहनेजीके विषयमें अधिक पता नहीं चलता, किन्तु चौथे अर्थात् धर्मदासके लिए प्रसिद्ध है कि उन्होंने इस पन्थकी 'धर्मदासी शाखा'का मध्यप्रदेशके अन्तर्गत प्रवर्तन किया था और यह आज भी अपनी विविध उपशाखाओंके रूपमें प्रचलित है। कवीरपन्थके ग्रन्थोंमें कवीर साहबके नामपर प्रचलित किये गये ऐसे बारह पन्थोंकी भी चर्चा आती है, जिनमें वस्तुतः उनके सिद्धान्तोंके विरुद्ध प्रचार किया जाता है। 'अनुराग सागर' नामक ग्रन्थ (पृ० ९०)में इनके प्रवर्तकोंके नाम क्रमशः 'रघु अन्धा', 'तिमिर दूत', 'अन्ध अचेत', 'मनभग', 'ज्ञानभगो', 'भकरन्द', 'चिनभग', 'अकिलभग', 'विमम्भर', 'नकटा',

‘दुरगदानि’ और ‘हसमुनि’ दिये गये मिलते हैं जो प्रत्यक्ष कल्पित-से लगते हैं और इनके विषयमें कहा गया है कि ये सच्चे मार्गसे दूर थे। सन्त तुलसी साहबकी रचना ‘घटरामायण’ (पृ० २३४) तथा परमानन्द साहबके ‘कबीर मन्शूर’ (पृ० २९६) से यह पता चलता है कि स्वयं कबीर साहबने अपने शिष्य धर्मदासके प्रति भी ऐसे बारह पन्थोंकी चर्चा की थी और वहाँ इन्हें क्रमशः नारायणदास, भागोदास, सुरतगोपाल, साहेबदास, टकसारीपंथके प्रवर्तक, कमाली, भगवान्दास, प्राणनाथ, जगजीवनदास, तत्त्वजीया तथा गरीबदास नाम देकर कमसे कम ग्यारहकी चर्चा की गयी पायी जाती है। परन्तु स्पष्ट है कि इनमेंसे कई व्यक्तियोंका आविर्भाव सन्त कबीर साहबके बहुत पीछे हुआ होगा तथा इनमें ‘धर्मदासी शाखा’के प्रवर्तकका नाम न आनेसे यह भी सन्देह किया जा सकता है कि कदाचित् इसके ही प्रचारकोंने इन नामोंका उल्लेख अपने प्रति-द्वन्द्वियोंके रूपमें कर दिया होगा।

वास्तवमें आजतक उपलब्ध किसी भी प्रामाणिक सामग्रीके आधारपर, यह बतलाना कठिन है कि सन्त कबीर साहबने ऐसे किसी पन्थका कभी प्रवर्तन भी किया था अथवा इसके लिए उन्होंने अपने शिष्योंको कोई स्पष्ट आदेश भी दिया था। ऐसी दशामें यह अधिक सम्भव है कि उनके निजी विचारोंके पन्थ-निर्माणके प्रतिकूल होते हुए भी, उनके शिष्यों तथा प्रशिष्योंने ऐसा करना, प्रचारकी दृष्टिसे, उचित समझ लिया हो। तदनुसार ‘अनुरागसागर’ ग्रन्थ(रचनाकाल सम्भवतः अठारहवीं शताब्दी)से यह बात स्पष्ट होती देर नहीं लगती कि उस कालतक ऐसे बारह पन्थ प्रचलित हो चुके थे तथा इसके आधारपर यह भी अनुमान कर लेना कठिन नहीं कि इस पन्थके प्रचारका क्षेत्र वर्तमान उत्तरप्रदेशसे लेकर मध्य-प्रदेश, उड़ीसा, गुजरात, काठियावाड़, बड़ोदा, बिहार, आदि प्रदेशोंतक विस्तार पा चुका था। उन पन्थोंके बीच पारस्परिक प्रतिस्पर्धाका भाव भी जाग्रत होने लग गया था। तबसे उनकी शाखाओं एवं उपशाखाओंकी सख्या प्रायः निरन्तर बढ़ती ही चली गयी है और इस समयतक सारे देशमें कदाचित् ऐसे कम स्थान मिलेंगे जहाँ कबीर साहब द्वारा न्यूनाधिक प्रभावित किसी-न-किसी सन्तके मत अथवा उसके द्वारा प्रचारित सम्प्रदायकी कुछ चर्चा न सुन पड़े।

फिर भी ‘कबीरपन्थ’की शाखाओंमेंसे सभी एक ही प्रकार प्रसिद्ध नहीं हैं और उनमेंसे केवल तीनके नाम विशेष रूपसे लिये जाते हैं। इन शाखाओंको हम क्रमशः ‘काशी शाखा,’ ‘छत्तीसगढ़ी शाखा’ एवं ‘धनौती शाखा’ कह सकते हैं और इनकी भी कतिपय उपशाखाएँ बतलायी जाती हैं। काशी शाखाके संस्थापक सुरतगोपाल कहे जाते हैं, जिनका नाम सन्त कबीर साहबके प्रमुख शिष्योंमें भी लिया जाता है, परन्तु इन सुरतगोपालके जीवनका कोई ऐतिहासिक वृत्त अभीतक उपलब्ध नहीं हुआ है और न इस शाखाके मठ ‘कबीरचौरा’में मिलनेवाली शिष्य-परम्पराकी सूची द्वारा ही उसपर पर्याप्त प्रकाश पड़ता है। काशी शाखावाले कबीरचौरा मठके अन्तर्गत उसके निकटवर्ती लहरताराके मठ तथा बस्ती जिलेके भगहरवाले मठके भी

नाम लिये जाते हैं तथा उसीके महन्तकी अधीनता मध्य-प्रदेशके बुरहानपुरवाले मठ तथा उड़ीसाके पुरीवाले मठके महन्त भी स्वीकार करते कहे जाते हैं। इसी प्रकार कबीर-पन्थकी दूसरी ‘छत्तीसगढ़ी शाखा’ या ‘धर्मदासी शाखा’ भी प्रसिद्ध है और उसके संस्थापक धर्मदासको भी सन्त कबीर साहबका एक प्रमुख शिष्य ही बतलाया जाता है। धर्मदासके ऐतिहासिक जीवनवृत्तका हमें पता नहीं और न उनका हम ठीक जीवनकाल ही बतला सकते हैं। सन्त दरिया साहबकी रचना ‘ज्ञानदीपक’ (पृ० १५९-६०) से तो पता चलता है कि स्वयं कबीर साहबने ही दो सौ वर्ष बाद पुनः धर्मदासके रूपमें जन्म लिया था, कठी तोड़ दी थी और कबीरपन्थ चलाया था, जिसमें आगे चलकर १२ उप-शाखाएँ हुईं। फिर यह भी कहा जाता है कि धर्मदासकी शिष्य-परम्परा उनके वंशवालों द्वारा ही चलायी गयी, जहाँ काशीवाली शाखामें ऐसी बात देखनेमें नहीं आती। धर्मदासी या छत्तीसगढ़ी शाखाके प्रमुख केन्द्रका नाम धामखेड़ा है और उसकी उपशाखाएँ माडला, कवर्धा, गटकेसर, वमनी आदि स्थानोंमें भी वर्तमान हैं। कबीर-पन्थकी तीसरी प्रसिद्ध शाखा धनौती(बिहार)की है, जिसे उसके प्रवर्तक भगवान् गोसाईंके नामानुसार ‘भगताही शाखा’ भी कहा जाता है। भगवान् गोसाईंको पिगौरा-(बुन्देलखण्ड)का निवासी बतलाया जाता है, जैसे धर्मदासके लिए वान्धवगढ़(बघेलखण्ड)का निवासी होना कहा गया है। इनकी भी जीवनीका कोई प्रामाणिक विवरण उपलब्ध नहीं है, किन्तु इतना सर्वमान्य-सा है कि ये कबीर साहबके साथ भ्रमण करते थे और इन्होंने ही ‘कबीर बीजक’में संगृहीत रचनाओंको उनके मुखसे समय-समयपर सुनकर उन्हें एक जगह कर दिया था। फिर भी इनकी शिष्य-परम्परावाली तालिकासे ऐसी बात सिद्ध नहीं होती। ‘धनौती शाखा’का प्रमुख केन्द्र बिहार प्रदेशके दानापुरमें था, किन्तु फिर धनौती चला गया। इसकी एक उपशाखाका किसी लढिया स्थानमें भी होना प्रसिद्ध है।

कबीरपन्थकी अन्य शाखाएँ तथा उपशाखाएँ भी विशेषतः उत्तरप्रदेश, बिहार, उड़ीसा एवं मध्यप्रदेशमें ही पायी जाती हैं और वहाँसे उनका सुदूर दक्षिण एवं पश्चिम-के प्रदेशोंमें भी प्रचलित होनेके सम्बन्धमें अनुमान किया जा सकता है। उड़ीसामें तो सुरतगोपाल, ज्ञानदास, धर्मदास जैसे प्रसिद्ध कबीरपन्थियोंकी समाधियाँ भी वर्तमान हैं और वहाँ एक ऐसी ही समाधि स्वयं कबीर साहबकी भी बतलायी जाती है। उड़ीसाका प्रदेश बहुत दिनोंतक वैष्णव धर्मका एक प्रधान केन्द्र रहा और पता चलता है कि कबीर साहबके लगभग सौ वर्ष पीछे वहाँ छः बहुत प्रसिद्ध उड़िया वैष्णव कवि भी हुए थे। उन कवियोंकी रचनाओंपर वहाँके प्रचलित बौद्ध धर्मका भी प्रभाव लक्षित होता है, जिससे कबीरपन्थी साहित्य भी अछूता नहीं जान पड़ता। वहाँके वैष्णव कवि महादेवदासकी ‘धर्मगीता’में जो सृष्टि-रचना-विषयक पौराणिक सकेत मिलता है, वह मूल बातोंमें कबीरपन्थके ‘अनुराग-सागर’की बातोंसे भी मिलता-जुलता है। धर्म, शून्य, निरंजन, त्रिदेव आदि सम्बन्धी अनेक विचित्र विवरण इन दोनोंमें तथा बौद्धोंके ‘शून्य

पुराण'में भी पाये जाते हैं और इनके आधारपर ऐसा अनुमान किया जा सकता है कि इन सभीमें यह अंश किसी परम्परागत सृष्टिकथाके आधारपर लिखा गया होगा अथवा इनमेंसे एकने दूसरेको प्रभावित किया होगा। कवीर-पन्थी साहित्यकी विशेषता यह है कि उसमें सर्वत्र कवीर साहबको ही किसी-न-किसी रूपमें महत्त्व दिया गया है तथा उन्हें अलौकिकता भी प्रदान की गयी है। कवीर साहब केवल एक विचारधाराके प्रमुख प्रवर्तक और प्रचारकमात्र ही नहीं रह जाते, प्रत्युत वे स्वयं सत्यपुरुषका भी स्थान ग्रहण कर लेते हैं। कवीर साहबका प्रत्येक युगमें प्रधान बनकर रहना तथा सृष्टिरचनादिके कार्योंको व्यवस्थित रूप देनातक भी यहाँ एक विचित्र पौराणिक रचनाशैली द्वारा प्रस्तुत किया गया है।

इसी प्रकार जैसे सृष्टि-रचना तथा ब्रह्मा, विष्णु, शिव आदि देवोंके जन्म एवं कर्मके विवरणोंमें एक विचित्र पौराणिकताका समावेश दीख पड़ता है और वे उड़ीसाके 'धर्मसम्प्रदाय' द्वारा प्रभावित भी जान पड़ते हैं, कवीर-पन्थकी छत्तीसगढ़ी शाखाके कर्मकाण्डोंपर तांत्रिकताकी छाप लगी प्रतीत होती है। इसके 'चौकाविधि,' 'जोतप्रसाद,' 'परवाना' आदि सन्बन्धी कृत्योंका विधान इस प्रकार किया गया पाया जाता है जिससे कवीर साहबके मूल मतका कोई लगाव नहीं। आटेके चूर्णके द्वारा विविध रेखाओंका अंकन, फूलवत्ती, नारियल, पान, कलश जैसी वस्तुओंका उपयोग, प्रसाद-वितरण तथा महन्तादि सभी व्यक्तियोंका किसी नियमविशेषके ही अनुसार परम्परागत विधियोंका पूरा करना, ऐसी बातें हैं जो सन्तमतकी मौलिक विचार-धारासे बहुत दूर जाती समझ पड़ती हैं। फिर भी इन बातोंको बहुत बड़ा महत्त्व दिया जाता है और इन्हें किन्हीं गूढ़ रहस्योंका प्रतीक मानकर, इनका विस्तृत समाधान भी किया जाता है। इसके सिवा कवीरपन्थीय साहित्यमें अनेक ऐसी कल्पित कथाएँ भी मिलती हैं जो हमें कभी-कभी बौद्ध जातकों और अवदानोंका स्मरण दिलाती हैं। उसके अन्तर्गत कवीर साहबके प्रति भक्तिभावका प्रदर्शन, उनकी लीलाओंका वर्णन तथा उनकी अलौकिक शक्तिका निरूपण भी प्रचुर मात्रामें पाया जाता है और आध्यात्मिक बातोंका प्रतिपादन करते समय किसी ऐसी वर्णन-शैलीका प्रयोग किया गया मिलता है जिसके कारण उनकी गुरथियाँ और भी रहस्यमयी बन जाती हैं। कवीर पन्थके साम्प्रदायिक साहित्यमें अनेक ऐसे पारिभाषिक शब्दोंका भी बाहुल्य दीख पड़ता है, जिनके आशयका स्पष्टीकरण साधारण ढंगसे नहीं किया जा सकता और 'कवीर वीजक' जैसे मान्य ग्रन्थोंके माध्यमों तथा टीकाओंकी रचना करते समयतक भी उनके ग्रामणिक उल्लेख कर दिये जाते हैं।

अतएव, कवीरपन्थकी उपलब्ध सामग्रीके आधारपर यह अनुमान करना कि इसकी बहुत-सी बातोंमें किसी साम्प्रदायिक प्रवृत्तिका ही समावेश हो गया होगा और इस प्रकार यह कवीर साहबकी मूल विचारधारासे क्रमशः पृथक् पड़ता गया होगा, कदाचित् अनुचित नहीं कहा जा सकता। इसकी प्रमुख आत्माओं तथा उपआत्माओंके एक विन्तुन क्षेत्रतक फैल जानेके कारण उनपर स्थानीय

विशेषताओंका प्रभाव पड़ना असम्भव नहीं था और सन्त-मतके अन्तर्गत नानकपन्थ, दादूपन्थ, बावरीपन्थ आदि साम्प्रदायिक वर्गोंकी सख्यामें निरन्तर वृद्धि होती जानेके भी कारण इसमें अनुयायियोंका झुकाव अधिकतर ऐसी बातोंको ही महत्त्व देनेकी ओर होता गया और यह उसके साथ कदाचित् होइतक भी करने लग गया। फलतः इनके प्रचार-साहित्यमें निरन्तर वृद्धि होती चली गयी तथा इसका विविध रूप क्रमशः निखरता भी चला गया। सन्तमतके उन्नायकोंमें अनेक ऐसे लोग भी हुए जिन्होंने न केवल कवीर साहबके प्रति अपनी श्रद्धा प्रदर्शित की, अपितु कभी-कभी उन्हें अपने सद्गुरुत्वके रूपमें स्वीकार किया और एकाध सन्तोंने तो यहाँतक बतलाया कि वे उस आदि सन्त-के अवतार भी माने जा सकते हैं। इन बातोंसे इस पन्थकी अधिकाधिक प्रेरणा ही मिलती चली गयी और इसकी दृष्टिसे वह विविध जीवनदर्शन भी जोड़ल होता गया जो कभी सन्तमतका शिलाधार बन चुका था। इसी कारण कवीरपन्थका वर्तमान रूप उन बहुत-से सम्प्रदायोंसे भिन्न नहीं जान पड़ता जो आज हिन्दू धर्मके साधारण अंग बने पाये जाते हैं। वर्गविशेषकी भावना, परम्पराप्रियता, भेषधारणका आग्रह, वर्मग्रन्थके प्रति श्रद्धा, बाह्य कृत्योंकी व्यवस्था आदि कुछ ऐसी बातें हैं जिनके कारण वह पन्थ उस व्यापक विश्वधर्मके स्तरतक पहुँचता नहीं जान पड़ता जो कभी सन्तमतके प्रवर्तकोंका आदर्श रहा होगा।

[सहायक ग्रन्थ—उत्तरी भारतकी सन्तपरम्परा परशुराम चतुर्वेदी] —पृ० च०

**कवीरा**—उत्तरभारत, राजपूताना, मध्यप्रदेश और विहारमें ऐसे कई लोकपरक निर्गुणी गीत उपलब्ध हैं जिनकी अन्तिम पक्तियोंमें कवीरकी छाप मिलती है। 'कहे कवीर सुनो भई साथी' जैसी पक्तियोंवाले गीत 'कवीरा' कहलाते हैं। 'कवीरा' गीतोंके प्रचारका कारण स्वयं कवीरकी लोक-प्रियता तो है ही, किन्तु परवर्ती सन्तों और निम्न वर्गके प्रति उत्कट लगाव भी इसके मूलमें है। ऐसे गीतोंपर कवीरका अपरोक्ष रूपसे प्रभाव पड़ा है। निम्न जातियोंके लोकगायक अपने इकतारों और मजीरोंकी संगतमें इन्हें रात-रात गाते हैं। राजस्थान और मारवाड़के रामदेव भगत भी कवीरा गानेमें गौरव अनुभव करते हैं। अस्तु 'कवीरा' कवीरकी रचनाएँ नहीं हैं, बल्कि 'कवीरकी भावधारामे प्रभावित लोकान्मुखी लोकगीतविशेष' हैं, जिनमें साक्षी-स्वरूप अथवा श्रद्धावश कवीरकी छाप लगायी गयी है। —श्या० प०

**कमल**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। केशवने ३ नगणो, नगण और गुरुके योगमें इस नवीन छन्दका प्रयोग किया है (॥२, ॥२, ॥२, ॥३, ॥२), यह 'प्राकृतपेंगलन' के इस नामके छन्दसे भिन्न है (२ २६)। उदा०—'तर चन्दन उज्ज्वलता तन धरे। लपटी नत्र नागलता मन हरे। नृप देखि दिगम्बर बन्दन करे। जनु चन्द्रकलाधर रूपहि भरे' (रा० च० ३० १७)। —पु० शु०

**कमल**—दे०—'हृद्योग'।

**कमला छन्द**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद, नगण, नगण और लघु गुरुके योगमें यह वृत्त बनता है (॥३, ॥२,

15)। केशवकी परिभाषा—‘नगन आदि दै सगन पुनि, लघु गुरु दीजै अन्त । आठ वरण प्रतिपद लखौ, कमला छन्द कहन्त ॥’ भरत (नाट्यशास्त्र ३२ १३४)ने मही और ‘प्राकृतपङ्गलम्’ (२ ७४) और दामोदर मिश्र (वाणीभूषण २ ७३)ने कमल नाम दिया है। उदा०—‘तुम प्रवल जो हुते, भुज बलनि सयुते । पितहि सुवि ल्यावते, जगतयश पावते ।’ (रा० च० ४ १३)।—पु० शु० कमलिनी—दे०—‘महामुद्रा’।

करखा—मात्रिक सम दण्डक छन्दों (दे०)का एक भेद। भानुके अनुसार इसके प्रत्येक चरणमें ८, १२, ८, ९ की यतिसे ३७ मात्रा तथा अन्तमें यगण (ISS)का प्रयोग होता है (छ० प्र० पृ० ७६)। चन्द्र (पृ० रा० रा०) तथा सुदन- (पृ० च०)ने इसका प्रयोग किया है। तुलसीने स्तोत्र-शैलीमें इस छन्दका सुन्दर प्रयोग किया है—‘मोहतम तरणि, हर रुद्र शकर शरण, हरण मम शोक, लोकाभिरामम्’ (वि० प० प० १०)।

करनी—दे०—‘कथनी’।

करभ—मनका प्रतीक। ‘एमड करहा तेखु सहि विहरिअ मेंहु पडहाइ ।’ (दोहाकोश प्र० च० वागची)। ‘न्यूति जिमाऊँ अपनौ करहा छार मुनिसनी डारी रे ।’—(कवीर ग्रन्थावली)

—ध० वी० भा०

करुण गीति—हिन्दीमें एलिजीके लिए प्रायः करुण गीतिका प्रयोग होता है। सोलहवीं शताब्दीके प्रारम्भसे अँग्रेजीमें एलिजी मृत्यु और शोकका गीत बनने लगी, अन्यथा प्राचीन ग्रीसमें युद्ध और प्रेमकी अभिव्यक्ति इसमें होती थी। जान्सन-कृत इसकी परिभाषा थी कि यह सक्षिप्त कविता है जिसमें न तो केन्द्रीयता होती है और न मोड़, जो अपर्याप्त और अपूर्ण थी। इसके लिए विशेष छन्दकी योजना है, जिसके चरण हेक्सामीटर और पेण्टामीटरके होते और क्रमपूर्ण आते हैं। हेक्सामीटर चरणमें ६ विराम हो जाते हैं और पेण्टामीटरमें ५ विराम होते हैं। स्पेंसर-कृत ‘टैफनैडा’ और मिल्टन-कृत ‘लिसिडास’ इसी प्रकारकी रचनाएँ हैं। शैलीने कीट्सकी मृत्युपर ‘एडोनेस’ और आर्नाल्डने अपने मित्र हफकी मृत्युपर ‘थाइसिस’ नामक रचना लिखी। टेनिसनकृत ‘इन मेमोरियम’ इतनी लम्बी है कि इसकी गणना प्रकृत शोकगीतिमें सकोचके साथ की जाती है। टामस ग्रे-कृत ‘ओड आन दि टेथ आव ए फेवरिट क्वैट’में विषादकी एलिजिक व्याप्ति है, यद्यपि इसे कविने ओट (सम्बोधगीति) कहा है। सोलहवीं शताब्दीसे ही मृत्युजन्य शोक और करुणाकी अभिव्यक्ति इसमें होने लगी और इस समय इसका यही प्रधान अर्थ हो गया। सन् १७५१में प्रकाशित ग्रे-कृत ‘एलिजी रिटेन इन ए कण्ट्री चर्चवार्ड’ने अशेष कीर्ति अर्जित की। इसमें उद्देगहीन विषादकी अभिव्यक्ति है, निराशाकी झलक नहीं और जीवनकी तिक्तता और अन्यायके प्रति आक्रोश भी नहीं है। केवल व्यापक विषाद, मानवीय समवेदना एवं सहानुभूतिकी व्याप्ति है, क्योंकि ग्रेने सामान्य ग्रामीण जीवनमें व्याप्त कारुणिकताका अनुभव किया था। चौधरी बदरीनारायण उपाध्याय ‘प्रेमघन’ने ‘दुर्दशा दत्तापुर’में यह पद्धति अपनायी है, यद्यपि इसपर गोल्डसिथ-कृत

ऊजड़ग्राम (डिजेंटड विलेज)का स्पष्ट प्रभाव है। हिन्दीमें इसे करुणगीति कहते हैं, क्योंकि इसमें कारुणिक आर्द्रता और तटस्थ विषादकी अभिव्यक्ति होती है। राजनीतिक चेतनाके जागरित होनेपर किमानों और मजदूरोंके प्रति समवेदना प्रकट करनेवाले गीतोंकी रचना हुई है, जिसमें गिरिधर शर्मा कविरत्नकी रचना ‘जय जय किसान’ सर्वप्रथम है।

किसी स्वजन या अत्यन्त प्रिय जनकी मृत्युको लक्ष्य कर लिखे गये गीत पाश्चात्य दृष्टिमें एलिजी हैं, जिन्हें शोकगीति कह सकते हैं। शोकगीतिमें वैयक्तिक हानिकी तीव्रानुभूति और उद्देगपूर्ण विषाद एवं अपरिशील निराशाकी कारुणिक शोकाविष्ट अभिव्यक्ति होती है, यह अधिकाधिक वैयक्तिक है, अतः इसमें अधिकाधिक गीतिकाव्यात्मकता मिलेगी। ऐसी रचनाओंमें विकटर ह्यूगो-कृत ‘त्रिस्त्रिसि डि ओलम्पियो’ अद्वितीय है। प्रेमी अधिक समयके अन्तरपर अपने प्रेमके रगस्थलकी यात्रा करता है, वहाँ पहुँचनेपर सभी वस्तुएँ परिवर्तित दीख पड़ती हैं, यहाँतक कि प्रकृति भी परिवर्तित हो चुकी है एवं पगडण्डीके स्थानपर विस्तृत राजपथ निमित्त हो चुका है। आधुनिक कालमें भारतेन्दु हरिश्चन्द्रके देहावसानपर अनेक शोककाव्य लिखे गये थे, जिनमें प्रेमघन-कृत ‘शोकाश्रुविन्दु’ अति प्रसिद्ध है, किन्तु यह रचना गीतात्मक नहीं, छन्दात्मक है। उर्दू-फारसीमें इसे मरसिया कहते हैं, किन्तु उसमें गेयता और वैयक्तिकतापर विशेष बल नहीं रहता है। प्रतापनारायण मिश्रने हसन-हुसैनकी मृत्युके सम्बन्धमें एक मरसिया लिखा था। ‘बटोहियागीत’के प्रसिद्ध कवि रघुवीरनारायणने ‘प्यारे शिवेश्वर’में प्रिय व्यक्तिकी मृत्युपर शोकगीत लिखा था। इस कोटिकी रचनाओंमें निराला-कृत ‘सरोज-स्मृति’ श्रेष्ठ रचना है। दे०—‘शोकगीति’। —रा० खे० पा०

करुण रस—भरतके ‘नाट्यशास्त्र’ (३ श० ३०)में प्रतिपादित आठ नाट्यरसोंमें शृंगार और हास्यके अनन्तर तथा रौद्रसे पूर्व करुणकी गणना की गयी है। ‘रौद्रात्तु करुणो रस’ कहकर करुण रसकी उत्पत्ति रौद्र रससे मानी गयी है और उसका वर्ण कपोतके सङ्ग है (कपोत करुणचैव) तथा देवता यमराज वताये गये हैं (करुणो यमदैवत)। भरतने ही करुण रसका विशेष विवरण देते हुए उसके स्थायी भावका नाम ‘शोक’ दिया है (अथ करुणो नाम शोकस्थायि-भावप्रभव) और उसकी उत्पत्ति ‘शापजन्य बलेशविनिपात,’ ‘इष्टजन-विप्रयोग,’ ‘विमवनाश,’ ‘वध,’ ‘वन्धन,’ ‘विद्रव’ अर्थात् ‘पलायन,’ ‘अपघात,’ ‘व्यसन’ अर्थात् आपत्ति आदि विभावोंके संयोगसे स्वीकार की है। साथ ही करुण रसके अभिनयमें, ‘अश्रुपातन,’ ‘परिदेवन’ अर्थात् विलाप, ‘मुख-शोषण,’ ‘वैवर्ण्य,’ ‘व्रस्तगात्रता,’ ‘निश्वास,’ ‘स्मृतिविलोप’ आदि अनुभावोंके प्रयोगका निर्देश भी किया है। फिर निवेद, रलानि, चिन्ता, औत्सुक्य, आवेग, मोह, श्रम, भय, विषाद, टैन्य, व्याधि, जटता, उन्माद, अपस्मार, त्रास, आलस्य, मरण, स्तम्भ, वेपथु, वैवर्ण्य, अश्रु, स्वरभेद आदिको व्यभिचारी या संचारी भावके रूपमें परिगणित किया है (६ ६१ ग)। -

यनजय (१० ग० ३०), विश्वनाथ (१४ ग० ३०) आदि आगेके संस्कृत आचार्योंने करुण रसके उत्पादक विविध



कारणोंको सक्षिप्त करके 'इष्ट-नाश' और 'अनिष्ट-आप्ति' इन दो मन्त्राओंमें निबद्ध कर दिया है, जिनका आधार उक्त 'नाट्य-शान्त्र'में ही मिल जाता है। धनजय—'इष्टनाशादनिष्टाप्ती शोकात्मा करुणोऽनुनम्।' (३० ६० . ४ . ८१) विश्वनाथ—'इष्टनाशादनिष्टाप्ते. करुणाख्यो रसो भवेत्।' (सा० ६० : ३ २२२)। हिन्दीके अधिकांश काव्याचार्योंने इन्हींको स्वीकार करते हुए करुण रसका लक्षण रुढिगत रूपमें प्रस्तुत किया है। चिन्तामणि (१७ ज० ई० पूर्वा०)के अनुसार 'इष्टनास कि अनिष्ट की, आगम ते जो होइ। दुःख सोक थाई जहाँ, भाव करुन कह सोइ।' (क० जु० क० त० ८)। देव (१७ ज० ई० पूर्वा०)—'विनठे ईठ अनीठ सुनि, मनमें उपजत सोग। आसा छूटे चार विधि, करुण बखानत लोग।' (जब्बर २० ३)। कुलपति मिश्रने 'रत्नरहस्य (१६७० ई०)के भरतके नाट्यके अनुरूप विभावोंका उल्लेख किया है और केशवदासने 'रसिकप्रिया'में 'प्रियके त्रिप्रिय करने'को ही करुणकी उत्पत्तिका कारण माना है।

जहाँतक करुण रसके देवताका प्रश्न है, हिन्दीके कवियोंने अधिकतर 'यम'के स्थानपर 'वरुण'को मान्यता प्रदान की है और इस प्रकार भरतसे लेकर विश्वनाथतककी परम्परासे भिन्न पथका अनुसरण किया है। करुण रसके उद्दीपन-विभावका निरूपण प्रायः 'साहित्यदर्पण'के 'दाहादिकावस्था भवेदुद्दीपनम्' (सा० ६० . ३ २२३)के प्रभावसे किया गया है।

करुण रसकी परिव्याप्ति और परिसीमनका निर्धारण एक जटिल प्रश्न है। यद्यपि करुणका स्थायी भाव शोक माना गया है, पर शोक तभी सम्भव है जब उसके मूलमें 'राग' या 'रति' किसी-न-किसी रूपमें निहित हो। आदिकाव्य वाल्मीकि-रामायणसे सन्वद्ध क्राँचवधकी कथामें ही इनका सूत्र मिलता है। जिस क्राँच-मिथुनमेंसे एकके वधका परिणाम 'शोक'के 'शोकत्व'में घटित हुआ वह 'काममोहित' या। इस आधारपर कुछ काव्य-चिन्तकोंने करुणका क्षेत्र अन्य रसोंकी अपेक्षा अत्यन्त व्यापक बताया है और शृङ्गारादि रसोंको उसीकी परिधिमें समाविष्ट करनेकी चेष्टा की है। इसका सबसे अधिक श्रेय 'उत्तररामचरित'के रचयिता भवभूतिको है। इन्होंने काव्यमें करुण रसकी महत्ता और व्याप्तिका मुक्त उद्घोष किया है—'एको रस करुण एव निमित्तमेडाङ्गिन्न पृथक्पृथगिव श्रयते विवर्तान्। आवर्तबुद्बुदतरंगमयान्विकारानम्भो यथासलिलमेव हि तत्समग्रम्।' (३ . ४७)। मानव-हृदयको सुखकी अपेक्षा दुःख अधिक तलस्पर्शी एवं द्रवणशील अनुभूति प्रदान करता है तथा वह अधिक गन्भीर एवं स्थायी आत्मिक एकता उत्पन्न करनेकी क्षमता रखता है, कदाचित् इसी आधारपर उक्त स्थापनाकी मनोवैज्ञानिक व्याख्या प्रस्तुत की जा सकती है।

एक ओर जहाँ करुणको इतनी व्यापक महत्ता प्रदान की जाती है, वहाँ दूसरी ओर आचार्योंने उसकी सीमाओंका भी निर्देश शृङ्गारादि अन्य रसोंकी तुलनामें सूक्ष्म रीतिसे किया है। अनुभावों और नंचारियोंकी दृष्टिसे विप्रलम्भ शृङ्गार करुणके सबसे निकट पड़ता है इसीलिए भरतसे लेकर वर्तमान कालतक काव्यके तत्त्वज्ञोंको दोनोंका मौलिक अन्तर

स्पष्ट करनेकी ओर विशेष ध्यान देना पड़ा है। 'नाट्यशास्त्र'में करुणकी निरपेक्ष और विप्रलम्भकी सापेक्ष कहकर दोनोंका पार्थक्य प्रदर्शित किया गया है—'करणस्तु निरपेक्षभाव औत्सुक्यचिन्तासमुत्थः। सापेक्षभावो विप्रलम्भकृतः। एवमन्य करुण अन्यश्च विप्रलम्भः।' (६ . ४५)। उक्त उद्धृत अंशके साथ भरतने 'एवमेव सर्वभावसमुक्त शृङ्गारो भवति' अर्थात् 'इस प्रकार यह शृङ्गार सब भावोंसे समुक्त होता है।' यह टिप्पणी जोड़कर स्पष्ट निर्देश कर दिया कि वे करुणकी तुलनामें शृङ्गारको अधिक व्यापक भाव-भूमिपर आधारित मानते थे।

जो करुण इष्टनाशसे उत्पन्न होता है वह तो विप्रलम्भने सरलतासे पृथक् किया जा सकता है, क्योंकि नायक-नायिका, दोनोंकी सत्ता 'रति'की स्थितिके लिए अनिवार्य है। यदि दोनोंमेंसे किसीका अवसान हो जाता है तो 'रति'की स्थिति ही नहीं होती, अतः ऐसी दशामें केवल करुण ही सम्भव है। परन्तु अनिष्टप्राप्तिसे उत्पन्न होनेवाला करुण विप्रलम्भसे तबतक अलग नहीं किया जा सकता जबतक 'रति' और 'शोक'की सम्मिलित स्थितिमें किसी एककी प्रधानता व्यक्त नहीं हो जाती। 'रत्यनालिंगित शोक'की विशेष स्थितिको मानते हुए मिश्र रसके रूपमें 'करुण शृङ्गार' और 'करुण वात्सल्य'की भी कल्पना की गयी है (आनन्दप्रकाश दीक्षित . काव्यमें रस अप्र० धीसिस पृ० ४३७, ३८)। करुण-काव्यमें भ्रमर-गीतके प्रसंगमें गोपी-विरह, यशोदा-विलाप और 'अभिज्ञान-शाकुन्तल'के चतुर्थ अंकमें कण्वके आश्रमसे शकुन्तलाकी विदाई तथा ऐसे ही अन्य स्थल शास्त्रीय परिभाषाके अनुसार करुण रसके अन्तर्गत न आते हुए भी न्यूनाधिक करुण प्रभाव उत्पन्न करते हैं। उर्मिला विरह तथा राम-वनगमनकी स्थिति भी समानान्तर ही है, कदाचित् इसीलिए इनके वर्णनमें कवियोंने 'करुणा' या 'करुण रस'का स्पष्ट प्रयोग किया है। मैथिलीशरण गुप्त 'करुणे, क्यों रोती है? 'उत्तर'में और अधिक तू रोई। मेरी विभूति है जो, उसको 'भवभूति' क्यों कहे कोई?' (साकेत १)। तुलसीदास—'मुख सुखाहिं लोचन लवाहिं लोक न हृदय समाइ। मनहुं करुन रस कटकई उतरी अवध बजाइ।' (रा० च० मा० . २ . ५६)। रामचन्द्र शुक्लने ऐसे ही स्थलोंको ध्यानमें रखकर करुण और विप्रलम्भका अन्तर बताते हुए लिखा है कि वियोगमें प्रियके अपनेमें विछुड़नेकी विह्वलता प्रधान होती है, किन्तु शोकमें अपने कष्टकी भावना उतना काम नहीं करती जितना प्रियके कष्टकी चेतना जो को जलाती है। इससे भी भावकी प्रधानता और अप्रधानताके आधारपर ही करुण और शृङ्गारके बीच अन्तर करनेकी पुष्टि होती है। केशवदासने वियोग शृङ्गारके चार भेदोंमें एक करुण भी रखा है, जो इस बातका प्रमाण है कि दोनोंकी सीमा एक बिन्दुपर मिल जाती है।

करुण रसके साथ जो हमसे भी महत्त्वपूर्ण समस्या सम्बद्ध रही है वह है दुःखके द्वारा आनन्दकी उपलब्धि। करुणके द्वारा प्रत्यक्ष तो दुःखकी अनुभूति होती है, परन्तु भारतीय काव्यशास्त्रमें रसोंको आनन्दोत्पादक माना गया है, अतः सैद्धान्तिक दृष्टिसे करुण रसकी निष्पत्तिमें भी भावकको आनन्दकी ही उपलब्धि होनी चाहिये। करुण

काव्यसे दुःखकी अनुभूति होती ही नहीं, यह कहना प्रत्यक्ष अनुभवका विरोधी समझकर आचार्योंने विविध प्रकारके तर्कोंसे इसका समाधान प्रस्तुत करनेका यत्न किया है। कुछ विद्वान् करुण प्रसंगोंसे आनन्दकी उपलब्धि सम्भव मानते हैं और कुछ इसके विरोधी हैं। संस्कृत काव्यशास्त्रमें इस विवादका मूल पर्याप्त प्राचीन है, इधर पाश्चात्य नाटकोंमें प्राप्त ट्रेजिडीकी समस्या तथा तत्सम्बन्धी प्राचीन-ग्रीक मनीषियोंके मतोंपर भी इसीके साथ विचार किया जाने लगा है। 'ध्वन्यालोक' (२ ८) में आनन्दवर्धन- (९ श० ई० उक्त०) ने न केवल करुणमें 'माधुर्य' एवं 'आर्द्रता' की स्थिति मानी है वरन् उसे शृङ्गार और विप्रलम्भसे उत्तरोत्तर अधिक प्रकर्षमय भी बताया है, जिससे व्यंजित होता है कि वे करुण रसकी शृङ्गारसे भी अधिक उत्तिकर अथवा आनन्ददायक मानते थे। मुक्तिवादके प्रतिपादक भट्टनायकने कहा है कि रसदशामें सत्त्वोद्रेक होनेसे भावके लिए भावके क्षेत्रमें 'स्व' और 'पर' का भेद समाप्त हो जाता है, जिसके फलस्वरूप भावके मात्रिक आस्वादनसे उसे आनन्दकी उपलब्धि होती है। करुण रसमें भी यही बात चरितार्थ होती है। मधुसूदन सरस्वतीने 'भक्तिसायन' में साख्य दर्शनके आधारपर करुण आदि दुःखात्मक रसोंमें शुद्ध सत्त्वकी स्थिति न मानकर गुणोंमें तारतम्य स्थापित किया है। उनकी दृष्टिसे सत्त्वगुण उद्रेकशून्य होता है जब कि 'क्रोध' और 'शोक' में रजोगुण और तमोगुणकी प्रधानता रहती है, जिससे इनमें न्यूनाधिक उद्रेक अवश्य मिलता है। इसी कारण रौद्र रस और उससे उत्पन्न करुण रस विशुद्ध आनन्दकी सृष्टि नहीं कर सकते। पर इसीके साथ अनुभूतिके लौकिक और अलौकिक रूपको भी स्वीकार करते हैं, जो रस-सिद्धान्त और उसके आनन्दवादका मूल आधार है। अभिनव गुप्तने रसदशाकी अलौकिक अनुभूति और उसकी विलक्षणताका सूक्ष्म विवेचन करते हुए हृदयकी मुक्त-दशासे आनन्दकी प्राप्ति मानी है, जो उनके विचारसे सभी रसोंमें अनिवार्य रूपसे रहती है, अन्यथा रसनिष्पत्ति ही असम्भव है। विश्वनाथने केवल सचेतस्व्यक्तियोंको करुण रसके प्रति आकर्षित होनेमें सक्षम बताया है और करुणकी रसात्मकताको सीमित किया है। भोजने धनञ्जय और विश्वनाथके ही तर्कोंके आधारपर 'दुःखदातापि सुखं जनयति' का प्रतिपादन किया। जिस प्रकार रतिमें नखक्षतादि कष्टदायक होते हुए भी सुखसंवृद्धिके साधन होते हैं, उनके विचारसे उसी प्रकार करुण रसमें भी दुःखद वस्तुएँ सुखानुभूति उत्पन्न करती हैं। रामचन्द्र गुणचन्द्रने अपने 'नाट्यदर्पण' में इसी बातको 'पानक रस' का उदाहरण देकर प्रतिपादित किया है जिसमें सुखास्वादकी तरह तीक्ष्ण आस्वाद भी रुचिकर लगता है—'पानकरसमाधुर्यमिव च तीक्ष्णास्वादेन, सुखास्वादेन सुतरा सुखानि स्वदन्ते।' (पृ० १५९)।

कदाचित् इसी समस्यासे प्रेरित होकर अनेक आचार्योंने रसोंको दो भागोंमें विभाजित कर दिया। शृङ्गार, वीर, हास्य, अद्भुत और शान्त ये पाँच रस अनुकूलवेदनीय होनेके नाते सुखात्मक वर्गमें रखे गये तथा करुण, रौद्र, वीभत्स और भयानक ये चार रस प्रतिकूलवेदनीय होनेसे

दुःखात्मक वर्गमें माने गये। रसोंके इस वर्ग-विभाजनका मूल स्रोत काफी पुराना है, यद्यपि सर्वाधिक प्रसिद्धि इसके लिए रामचन्द्र गुणचन्द्रकी ही मिली। उनके 'नाट्यदर्पण' की १०९वीं कारिका है—'सुखदुःखात्मको रसः'। 'नाट्यशास्त्र' की 'अभिनवभारती' टीकामें भी कहा गया है—'सुखदुःखस्वभावो रसः', अर्थात् रस सुख-दुःख स्वभाववाले होते हैं। यह 'नाट्यदर्पण' से पहलेकी रचना है। हरिपालके 'मंगीतसुधाकर,' रुद्रभट्टके 'रसकलिका,' धनञ्जयके 'दशरूपक' आदि अनेक ग्रन्थोंमें भी करुण रसको दुःखात्मक मानकर उसकी आनन्दात्मकतापर विचार किया गया है। रसिकोंकी उसमें उत्तरोत्तर प्रवृत्ति होती है, इसको करुण रसमें स्थित आनन्दका प्रमाण माना गया है यथा—'अत्रोत्तरोत्तरारसिकानां प्रवृत्त्यः। यदि वा लौकिककरणवद्दुःखात्मकत्वमेवेह स्यात्तदा न कश्चित्तत्र प्रवर्तते' (धनिककृत व्याख्या ८० सू० ४ ४४, ४५)। इस समस्यापर अनेक आधुनिक मराठी विद्वानोंने भी विचार किया है। ८० के० केलकरने अपने 'काव्यालोचन' नामक ग्रन्थमें करुणकी दुःखात्मकताके पक्षमें तर्क प्रस्तुत किया कि यदि अश्रुपात आदि दुःखबोधक अनुभाव आनन्दके व्यंजक माने जायें तो इनकी उपस्थिति रति आदि सुखदशाओंमें भी होनी चाहिये, जो नहीं होती। अतः ये दुःखके ही लक्षण हैं और करुण दुःखात्मक रस ही है। उन्होंने एक मौलिक प्रश्न यह भी उठाया कि आनन्दको ही क्यों इतनी प्रमुखता दी जाय, दुःख भी प्रमुख है। करुणके नियतिकृत, व्यक्तिगत और आदर्शात्मक, ये तीन रूप मानते हुए उन्होंने आनन्दकी उपलब्धि केवल आदर्शात्मक करुणसे ही सम्भव मानी। आगरकर और जोग आदि विचारकोंने भी लगभग ऐसी ही धारणाएँ व्यक्त की हैं। ८० ना० आपटेने मनके अणु और विभु दोनों भेद माने हैं और कहा कि अणुरूप मन निरन्तर आनन्दलीन रहता है। केवल विभुरूप मन दुःखादि लौकिक दशाओंसे सम्पृक्त होता है। आधुनिक मनोविज्ञान इन भेदोंको स्वीकार नहीं करता, अतः इनपर आधारित करुण रसकी व्याख्या भी मान्य नहीं हो सकती। दि० के० वेडेकरने रसोंके पूर्वोल्लिखित सुख-दुःखात्मक विभाजनको 'देवासुरकथा' की पौराणिक परिकल्पनापर आधारित बताया, जिसके अनुसार करुण रस आसुरी रसोंकी कोटिमें आता है। (दि० 'आलोचना' अंक ४) पर उन्होंने यह भी स्वीकार किया कि 'आधुनिक साहित्यमें करुण रस रौद्रका ऐसा अनुचर नहीं है। वह स्वतन्त्र है। व्यक्तित्वका गौरव और श्रेष्ठ व्यक्तियोंमें छिपे किसी दोषके कारण उदात्त व्यक्तिको जो दारुण व्यथा सहनी पड़ी वह आजकी करुण कथाओंका विषय है।' (दि० वही)। मराठी साहित्यके एक अन्य विवेचक वामन मल्हार जोशीने करुण रसकी आधुनिक व्याख्या करते हुए उससे आनन्दकी सृष्टि सम्भव मानी है। बाटवे व्यक्ति-भेदके आधारपर ही करुणमें आनन्दकी स्थिति मानते हैं, उसी प्रकार जिस तरह विश्वनाथने सचेतस्व्यक्तियोंको ही करुणसे आनन्द पानेमें सक्षम बताया है। सक्षेपमें कहा जा सकता है कि आधुनिक रस-विवेचकोंने करुण रसके आनन्द-प्रद होनेकी प्राचीन स्थापनाका सर्वथा तिरस्कार नहीं

किया है।

ट्रेजिडीको लेकर योरोपीय समीक्षकों द्वारा जो समाधान करुण दृश्योंके प्रभावके सम्बन्धमें व्यक्त किये गये, उनके मूलमें प्रायः अरस्तू (४ अ० ई० पू०) का 'कैथामिस' सिद्धान्त किसी-न-किसी रूपमें अवश्य मिलता है। 'कैथामिस'(दे०)का अर्थ है मनोरेचन। भयद एव कारुणिक दृश्योंके देखनेसे अन्तर्मनके विकारोंका रेचन हो जाता है और यह अन्ततः चित्तवृत्तिके लिए स्वस्थ होता है। ग्रेक्सपीयर (१५६४-१६१६ ई०) के प्रसिद्ध दुःखान्त नाटकोंकी व्याख्या बहुधा इसी दृष्टिकोणसे की जाती रही है। निश्चय ही मनोरेचनका सिद्धान्त करुण भावोंके विवेचनमें एक महत्त्वपूर्ण विचार-कोण प्रस्तुत करता है। हीगेल (१७७०-१८३१ ई०) ने मनुष्य और ईश्वरके सम्बन्धकी रहस्यात्मकता तथा मानव-आचरणकी नैतिक भावनाको ट्रेजिडीका मूल माना। कारुणिक और दुःखद घटनाएँ मानव-जीवनकी परिचालित करनेवाली किसी महान् रहस्यमयी शक्तिका बोध कराती हैं, अतएव साहित्यमें करुण दृश्योंका चित्रण हीगेलके मतसे एक उद्देश्यविशेषको भी व्यक्त करता है और यह उद्देश्य नैराश्यका प्रसार न होकर जीवनके प्रति श्रद्धा और विश्वासका प्रसार है। गार्पेनहावर (१७७८-१८६० ई०), नीत्शे (१८४४-१९०० ई०) आदि दार्शनिकों तथा ब्राइडन (१६३१-१७०० ई०), एडिसन (१६७२-१७९९ ई०), हि० विंत्सी (१७८५-१८५९ ई०) आदि समीक्षकोंने ट्रेजिडीकी सन्त्यापर पर्याप्त विचार प्रस्तुत किये हैं, जिनका स्वतन्त्र महत्त्व है।

करुण रसके भेद - साधन, आलम्बन, धर्म-अपचय, मन-वचन-क्रिया तथा प्रभावकी मात्राको आधार मानकर करुण रसके अनेक भेद काव्यशास्त्रमें मिलते हैं। साधनके आधारपर 'इष्टजन्य', 'स्मृत अनिष्टजन्य' तथा 'श्रुत अनिष्ट-जन्य' आदि भेद मिलते हैं, जो मूलतः करुण रसके उत्पादक कारणोंके ही, 'इष्टनाश' और 'अनिष्टप्राप्ति', जिनका उल्लेख प्रारम्भमें किया जा चुका है, समानान्तर है। स्मृत और श्रुत केवल अनिष्टबोधके प्रकारको व्यक्त करते हैं, जिनके और भी प्रकार हो सकते हैं। 'रसतरंगिणी' में भानुदत्तने करुणके आलम्बनको दृष्टिमें रखकर 'स्वनिष्ठ' और 'परनिष्ठ' नामक दो भेद किये हैं। जब शाप, वन्धन, क्लेश, अनिष्ट आदि अपने अर्थात् आश्रयमें ही सम्बद्ध हों, दूसरे शब्दोंमें जब आश्रय ही स्वयं करुण रसका आलम्बन हो, तो उसे स्वनिष्ठ करुण कहा जायगा, पर जब उक्त वस्तुओंका सम्बन्ध अपनेसे पृथक् आलम्बनसे हो तो वह परनिष्ठ करुण होगा। आनन्दप्रकाश दीक्षितने इनके स्थानपर 'करुणाजनक' और 'करुणाजनित' शब्दोंका प्रयोग वांछित माना है (काव्यमें रस अप्र० थीसिस - पृ० ४३३, ३४)। भरतके 'नाट्यशास्त्र' में करुणके तीन भेद मिलते हैं— १. अध्याय ६ ७८) धर्मापघातज, २ अपचयोद्भव, ३ शोककृत। इनमें अन्तिम शोककृत सबसे अधिक प्रभावशाली होता है। भावप्रकाशकारने मन, वचन और क्रियासे अभिव्यक्ति लक्षित करके करुणको मानस, वाचिक और कर्म, तीन प्रकारका माना है। उन्हें अनुभाव-भेद कहा जा सकता है।

मात्राके अनुसार किये गये करुणके पाँच भेद उक्त भेदोंकी अपेक्षा हिन्दीमें अधिक प्रसिद्ध हैं— १. करुण, २. अतिकरुण, ३. महाकरुण, ४. लघुकरुण, ५. सुखकरुण। रीतिकालीन आचार्य कवि देवने अपने 'शब्दरसायन' के अन्तर्गत इन भेदोंका उल्लेख किया है— 'करुणा अतिकरुणा अरु महाकरुण लघु हेत। एक कहत है पाँचमें, दुखमें सुखहि समेत।' (पृ० ३८)। गुलाबरायने अपने 'नवरस' नामक ग्रन्थमें इनपर विचार करते हुए लिखा है कि 'प्रथम तीन भेदोंमें तो करुणाकी मात्रा उत्तरोत्तर उच्च होती जाती है, पर लघुकरुणमें कुछ कम हो जाती है। वहाँ वह केवल चिन्ताके रूपमें रहती है। अनिष्टका नाम रहता है, पर आशा नहीं टूटती। चित्त दुविधामें रहता है। अनिष्ट-निवारणका पूरी तरहसे प्रयत्न होता रहता है। सुखकरुण वह कर्ण है जो हर्षमें बदलनेवाला हो, किन्तु वहाँ पिछले वियोगजन्य करुणका प्रबल आवेग हर्षको प्रभावित कर मनुष्यको रुला देता है। हर्षके आँसू इसी प्रकारके होते हैं।' (पृ० ४४१)। संस्कृत काव्यशास्त्रके प्रमुख ग्रन्थोंमें इनका उल्लेख नहीं मिलता कदाचित् इसीलिए आनन्दप्रकाश दीक्षितने इन भेदोंको निस्तार बताया है। वे किसी-न-किसी दूसरे रसमें इनके अन्तर्भावके पक्षमें हैं। रसास्वादमें स्तरभेद उन्हें अभीष्ट नहीं, यद्यपि आनन्दवर्धन आदि आचार्योंतकने रसोंमें प्रकर्ष-भेद माना है। ये भेद निश्चय ही करुण रसकी अनुभूतिके विभिन्न स्तरोंको व्यक्त करते हैं और इन्हें सर्वथा निराधार या असिद्ध नहीं कहा जा सकता।

—ज० गु०

हिन्दी साहित्यके वीरकाव्यमें करुण रसकी अभिव्यक्ति बहुत कम हुई है, यद्यपि नृत्य और अनिष्टकी परिस्थितियाँ आयी हैं। कहीं-कहीं रसामासके रूपमें करुण आया है। मान कविमें कहीं करुणका दर्शन होता है (रा० वि० १ ३७)। यत्र-तत्र आमासभर मिलता है। भक्ति-साहित्यके आशा-उल्लासमें करुणको अधिक अवसर नहीं था, यद्यपि कृष्णके मथुरा जानेका प्रसंग अपने-आपमें करुण है और सूर जैसे कविने अत्यधिक भावात्मक शैलीमें अंकित भी किया है। वस्तुतः इस अवसरपर यशोदा तथा गोपियोंके मनमें कृष्णके विषयमें आशकाका भाव करुणाकी सृष्टि करता है। आगे गोपियोंकी वियोग शृङ्गारकी सघन मनोदशा यत्र-तत्र करुण जान पड़ती है। राधाका चित्र अपनी वियोग-व्यथामें मौन तथा करुण है। तुलसीके कथा-काव्यमें करुण रसको अवसर मिला है। कैकेयीके वरदानोंकी सुनकर दशरथके मनकी करुणाका सुन्दर चित्रण तुलसीने किया है। इसके अन्तर्गत कविने राजाके मनके आशंका, मोह, विषाद, दैन्य, जड़ता, उन्माद, त्रास, स्तम्भ, मूर्च्छा आदि अनेक संचारियोंका सहज और सूक्ष्म अंकन किया है। इस करुणाके प्लावनमें सारी अयोध्या नगरी बह जाती है। राम-वन-गमन और वादमें दशरथ-मरणकी परिस्थितियाँ करुण रसके अनुकूल हैं और कविने इसका विशद वर्णन किया है। सुमन्त्रका अयोध्या वापस आना, दशरथका समाचार पाना, उनका मरण, भरतका अयोध्या आना आदि ऐसे प्रसंग हैं। इन करुण प्रसंगोंको तुलसीने 'कविनावनी' तथा 'गीतावली' में भी चित्रित किया

है। सफ़ी प्रेमी कवियोंने वियोगके वर्णनके अन्तर्गत करुण परिस्थितियोंका अवश्य अंकन किया है, उदाहरणके लिए जायसीका 'नागमती-वियोग' लिया जा सकता है। रीतिकालके कवि इसका ममुचित निर्वाह नहीं कर सके, उनके उदाहरण कमजोर हैं। मुक्तकोंमें यह सम्भव भी नहीं था। भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने 'हरिश्चन्द्र' नाटकमें इसकी सफल आवतारणा की है। भारतेन्दुने तथा इस युगके कई कवि और लेखकोंने देश-दुर्दशापर भी करुण रसकी कविता की है। आधुनिक महाकाव्यों तथा प्रबन्धकार्योंमें यत्र-तत्र इसका वर्णन मिलता है। छायावादी कवियोंमें महादेवीके काव्यमें करुणाका विशेष उल्लेख किया जाता है, पर यह भावाभिव्यक्ति वियोग शृङ्गारके अन्तर्गत आती है। —सं० करुण विप्रलम्भ-दे०—'विप्रलम्भ शृङ्गार'।

करुणा-दे०—'महायान'।

कर्पूर-दे०—'बोल-कक्कोल-योग'।

कलसा—वह वाक्य जो इस्लाम धर्मका मूल मन्त्र है। वह वाक्य है 'ला इलाह इल्लाह मुहम्मद ग़ुन रसूल इल्लाह' अर्थात् अल्लाहको छोड़कर दूसरा कोई परमात्मा नहीं और मुहम्मद अल्लाहका रसूल है। इसमें 'ला इलाह इल्लाह' तो कुरानमें आया है, लेकिन बादका अंश नहीं। इस्लामके अनुयायियोंका कहना है कि मुसलमानको जीवनमें कमसे कम एक बार जोरसे इसका उच्चारण करना चाहिये। —रा० दू० ति०

कलहंस—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। दे०—'मनोहस'।

कलहान्तरिता (नायिका)—अवस्थानुसार नायिकाओंके विभाजनका एक भेद। विशेषके लिए दे०—'नायिका-भेद'। 'अभिसन्धिता'के नामसे सर्वप्रथम भरत द्वारा उल्लिखित। कलहके कारण अलग हुई, इस शब्दका अर्थ है। भानुदत्तने इसे 'पतिमवमन्य पश्चात्परीतता' कहा है (र० मं० पृ० १०४)। अर्थात् पतिका अपमान करके पुनः पश्चात्ताप करनेवाली नायिका। मतिरामने कारण 'कछो न मानै कन्तको' स्वीकार किया है, पर पद्माकरने 'प्रथम कछु अपमान करि' कहा है। नायिकाके इस रूपके अन्तर्गत स्वकीयाके मुग्धादिक भेद, परकीया तथा सामान्याको माना गया है। मुग्धाका मान सहज रिसके कारण है, इसी कारण उसके पश्चात्तापमें मार्मिकता अधिक है—'आयहु अवहि गवनवाँ जुरते मान। अव रस लागहि गोरियहि मनपछतान' (रहीम बरवै० ४७)। 'लाजके अठोट कै कै बैठती न ओट दै दै, घूँघटकौ काहेको कपट पट तानती।' (देव ब्र० भा० ना० २ पृ० ५२०)। मध्या कलहान्तरिताकी आकुलता अधिक स्पष्ट हो जाती है—'यकि गइ मन बनहरिया फिरिगो पीय। मै रुठि तुरित न लायउ हिमकर होय' (रहीम बरवै० ४९)। मुग्धा जब 'अतन ताप तन ही सहै मन ही मन अकुलाइ', तब मध्या 'कलह कहरकी लहरमें परी तिया पछिताय।' (पद्माकर ज० वि० १ १७२, १७४)। प्रौढ़ाका पश्चात्ताप समर्पणकी सीमापर पहुँच जाता है—'अंजुलि जोरि निहारि गरें परि हौं हरि प्यारेके पाँय परौगी।' (देव ब्र० भा० ना० २ : ५२६)। वह अपनी विकलताकी सँभाल पानेमें असमर्थ

जान पड़ती है—'प्राननकी हानि सी दिखान सी लगी हाय कौन गुन जानि मान कोन्हौं प्रान प्यारे सों।' (पद्माकर ज० वि० १ १७५)। परकीया अपने मानके लिए अत्यधिक उद्विग्न तथा विकल है, उसके लिए यह स्थिति अधिक मार्मिक व्यथाकी है—'जेहि लागि कीन विरोधवा ननद जेठानि। रखि न लाय करेजवा तेहि हित जानि।' (रहीम बरवै० ५०)। वह दोनों ओरसे क्लेश पा रही है—'जोरत हू सजनी विपति तोरत विपति समाज। तेह कियो विन काज पुनि तेहि कियो विन काज।' (मतिराम र० रा० १४१)। सामान्याके पश्चात्तापमें धनहानिका भाव प्रधान रहता है—'जिहि दीन्हें बहूँविरिया मुहि मनिमाल। तिहिते रुठे सखिया फिरि गये भाग।' (रहीम बरवै० ५१)। रीतिकाव्यमें इस नायिकाके रूपके अन्तर्गत विह्वलता, पश्चात्ताप, मनोव्यथा तथा ग्लानि आदि मनोभावोंका अंकन है और इन वर्णनोंमें उक्तिवैचित्र्यका निर्वाह किया गया है। —स०

कला—कला मानव-संस्कृतिकी उपज है। निसर्गसे शुद्ध करते हुए मानवने श्रेष्ठ संस्कारके रूपमें जो कुछ सौन्दर्य-बोध प्राप्त किया है, 'कला' शब्दमें उसका अन्तर्भाव है। परिस्थितियोंकी दृष्ट आकार देकर ही मनुष्यने मानव-संस्कृतिको जन्म दिया और उसे विकासके पथपर आरुढ़ किया। पशु और मनुष्यमें सबसे बड़ा अन्तर ऊर्ध्वोन्मुख चेतनाका है जो उसे प्रकृतिपर विजय प्राप्त करने और परिस्थितिको इच्छित स्वरूप देनेमें समर्थ बनाती है। आहार-भय-मैथुनादि सामान्य पशु-क्रियाओंसे ऊपर उठकर मनुष्यने जब आत्मचैतन्य प्राप्त किया, तब उसमें एक नयी दीप्तिका आविर्भाव हुआ। जीवन-कलहसे थोड़ा अवकाश पाते ही मनुष्य अपने संघर्षपूर्ण अनुभवोंसे लाभ प्राप्त करता हुआ सुख-सुविधाकी ओर बढ़ता है। पर्णकुटीसे प्रासादतक बढ़ते हुए मनुष्यने अपनी निरन्तर वृद्धिमान् आवश्यकताओंकी पूर्ति ही नहीं की, उसने अपने भीतर उत्कृष्ट सौन्दर्य-चेतनाका विकास किया और शारीरिक आवश्यकताओंसे ऊपर उठकर मनकी सन्तुष्टिको अपना लक्ष्य बनाया। पक्वान्न और सुगन्धित द्रव्योंका आविष्कार, रंगोलीकी कला, चाँदी-सोनेके आभूषणोंका वैचित्र्य, चित्र और मूर्तिका निर्माण, दृष्ट-मित्रोंके हास-विनोद, कथा और काव्य, ये सब मानवकी सतत विकसित कला-चेतनाके ही विभिन्न स्वरूप हैं। मानसिक दृष्टिसे आह्लादकारक ये चेष्टाएँ मनुष्यके भाव-जगत्को निरन्तर तरलता और सुन्दरता प्रदान करती रही हैं।

कलाका 'उपयोगी कला' और 'ललित कला'में विभाजन किया जाता है और यह बताया जाता है कि उपयोगी कला व्यवहारजनित और सुविधाबोधी है तथा ललित कला मनके सन्तोषके लिए और उसमें उस विशिष्ट मानसिक सौन्दर्यकी योजना है जो उपयोगितावादसे भिन्न वस्तु है। परन्तु यह स्पष्ट है कि कलाके इन दोनों भेदोंका विकास साथ-साथ हुआ और मानवके सहजीवन और उसकी माधुर्य-साधनाके फलस्वरूप ही ये दोनों नित्य विकासमान् रहे। कर्म-कुशलता ही कला है। कला और मनुष्यका सम्बन्ध अविभाज्य है। मानवके द्वारा कलाकी प्रतिष्ठा हुई और कलाके द्वारा मानवने आत्मचैतन्य एवं आत्मगौरव

प्राप्त किया। प्रागविक विकारोंकी नीव्रता कम करनेमें 'साहित्य, संगीत, कला'का योगदान अप्रतिम रहा है। कलाके द्वारा ही मानव-जीवनमें माधुर्य और सौन्दर्यशीलताका जन्म हुआ और कर्तव्य-कर्म सुन्दर एवं मधुर बना।

कलाका उद्गम सौन्दर्यकी भूलभूत प्रेरणासे हुआ है। सौन्दर्याभिरुचिका प्रमाण मनुष्यकी अनुकरणप्रवृत्ति है। प्रकृतिका अनुकरण और अतिक्रमण मानवकी सर्वोपरि चेतना है। प्रकृतिके रमणीय दृश्य, जैसे सूर्योदय, सूर्यास्त, मानव-मनको आनन्दसे भरते रहे हैं। इन दृश्योंका वह स्वन भी निर्माण करे ऐसी इच्छा मनुष्यके मनमें जागरित हुई। कोकिलके पवन स्वरने उसे संगीतकी प्रेरणा दी। इसी प्रकार निर्धारने उसे नृत्यके लिए अग्रसर किया। दुर्दम्य ग्रहणोंके पराभवके उपरान्त अपने उल्लासकी प्रकट करनेके लिए अथवा द्वैतकी कृतज्ञतामें बलिदानके अवसरपर मनुष्यके सामूहिक नृत्यगीत-अभिनयके आयोजनसे नाट्य-कलाको जन्म मिला। दुःखमय परिस्थितिको कल्पनामें सुवाक्य जीवनके संघर्षोंमें उसने रस लिया और हर्ष-शोक, सुख-दुःखको रस-निष्पत्तिका विषय बनाया। कलामें शोभ और श्रमका परिहार है, मनका रजन और उद्बोधन है, विगत अनुभवोंकी सुख पुनरावृत्ति है, यह जब मनुष्यने जाना तभी तो आकाशमधुर कला-निर्मिति और कलानन्दका जन्म हुआ।

कलाकी निर्मितमें कलाकारको एक विशिष्ट आनन्दकी उपलब्धि होती है और आनन्द-दान ही कलाका उद्देश्य है। इस कलानन्दमें अनेक कोटियाँ हैं। परन्तु कलानन्द शास्त्रज्ञानने उत्पन्न आनन्द (ज्ञानानन्द)ने भिन्न और उत्कृष्ट है। ज्ञानानन्द अपने श्रेष्ठ स्वरूपमें अनूर्त और कष्ट-साध्य है। कठिन बौद्धिक श्रमके बाद ही उसकी उपलब्धि होती है, परन्तु कलानन्द भावनात्मक और मूर्त-स्वरूप होनेके कारण सरल ग्राह्य और सार्वजनीन है। शास्त्रमें जहाँ तात्त्विक सत्यका विकास है, वहाँ कलामें अनुभूत नृत्य अथवा काल्पनिक सत्यका प्रसार है। एक तरहसे ज्ञानानन्द-का मूल खण्डानुभवोंका सन्बन्ध-निर्धारण है, परन्तु कलानन्द समग्र दर्शन है। दोनोंके मूलमें उत्कण्ठाका भाव है। परन्तु यह उत्कण्ठा दो प्रकारकी है—ज्ञानमें श्रेय वस्तुकी पर-परता लक्षित है तो कलाप्रसूत आनन्दानुभूतिमें उसकी आत्मपरता अथवा स्वीयताकी स्वीकृति है। इस प्रकार कलानन्द ज्ञानानन्दसे श्रेष्ठतर है। इसीलिए उसे लोकोत्तर एवं 'ब्रह्मानन्दसहोदर' कहा गया है।

कलाका एक लक्ष्य कुतूहलपूर्ति भी है। मनुष्यको इन्द्रिय-वन्धनों एवं देश, काल, परिस्थितियोंकी मर्यादाओंसे ऊपर उठाकर कला कल्पनाकी सहायताने कलाकारकी कुतूहलपूर्ति एवं इच्छापूर्तिका साधन बनती है। इस कुतूहलपूर्ति एवं इच्छापूर्तिसे जिस उत्कर्षमय आनन्दका जन्म होता है, वही कलाका आनन्द है। अतः कलामें प्रत्यक्षकी अपेक्षा अप्रत्यक्ष, वस्तुस्थितिकी अपेक्षा सम्भाव्य और सत्यकी अपेक्षा कल्पनाका अधिक महत्त्व है। कल्पना द्वारा मनुष्य अपनी अनुभूतिमें नये प्रत्यय जोड़ता है, नये अनुभवोंमें जीता है। फलस्वरूप उसमें नवचैतन्यका जन्म होता है। यही कलाका आनन्द है। मनुष्य स्नाजप्रिय

प्राणी है। अतः उनका सुख-दुःख अन्य प्राणियोंके सुख-दुःखमें बँधा है। इसीलिए उसका व्यक्तित्व समरस नहीं हो पाता। भावनाओं और विचारोंके नर्घर्षस्वरूप उसके भीतर जो आन्दोलन होते रहते हैं, वे उसे अपूर्णताकी दुःख नृचना देते हैं। ऐसी स्थितिमें 'कला' उसके भीतर सन्तुलन स्थापित करती है। प्रणय-भग, महत्त्वाकांक्षाका विरोध, कर्तव्यविमूढता, अन्तर्मनका शोभ, ये कुछ ऐसे कारण हैं जिनपर मनुष्यका वन नहीं चलता। इसीसे मनुष्य अन्तर्मुखी बनता जाता है और अपने भीतर ऐसे लोकका निर्माण करता है जहाँ इन दुःखोंका बाध है अथवा अखण्ड आनन्द-की स्थिति है। यहाँसे कलाका जन्म होता है। कलाके द्वारा मनुष्यका मानस-क्षितिज उदार, व्यापक और उन्नत बना है। उसने दुःखमें भी सुखकी अनुभूति की है। पीडा उसने लिए चन्दन बन गयी है।

क्यों मनुष्य त्रासकीय कलामें आनन्द प्राप्त करता है ? कारण है मनकी अन्तर्मुखता, जो सुखद घटनाकी अपेक्षा कष्ट-गन्भीर घटनासे अधिक रस ग्रहण करती है। प्रेक्षक अपने क्षुद्र दुःखोंको भूलकर रगमचपर स्थित महान् व्यक्ति (नायक)के दुःखमें विमोह हो जाता है, इस प्रकार सन-रसत्व-को प्राप्त करता है। मानव मनका एक भव्य पहलू यह है कि वह तटस्थ वृत्ति ग्रहण कर सकता है और साधारणीकरण द्वारा सबके सुख-दुःख-अपना सकता है। कला इस अतिक्रमणमें उसकी सबसे अधिक सहायक है। कलाके आस्वादसे श्रमपरिहार और मनके उद्बोधनकी भी सृष्टि होती है। कलाके नन्दन वनमें प्रवेश करते ही भावकका सारा मनस्ताप गल जाता है और परिस्थितियोंसे ऊपर उठकर प्रेक्षक अप्रत्याशित सफलताओंका अनुभव करता है। इस प्रकार कलानन्दके स्वरूप और कार्यके सन्बन्धमें अनेक प्रकारसे विचार किया जा सकता है।

कलाएँ अनेक हैं, परन्तु कलाका ध्येय सर्वत्र एक ही है—सौन्दर्यका अनुसन्धान अथवा रसानुभूति। कलाका जन्म मनकी जिस न्युमयी भूमिकासे होता है वह सर्वत्र एक है। प्रणय-वचनका टारुण दुःखकी अभिव्यक्ति चाहे नृत्याभिनयमें हो या मूर्तिमें या चित्र-संगीतमें, अभिव्य-जनाका स्वरूप भिन्न होनेपर भी मूल संवेदनानें कोई भेद नहीं होगा। समस्त कलाएँ परस्पर सन्बद्ध हैं और उनका लक्ष्य समान है। चित्र, नाट्य, संगीत, काव्य इत्यादि कला-प्रकारोंमें तरतमता स्थापित की गयी है, परन्तु यह मुला दिया गया है कि प्रत्येक कलामें आशिक रूपसे सभी कलाओंका उपयोग सम्भव है। संगीतमें स्वर प्रधान है, काव्यमें शब्द, परन्तु श्रेष्ठ काव्यमें नेयताका कम उपयोग नहीं है। संगीत स्वतन्त्र कला है, परन्तु कवितामें वह शब्द रस-परिपोषक बनकर ही सार्थक होता है। प्राचीनोंने गीत, नृत्य और वाद्यका संगीतके भीतर ही समावेश किया था, क्योंकि उनका मूलधार है गतिमानता। यही गतिमानता छन्दपद्धतिके द्वारा प्रकट होती है। चित्रकलाकी भाषा है 'रंग' अथवा 'रेखा', परन्तु वाङ्मयमें शब्दचित्रोंका कम महत्त्व नहीं है। शिल्पकी तो मूल काव्य ही कहा जा सकता है। वास्तवमें महान् कलाकृतियाँ समान रूपसे सभी कलाओंको प्रभावित करती रही हैं। नमन् भारतीय



चित्रकला और शिल्पकला 'रामायण' और 'महाभारत' पर आधारित है और महान् कलामन्दिरों एवं चित्रों ने कवियों को बराबर स्फूर्ति दी है। ऐसी स्थिति में यह प्रश्न उठता है कि कला के भिन्न-भिन्न प्रकार भेद किन आधारों पर अवलम्बित किये जायँ। वास्तव में कलाओं का अन्तिम ध्येय एक होने पर भी माध्यम की विभिन्नता और उसकी मर्यादा उनकी अभिव्यजना-शैली एवं सामर्थ्य को सीमित कर देती है। इसीसे उनके आकार और वैशिष्ट्य भिन्न-भिन्न होते हैं, जैसे, शिल्प की साकारता चित्र में नहीं है और न चित्र का रंग-वैशिष्ट्य चित्र में है। नृत्य की गतिमयता शिल्प, चित्र और अन्य स्थिर कलाओं में नहीं है। संगीत श्रव्य कला है, उसके श्रुति-माधुर्य का अनुभव चित्रकला में कहीं मिलेगा? केवल नाट्य ऐसी कला है जिसमें संगीत, नृत्य, शिल्प और वाङ्मय, सबकी संहिति है, इसीलिए नाट्यकला जैसी सार्वजनीयता अन्य कलाओं में नहीं है। नाट्यकला भिन्न-भिन्न रुचिके रसिकों में जिम प्रकार प्रियता प्राप्त कर सकती है, वैसा शेष कलाओं के लिए सम्भव नहीं है। अन्य कलाओं में माध्यम बदलने से ही कला का स्वरूप और उसका शास्त्र बदल जाता है।

कलानुभूति एकरस और अखण्ड है, यह ऊपर बता चुके हैं, परन्तु प्रश्न यह है कि कलानुभूति का स्वरूप क्या है? पहली वस्तु जो स्पष्ट है वह यह है कि कलानुभूति निर्वैयक्तिक है। उत्कृष्ट कलाकृति हमें व्यक्तिगत सर्कीर्णताओं से ऊपर उठा देती है और हम आत्मविभोर हो जाते हैं। कलानन्द (रस) के आस्वादन में प्राथमिक स्तरों पर चाहे जितनी भी चेष्टा करनी पड़े, यह स्पष्ट है कि कलानुभूतिके अन्यतम क्षणों में रसिक कलाकृतिमात्र से साक्षात्कार प्राप्त करता है, उसके लिए जैसे शेष ससार की स्थिति है ही नहीं। दूसरी बात यह है कि भावक को व्यक्तित्व से मुक्ति देकर अथवा आत्मविभोर करके कला उसके भीतर लोकोत्तर आनन्द का संचार करती है। ब्रह्मानन्द की कल्पना भी कुछ ऐसी ही है, परन्तु ब्रह्मानन्द स्थायी वृत्ति है, कलानुभूति (रसानुभूति) क्षणिक और स्वल्प है। दोनों प्रकार के आनन्द का आधार 'भूमा' (आत्मविस्तृति) का सुख है। 'भूमामें सुख है, अल्पमें नहीं।' ऐसा श्रुति कहती है। साथ ही ब्रह्मानन्द में सत्य का भी प्रत्यक्षीकरण है, अर्थात् प्रत्यक्ष (वास्तव) का दार्शनिक ज्ञान भी सम्मिलित है तथा नैतिक दृष्टिकोण का भी समावेश है। कलानुभूति निर्विशेष रसानुभूतिमात्र है, उसके लिए न दर्शनज्ञान की अपेक्षा है, न उसके साथ कोई नैतिक दायित्व चिपटा हुआ है। वह अपने में पूर्ण है। मोक्ष-सुख से वह न्यूनतर इसलिए है कि वह अचिरस्थायी है और उसका स्रोत भोक्ता के बाहर है, भीतर नहीं। फिर भी अनुभूतिकी एकान्विति और उसकी विचक्षणता उसे सामान्य लोकानुभूति से उत्कृष्ट बना देती है।

यह कहा जा सकता है कि कला जीवन से पराङ्मुख हो सकती है, वह नीति-निरपेक्ष बन सकती है, परन्तु ब्रह्मानन्द में जीवन और नीति दोनों का अन्तर्गोचन है। परन्तु इसीसे कला सार्वजनीन और सहजसाध्य भी है। कलाकार का दायित्व मात्र कला के प्रति है। इसी प्रकार

कला-रसिक अपनी अनुभूतिकी सच्चाई के प्रति ही उत्तरदायी है। जहाँ रसानुभूति जीवन से पराङ्मुख न होकर जीवन को अन्तर्गोचित करने में समर्थ हो जाती है अथवा उच्च नैतिक भूमियों का उद्घाटन करने लगती है, वहाँ वह अपनी सीमा का विस्तार ही करती है। उत्कृष्ट कला का स्थायी मान मानवीयता है, जिसमें लोकमगल और नीतिमयता का समाहार है। वह समग्र और समष्टिगत अनुभव है। इस दृष्टि से वह मानव की विशुद्धतर और चरमतर संवेदना है। सम्भवतः इसीलिए श्रुति 'कविर्मनीषी' कहकर कवि और द्रष्टा (कृषि) को एकीकृत कर देती है।

कला में जीवन के प्रति पलायन नहीं है, उसमें जीवन की रसपूर्ण स्वीकृति है। जहाँ कला जीवन-वैषम्य से भागकर कला के आदर्शलोक का निर्माण करती है, वहाँ वह अन्ततः जीवन की ओर लौटकर उसे देवोपम बनाना चाहती है। इसीसे उत्कृष्ट कवि और कलाकार जीवन के प्रति अपने दायित्व की अवहेलना नहीं करते। उत्कृष्ट कला में दुःखवाद को कोई स्थान नहीं है, क्योंकि कला जीवन के प्रति आस्था को पुष्ट करती है और जीवन के प्रति आस्था मनुष्य के प्रति आस्था का ही दूसरा नाम है। कलाकार का विशद एवं गहन मानव-प्रेम ही उसे देवत्व प्रदान करता है। कलाकार मूर्त के भीतर से उस अमूर्त सौन्दर्य और अक्षय प्रेम की झाँकी देता है जो समस्त दृश्यमान वस्तुओं को एक सूत्र में ग्रथित करता है। इसीलिए कला में ही मनुष्य वस्तुन्मुख जगत् और मानव-स्वभाव की दुर्बलताओं एवं असंगतियों का अतिक्रमण करने में सफल होता है।

कलानुभव की प्रक्रिया के सम्बन्ध में भी पूर्व और पश्चिम में विस्तारपूर्वक विचार हुआ है। कलानुभव में कलाकार के मन की स्थिति क्या है? कलाविदों का विचार है कि कलानुभवी मानस कला-विषय की समग्र अनुभूतिकी प्राप्त होता है। यह 'समाधि' की अवस्था में ही सम्भव है, जब कलाकार का मन अनुभूत विषय से तद्रूप हो जाता है। परन्तु यहाँ प्रश्न यह होता है कि क्या मन द्वारा सौन्दर्यानुभूति और रसास्वादन पूर्वापर प्रक्रियाएँ हैं अथवा उनमें नैरन्तर्य तथा तादात्म्य है? भारतीय कला-मत में सौन्दर्यानुभूति और रसास्वादन की प्रक्रिया तात्क्षणिक और एकान्वित है और इसीलिए कला-सर्जन एवं रसास्वादन की प्रक्रिया में निरन्तर आनन्दबोध होता चलता है। इसी नैरन्तर्य के कारण कला-चेतन समीक्षात्मक है, अर्थात् सर्जन-वेला में कलाकार का मन अपनी कृतिकी अपने सम्मुख रखकर उसके गुण-दोष की सूक्ष्म विवेचना करते हुए निर्माण के अग्रचरणों की ओर अग्रसर होता है।

भारतीय कला-दर्शन के अनुसार कलाचेतना भावमूलक है। इसीलिए स्थायी भावों का कला में महत्त्वपूर्ण स्थान है। जीवन में भी इन स्थायी भावों की अनुभूति हमें होती है, परन्तु यह अनुभूति व्यक्तिगत स्तर पर होती है और उसमें रसानुभव का निर्लेप एवं साधारणीकरण नहीं होता। कलाचेतना हमारे भावोद्रेक को व्यक्तिगत चेतना से ऊपर उठाकर उसे तटस्थता एवं सार्वभौमिकता प्रदान करती है। इसीसे शासकीय दुःख का लोकोत्तर आनन्द में परिहार हो

जाता है परन्तु यह कहना उचित नहीं है कि रसानुभवमें बुद्धिका बाध है अथवा मानवीय चेतनाके अन्य अंगोंका उसमें किञ्चिन्मात्र भी उपयोग नही होता। ज्वनिकारने वस्तु-ध्वनि, अलंकार-ध्वनि और रस-ध्वनिके रूपमें कलानुभूतिके तीन स्वरूपोंका निर्देश किया है, जिनमें कलाचेतनाकी सर्वसंहति है। इनमें रसध्वनिकी प्रमुखता होनेके कारण 'रस'को ही कलानुभूति मान लिया गया है, परन्तु इस माननेमें अन्य चेतनाओंकी अस्वीकृति नहीं है। फिर भी यह आवश्यक नहीं है कि पश्चिमी कला-दर्शन भी 'रस'के उसी रूपको स्वीकार करे जो भारतीय कला-दर्शनने माना है। पश्चिममें कलात्मक सौन्दर्यको बुद्धिग्राह्य ही माना गया है और वहाँ अलंकार-ध्वनिकी भूमिकापर ही रसानुभूतिकी स्थापना की गयी है।

मनुष्यकी समग्रगत चेतनाको 'सत्य शिव सुन्दरम्' सूत्रमें ही बाँधा जा सकता है। सत्य दर्शनका विषय है, शिव धर्मका अनुसन्धान है और सुन्दरकी शोध कलाका मूलस्रोत है। इस प्रकार मानवीय चेतनाका एक प्रमुख अंग ही कलाने परितोष प्राप्त करता है। दर्शन ज्ञानमूलक है तो धर्म नीतिमूलक। कला ज्ञान और नीतिसे पुष्ट होकर अपने सीमित क्षेत्रका अतिक्रमण करती है। उसका ज्ञान और नीतिसे प्रकृतिगत विरोध नहीं है, परन्तु अपने मूल-रूपमें वह बुद्धिनिरोध और नीतिपराङ्मुख है। कलाकी इन सीमाओंकी समझकर ही हम उसके साथ न्याय कर सकेंगे।

—रा० भ०

कलापक्ष—साहित्य तथा काव्यका अन्तरंग उसका बोधपक्ष है और बहिरंग कलापक्ष। दोनों ही महत्त्वपूर्ण हैं। बहिरंग काव्यको उत्कर्षमय बनाते हैं तो अन्तरंग कलापक्ष अथवा बहिरंगको सार्थकता प्रदान करते हैं। काव्यके सन्बन्धमें एक प्राचीन रूपक है जिसमें कविताकी तुलना लावण्यवती युवतीसे की गयी है। शब्दार्थ जिसका शरीर है, अलंकार आभूषण हैं, रीति अवयवोंका गठन है, गुण स्वभाव और रस आत्मा है। इस रूपकमें शरीरस्थ आत्माकी तरह रसको सर्वश्रेष्ठ स्थान दिया गया है। काव्यके बाह्यग छन्द (वृत्त), शब्दार्थ, अलंकार और गुण-रीति हैं। काव्यका अन्तरंग भावना, कल्पना और विचारके अन्तर्भावसे निमित्त होता है। कुछ रसिकजन बाह्यगको अधिक श्रेय नहीं देते, परन्तु असुन्दर बाह्यगमें सुन्दर आत्माकी कल्पना बहुत कुछ भ्रान्त है। यह अवश्य है कि अन्तरंग सौन्दर्यका बाह्यगसे अधिक महत्त्व है, परन्तु खरादपर चढ़नेके बाद मणिका सौन्दर्य द्विगुणित हो जाता है। वास्तवमें सौन्दर्यकी प्रतीति बहिरंग और अन्तरंग दोनोंके समन्वयने होती है और ये विविध अंग परस्पर पूरक हैं तथा इनके समग्रगत प्रभावसे ही रसनिष्पत्ति होती है। काव्यस्वरूप समग्रगत है, अतः कलापक्षका स्वतन्त्र अस्तित्व ही नहीं है। अध्ययनकी सुविधाके लिए ही उसे अलग कर लिया गया है।

वैसे गद्य-पद्य, दोनों प्रकारकी रचनाओंमें कलापक्षका विवेचन सम्भव है, परन्तु गद्यमें कलापक्षका उतना विस्तार नहीं है जितना पद्यमें। गद्य विचार-शक्तिको जाग्रत करता है, पद्य कल्पना-शक्तिको। गद्यका उद्देश्य अर्थबोध, पद्यका उद्देश्य आनन्द है। गद्य तर्कनिष्ठ है, पद्य भावनानिष्ठ। अतः

जहाँ गद्यमें व्यवहारोपयोगिता देखी जाती है, वहाँ पद्यमें संगीतोपयोगिता और भावोत्कृष्टता। ओजस्विता और समासप्राचुर्य श्रेष्ठ गद्यके गुण हैं तो पद्यका गुण है 'मधुर कोमलकान्त पटावली', इसीलिए कलानिष्ठा पद्यका विषय है, गद्यका नहीं।

पद्यका कलापक्ष छन्दोबद्धतासे आरम्भ होता है, क्योंकि कविताके लिए लयबद्ध होना अनिवार्य है। मनुष्यके भीतर आन्दोलनकी जो मूल इच्छा है उसकी पूर्ति छन्दके द्वारा ही होती है। प्रदीप्त-भावना लयबद्धता और तालबद्धताका ही आश्रय लेती है। कर्तृच-वधका ओक 'श्लोक'के रूपमें प्रकट हुआ, वह कोई चमत्कार नहीं था। प्रकृतिकी योजना ही ऐसी है कि उदीप्त भावना छन्दका रूप ग्रहण कर लेती है। नाद और लयमें विलक्षण सामर्थ्य है, और इसीलिए छन्द मनको अधिक भावनाग्राही और संवेदनानूलक बना लेता है। अनुकूल छन्द पाकर कविकी भावना अत्यन्त आकर्षणमयी बन जाती है। छन्दकी नादमयता और उसका आन्दोलन गद्यानुवादमें नहीं आता। इसीलिए उत्कृष्ट काव्यकृतिका रसास्वादन मूलमें ही सम्भव है। इस प्रकार छन्दोमयतामें काव्यका महत्त्व सन्निहित है। छन्दमें ही काव्य माधुर्य और गतिको प्राप्त होता है। कविताका गूढ़ गुञ्जन बहुत कुछ छन्दोमयता और गतिमानतापर आधारित है। अर्थके सन्बन्धमें विद्वानोंमें भले ही मतभेद हो, परन्तु 'छन्द'(नाद-लय)के प्रभावको अस्वीकार करना सबके लिए कठिन है।

वृत्त (छन्द) और विषयकी अनुरूपता आधुनिक काव्यमें भी स्वीकृत है, यद्यपि वह प्राचीन कलावादिका विपरीत एक नयी प्रकारकी कला-प्रणालीकी सृष्टि करती है। वास्तवमें कलापक्षका एक महदश छन्द-योजनापर परिसमाप्त हो जाना है।

परन्तु कला-योजनाका एक दूसरा रूप काव्यगत शब्द-योजनाको लेकर है। पारिभाषिक शब्दावलीमें इसे शब्दालंकारोंका उपयोग कह सकते हैं। यमक, अनुप्रास, श्लेष—तीन प्रमुख शब्दालंकार हैं। यमक और अनुप्रास के समुचित उपयोगसे काव्यकी शोभा बढ़ती है, इसमें किञ्चिन्मात्र भी शंका नहीं है। नवादी स्वरोके उच्चारणसे एकतानता और सुरीलेपनका आभास होता है और काव्यकी सुस्थिरता एवं सौष्ठवकी वृद्धि होती है। यमक और अनुप्रास काव्यको अर्थगौरव भले ही न दें, वे उसे स्मरणीय और स्मणीय बना देते हैं। नाद-माधुर्यके निर्माणमें अनुप्रासका कम महत्त्व नहीं है। फिर भी यह निश्चित है कि इन अलंकारोंके अतिरेकने काव्य शोभाहीन बन जाता है। श्लेषमें कौतुकसृष्टि है। उसमें भी संयम अनिवार्य अर्त है।

प्राचीन कवितामें अलंकारोंका प्राबल्य था, उसीकी प्रतिक्रियामें आधुनिक काव्यमें अनलकृत रचनाकी चाल चल पड़ी है। आधुनिक जीवन जिस प्रकार अनपेक्षित भारको उतारकर फेंकनेमें समर्थ हुआ है, उसी प्रकार आधुनिक काव्यकी चाल भी चपल है और उसमें गरिमाको छोड़कर चपलताका आदर्श ग्रहण किया गया है। यह कहा जाता है कि आधुनिक साहित्य सुनस्कृत समाजके लिए नहीं रचा जाता, वह सामान्यजनके लिए है। परन्तु

सामान्य अशिक्षित स्त्री-पुरुष भी पद-पदपर आलंकारिक भाषाका आश्रय ग्रहण करते हैं। समाचारपत्र जैसे व्यवहारोपयोगी वाङ्मयमें भी आलंकारिकताकी छाप रहती है। यह सम्भव है कि यह आरोप कृत्रिम हो। कलामात्र ही कृत्रिम है। उसमें सत्यकी अपेक्षा सत्याभासका अधिक महत्व है। अलंकार कृत्रिमत्वका सर्जन करते हैं तो शोभाकी वृद्धि भी करते हैं। कलावन्तका कौशल कृत्रिमताकी इस प्रकार छिपा लेता है कि वह धनीभूत वास्तविकता बन जाती है। यह भी आक्षेप लगाया जाता है कि अलंकार भावनाके मारक हैं, पोषक नहीं, परन्तु केवल अतिरेक होनेपर ही यह सिद्ध होता है। श्रेष्ठ कवि और कलाकार अलंकारसे अभिव्यक्तिमें सहायता लेते हैं। ऐसे सैकड़ों उदाहरण दिये जा सकते हैं, जहाँ अलंकृत प्रयोग द्वारा विवेच्य आकर्षक और मनोरम बन गया है। साहित्यकी सौन्दर्यवृद्धिमें अलंकार निश्चय रूपसे सहायक हैं और उनके समुचित उपयोगसे काव्यानुभूति सुसज्जित और प्रभावशाली बनती है।

काव्यमें स्पष्ट अर्थबोधकी अपेक्षा सूक्ष्मता अथवा ध्वन्युत्पत्ति अधिक महत्त्व है, क्योंकि शास्त्रीय विवेचनामें जिस स्पष्ट प्रतिपादनकी आवश्यकता होती है वह काव्यसे भिन्न वस्तु है। पूर्ण विकसित फूलकी अपेक्षा अस्फुट कलीमें अधिक प्रियता है, क्योंकि उसमें अभी विकासकी सम्भावनाएँ सम्मिलित हैं। इसी प्रकार अभिव्यक्ति की अपेक्षा व्यंग्यार्थ अधिक सूक्ष्म और आकर्षक होता है। सच तो यह है कि सभी कलाओंमें व्यञ्जना-तत्त्वकी प्रधानता है, चाहे चित्रकला हो या संगीत या मूर्तिकला। काव्यगत प्रत्येक शब्दके उच्चारणसे भावकमें अनेक भावकल्पना-तरंगें आन्दोलित हो उठती हैं, तभी शब्दप्रयोग सार्थक होता है। जलाशयके स्थिर जलमें कंकड़ मारनेसे जिस प्रकार दूरगामी आवर्तोंका जन्म होता है, उसी प्रकार प्रत्येक व्यञ्जक शब्द महद्दयके मानसमें अनेक भावावर्तोंकी सृष्टि करता है। विशिष्ट मानसोपकरणके अनुकूल सहृदय उनमेंसे कुछ तरगावर्तोंको ग्रहण कर लेता है।

ध्वनि-रस-निष्पत्तिमें भी सहायक होती है। वास्तवमें रसको अभिधेय नहीं, व्यंग्य माना गया है। रस अन्तर्वर्तिनी भावस्थिति है और ध्वनि या सूक्ष्मता अन्तर्मनके निगूढ अनुभवों और सूक्ष्म भावावर्तनोंको तलपर उभारनेमें समर्थ होती है, जिससे भाव-स्थिति पुष्ट होकर रसका रूप ग्रहण करती है। ध्वनि-काव्यपर गूढ़ता अथवा छीष्टताका लालन लगाया जाता है, परन्तु ध्वनिमूलक गूढ़ गुञ्जना दुर्बोधता नहीं है, उसमें रसप्रतीतिकी स्फीत धारा अन्तर्निहित है। उसमें वाचककी बुद्धिमत्ता अथवा प्रज्ञाशीलताके विषयमें समादर भी निहित है। ध्वनिकाव्यका मूलधार भाषाका विलक्षण और चमत्कृत प्रयोग है और इसीलिए उसके वाचकको रसज्ञ ही नहीं, विदग्ध भी होना चाहिये।

कलापक्षमें भाषाका अध्ययन भी आता है। काव्यके माध्यमसे प्रसंग, स्वभाव, भावना, विचार, अन्तर्द्वन्द्व इत्यादि भाषामें द्योतित होते हैं, अतः भाषा काव्य या साहित्यका व्यवहार-पक्ष है। काव्यमें किस भाषाका उपयोग हो, इस सम्बन्धमें कोई भी नियम बनाना कठिन है, परन्तु

लयबद्ध, नादानुकूल, आलंकारिक एवं व्यञ्जक भाषा आदर्श काव्यभाषा है। भाषा भावाभिव्यक्तिका एक साधन है, परन्तु यह एक अत्यन्त लचीला साधन है। व्यक्तिके मन-स्मरण एवं स्वभावका परिणाम ही उसकी भाषा-शैली है। अतः भाषा-शैलीमें व्यक्तित्वका सम्पूर्ण प्रकाश है और उसके माध्यमसे व्यक्तित्वका भी अध्ययन हो सकता है। व्यक्तिनिष्ठ होनेके कारण ही साहित्यके बोधपक्ष और रूपपक्ष-को अलग करना सम्भव नहीं है, क्योंकि भाषा और विचार अन्योन्याश्रित हैं।

भाषा सम्बन्धी विशेषता शब्दार्थ-सम्बन्धको लेकर है अर्थात् भाषा दृष्टार्थबोधका परम साधन है। परन्तु जहाँ विचार-दारिद्र्य है वहाँ शब्दोंका व्यर्थ इन्द्रजाल भी खड़ा हो सकता है। अतः योग्य शब्दका सगत प्रयोग ही अभीष्ट है और यही कलापक्षका प्रथम सोपान है। परन्तु भाषाका सामर्थ्य उसकी व्यञ्जना-शक्तिमें ही है। इसी व्यञ्जना-तत्त्वके पोषणसे अर्थ-गौरवकी सृष्टि होती है। रीति और गुण भाषाके ही तत्त्व हैं। प्रसाद, ओज और माधुर्य अथवा वैदभी, गौडी और पाचालीके रूपमें प्राचीन काव्य-शास्त्रने जिन भाषा-तत्त्वोंकी ओर संकेत किया था, वे सार्वदेशिक और सार्वकालिक हैं। इन्हींके व्यक्तिगत प्रयोगसे विशिष्ट लेखन-शैलीका निर्माण होता है।

परन्तु काव्यमें इन गुणोंके अतिरिक्त एक और भी गुण है, जिसे 'गेयता' कह सकते हैं। गेयताका आधार नाद-माधुर्य है, जो अनुकूल शब्द-योजनाके द्वारा माधुर्यमयी चित्तवृत्तिको जन्म देता है। शृंगार, शांत और करुण रसोंमें माधुर्य गुणकी प्रतीति विशेष होती है। गीतिकाव्यमें कलापक्षका महत्त्व कुछ अधिक बढ़ जाता है, क्योंकि उसमें कविकी अन्तर्मुखी दृष्टि और तज्जन्य भाववृत्तिको शब्दका रूप देना होता है। अस्फुट, मधुर, अव्यक्त भाव संगीतके सूक्ष्मतरंग आवर्तोंमें बँधकर ही श्रेष्ठ 'गीति'की सृष्टि करते हैं।

प्राचीनमें काव्य-गुण और काव्य-दोषके रूपमें जो विस्तृत विवेचन किया है उसमें बहुत कुछ ऐसा है जो काव्यके कलापक्षपर लागू होता है। गुण-दोष अनेक हैं और कला-पारखीके लिए उनका अध्ययन अनिवार्य हो जाता है। यतिभग, वृत्तदोष, पुनरुक्ति, असगत कल्पना आदि अनेक दोषोंका विस्तृत विवेचन हुआ है। गुणोंको ध्यानमें रखकर और दोषोंसे ऊपर उठकर ही कलापक्षको समृद्ध बनाया जा सकता है।

अन्तमें हमें 'औचित्य'के सम्बन्धमें भी कुछ निर्देश कर देना है जिसे एक सम्प्रदाय-विशेष काव्यका प्रमुख उपकरण मानता है। जहाँतक कलापक्षका सम्बन्ध है, औचित्य अतिरेकमें नहीं, समयमें है। देश, काल, परिस्थितिके अनुसार शब्द, अलंकार, वर्णन इत्यादिका सम्यक् प्रयोग औचित्य कहलाता है। उत्कृष्ट कोटिके शैलीकारके लिए शब्द-संपत्ति इतनी महत्त्वपूर्ण नहीं जितनी उस मानसिक गुणकी आवश्यकता है जो उपयुक्त स्थानपर योग्यतम शब्द-को स्थापना कर सके। छन्द, अलंकृति, भाषा, शैली, सभी क्षेत्रोंमें उपयुक्त रूप-विन्यास और सम्यक् योगायोग औचित्य-की योजनापर ही आश्रित है।

कलापक्षको बहुधा भावपक्षसे स्वनम्र और अधिक श्रम-

साध्य समझा जाता है। परन्तु वह वस्तुतः कविके व्यक्तित्व और उसके मन मगठनमें अनन्यत सम्बन्धित है। कविके व्यक्तित्वकी विभिन्नतासे ही कलापक्षमें विभिन्नता आ जाती है, क्योंकि रूचि-चैचित्र्य और दृष्टिकोणकी विलक्षणताके अनुसार कोई कवि छन्दपर बल देता है तो किसीको अलंकार प्रिय है, कोई रीतिवादी है तो किसीको वार्त्तचित्र्य अथवा गूढ व्यञ्जन प्रिय है। भावकी तरलता, गहनता और अनन्यताके रूपमें भी कलापक्षमें विग्रहता, सकोच अथवा गूढ़ताका योग हो जाता है। वस्तुतः भावपक्षसे स्वतन्त्र कलापक्षकी कोई स्थिति है ही नहीं। —रा० २० म०

**कलाली-कलालीका** अर्थ शराब पिलानेवाली है। इस शब्दका प्रयोग सुफियोने नहीं किया है, लेकिन निर्गुणिया सन्तों, जैसे रैदास आदिने इसका प्रयोग किया है। गुरु तथा परमात्माके लिए इसका प्रयोग साकेतिक रूपमें किया गया है। सुफियोने 'साक्की' का प्रयोग इसी अर्थमें किया है। (दि०-‘साक्की’, ‘शुण्डिनी’) —रा० पू० ति०

**कलावाद**—कलावाद (कला कलाके लिए) को उस अर्थमें 'वाद' मानना कदाचित् कठिन होगा जिस अर्थमें अन्य साहित्यिक, दार्शनिक अथवा राजनीतिक 'वाद' ग्रहण किये जाते हैं। यह कलाके प्रति एक दृष्टिकोण-विशेषका परिचायक है, जिसकी सत्ता यूरोपमें प्लेटो तथा अरस्तूसे लेकर वर्तमान समयतक किसी-न-किसी रूपमें बराबर मिलती है। भारतवर्षमें भी काव्यके अलंकार, रीति आदि ऐसे अनेक सम्प्रदाय मध्यकालमें मिलते हैं जिन्होंने कलापक्षको अधिक महत्त्वपूर्ण मानते हुए उसपर विशेष बल दिया। आधुनिक कला और साहित्यके क्षेत्रमें कलावादकी स्थिति उपयोगितावादके प्रतिलोम अर्थमें उसके प्रतिपक्षीकी तरह दृष्टिगत होती है। एक पक्ष द्वारा कलावादको सकीर्ण एवं व्यक्तिनिष्ठ कहा जाता है तो दूसरे पक्षकी ओरसे उपयोगितावादको स्थूल सामाजिकताका आग्रह बताया जाता है। कलावादी कलाको लोकातीत वस्तु, कलाकारको लोकोत्तर प्राणी और कलाजन्य आनन्दको अलौकिक आस्वाद्युक्त एवं समाज-निरपेक्ष मानता है, जब कि उपयोगितावादी कलाको समाजकी मनोवृत्ति परिवर्तित करनेका एक सशक्त अस्त्र मानते हुए उसे सिद्धान्त-प्रचारका सर्वप्रमुख साधन समझता है। ये दोनों सीमाएँ हैं। कुछ विचारक मध्यमार्गका अनुसरण करते हुए कलाके व्यक्तिपक्ष और समाजपक्षका समन्वय स्थापित करनेकी चेष्टा भी करते हैं। इस प्रकार कलावादके प्रति मुख्यतया तीन प्रकारकी दृष्टियाँ और तदनु रूप तीन विचारधाराएँ मिलती हैं।

यूरोपीय कलाका वास्तविक इतिहास ग्रीक और रोमन धार्मिक शिल्पकी परम्परामें प्रारम्भ होता है। प्लेटो और अरस्तूने कवियों एवं कलाकारोंके सम्बन्धमें जो वारणाएँ व्यक्त कीं उनसे ज्ञात होता है कि प्राचीन यूनानमें हेलेनिस्टिक कालमें कलावादी विचारधारा पर्याप्त प्रसूखता रखती थी, अन्यथा उसके सजग सामाजिक परिसीमनका कोई आधार शान नहीं होता। प्लेटोके 'रिपब्लिक' में कल्पनाशील कलाकारोंके अनिवार्य प्रभावको नैतिक एवं सामाजिक दृष्टिमें अव्यष्टित माना गया है। अरस्तूने कलाके प्रति अपेक्षाकृत उदार दृष्टिकोण अपनाया। मौन्दर्य मन्वन्धी

सिद्धान्तोंके एक प्रसिद्ध समीक्षक वृत्तरका कथन है कि अरस्तू पहले विचारक थे जिन्होंने सौन्दर्य-शास्त्रसे नीति-शास्त्रका पृथक्करण किया और यह भी बताया कि एक परिष्कृत आनन्दानुभूति ही काव्य-कलाका चरम ध्येय है।

इतना होते हुए भी अरस्तूने अपने गुरु प्लेटोकी नैतिक सामाजिक धारणाका तिरस्कार नहीं किया। कलामें नैतिक-प्रयोजन तथा उपदेशात्मकता उन्हें अमान्य नहीं हुई। रोमन विचारक सिसरोने 'टेकोरम' और भव्यताको कलाका प्रधान प्रतिपाद्य माना। लोजाइनसने अवश्य मध्यमार्गका अनुसरण किया। एक ओर उसने शिक्षासे और दूसरी ओर मनोरंजनमें कलाको भिन्न एवं श्रेष्ठ माना तथा उसे संप्रेरण-के उच्च धरातलपर प्रतिष्ठित करके उसके स्वतन्त्र मूल्यांकनका प्रश्न उठाया। भावनाके उदात्तीकरणको उसने कला तथा काव्यका मुख्य ध्येय बताया। डायोनीसियस और डिमेट्रियस आदि अन्य रोमन आचार्योंने कलावादी वृत्तिके अनुरूप शैली पक्षपर ही विशेष विचार किया और प्रायः उसीको अधिक महत्त्व दिया। अन्यकार-युगके एक विस्तृत व्यवधानके बाद वातने पुनः कलाके क्षेत्रमें उदात्त गुणोंकी नवप्रतिष्ठा प्रदान की, साथ ही शैली-पक्षकी भी उपेक्षा नहीं की। दार्तेके पश्चात् यूरोपीय साहित्यमें शास्त्रीय अथवा क्लासिकल दृष्टिकोण क्रमशः रोमाण्टिक दृष्टिकोणके द्वारा स्थानान्तरित होने लगा और कला-सम्बन्धी मूल्योंमें भारी परिवर्तन घटित हुआ। कुछ दूर-तक इस कालमें भी सन्तुलित दृष्टि बनाये रखनेका प्रयत्न किया गया। शास्त्रीयताका आग्रह कलाके क्षेत्रसे सहसा विभुष नहीं हो गया। सत्रहवीं शतीमें फ्रांसमें नियो-क्लासिसिज्म अथवा नव्य शास्त्रवादकी प्रवृत्ति कलाके प्रति मध्यकालीन चिन्तनका नवीन मस्कारण बनकर उदित हुई।

क्लासिकल या शास्त्रीय कला बहुत कुछ ईसाई धर्मकी छत्रच्छायामें पल्लवित हुई। रोमकी केन्द्र बनाकर बाइजेंटाइन कलाका जो प्रसार सातवींसे पन्द्रहवीं शती ईसवीके बीच यूरोपमें हुआ उसका क्षेत्र ईजिप्टसे लेकर रूसतक विस्तृत है। इस 'चर्च'-आश्रित धार्मिक कलामें नैतिक-धार्मिक मूल्योंके आगे कलागत मूल्य निश्चित रूपसे गौण रहे। एक दृष्टिमें कला और कलाकार दोनों धार्मिक प्रचारका साधन बने, शुद्ध कलावादी दृष्टिका प्रायः इस क्षेत्रमें अभाव ही रहा। धार्मिक कला और साहित्यकी प्रायः सर्वत्र यही स्थिति रही। चर्चसे अनुप्राणित कला यद्यपि प्रचारात्मक, सोद्देश्य तथा उपदेशात्मक थी, तथापि उसमें विविध कल्पनाओं एवं भावनाओंके चित्रणके लिए पर्याप्त छूट थी थी। धार्मिक आस्थावान् कलाकार बिना किसी बाध नियन्त्रण एवं बाध्यताके आत्मप्रेरणामें शिल्प-सर्जन करते थे। डॉल्स्टायने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक 'हाट इन आर्ट' में कलाके सम्बन्धमें जो वारणाएँ व्यक्त की हैं, उनकी पूर्व-पीठिका उक्त धार्मिक कलाकी परम्परामें निहित है। कलावादी विचारधारा (कला कलाके लिए) का सबसे सशक्त विरोध कदाचित् डॉल्स्टायने ही किया। उन्होंने सुधारवादी दृष्टिकोण अपनाते हुए न सौन्दर्यको कलाका साध्य माना और न आनन्दको। सुधारवाद उपयोगितावादका ही दूसरा रूप है और कलाको वह अनिवार्यतः एक गौण साधनमात्र

मानकर चलता है। टॉल्स्टायके मतसे धर्मके प्रति अविश्वास ही कलावादी विचारोंको जन्म देता है।

रिनेसाँ (१४५३ ई०) के बाद फ्रांस कला-आन्दोलनोंका प्रमुख केन्द्र बना। नैतिक मूल्योंकी विश्र्वखलतासे कलाकार आत्मस्थ हो गये। परम्परावादी तथा स्वातन्त्र्यमूलक विचारोंके बीच सुदृढ सामाजिक दर्शनके अभावमें अस्थिरताका वातावरण बना रहा।

सन् १८६६के लगभग फ्रांससे एक ऐसी विचारधाराका उद्गम हुआ जिसका कलावादसे सीधा सम्बन्ध माना जाता है। 'कला कलाके लिए', जो फ्रेंच सूत्र कथन 'ल आर्त पोर ल आर्त' के अंग्रेजीका हिन्दी अनुवाद है, इसीकी देन है। इसके परिपोषकों एव उद्भावकोंमें जेम्स एबॉट मैकनील हिस्लर (१८३४-१९०३ ई०) का नाम अग्रगण्य है। यह एक अमरीकी चित्रकार था और फ्रांसके अतिरिक्त उसका कार्यक्षेत्र इंग्लैण्डमें भी रहा। विख्यात अंग्रेजी समालोचक रस्किन और हिस्लरके बीच कलाके उद्देश्यको लेकर सन् १८७०के आसपास एक महत्त्वपूर्ण वाद-विवाद चला, जिससे प्रेरित होकर हिस्लरने 'कला कलाके लिए' मतका आग्रहपूर्वक प्रवर्तन किया। रस्किनने नैतिक पक्षका तिरस्कार करके कलाके स्वतन्त्र एव स्वतः पूर्ण होनेका उद्घोष किया जो अतिवादकी सीमातक पहुँच गया। हिस्लर अपने चित्रोंके ऐसे ग्रीष्मक दिया करता था जो गूढ़ व्यञ्जनात्मक होते थे और साधारण जनके लिए सर्वथा अवोध्य भी। इसका कारण उसका अतिवादी कलावाद ही था।

कलावादी विचारधाराको ब्रैडले, क्लाइव वेल, रोजर फ्राइड तथा जार्ज इन्नेस आदि समालोचकों द्वारा गम्भीर समर्थन प्राप्त हुआ। ब्रैडलेने नैतिक पक्षको कवितामें बाह्य स्थान दिया और उसकी श्रेष्ठताके लिए उसे नियामक तत्त्व नहीं माना। इस धारणाका खण्डन आई० ए० रिचर्ड्सने अपने 'प्रिन्सिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म' नामक समीक्षा-ग्रन्थमें सैद्धान्तिक आधारपर किया। रिचर्ड्सने काव्यकी शेष जगत्में भिन्न सत्ता नहीं स्वीकार की और न उसके अनुभव सामान्य अनुभवोंसे भिन्न माने। प्रेषणीयताको उसने विशेष महत्त्व प्रदान किया। क्लाइव वेलने आधुनिक चित्र-कलामें रूप-तत्त्वको प्रधानता देते हुए significant form का सिद्धान्त प्रतिपादित किया। रोजर फ्राइडका क्लाइव वेलसे तथा जार्ज इन्नेसका हिस्लरसे विचारसाम्य दिखाई देता है। समन्वित रूपसे समीकी दृष्टि कलावादी ही रही। कुछ कला-समीक्षकोंकी धारणा है कि चित्रकलाके क्षेत्रमें आनेवाले प्रभाववाद, उत्तर-प्रभाववाद, अभिव्यजनावाद, धनवाद तथा अधियार्थवाद, समीकी आधारभूमि कलावादी विचारधारासे अभिमिंचित हुई है। क्रोचेके सौन्दर्यदर्शन द्वारा इस कलावादको सुदृढ दार्शनिक आधार प्राप्त हुआ है, ऐसा भी कुछ लोगोंका मत है। 'सौन्दर्यका कोई बाह्य अस्तित्व नहीं है,' काण्टकी इस स्थापनाको मूलमें रखकर क्रोचेने अपने 'इस्थेटिक्स' नामक ग्रन्थमें सौन्दर्यबोधके लिए कल्पनाके एक विशिष्ट रूप 'सहज ज्ञान' (intuition) की सत्ताका प्रतिपादन किया। सौन्दर्यसृष्टि और सौन्दर्यानुभूति, दोनोंको सूक्ष्म मानसिक

प्रक्रियाके रूपमें स्वीकार करते हुए अभिव्यजना और वर्णवस्तुके बीच तात्त्विक एकता स्थापित की। इस प्रकार कलापक्ष और वस्तुपक्षको विच्छिन्न करके देखनेवाली सुदीर्घ परिपाटीकी निस्सारता प्रकट की। कलाको मूलतः एक आध्यात्मिक क्रिया बताते हुए क्रोचेने अभिव्यजनाके अतिरिक्त उसका कोई अन्य उद्देश्य स्वीकार नहीं किया। उपयोगितावादी दृष्टिका एक प्रकारसे पूर्ण उच्छेदन क्रोचेके सौन्दर्य-सिद्धान्तसे हो जाता है। कलाको क्रोचे स्पष्टतः नैतिक अथवा शैक्षणिक सीमाओंसे मुक्त मानता है, किन्तु यह सब कलाके अमूर्त व्यापारपर ही लागू होता है। मूर्त होनेपर क्रोचे भी कलाको सामाजिक बन्धनोंसे परे नहीं मानता। क्रोचे द्वारा दी गयी कलाकी व्याख्या तत्त्वतः समाजविरोधी नहीं है।

आधुनिक युगमें मार्क्सवादके प्रचार-प्रसारके साथ एक नये सौन्दर्यबोधका उदय हुआ जिसका कोई स्वतन्त्र शास्त्र तो नहीं बन सका, परन्तु उसके द्वारा प्राचीन कलावादी विचारोंका तीव्र उन्मूलन अवश्य घटित हुआ। मार्क्सके अर्थशास्त्रने कलाके प्रति उपयोगितावादी दृष्टिकोणको नयी व्याख्या एव आस्थाके साथ प्रस्तुत किया। स्टैलिन और माओने रूस और चीनमें कला तथा साहित्यकी राजनीतिका प्रचार अल्प मानकर उसे राजशक्ति द्वारा पूर्णतया मर्यादित रखा। कला जनताके लिए, मुख्यतया सैनिकों और श्रमिकोंके लिए ही है, अतएव कला एवं कलाकारका स्वतन्त्र व्यक्तित्व उन्हें अमान्य है। 'प्रॉब्लेम्स ऑफ आर्ट एण्ड लिट्रेचर' नामक परिपत्रमें माओने मार्क्स और लेनिनके मतकी साक्षी देते हुए इसी प्रकारकी भावना व्यक्त की है।

मार्क्सवादी विचारकोंमें ट्रॉट्स्कीने अवश्य कलाके क्षेत्रमें राजनीतिक पार्टीके हस्तक्षेपको अनुचित बताया है। अपनी 'लिट्रेचर एण्ड रिवोल्यूशन' नामक कृतिमें उसने माना है कि कलाका क्षेत्र वह नहीं है, जिसमें पार्टीको आदेश देनेकी आवश्यकता हो। कलाकी रक्षा करना और सहायता करना पार्टीका काम है, परन्तु नेतृत्व केवल अव्यक्त रूपसे ही हो सकता है। कॉडवेल जैसे मार्क्सवादी समालोचकोंने ट्रॉट्स्कीकी यह दृष्टि नहीं अपनायी और कलावादी विचारोंको विशुद्ध बर्जुआ सस्कृतिकी कुत्सित वृत्तिका परिणाम घोषित किया।

हिन्दी साहित्यमें आधुनिक कालमें प्रेमचन्द द्वारा उपयोगितावादी दृष्टि और प्रसाद द्वारा आनन्दवादी या कलावादी दृष्टि अपनायी गयी। आलोचकोंमें भी इसी प्रकार प्रमुख रूपसे दो वर्ग दिखाई देते हैं। मार्क्सवादी समीक्षकोंमें कुछ नो कट्टर उपयोगितावादी हैं, पर कुछ कलागत मूल्योंको भी महत्ता देते हैं और क्रोचेके अभिव्यजनावादसे विशेष प्रभावित रहे हैं। 'साहित्यालोचन' में श्यामसुन्दर दासने 'कला कलाके लिए' नामक कलावादी सूत्रवाक्यके पीछे निहित वास्तविक अभिप्रायकी समुचित व्याख्या करते हुए लिखा है—'उस अवस्थामें कला कलाके लिएका हमारे लिए केवल इतना ही अर्थ रह जाता है कि कला एक स्वतन्त्र सृष्टि है। कला-सौन्दर्य और कला-अभिव्यजनाके कुछ अपने नियम हैं।' —ज० गु०

कल्पना—पूर्व अनुभूतियोंकी पुनर्योजनासे अपूर्वकी



अनुभूति उत्पन्न करनेकी क्रिया या शक्तिको कल्पना कहते हैं। 'वर्तमान'का अवगाहन करनेवाला प्रत्यक्ष, 'अतीत का अवगाहन करनेवाली स्मृति तथा 'अनागत'का अवगाहन करनेवाली कल्पना। क्षीर-सागर, दशमुख, स्वर्ण-शृंग आदि अनुभूत पदार्थ कल्पना द्वारा ही अनुभव-गम्य होते हैं। चरम-मनोविज्ञानके अनुसार 'अचेतन' अनुभूतियोंमें भी कवि और कलाकार अपनी कृतिके लिए पर्याप्त सामग्री पाते हैं। इस सामग्रीका सकलन कल्पना द्वारा होता है। मंगीत, मूर्ति, चित्र, स्थापत्य आदि कलाओंमें भी ध्वनि आदिका नवीन संयोजन कल्पनापर निर्भर रहता है। सुन्दर-बन्धुमें अणोंका विन्यास और सन्तुलन तथा अगाभीभाव और भावकी एकता, 'रेकॉर्ड मोटिफ' इसीके परिणाम हैं। —ह० ला० अ०

कल्प-सूफी एक उच्चतर आत्माको स्वीकार करते हैं और उसके तीन विभाग करते हैं : कल्प, रह और सिर। कल्प मनुष्यकी बौद्धिक क्रियाओंका आधार है। इसका बुद्धिसे योग है। सूफियोंके अनुसार कल्प भौतिक स्थूल जगत् और अव्याप्तिक जगत्के बीच स्थित है। दृश्यमान जगत्में अभिव्यक्त होनेवाले परमात्मा-विषयक ज्ञानको यह बाह्य इन्द्रियों द्वारा ग्रहण करता है और अन्तरकी सूक्ष्म इन्द्रियोंको उससे अवगत कराता है। सूफियोंका कहना है कि यह रह और नफ्स्के बीच स्थित है। यह कुप्रवृत्तियों और सुप्रवृत्तियोंका युद्धक्षेत्र बना हुआ रहता है। एक ओर यह परमात्मा सन्बन्धी ज्ञानके लिए खुला रहता है तो दूसरी ओर इन्द्रिय-जनित वामनाका भी प्रवेश होने देता है। —ग० पू० ति०

कवि-चर्या-कविशिक्षा(दि०)के अन्तर्गत राजशेखरने 'काव्यमीमांसा'के दसवें अध्यायमें कवि-चर्याका विस्तृत वर्णन किया है। राजशेखरका कहना है कि कवि निरन्तर शास्त्रों और कलाओंका पारायण करे, मन, वाणी, कर्ममें पवित्र रहे, सतिपूर्वक सलाप करे, उसका भवन साफ-सुथरा तथा सब ऋतुओंके अनुकूल होना चाहिये, उसके परिचारक अपभ्रंश भाषामें बोलें, अन्तःपुरके लोगोंको प्राकृत-संस्कृतका ज्ञान हो और इसके मित्र सर्वभाषाविद् हों, लिखनेके लिए खडिया, कलम, ट्वात, भूर्जपत्र इत्यादि सामग्री हमेशा उसके पास रहे, कवि अपनी अधूरी रचनाको दूसरोंके सामने न पड़े, वह अपने समयके चार विभाग करे, प्रातःकाल सन्ध्यासे निवृत्त होकर सूक्त पाठ करे, तब अध्ययन-कक्षमें जाकर विद्याओं और काव्योंका अनुशीलन करे, दूसरे प्रहर काव्य-रचना करे, मध्याह्नके लगभग स्नान कर भोजन करे, भोजनके पश्चात् काव्य-गोष्ठी करे, चतुर्थ वाममें स्वरचित काव्यकी परीक्षा करे। राजशेखरका यह वर्णन वात्स्यायन-कामधूत्र(१४)में वर्णित नागरिक-वृत्ति और अर्थशास्त्र(११९)में वर्णित राजवृत्तसे मिलता-जुलता है। वस्तुतः इन विवरणोंसे तत्कालीन सामाजिक जीवनपर प्रकाश पड़ता है। —म० प्र० ल०

कविता-काव्यात्मक रचना (कविकी कृति)। 'काव्य'से जहाँ रचनाके भावपक्ष और अन्तःमौन्दर्यका अधिक बोध होता है, वहाँ 'कविता' शब्दके प्रयोगसे प्रायः उसके कलापक्ष और रूपात्मक सौन्दर्यको प्रधानता मिलती है।

काव्य, कविता, पद्य, इन तीनों शब्दोंको हम क्रमागत रूपसे निम्नतर भावस्थितिमें रखते हैं। पद्य गद्यका विपक्षी रूप है जो छन्दोबद्ध भाव या विचारतक सीमित है। मात्र छन्दोबद्ध रचनाके लिए 'पद्य' शब्दका प्रयोग उचित है, परन्तु 'कविता' शब्द 'पद्य'से ऊँची स्थितिका द्योतक है और उसमें 'कविता' (कवि-कर्म) अर्थात् काव्यकलाको अधिक नहत्त्व दिया गया है। सामान्यतः तीनों शब्द समान अर्थमें प्रयुक्त होते हैं।

यद्यपि व्यापक रूपसे छन्दोबद्ध रचनामात्रके लिए 'कविता' शब्दका प्रयोग होता है, सकीर्ण अर्थमें, आधुनिक कालमें विशेष रूपसे, 'कविता' शब्दका प्रयोग अपेक्षाकृत आकारमें छोटे, ऐसे पद्य-विशेषके लिए किया जाता है, जो आधुनिक गीति या प्रगीति मुक्तके अनेकानेक प्रकारोंमेंसे किसी रूपमें रचा गया हो। पद्यकी ऐसी रचनाओंका पृथक् निर्देश करनेके लिए 'काव्य' शब्दका प्रयोग नहीं किया जाता। 'काव्य' शब्द जब किसी रचना-विशेषके लिए प्रयुक्त होता है तब उससे अपेक्षाकृत बड़ी, प्रायः सदैव ही प्रबन्धात्मक रचनाका अर्थ सूचित होता है। काव्य और कविता शब्दके प्रयोगका एक अन्तर यह भी है कि जहाँ 'काव्य' सामान्यतः 'साहित्य'के पर्यायवाची अर्थमें ऐसी रचनाओंको भी कह सकते हैं जो पद्यमें न रची गयी हों, वहाँ 'कविता' हमें अनिवार्य रूपसे पद्यात्मक, लय और तालयुक्त शब्दावलीकी रचना देती है, मले ही उसमें काव्यकी आन्तरिक विशेषता विद्यमान न हो और वह मात्र पद्यबद्ध हो। इसके अतिरिक्त काव्यका अभिधान ऐसी रचनाओंको नहीं दिया जा सकता जो अस्तुके 'पोइटिक्स' में निर्दिष्ट 'पोइट्री'से भिन्न 'वर्स' मात्र हैं। —रा० म०

हिन्दी साहित्यमें आधुनिक कालके पूर्वतक 'कविता' शब्दका प्रयोग 'कविताई' या 'कवि-ता'(कवि-कर्म)के अर्थमें ही होता था। तुलसीदासने 'रामचरितमानस'की भूमिकामें कहा है 'चली सुभग कविता सविता सी। राम विमल जस जल भरिता सी।' इसी अर्थमें उन्होंने 'मनिति' शब्दका भी कई बार प्रयोग किया है। इसी अर्थमें कहा गया है कि " 'कविता' कर्ता तीन है तुलसी केसव सूर। 'कविता' लेती इन तुनी मोला विनत मजूर।" अठारहवीं शतीमें मिखारीदासने लिखा था, "आगेके सुकावि रीति हैं तो 'कविताई', न तो राधिका कन्हाईके सुमिरनको वहानी है।" मिखारीदासने इसी अर्थमें 'काव्य' शब्दका भी प्रयोग किया है, "इनके 'काव्यन'में मिली, भाषा विविध प्रकार।" हिन्दीमें 'कविता' शब्दका यह प्रयोग परम्परानुमोदित है, यद्यपि कदाचित् यह कथन अयुक्त न होगा कि नव्य साहित्यमें 'कविता'की अपेक्षा 'काव्य' शब्दका अधिक प्रयोग हुआ है।

सकीर्ण अर्थमें किसी रचना-विशेषके लिए 'कविता'का प्रयोग, जैसा कि ऊपर संकेत किया गया है, आधुनिक कालमें ही होने लगा है। प्राचीन कालमें अधिकतर या तो प्रबन्ध-काव्यकी रचना होती थी या मुक्तक-काव्यकी। एकसे अधिक छन्दोंमें एक विषयपर छोटी पद्यरचनाएँ स्तोत्र, स्तवन, प्रशस्ति, माहात्म्य आदिके रूपमें मिलती हैं। हिन्दीके मध्ययुगीन भक्त कवियोंने भी इस प्रकारकी स्तोत्रादि

रचनाएँ की हैं और यह क्रम भारतेन्दु हरिश्चन्द्रतक चला आया है। परन्तु भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने सामयिक विषयोंपर विचारोत्तेजक और उद्बोधनपूर्ण स्फुट रचनाओंकी नवीन पद्धति चलायी। उनकी 'भारत-भिक्षा', 'विजयिनी-विजय-वैजयन्ती', 'श्रीराजकुमार-शुभागमन-वर्णन', 'मानसोपायन', 'वर्षाविनोद' आदि रचनाओंने हिन्दीमें पद्य निबन्धोंकी उस परम्पराका सूत्रपात किया जो आधुनिक कालमें अनेकधा विकसित हुई। ऐसी रचनाओंकी ही जातिवाचक मशहूर 'कविता' है, जो अंग्रेजीकी 'पोइम' और उर्दूकी 'नज़्म'का पर्याय है। भारतेन्दुकालमें देशभक्ति, राजभक्ति, समाज-सुधार और प्राकृतिक वर्णन सम्बन्धी असंख्य गम्भीर और व्यंग्यात्मक 'कविताएँ' रची गयीं। द्विवेदीकालमें सामयिक पत्र-पत्रिकाओंके माध्यमसे इन कविताओंका प्रचलन और अधिक हो गया। वस्तुतः उन अनेक आधुनिक रूपोंमें 'कविता' भी है, जिसका उद्गम और विकास समाचार-पत्रों और पत्र-पत्रिकाओंके माध्यमसे हुआ है। परन्तु 'कविताएँ' इतिवृत्त, विवरण, शिक्षा और उद्देश्य-विषयक ही नहीं, भावात्मक भी हो सकती हैं, यह छायावादकी उन असंख्य कविताओंसे सिद्ध हो गया जो आधुनिक गीति-काव्य (दि०-गीति-काव्य)के विविध प्रकार-भेदोंके अन्तर्गत आती हैं। 'प्रगतिवाद', 'प्रयोगवाद' और 'नयी कविता'के आन्दोलनोंके अन्तर्गत ऐसी ही रचनाएँ हुई हैं जो पृथक्-पृथक् 'कविता' नामसे पुकारी जाती हैं। —ब्र० व०

**कविनिबद्धपात्रप्रौढोक्तिमात्रसिद्ध**—अर्थशक्त्युद्भव ध्वनिका तीसरा भेद। यह ध्वनि वहाँ होती है जहाँ कवि स्वयं किसी प्रौढोक्तिको न कहकर स्वनिर्मित पात्र द्वारा किसी कल्पित उक्तिको कहलाता है। कविप्रौढोक्ति तथा कविनिबद्ध-पात्रप्रौढोक्तिमें कोई विशेष अन्तर नहीं है, क्योंकि पात्रकी उक्ति भी अन्ततोगत्वा कविकी ही उक्ति है। फिर भी वक्ताकी विशेषताके कारण कभी-कभी उक्तिमें विशेष चमत्कार आ ही जाता है। कविप्रौढोक्तिमात्रसिद्धके समान ही इसके भी १२ भेद हैं—(१) कविनिबद्धपात्रप्रौढोक्तिमात्रसिद्ध वस्तुसे वस्तुकी ध्वनि—'करी विरह ऐसी तऊ, गैल न छाँड़त नीच। दीन्हेऊ चसमा चखनि, चाहत लखे न मीच।' (का० क० पृ० २७३)। इस उदाहरणमें मृत्युके चश्मा लगानेका कथन प्रौढोक्ति है और इस उक्तिका वक्ता कवि-कल्पित दूती है, जो नायिकाकी अत्यन्त शोचनीय स्थितिका परिचय नायकको दे रही है। नायिकाकी अत्यधिक क्लेशताके कारण चश्मा लगाकर खोजनेपर भी मृत्यु उसे नहीं देख पा रही है। इस वस्तुमें यह बात (वस्तु) ध्वनित हो रही है कि नायकको नायिकासे मिलनेमें अब अधिक विलम्ब न करना चाहिये। (२) कविनिबद्धपात्र-प्रौढोक्तिमात्रसिद्ध वस्तुसे अलंकारकी व्यञ्जना—'दियो अरघ नीचे चली, सकट मानै जाइ। सुचिती है औरो मवै, ससिहिं विलोकै आइ।' (का० द० पृ० ३१६)। यहाँ सखी नायिकासे यह व्यञ्जित करना चाहती है कि उसके मुख-चन्द्रके कारण अन्य लियों भ्रमित हो रही हैं नायिकाके मुखमें चन्द्रके आरोप द्वारा इस उदाहरणमें रूपक अलंकार ध्वनित हो रहा है। (३) कविनिबद्धपात्रप्रौढोक्तिमात्रसिद्ध अलंकारसे वस्तुकी व्यञ्जना—'मोर मनोरथ मुरतरु फूला।

फरत करिनि जिमि हतेउ समृला' (मानस)। यहाँ दशरथ अपने मनोरथ (उपमेय)पर कल्पतरु (उपमान)का आरोप कर रहे हैं, अतः इस उदाहरणमें कवि-कल्पित पात्रकी प्रौढोक्ति है और रूपक अलंकार है। इस रूपकके विधान द्वारा दशरथ अपनी अत्यन्त दयनीय स्थिति (वस्तु)को व्यञ्जित करते हैं (४) कविनिबद्धपात्रप्रौढोक्तिमात्रसिद्ध अलंकारसे अलंकारकी व्यञ्जना—'नित ससौ, हसौ वचत, मनहुं सु यहि अनुमान। विरह अग्नि लपट न सकत झपटि न मीचु सचान' (का० द० पृ० ३१७)। सखी द्वारा मृत्युको वाज कहनेमें कवि-कल्पित पात्रकी प्रौढोक्ति है। मृत्युपर वाज विरहकी लपटोंके कारण ही नायिकाके हस (जीव)पर झपट नहीं पाता। अतः यहाँ रूपकसे विशेषोक्ति, अलंकार ध्वनित हो रहा है, क्योंकि पर्याप्त कारणकी विधमानतामें भी कार्य (मृत्यु) नहीं होता। —उ० शं० शु०

**कविप्रौढोक्तिमात्रसिद्ध**—अर्थशक्त्युद्भव ध्वनिका दूसरा भेद। जो कथन केवल कवि-कल्पना द्वारा निर्मित हो और बाह्य जगत्में जिसकी स्थिति न हो उसे 'प्रौढ' कहते हैं (कविना प्रतिभामात्रेण बहिरसन्नपि निर्मित—का० प्र० पृ० ८५)। चकोरका आग खाना, हसका क्षीर-नोर-विवेक, कीर्तिका श्वेत वर्ण आदि ऐसे अनेक कथन काव्यमें मिलते हैं जो लोक-व्यवहारमें असंगत अथवा असम्भव समझे जाते हैं। इन्हें कविप्रौढोक्तिकी सश्ला दी गयी है। स्वतः सम्भवी ध्वनिके समान कविप्रौढोक्तिमात्रसिद्धके भी चार भेद हैं—वस्तुसे वस्तु अथवा अलंकार और अलंकारसे वस्तु अथवा अलंकारकी व्यञ्जना। (१) कविप्रौढोक्तिमात्रसिद्ध वस्तुसे वस्तुकी व्यञ्जना—'सिय वियोग दुख, केहि विधि कहउँ बखानि। फूल वानते मनसिज वेधत आनि' (का० द० पृ० ३१३)। कामका पुष्पवाणसे विद्ध करना कवि-कल्पनामात्र है। इस कथन (वस्तु) द्वारा इस बात (वस्तु)की व्यञ्जना हो रही है कि सीता रामके विरहमें अत्यन्त कातर हैं, अतः यह कविप्रौढोक्तिमात्रसिद्ध वस्तुसे वस्तुका उदाहरण है। (२) कविप्रौढोक्तिमात्रसिद्ध वस्तुसे अलंकारकी व्यञ्जना—'निसि ही में ससि करतु है, केवल भुवन प्रकास। तेरो जस निसि-दिन करत, त्रिभुवन धवल उजास' (का० क० भा० १ पृ० २७०)। यशका त्रिभुवनको प्रकाशान्वित कर देना कविप्रौढोक्तिमात्रसिद्ध है। यश रात-दिन प्रकाश फैलाता है, इस कथन (वस्तु)से व्यतिरेक अलंकार ध्वनित होता है, क्योंकि उपमेय (यश)में उपमान (चन्द्र)की अपेक्षा कुछ उत्कृष्टताकी ध्वनि निकलती है। (३) कविप्रौढोक्तिमात्रसिद्ध अलंकारसे वस्तुकी व्यञ्जना—'पत्रा ही तिथि पाइए, वा घरके चहुँ पास। नित प्रति पून्यौ ही रहत, आनन ओप उजास' (विहारी)। 'आनन ओप उजास'का कथन कविप्रौढोक्तिमात्रसिद्ध है। वाच्यार्थमें परिसंख्या अलंकार है, क्योंकि तिथिका ज्ञान सभी स्थानोंसे वञ्चित करके केवल पत्रामें ही सीमित कर दिया गया है। वाच्यार्थसे व्यंग्यार्थ रूपमें नायिकाके रूपातिशयकी व्यञ्जना हो रही है। (४) कविप्रौढोक्तिमात्रसिद्ध अलंकारसे अलंकारकी व्यञ्जना—'पहिरै स्याम न पीत पट, घनमें विज्जु विलास', इस पक्तिमें उपमेय 'पीत पट'को असत्य कहकर उपमान 'विज्जु-विलास'को सत्य ठहराया गया है, अतः इसमें अपह्नुति अलंकार है।

वाच्यार्थ रूपमें प्रस्तुत इस अलंकार द्वारा दो उपमाएँ ध्वनित हो रही हैं—स्वाम-तन वनके सङ्ग है और पीत पट विज्जु-विलासके समान है। इस प्रकार यह कविप्रौढोक्ति-मात्रसिद्ध अलंकारसे अलंकारकी ध्वनिका उदाहरण है। उक्त चारों उदाहरण वाक्यगत ध्वनिके हैं। पदगत व्यञ्जना-को सम्मिलित कर लेनेपर कविप्रौढोक्तिमात्रसिद्धके कुल १२ भेद हैं। —उ० ग० शु०

**कवि-भेद**—कविशिक्षा(दि०)के अन्तर्गत राजशेखरने तीन प्रकारके शिष्यों(दि०)के अनुसार कवियोंके भी तीन भेद किये हैं—(१) सारस्वत, पूर्व जन्मके सत्कारोंके फलस्वरूप जिसे सरस्वतीका प्रसाद प्राप्त हो, (२) आभ्यासिक, जो इस जन्मके अभ्याससे कवि बना हो और (३) औपदेशिक, जो दुर्बुद्धि किसी मन्त्र-तन्त्रके प्रभावसे कवि बन गया हो (का० मी० . अ० ४)। पुन राजशेखरने काव्य-शास्त्रके विभिन्न अंगोंमें विशेष निपुणताके अनुसार कवियोंके ८ भेद किये हैं (का० मी० . अ० ५)।—(१) रचना-कवि, जो पदोंके सङ्गोजनमें निपुण हो, (२) शब्द-कवि, जो शब्दोंके प्रयोगमें विशेष कुशल हो, (३) अर्थ-कवि, जिसकी कवितामें अर्थ-सौन्दर्य विशेष रूपसे हो, (४) अलंकार-कवि, जो अलंकारोंके प्रयोगमें विशेष पटु हो, (५) उक्ति-कवि, जिसकी उक्तियोंमें विशेष चमत्कार हो, (६) रस-कवि, जो रस-निर्वाहमें विशेषत निपुण हो, (७) मार्ग-कवि, जो रीतियोंके प्रयोगमें कुशल हो तथा (८) शास्त्रार्थ-कवि, जो अपने काव्यमें शास्त्रोंके अर्थका समावेश निपुणतासे कर सकता हो। इन समस्त गुणोंसे युक्त कविको 'महाकवि' कहते हैं। केशवदासने कवियोंके तीन भेद किये हैं—(१) उत्तम, (२) मध्यम और (३) अधम—'उत्तम मध्यम अधम कवि, उत्तम हरि रस लीन। मध्यम मानत मानुपनि, दोषनि अधम प्रवीन।' (कविप्रिया : ४ २)।—म० प्र० ल०

**कवि-शिक्षा**—संस्कृत काव्य-शास्त्रके सभी आचार्योंने कविके लिए बहुश्रुत एवं सुशिक्षित होना आवश्यक माना है। भामह(५००—६३० ई०के बीच)ने कहा है कि 'शब्दार्थका ज्ञान प्राप्तकर, शब्दार्थवेत्ताओंकी सेवा कर तथा अन्य कवियोंके निबन्धोंको देखकर काव्य-क्रियामें प्रवृत्त होना चाहिये' (काव्यालंकार . १ . १०)। वामन(८०० ई०के लगभग)ने कविके लिए लोकव्यवहार, शब्द-शास्त्र, अमिधान, कोश, छन्द शास्त्र, कला, काम-शास्त्र तथा टण्डनीतिका ज्ञान तथा काव्य-शास्त्रका उपदेश करनेवाले गुरुओंकी सेवा आवश्यक मानी है (काव्यालंकारसूत्र : १ : ३ . १ : ११)। राजशेखर(८८०—९०० ई०)ने 'काव्य-मीमांसा'में कविशिक्षोपयोगी विविध विषयों, शास्त्र-परिचय, पदवाक्य-विवेक, पाठ-प्रतिष्ठा, काव्यके स्रोत, अर्थव्याप्ति, कविचर्या, राजचर्या, काव्यहरण, कवि-समय, देशविभाग, कालविभागका वर्णन किया है। कवि-शिक्षापर लिखनेवाले राजशेखरके परवर्ती आचार्योंने 'काव्यमीमांसा'से बहुत कुछ लिया है। क्षेमेन्द्र(१०५० ई०)ने 'कविकण्ठाभरण'में कवि-शिक्षापर प्रकाश डालते हुए कहा है कि कवि बननेके अमिलापी अधिकारी शिष्यको साहित्यमर्मज्ञ गुरुकी सेवा करनी चाहिये, वाक्यार्थ-शून्यपदोंके सन्निवेशसे पथरचनाका अभ्यास करना चाहिये, प्रसिद्ध कवियोंके काव्योंका

अनुशीलन करना चाहिये तथा चाटक, शिल्पियोंके कौशल, सुन्दर चित्र, प्राणियोंके स्वभाव तथा समुद्र, नदी, पर्वत इत्यादि विभिन्न स्थानोंका निरीक्षण करना चाहिये (कविकण्ठाभरण सन्धि . १ . २)। 'वाग्भटालंकार'के कर्ता वाग्भट(१२वीं श० ई० पूर्वार्ध)ने कविशिक्षाका क्रम यह बताया है—'अर्थहीन, परन्तु पद्यमें चारुता लानेवाली पदावली द्वारा काव्यरचनाके लिए समस्त छन्दोंको वशमें करे (१ : ७)।' तदनन्तर 'एक ही अभिप्रेयको सक्षिप्त एवं विस्तृत रूपमें विभिन्न अलंकारोंका प्रयोग करते हुए पद्यवद्ध करनेका अभ्यास करे (१ . १६)।' इस प्रकार 'उद्योगपूर्वक शास्त्रोंका अध्ययन कर, अभ्यासद्वारा शब्दार्थको वशमें कर, कवि-समयोंका ज्ञान प्राप्त कर, मनके प्रसन्न होनेपर कविता करे (१ . २६)।' हेमचन्द्र(१०८८—११७२ ई०) तथा नेमिकुमारके पुत्र वाग्भट(१३वीं श० ई० उत्त०)ने अपने काव्यानुशासनमें प्रायः राजशेखरके आधारपर काव्यके स्रोत, कवि-समय, काव्यहरण तथा देश एवं काल-विभागका वर्णन किया है। अमरचन्द्र(१३वीं श० ई०)ने 'काव्य-कल्पलता'में, देवेश्वर(१४वीं श० ई०)ने 'कविकल्पलता'में तथा केशव मिश्र(१६वीं श० ई० उत्त०)ने 'अलंकार-शेखर'में छन्द एवं अलंकार-योजनाका अभ्यास, कविके वर्ण्य विषय तथा वर्णन-परिपाटीका वर्णन किया है।

हिन्दीके रीतिकालीन आचार्योंमेंसे केशवदास(१५५५-१६१७ ई०)ने 'कविप्रिया'में काव्य-रचनाके ढग, कविताके विषय, वर्णन-परिपाटी तथा काव्य-समयोंका वर्णन किया है। केशवका वर्णन बहुत कुछ 'अलंकारशेखर' तथा 'काव्यकल्पलता'पर आधारित है। केशवके बाद कवि-शिक्षाका प्राचीन परिपाटीके अनुसार विस्तृत वर्णन जगन्नाथप्रसाद 'भानु'के 'काव्यप्रभाकर'(१९१० ई० में प्रकाशित)में मिलता है। यद्यपि हिन्दी काव्य-शास्त्रमें काव्य-शिक्षा सम्बन्धी ग्रन्थोंका प्रचलन कम रहा है, पर रीतिकालका सम्पूर्ण काव्य-साहित्य संस्कृतके इन ग्रन्थोंसे प्रभावित है। इन मान्यताओंका परम्पराके रूपमें अनुसरण किया गया है।

वीसवीं शताब्दीके प्रारम्भसे हिन्दी साहित्यके नयी दिशाकी ओर अग्रसर होनेपर काव्यगोष्ठिके साथ-साथ कवि-शिक्षा विषयक धारणाओंमें भी परिवर्तन हुआ। कविने किसी वैधी-वैधायी परिपाटीसे मुक्त होकर स्वतन्त्र दृष्टिसे प्रकृति और समाजकी ओर देखना प्रारम्भ किया। परन्तु कविताकी कल्याणकारिणी शक्तिको बनाये रखनेके लिए कविका भाषा, छन्द, लोकव्यवहार एवं विविध शास्त्रोंसे परिचित होना आज भी उतना ही आवश्यक है जितना प्राचीन कालमें माना जाता था। अतः कवि-शिक्षा आज भी अपेक्षित है। —म० प्र० ल०

**कवि-समय**—कविशिक्षा(दि०)के अन्तर्गत 'कवि-समय'का अर्थ है कवि-समाजमें प्राचीन परम्परासे मानी आती हुई बातें और परिपाटियाँ। इस शब्दका प्रयोग सबसे पहले राजशेखरने 'काव्यमीमांसा' (अध्याय १४)में किया है और इसकी परिभाषा दी है कि 'परम्परामें चली आती हुई जिन अशास्त्रीय एवं अलौकिक बातोंका कवि वर्णन करते हैं उन्हें 'कवि-समय' कहते हैं।' कवि-समयोंकी निर्दापताका नमर्थन करते हुए राजशेखरने कहा है कि 'पिछले विद्वानोंने

सहस्रशाख साग वेदका अवगाहन कर, शास्त्रोंका ज्ञान प्राप्त कर, देशान्तरों एवं द्वीपान्तरोंमें भ्रमण कर जिन बातोंको जाना और उन्हें अपने काव्योंमें स्थान दिया, वे बातें भले ही आज उस रूपमें न मिलती हों, फिर भी उनका वैसा वर्णन करना 'कवि-समय' है। राजशेखरने आगे कहा है कि 'कुछ कवि-समय तो पूर्वपरम्परासे प्रतिष्ठित है, परन्तु कुछको धूर्तोंने अपनी स्वार्थसिद्धिके लिए चला दिया है।' इससे स्पष्ट है कि राजशेखरको प्राचीन मान्य कवियों द्वारा वर्जित ऐसी बातें ही, जो आज उस रूपमें नहीं मिलती, कवि-समय द्वारा अभिप्रेत हैं। राजशेखरसे पहले वामनने 'काव्य-समय' शब्दका उपयोग किया है (काव्यालंकारसूत्र - ५१)। परन्तु 'काव्य-समय' राजशेखरके 'कवि-समय'से भिन्न है और उसका प्रयोग वामनने व्याकरण, छन्द एवं लिंगके सम्बन्धमें प्रतिष्ठित कवि-परिपाटीके अर्थमें किया है। राजशेखरके परवर्ती आचार्योंने कवि-समयोंका जो वर्णन किया है, वह प्रायः राजशेखरके आधारपर। कवि-समयके सम्बन्धमें राजशेखरके परवर्ती आचार्योंमेंसे हेमचन्द्र (काव्यानुशासन अध्या० १), वाग्भट (काव्यानुशासन अध्या० १), अमरचन्द्र (काव्य-कल्पलतावृत्ति : प्रतान १), केशव मिश्र (अलंकारशेखर, रत्न ६) तथा हिन्दीके आचार्योंमेंसे केशवदास (कविप्रिया - चौथा प्रभाव) और जगन्नाथप्रसाद 'भानु' (काव्य प्रभाकर मयूख ११)के नाम उल्लेखनीय हैं।

राजशेखरने 'कवि-समयों'के तीन प्रधान विभाग किये हैं, (१) स्वर्ग्य-स्वर्ग लोककी बातोंसे सम्बन्धित, यथा 'चन्द्रमाके कलकको खरगोश या हिरन मानना, कामदेवके ध्वजमें मकर या मीनका वर्णन करना, चन्द्रमाका जन्म अत्रिके नेत्र अथवा समुद्रसे मानना, शिवके माथेके चन्द्रको नवोदित मानना, कामदेवको मूर्त तथा अमूर्त दोनों रूपोंमें समझना, द्वादशादित्योंको, नारायण-माधव-दामोदर-शेष और कूर्मको, कमला और सम्पत्तिको एक मानना', (२) पातालीय-पातालसे सम्बन्धित, यथा नाग और सर्पोंको, दैत्य, दानव, असुरोंको एक मानना, (३) भौम-पृथ्वीलोक सम्बन्धी। पृथ्वी लोक सम्बन्धी कवि-समय चार श्रेणियोंमें विभक्त होते हैं (क) जातिरूप, (ख) द्रव्यरूप, (ग) क्रियारूप और (घ) गुणरूप। इनमेंसे प्रत्येकके पुनः तीन भेद हैं, (१) असत्, अर्थात् जो विद्यमान नहीं है उसका वर्णन करना, (२) सत्, अर्थात् जिसका विद्यमान होनेपर भी वर्णन न करना, (३) नियम, किसी वस्तुका किसी विशेष स्थानके प्रसंगमें ही वर्णन करना और उसके अन्यत्र मिलनेपर भी उस स्थानके प्रसंगमें वर्णन न करना।

इस प्रकार भौम कवि-समय १२ श्रेणियोंमें विभक्त होते हैं, (१) असत् जातिरूप, यथा नदियोंमें पद्म, उत्पल आदिका वर्णन, जलाशय मात्रमें हत्तीका वर्णन, सभी पर्वतोंमें सुवर्ण, रत्न आदिका वर्णन, (२) सत् जातिरूप, यथा वसन्तमें मालतीका, चन्दन वृक्षपर फल-फूलोंका, अशोक वृक्षमें फलोंका वर्णन न करना, (३) जाति-नियम-रूप, यथा समुद्रमें ही मकरोंका वर्णन करना, मोतिधोंका स्रोत ताम्रपर्णीको ही बताना, (४) अमत् द्रव्यरूप, यथा अन्धकारका मुष्टिग्राह्यत्व और सूचीमेघत्व, ज्योत्स्नाका

घडोंमें भरकर ले जाया जा सकना, (५) सत् द्रव्यरूप, यथा कृष्णपक्षमें ज्योत्स्नाका और शुक्ल पक्षमें अन्धकारका वर्णन न करना (६) द्रव्य-नियम, यथा मलय गिरिको ही चन्दनका उत्पत्ति-स्थान और हिमालयको ही भूर्जपत्रका प्रभव-स्थान मानना, (७) असत् क्रियारूप, यथा चक्रवाक-मिश्रुनका रातमें अलग रहना, चकोरोंका चन्द्रिका-पान, (८) सत् क्रियारूप, यथा दिनमें नीलोत्पलोंके अविकास तथा शोफालिकाके पुष्पोंके झड़नेका वर्णन करना, (९) क्रिया नियम, यथा कोयलके कूकनेका केवल वसन्तमें ही वर्णन, वर्षामें ही मयूरोंके कूजन एवं नृत्यका वर्णन, (१०) अमत् गुणरूप, यथा यश, हास आदिकी शुक्लता, अथश, पाप आदिका कालापन, क्रोध, अनुराग आदिका रक्तत्व, (११) सत् गुणरूप, यथा कुन्द, कुड्मल तथा दाँतोंकी लालीका, कमल-मुकुल आदिके हरे रंगका तथा प्रियगुके फूलोंके पीलेपनका वर्णन न करना, (१२) गुण नियम, यथा सामान्यतः माणिक्यमें रक्तत्व, फूलोंमें शुक्लता, मेघोंमें कृष्णताका वर्णन।

—म० प्र० ल०

**कव्वाली**—कव्वालोंका गीत। यह सामूहिक गान है। 'कव्वाल'की व्युत्पत्ति 'कोल'(फारसी)से मानी जाती है और इसका अर्थ है—कहना अथवा प्रशंसा करना। कुछ लोगोंकी दृष्टिमें इसका मूल अरबीकी 'नवल' धातु है और इसका भी अर्थ है वयान करना। किन्तु वास्तवमें इसका मूल स्रोत फारसी ही है, क्योंकि कव्वालीकी पद्धति ईरानमें ही आविष्कृत हुई। यह राग या रागिनी नहीं, बल्कि एक विशेष प्रकारकी धुन है और कई प्रकारके काव्य-विधान इस धुनमें गाये जा सकते हैं और गाये जाते हैं। कव्वाली जातिगत पेशा नहीं, बल्कि कर्मगत है, अतः कव्वालोंकी कोई विशेष जाति नहीं, बल्कि कव्वालीका पेशा होता है। सूफियोंके माध्यमसे इमे लोकप्रियता मिली, क्योंकि उपासना-सभाओंमें वे भावोन्मादके कारण गा उठते थे और सारा उपासक-समाज उनका अनुकरण करता था। पीछे चलकर आवेश उत्पन्न करनेके साधन और माध्यम-रूपमें कव्वालको स्वीकृति मिली और क्रमशः ऐसे लोगोंके दल संघटित होने लगे जो इस प्रकारकी सभाओंमें गाया करते थे। प्रारम्भमें ये लोग सूफी साधक ही थे, बादमें पेशेवर हो गये। कव्वालोंके विषयानुकूल कई भेद होते हैं। हम्दमें परमात्मा सम्बन्धी प्रशंसात्मक गीत रहते हैं और नातमें रसूलकी शानमें कुछ कहा जाता है। मनकवतमें औलियाके सम्बन्धमें वर्णन किया जाता है। रसूलके वंशजोंकी प्रशंसा भी इनमें होती है। भारतवर्षमें इस सामूहिक गायनका प्रवेश ख्वाजा मोइनुद्दीन चिश्तीके कारण हुआ, जो १० वीं मुहर्रम ५६१ हिजरीको अजमेर पहुँचे थे। ख्वाजाने फारसीमें गजलें कही थीं, जो उपासना-सभाओंमें समवेत रूपमें गायी जाती रहीं। कव्वालीकी धुनमें कसीदा गजल अथवा रुवाई, कोई भी गाया जा सकती है।—रा० खे० पा०

**कश्मीरी**—(भाषा तथा साहित्य)—कश्मीरी भाषा मुख्यतः कश्मीर घाटीमें बोली जाती है, यद्यपि जम्मू प्रान्तके किश्तवाड़ जिलेमें बोली जानेवाली 'किश्तवाड़ी' भी इसीकी एक उपभाषा है। कुल मिलाकर इसका क्षेत्र कोई १०,००० वर्गमील है और बोलनेवालोंकी संख्या लगभग

१५ लाख है।

इस भाषाके लिए 'कश्मीरी' नामका सर्वप्रथम उल्लेख अमीर खुनरो (१३वीं शती)की 'नुहसिपिह' (३ सि०)में मिलता है, जहाँ इसे 'सिन्धी,' 'लाहौरी,' 'तिलगी' आदिके साथ परिगणित किया गया है। पर कश्मीरमें १७वीं शतीतक इसे 'देशभाषा' या 'भाषा' नामसे ही उचित किया जाना रहा। स्पष्ट है कि दूसरे प्रान्तवालोंने ही इसे 'कश्मीरी' नाम दिया और बादमें कश्मीरियोंने भी इसे अपना लिया। आजकल इसे काशुर कहते हैं।

पर इससे यह न समझा जाय कि सोलहवीं शतीतक इस भाषाका विकास हो ही नहीं पाया था। ललघद- (१४वीं शती)की वाणीमें कश्मीरीका जो लालित्य निरूप उठा है, उसे अपभ्रंशमेंसे उभरते-उभरते कमसे कम दो सौ वर्ष लगे ही होंगे। और उधर, 'महानयप्रकाश' (१३वीं शती)में शितिकण्ठने (कश्मीरकी) 'सर्व गौचर देशभाषा'के जो नमूने दिये हैं, वे प्राकृतकी अपेक्षा अपभ्रंशके निकट होते हुए भी ललघदकी कश्मीरीसे विशेष दूर नहीं। स्पष्ट है कि जब ग्रैव सिद्धोंने कश्मीरीको ग्रैव तन्त्रोंका लोकसुलभ माध्यम बनाया, तो धीरे-धीरे कश्मीरी साहित्यका भी माध्यम बनती गयी। अतः कश्मीरीको दारद परिवारकी नन्नान बताना युक्तियुक्त नहीं। ग्रियर्सनने ग्रीना और कश्मीरीके जो तुलनात्मक रूप-चित्र दिये हैं, उनमें इतना मौलिक सान्य नहीं कि कश्मीरीको भारतार्थ परिवारसे बाहर माना जाय। रही बात कजुव (कुकवाक्), ओग (अश्रु), अछि (अक्षि) और न्वश (स्त्रुषा) जैसे शब्दोंकी जो मध्य भारतीय भाषाओंकी अपेक्षा दारदके निकट दिखाई देते हैं। निश्चय ही ये शब्द कश्मीरी अपभ्रंशमेंसे होकर आधुनिक कश्मीरीमें आये हैं, क्योंकि 'महानयप्रकाश,' 'छुम्मा,' 'सम्प्रदाय,' 'ललवाख्य,' 'वाणासुरकथा,' 'सुखदुखचरित्र,' आदि सभी ग्रंथोंकी भाषा एकमतसे भारतार्थ परिवारकी ओर संकेत करती है।

आजसे कोई छ सौ वर्ष पूर्व कश्मीरी शारदा लिपिमें लिखी जाती थी, पर १४वीं शतीमें जब फारसी कश्मीरकी राजभाषा बनी तो कश्मीरीके लिए भी फारसी लिपिका उपयोग बढ़ता गया और आजकल भी इसी लिपिका एक अनुकूलित रूप प्रचलित है। कश्मीरी ध्वनिमालामें कुल ५० ध्वनिमान (फोनीम) हैं। पदान्तमें जब अति ह्रस्व इ, उ, आये तो इन्हें मात्रा स्वर कहते हैं। शारदा लिपिमें इनके नीचे विराम लगाया जाता था। कश्मीरीमें नपुंसकलिंग केवल कुछ सर्वनामोंमें पाया जाता है, जैसे तस या तमिस जनिस (उस जनको) पु०, पर तथ गरस (उस घरको या घरमें) नपु०।

कश्मीरी कारक बहुत सरल हो चुके हैं, पर प्राचीन संश्लेषणपद्धतिके अवशेष अब भी पाये जाते हैं, जैसे —

वचन (प्र० एक०) <वच्चेन <वत्सेन, वचन (द्वि० बहु०) <वच्चान् <वत्सान्, वचस (द्वि० एक०) <वच्चस, <वत्सस्य, वचम वयुत (चतु० एक०) <वच्चस्त किने <वत्सस्य कृते।

ऐसे ही क्रियापदोंमें भी भारतार्थ विशेषणार्थ स्पष्ट अभिन्न होती हैं, जैसे—गछान् छु <गच्छन् अन्ति गव

गतो, <गच्छि <गच्छिष्ठसह, गच्छिथ <गच्छिष्ठत्वा, चाविथ <गच्छावयित्वा। परन्तु इस मौलिक साम्यके ऊपर कुछ ऐसी विलक्षणताएँ जमती गयी हैं कि आज ये क्रियाएँ बहुत जटिल हो चुकी हैं। यहाँतक कि लिंग, वचन, कर्ता, कर्म और कालके अनुसार एक-एक धातुके सैकड़ों रूप बनते हैं। अकेले भूतकालके साठसे ऊपर रूप बनते हैं, जैसे पोरुथ (तूने पढा), पोरुथत (तूने पढा उसको), पोरुथक (तूने पढा उनको), पोरुथम (तूने पढा मुझको), परिथ (तूने पढे), आदि-आदि, परुथ (तूने पढी) आदि-आदि पर्यंथ (तूने पढी), आदि-आदि। मश्लेषणकी इस प्रक्रियापर दारद भाषा कोई प्रकाश नहीं डालती।

कश्मीरी साहित्यका विकास-क्रम भी उसकी भारतार्थ परम्पराका ही द्योतक है। सुविधाके लिए इसे हम पाँच कालोंमें दर्शा सकते हैं —

१ आदिकाल (१००० ई० से १३५० ई०)—इसमें सन्तोंकी मुक्त वाणीका ही अधिक जोर रहा। शितिकण्ठका 'महानयप्रकाश,' ललघदके 'वाख्य,' नुन्द्योशके 'श्लोक' और दूसरे वेगों (कृपियों)के पद इस कालकी प्रतिनिधि रचनाएँ हैं, जिनमें ग्रैव दर्शन, तन्त्रबुद्धि, सहजोपासना, सदाचार, अध्यात्मसाधना और पाषण्डप्रतिरोध तथा आडम्बर-त्यागका प्रतिपादन ही अधिक हुआ है। स्वदेनशील अभिव्यक्ति केवल ललवाख्योंमें मुखरित हुई है।

२ प्रबन्धकाल (१३५० से १५०० ई०)—जैनुलाविदीन- (वदग्राह, १४वीं शती)ने कश्मीरी साहित्यको जो प्रोत्साहन दिया, जिसके फलस्वरूप कई पौराणिक, लौकिक एवं इतिवृत्तात्मक काव्योंकी रचना हुई, जिनमें वर्णनोंकी ही प्रधानता रही। पर महावतारकी 'वाणासुरकथा' तथा प्रशस्त 'सुखदुखचरित्र'के अतिरिक्त इस कालके सभी काव्य छुप्त हो चुके हैं। नगीतात्मक कृतियोंकी भी इस कालमें धूम रही, ऐसी साक्षी मिलती है।

३ गीतिकाल (१५०० से १७५० ई०)—इस कालमें लोक-जीवन (विशेषतः पारिवारिक), विरह-मिलन, हर्ष-विषाद और हास-रदनका विश्वजनीन भावचित्रण हुआ। हवाखातून और अरणिमाल इस कालके अध और इति हैं। दोनोंके गीत स्वदेननाकेकरण मधुर संगीतसे अनुप्राणित हैं। १६०० ई० के लगभग हबीबउल्लाह नौशहरीने सफा रहस्यवादकी उद्घावना की और १६५० ई० के लगभग साहिब कौलने कृष्णचरित रचा जो गीत शैलीमें ही कृष्णलीलाका चित्रण करनेमें काफी सफल रहा है।

४ प्रेमालयान काल (१७५० से १९०० ई०)—इन कालमें गीति-परम्पराको आख्यान-काव्यका सहारा मिला, तो एक ओर रामचरित, कृष्णलीला, पार्वतीपरिणय और नलदमयन्तीपर आधारित मार्मिक 'लीला'काव्य रचे गये, और दूसरी ओर प्रेममागी सफा धारा 'मसनवियों'में उमड़ती चली। फारसी मसनवियोंका रूपान्तरण जोरों पर रहा और पंजाबी, उर्दू तथा अरबीसे भी सामग्री ली गयी। इस कालकी सैकड़ों रचनाओंमेंसे भी अधिकांश अप्रकाशित ही पड़ी हैं। प्रमुख कृतियोंमेंसे कुछ ये हैं—

प्रकाशरामकी 'रामायण', रमजान बठका 'अकनन्दुन', महमूद नामीके 'शरी-नुमरो', 'लीला-मजन', 'वृष्ण-



जुलैखा' और 'सुदामचरित', बलीउल्लाहकी 'हीमाल', मकबूलकी 'गुलरेज', हक्कानीकी 'मुमताजे बेनजीर' और कृष्ण राजदानका 'हरिहरकल्याण'।

इनमेंसे अधिकांश काव्योंके अन्दर लौकिक और अलौकिक प्रेमके चित्रणमें कश्मीरी परिवारोंके व्यथित जीवनकी परछाइयाँ खूब झलकी हैं।

५. आधुनिक काल (१९०० ई०से) — भारतके आधुनिक युगकी विचारधाराएँ, ज्यों-ज्यों कश्मीरके अवरुद्ध जीवनको स्पर्श करती गयीं, त्यों-त्यों कश्मीरी साहित्य भी आधुनिकता-में पैर धरता गया। वहाव परेका 'शाहनामा', मकबूलका 'ग्रीस्तिनामा' और रसूल मीरकी 'गजलों'ने इस नये युगकी पूर्वपीठिका तैयार की है, तो महजूरने इसकी 'प्रभाती' गायी और आजादने एक नवीन 'चेतना' देकर इसे दूसरे प्रदेशोंके भारतीय साहित्यका सच्चा सहयोगी बना दिया।

गद्यका प्रथमोन्मेष भी इसी कालमें होने लगा है। आरम्भमें केवल धार्मिक चर्चा ही गद्यका अन्तर्ग रही, पर अब कहानी और नाटकका भी विकास होने लगा है और निबन्ध भी उभरता आ रहा है।

वर्तमान साहित्यकारोंमें मास्टरजी, आरिफ, नादिन, राही, रोशन, कामिल, फाजिल, अलमस्त, अख्तर, उमेश कौल, लोन, पुष्करभान और हाजिनी विशेष उल्लेखनीय हैं। इनमेंसे प्रायः सभी आजके भारतीय साहित्यकी प्रगतिशील प्रवृत्तियोंसे प्रेरित रहे हैं। अपने युगकी वस्तुस्थितकी झलकाते हुए भी इन्होंने इतिवृत्तात्मकता तथा कोरी भावुकताकी अतियोंसे अपने यथार्थ चित्रणोंको सुरक्षित रखा है और कश्मीरके प्राकृतिक वैभवमें नये कश्मीरके निर्माणकी उद्भावनता द्वारा मानववादकी सजीवक रागिनी गायी है। भाषा, भाव, छन्द-विधान, सभीमें आज बहुत महत्वपूर्ण प्रयोग हो रहे हैं और अभिव्यक्तिके नये साचे तराशे जा रहे हैं। पर अधिकांश कश्मीरी साहित्य अभी 'आज'की अपेक्षा आनेवाले 'कल'से अधिक सम्बद्ध हैं।

—पृ० पु०

कष्ट-कल्पना—दे०—'रस-दोष', दूसरा।

कष्टार्थ—दे०—'अर्थ-दोष', दूसरा।

कसीदा—यह उर्दू काव्यके उस रूपका नाम है जिसमें किसीकी प्रशंसा की जाय। इसमें हर शेरका दूसरा मिस्रा एक ही रदीफ और काफिया (तुकान्त)में होता है। अगर किसी शेरके दोनों मिस्रोंकी रदीफ और काफिया एक ही हो तो उसको 'मतला' कहते हैं। गजलके आरम्भमें कमसे-कम एक 'मतला' अवश्य रखा जाता है। गजलके बीचमें भी इसका प्रयोग कई बार किया जा सकता है। (दे० गजल)

कसीदे दो प्रकारके होते हैं, एक वह जिसमें कवि प्रारम्भसे ही प्रशंसा करने लगता है और दूसरा वह जिसमें प्रारम्भमें एक तरहकी भूमिका दी जाती है और कवि और बातोंके अलावा बसत, बहार, दर्शन, ज्योतिष आदिके विषयमें कुछ कहता है। इन प्रारम्भिक वर्णनोंको 'तश्वीव' कहते हैं। 'तश्वीव'के बाद कवि प्रशंसा करनेकी ओर अपने शेरोंको मोड़ता है। इस मोड़को 'गुरेज' कहते हैं। इसका वर्णन बड़ा मुश्किल समझा जाता है और इसीके द्वारा

शायरके कमालका अनुमान होता है। अच्छी 'गुरेज' वह है जिसमें कवि 'तश्वीव'से 'तारीफ' (प्रशंसा)पर इस तरह आ जाय कि पढ़नेवालोंको यह पता ही न चले कि प्रशंसाका विषय ठस-ठासकर लाया गया है। कसीदेके तीसरे अंग 'मदह' (प्रशंसा)के बाद चौथा अंग 'दुआ' होता है जिसमें कवि ममदूह (प्रशंसित व्यक्ति)के लिए शुभ-कामनाएँ करता हुआ उससे कुछ याचना करता है। इसीके बाद कसीदा समाप्त हो जाता है।

दरवारोंके प्रभावसे कसीदोंकी शैलीमें बड़े भारी-भरकम शब्दोंका प्रयोग किया जाता है। प्रशंसा करनेमें प्रशंसित व्यक्तिकी वीरता तथा उसके घोड़े और तलवारका अत्युक्ति-पूर्ण वर्णन होता है। पुरानी कवितामें कसीदेका महत्त्व इतना था कि कोई कवि उस्ताद (गुरु) तभी समझा जाता था जब वह अच्छा कसीदा लिख लेता हो। केवल गजल कहने-वाला चाहे वह कितनी ही सुन्दर गजल लिखता हो, उस्ताद नहीं माना जाता था, क्योंकि कसीदेमें ही उसकी भावनाकी उड़ान और योग्यताकी परीक्षा होती थी। —म०

कहानी—गद्य कथा साहित्यके एक अन्यतम भेदके रूपमें कहानी सबसे अधिक, किसी अंशमें उपन्याससे भी अधिक, लोकप्रिय साहित्यका रूप है। आधुनिक हिन्दी साहित्यमें यह रूप भी बंगलाके माध्यमसे पाश्चात्य साहित्यसे आया है। अंग्रेजीमें जिसे शार्ट स्टोरी कहते हैं, वही बंगलामें गल्प तथा हिन्दीमें कहानी नामसे प्रचलित है। हिन्दीमें भी गल्प नामका किसी मात्रामें प्रचलन रहा है, परन्तु कहानी शब्द ही सर्वाधिक स्वीकृत है। शार्ट स्टोरीके शब्दानुवाद-रूपमें कभी-कभी इसे छोटी कहानी और 'लघुकथा' भी कहा जाता है, परन्तु कहानी नाम ही अधिक सुकर और सहज है।

कथासाहित्यके बड़े रूपों, उपन्यास और उपन्यासिका- (लघु उपन्यास)की तरह कहानीमें भी कथासूत्र (थीम), कथानक, पात्र और देश-काल या परिस्थिति उसके प्रमुख तत्त्व बताये गये हैं तथा इसमें भी पात्रोंके पारस्परिक अथवा परिस्थितिके विरुद्ध द्वन्द्व या सघर्ष, सघर्षकी पराकाष्ठा, चरम सीमा तथा सघर्षकी जटिलताओंके विघटनमें कहानीके अन्तकी विकास-रेखा बतायी गयी है। उसे भी उत्तम पुरुष, सर्वश या सीमित अन्य पुरुषके रूपमें उपस्थित किया जा सकता है। परन्तु कथासाहित्यके उपर्युक्त बड़े रूपोंसे कहानीकी भिन्नता इतनी ही नहीं है कि उसका कथानक बहुत छोटा होता है, उसमें घटना-प्रसंग और दृश्य तथा पात्र और उनका चरित्र-चित्रण अत्यन्त न्यून, सूक्ष्म और सक्षिप्त होता है, वरन् कहानी प्रस्तुत करनेमें लेखकके दृष्टिकोणसे तथा कहानीका वातावरण अर्थात् समस्त कहानीमें परिव्याप्त सामान्य मनोदशासे उसके शिल्प-विधानमें ऐसी एकता और प्रभावान्विति आ जाती है जो कहानीकी निजी विशेषता है और उसके रूपात्मक व्यक्तित्वकी पृथक्ता प्रकट करती है।

यद्यपि कहानीके उपर्युक्त तत्त्व परस्पर अभिन्न रूपमें सघृष्ट होकर प्रत्येक कहानीमें न्यूनाधिक रूपमें वर्तमान रहते हैं, किन्तु किसी कहानीमें चरित्र, किसीमें कथानक, किसीमें केवल कथासूत्र, किसीमें वातावरण और इसी प्रकार

अन्य किसी तत्त्वको प्रधानता देकर शेषकी अपेक्षाकृत उपेक्षा की जा सकती है। कहानीके किसी एक तत्त्वपर अधिक बल दे देनेके कारण उसमें इतनी अधिक रूपात्मक विविधता दिखायी देती है कि कभी-कभी यह कहना कठिन हो जाता है कि यह कहानी निबन्ध नहीं, कहानी ही है, यह रेखाचित्र या सस्मरण या साधारण चुटकुला नहीं है। यदि कहानीमें कथासूत्र या आधारभूत विचार या भावपर अधिक बल दे दिया जाय तो वह अपने प्रयोजनमें निबन्धके निकट जा पहुँचती है, यदि उसमें चरित्रको प्रधानता दे दी जाय तो वह कभी-कभी व्यक्तिका रेखाचित्र बन सकती है और यदि कार्य-व्यापारको ही उसमें प्रमुख रूपमें दर्शाया जाय तो साधारण वर्णनसे उसका अन्तर बताना कठिन हो जाता है। निम्नचय ही कहानीमें वर्णनात्मकता हो सकती है, उसमें किसी एक भावना, विचार या भावको एकान्तत विकसित किया जा सकता है, उसमें किसी चरित्रकी विशेषता प्रस्तुत की जा सकता है और फिर भी वह साधारण वर्णन, निबन्ध या रेखाचित्रसे पृथक् इस कारण समझी जाती है कि उसमें किसी एक तत्त्वपर बल देते हुए पात्रोंकी क्रियाओं और प्रतिक्रियाओंके माध्यमसे जीवन और उसकी व्याख्याको प्रस्तुत किया जाता है। कहानी निबन्ध नहीं है, क्योंकि उसमें व्यापक मानवीय सत्योंका अन्वेषण या उद्घाटन होता है, केवल तथ्यपरक अभिधा-मूलक सत्योंका नहीं। वह साधारण वर्णन भी नहीं है, क्योंकि वर्णन करनेके साथ-साथ वह जीवनकी व्याख्या भी करती है, उसे सार्थकता प्रदान करती है, उसका दिशानिर्देश करती है। कहानीमें सीमित और आशिक उपन्यासकी अपेक्षा अत्यन्त छोटे पैमानेपर, जीवनका एक सुसंघटित, अपनेमें परिपूर्ण चित्र उपस्थित किया जाता है, अतः वह रेखाचित्रमे भिन्न है, जिसमें वर्णनकी मनोहारिता या विषयकी प्रभावोत्पादकता होते हुए भी, उस प्रकारका संघटन और सम्पूर्णता नहीं होती।

गद्य कथा-साहित्यके इस रूपका अपेक्षाकृत अल्प कालमें ही इतना शक्तिशाली विकास हुआ है और आकार-प्रकारकी विविधतामें वह इतना सन्तुष्ट हो गया है कि उसकी परिभाषा देना सम्भव नहीं है। उपर्युक्त विशेषताओंसे ही हम उसे पहचान सकते हैं और इतना कहकर ही सतोष कर सकते हैं कि कहानी गद्य साहित्यका एक छोटा, अत्यन्त सुसंघटित और अपनेमें पूर्ण कथारूप है।

कहानीकी परम्परा अत्यन्त प्राचीन है, यद्यपि आधुनिक साहित्यिक कहानीका इतिहास उन्नीसवीं शतीसे प्रारम्भ होता है, जिसमें प्राप्त सबसे प्राचीन लिखित साहित्यमें ऐसी कहानियाँ मिली हैं जिनमें पर्याप्त साहित्यिक कौशल पाया जाता है। अनुमान है कि 'जादूगरोंकी कथाएँ' किस्तीन-किस्ती रूपमें ४००० ई० पू० से ३००० ई० पू० तक प्रचलित थीं, यद्यपि 'बेस्ट कॉपीरिस', जिसपर वे लिखी हुई मिलती हैं, कुछ समय बादका जान पड़ता है। भारतीय कहानीकी परम्परा अत्यन्त सम्पन्न है। इसका कुछ विस्तृत परिचय बादमें दिया गया है, परन्तु यहाँ इतना सकेत करना आवश्यक है कि ऋग्वेदमें, जिसकी गणना ससारके प्राचीनतम साहित्यमें होती है, काल्पनिक कहानी अपनी

अनेक साहित्यिक विशेषताओंके साथ विद्यमान है। इतिहास, पुराण, रामायण, महाभारत तथा बौद्ध धर्म सन्बन्धी अवदान और जातक कथाओंके अक्षय भण्डार हैं। गुणादिकोंकी 'बृहत्कथा' जो अब केवल नक्षत्रों और नक्षत्रोंमें प्राप्त है तथा 'पञ्चतन्त्र' और 'हितोपदेश'की कहानियोंमें उस प्रकारका धार्मिक आग्रह भी नहीं है और नीति-शिक्षाके साथ मनोरंजनको प्रधानता दी गयी है। इन कहानियोंका विश्वव्यापी प्रचार हुआ है और इन्होंने विश्वके कहानी-साहित्यका भण्डार भरा है। 'पञ्चतन्त्र' (पाँचवीं, छठी शती)का छठी शतीमें ही सुसरो नौशेरवाने पहला पहलवीमें अनुवाद कराया था। पहलवीसे छठी शतीमें ही इसका सीरियन भाषामें ईसाई पादरी बुदके द्वारा अनुवाद हुआ। अगली दो शताब्दियोंमें इसके सीरियनसे अरबीमें कई अनुवाद हुए। अरबीसे इसकी कहानियाँ यूरोपकी लैटिन, ग्रीक, जर्मन, फ्रेंच, स्पेनिश और अंग्रेजीमें अनूदित हुईं। १६वीं शतीतक इनके अनेक अनुवाद हो चुके थे और इस प्रकार इन कहानियोंने परोक्षरूपसे ही सही, साहित्यमें कहानीके आधुनिक रूपको जन्म देनेमें सहायता दी। प्राचीन यूनानी साहित्यमें भी गद्य और पद्यमें रचित अनेक कथाएँ मिलती हैं। वाइविल तो कहानियोंका भण्डार है।

मध्ययुगमें यूरोपमें कहानियोंकी आश्चर्यजनक विविधता पायी जाती है। चॉसरकी 'कैंटरबरी टेल्स' और बोकसियोकी गद्यमें लिखित 'डिकेमेरों' प्रसिद्ध कहानी-संग्रह हैं। १७वीं, १८वीं शतीतक छोटी-बड़ी कहानियोंके अनेक प्रकारके नमूने मिलते हैं जिनमें कुछ आधुनिक कहानीके निकट पहुँच सकते हैं। परन्तु जान-बूझकर पृथक् साहित्य-रूपमें निर्मित सुनोयोजित कहानियोंका उदय १९वीं शतीके प्रथम चरणमें हुआ है। १८वीं शतीके अन्ततक तो उपन्यास-को ही एक गम्भीर साहित्यरूपमें मान्यता मिली थी। कहानियोंकी माँग उस समय हुई जब अनेकानेक समाचार-पत्रों तथा सामयिक पत्र-पत्रिकाओंका प्रकाशन आरम्भ हुआ और पत्र-व्यवसायको बढ़ानेके लिए संपादकगण ऐसी कहानियोंको लिखानेमें एक दूसरेसे होड़ करने लगे जो पत्र या पत्रिकाके एक ही अंकमें पूरी हो जायँ।

आधुनिक कहानीका प्रारम्भ १९वीं शतीके चार देशोंने लेखक-समूहके द्वारा हुआ, जिनमें परस्पर १५ वर्षसे अधिक का अन्तर नहीं है। जर्मनीके ई० टी० डब्ल्यू० हॉफमैनके कहानी संग्रह १८१४ और १८२१के बीच प्रकाशित हुए, जेकब और विल्हेल्म ग्रिमके परिवर्तित कथाओं और पुराण-कथाओंके संग्रह १८१२ और १८१५के बीच निकले तथा जॉन लुडविग टीफने भी इसी कालमें तत्परतासे कहानियाँ लिखीं। इंग्लैण्ड निवासी अमेरिकन लेखक वार्शिंगटन इर्विंगकी 'स्केच बुक' १८१९-२० में तथा तीन अन्य कहानीकी पुस्तकें १८३०के पूर्व प्रकाशित हुईं। इसी समयके लगभग नेथनील हॉर्थन और एडगर एलन पो कहानी-लेखकके रूपमें प्रकट हो रहे थे। रूसमें एलेक्जेंडर पुष्किन और निकोलाइ गोगोलने १८३१ में लिखना आरम्भ किया तथा फ्रांसके प्रॉस्पर मेरिमीका कहानी-संग्रह १८२९में प्रकाशित हुआ। थियोफिल गौतिर और बाल्जककी कहानियाँ भी १८३०में

प्रारम्भ हुई। ये सब कहानीको एक पृथक् साहित्यका रूप मानकर लिखनेवाले सजग कहानीकार थे। इनमें इर्विगके शब्दोंमें 'विचारकी निरन्तर क्रियाशीलता और कृतित्वका सुघरपन' पाया जाता है। इर्विगके 'रिप वॉन विंकिल,' 'द लेजेण्ड ऑफ स्लीपी हालो' और 'द स्ट्राउट जेण्टिलमैन' कहानीकलाके आदर्श कहे जाते हैं। परन्तु इर्विगने कहानी-कलाको एक ऐसा वैधा-वैधायी रूप देनेकी चेष्टा की जिसमें गतिशीलता और नाटकीयताका अभाव था। हॉथॉर्न और पोको इर्विगके द्वारा स्थापित विधानमें परिवर्तन करना पड़ा। पाठकको तीव्रतासे प्रभावित करने तथा कहानीमें जीवन्त-शक्ति लानेके लिए हॉथॉर्न प्रसिद्ध है। गोगोलके विषयमें प्रसिद्ध है कि वह शैली और वृत्तिकी दृष्टिसे निर्दोष बनानेके लिए एक कहानीको आठ-आठ बार लिखता था। कहानीकलाके परिश्रम-साध्य शिल्पविधानको इस प्रकार १८३०-४०के बीच पूर्ण स्वीकृति प्राप्त हो गयी।

पोने तो कहानीकलाके सम्पूर्ण सिद्धान्तोंका ही प्रतिपादन कर डाला और कहानी-रचनाके सुनिश्चित नियम बना दिये। उसके अनुसार कहानीमें पूर्वनिश्चित प्रभावान्विति सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण है, इसीके द्वारा कहानीमें पूर्ण एकात्मकता या सकलन (यूनिटी) आता है, अतः कहानीमें कुछ भी ऐसा न होना चाहिये जो उस प्रभावान्वितिमें सहायक नहीं है। कहानीके समस्त तत्त्वोंकी, उसके सम्पूर्ण आकार-प्रकारकी उसी पूर्व-निश्चित प्रभाव या केन्द्रीय भवेदनाके आधारपर योजना की जाती है। पोकी कहानियोंमें कथानकका उत्सुकतापूर्ण अनिश्चय वा द्वैधीभाव(सस्पेन्स)पूर्ण वातावरण और मनोदग्धा(मूड)की प्रधानता होती है। उनमें कलाकी परिपूर्णता लानेके प्रयत्नमें प्रायः जीवनकी यथार्थता नष्ट हो जाती है। पोने कहानीको अत्यधिक नियमबद्ध कर दिया जिससे कि उसमें कुछ समझनेके लिए गतिरोध आ गया। गॉइ दि मोपासाँकी इस बातका श्रेय है कि उसने कहानीको नियमोंके कठोर बन्धनसे सदाके लिए मुक्ति दिलायी। मोपासाँकी कुछ कहानियाँ वास्तवमें महान् हैं, उसकी उत्कृष्ट कहानियोंकी सख्या भी कम नहीं है, परन्तु निकृष्ट कहानियाँ भी उसने ढेरों लिखीं। उसकी कहानियोंकी बहुत बड़ी विशेषता यह है कि चाहे वे महान् हों, अच्छी हों या बुरी, प्रत्येकमें वास्तविक जीवनका मस्पर्श मिलता है और सम्पूर्ण कहानियोंमें कुल मिलाकर ऐसा लगता है मानों लेखकने नश्वर मानवताकी सुख-दुःखात्मक अनुभूतियोंको बड़े समारोहके साथ वर्णित किया है। चेखवने कहानीके रूपकी और अधिक प्रगति देकर उसे नवीन प्रकारकी स्वतन्त्रता, अवसाद, आकर्षण और सुषमासे सम्पन्न किया। अमेरिकाके ओ० हेनरीने भी कहानी-साहित्यके विकासमें योग दिया। परन्तु उसकी कहानीके अन्त करनेकी कलामें ही जादू था, जो कुछ दिनोंतक ही पाठकोंकी मुग्ध कर सका, क्योंकि उसकी कहानियाँ प्रायः यत्रमें ढली जैसी लगती हैं। उनमें वाक्-चातुर्य है और हार्दिक संवेदना भी, परन्तु लेखकका मानव व्यक्तित्व उनमें नहीं मिलता। डिक्सेन्से भी कुछ कहानियाँ लिखी हैं और उनमें स्वच्छन्दता, मानवता और प्रभावोत्पादकता पायी जाती है।

कहानी साहित्यका सबसे स्वाभाविक और इसीलिए

अत्यधिक स्वच्छन्द रूप है। कहानीके अनन्त प्रकार अलिखित रूपमें चलते हैं। दृष्टान्त, चुटकले, हँसी-मजाक, साहसिक वर्णन, परियोंकी कथाएँ आदि न जाने कितने रूपमें कहानी हमारे जीवनके प्रत्येक क्षेत्र और प्रत्येक कालमें घुली-मिली रहती है। इसके अतिरिक्त स्वयं हममेंसे प्रत्येक व्यक्ति प्रति दिन सैकड़ों कहानियोंके बीचसे गुजरता है। कहानी प्राण-चायुकी तरह अनिवार्य जान पड़ती है। इसीलिए उसका लिखित रूप भी किसी न किसी तरह हमारी साहित्यिक चेष्टाका अभिन्न अंग है। उसमें अगणित प्रयोग हुए हैं और होते रहेंगे। मानवीय प्रेषणका वह सरलतम रूप हो सकती है और अत्यन्त जटिल और उलझा हुआ भी। वह अत्यन्त व्यवस्थित अभिव्यक्तिका रूप धारण कर सकती है और अत्यन्त शिथिल भी। सच्चे कहानीकारके हाथमें कहानी, कथानक, विकास और परिणति आदि उसके तथाकथित मूल तत्त्वोंसे सम्बद्ध उसके कला-सिद्धान्तोंके किसी भी झमेलेमें न पड़कर अत्यन्त प्रभावशाली बन सकती है। ये तत्त्व उपयोगी भी हो सकते हैं और व्यर्थ भी, प्रश्न केवल लेखकका है। लेखक ही कहानी कलाके नियम अपने लिए निर्मित करता है, अपनी शैलीके द्वारा ही वह अपनी सफलता या असफलता प्रमाणित करता है।

कहा जाता है कि कहानी इतनी ही लम्बी हो कि वह एक बैठक या लगभग आधे घण्टेमें पढ़ी जा सके। परन्तु कोई जल्दी पढ़ता है कोई धीरे, अतः कहानीकी लम्बाईकी दूसरी माप यह बतायी गयी है कि कहानीका आकार २५०० शब्दोंसे १०,००० शब्दोंतकका हो सकता है। २५००से कम शब्दोंकी कहानी छोटी कहानी या लघु कथा (शॉर्ट शॉर्ट स्टोरी) तथा १०,०००से अधिक शब्दोंकी बड़ी कहानी (लॉन्ग शॉर्ट स्टोरी) कही जायगी। और यदि उसमें २०,००० शब्दोंसे अधिक हों तो उसे लघु उपन्यास या उपन्यासिका (नावेलेट) समझना चाहिये। परन्तु यह नाप-जोखका पैमाना केवल कुछ विशेषशोंके कामकी चीज हो सकती है। ५०० शब्दोंसे भी कमकी कहानियाँ हैं और २०००० शब्दोंसे अधिककी भी, और ये दोनों साधारणतया कहानी नामसे ही अभिहित हैं।

साहित्यमात्र और कदाचित् उसमें सबसे अधिक कहानी, लेखक और पाठकके बीचकी चीज है। उसके कला सम्बन्धी सिद्धान्तोंकी प्रायः दोनों ही अवहेलना करते हैं। नियम और सिद्धान्त तभी अधिक बनते हैं जब कहानी-लेखनमें ताजगी नहीं रहती और पिष्टपेषण होने लगता है। नियमोंको ध्यानमें रखकर अच्छी कहानी नहीं लिखी जा सकती। अच्छी कहानी तो स्वतः लिख जाया करती है, क्योंकि लेखक भी स्वतः निकल आता है। (दि० उपन्यास, उपन्यासिका)

—स०

भारतीय साहित्यमें कहानीका प्राचीनतम रूप ऋग्वेदके यम-यमी, पुरुरवा-उर्वशी, सरमा और पणिगण-जैसे लाक्षणिक सवादों, ब्राह्मणोंके सौपर्णी-काद्रव जैसे रूपकात्मक व्याख्यानों, उपनिषदोंके सनत्कुमार-नारद जैसे ब्रह्मर्षियोंकी भावमूलक आध्यात्मिक व्याख्याओं, महाभारतके शभावतरण, श्रृंग, नहुष, ययाति, शकुन्तला, नल आदि जैसे उपाख्यानों, गीताके प्रवचनों, हरिवंश परिशिष्ट, ब्रह्माण्ड, ब्रह्मवैवर्त,

शिव, स्कन्द जैसे पुराणोंके वार्तालापोंमें खोजा जा सकता है। इनमें कहानीकी प्रेरणाका आधार धार्मिक आचार, आध्यात्मिक तत्त्वचिन्तन तथा नीति और कर्तव्यकी शिक्षा देना है। यही कहानी व्यञ्जनापूर्ण रूपकोंसे वर्णन-प्रधान चरित्रोंतक रमी हुई है।

भारतवर्षमें कहानीका प्राचीनतम रूप कथा है। कथा-शैलीकी कथाओंके विषय वीरों-राजाओंके शौर्य, प्रेम, न्याय, ज्ञान और वैराग्य, समुद्री यात्राओंके साहस, आकाश तथा अन्य अगम्य पर्वतीय प्रदेशोंमें प्राणियोंके अस्तित्व आदि हैं। इनमें कथानक या घटना-प्रधान रूप ही अधिक मिलते हैं। इस प्रकारकी कथाएँ भी अतियों-तक प्रचार पाती रहीं। सम्भवतः वे प्राकृतमें लिपिबद्ध की गयी होंगी। इन कथाओंमें सबसे प्राचीन कथा गुणाढ्यकी 'बृहत्कथा' है, जिसका निर्माण रामायण, उदयन, वासवदत्ता, समुद्री व्यापारियों तथा राजकुमारियोंके पराक्रमकी घटना-प्रधान कथाओंसे हुआ है। यद्यपि यह अप्राप्त है, किन्तु इसके सक्षिप्त रूपोंमें बृहत्कथामुक्त 'बृहत्कथादलोकतग्रह', क्षेमेन्द्रकी 'बृहत्कथामंजरी' और सोमदेवके 'कथादिरलाकर' से इसके स्वरूपपर प्रकाश पड़ता है। दण्डीके इसके लिए प्रयुक्त 'कथा' शब्दसे ज्ञात होता है कि यह ग्रन्थ अनुमानतः गद्यमें रहा होगा। सम्भव है कि बीच-बीचमें श्लोकादि भी रहे हों। बृहत्कथाकी अनेक मनोरजनपूर्ण कथाओंका विषय और शैलीका प्रभाव दण्डीके 'दशकुमारचरित', वाणमट्टकी 'कादम्बरी', सुबन्धुकी 'वासवदत्ता', घनपालकी 'तिलकमंजरी', और सोमदेवके 'यशस्तिलक' पर भी लक्षित है। यद्यपि कि कान्यग्रन्थ 'मालतीमाधव', 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्', 'मालविकाग्निमित्र', 'विक्रमोर्वशीय', 'रत्नावली', 'नृच्छकटिक' आदि भी इन कहानीपरम्परासे प्रभावित हैं।

'कथा'की परम्परामें एक शाखा नीति-कथाओंकी भी है। पतञ्जलि 'अजाङ्गपाणीय' और 'काकतालीय' शब्द भी किसी-न-किसी नीतिकथासे ही सन्बन्धित जान पड़ते हैं। इस दृष्टिसे इनका प्रारम्भ भी ई० सन्के पूर्वसेही मानना होगा। इन नीतिकथाओंकी विशेषता यही है कि इनमें मनुष्यके स्थानपर पशु, पक्षी, वृक्ष पात्रके रूपमें ग्रहीत हुए हैं। वे मानवीय स्वभाव, गुणोंसे युक्त हैं। इनका उद्देश्य राजनीतिक एवं नैतिक शिक्षा देना तथा दैनिक जीवनके द्विविध पक्षोंका प्रतिपादन करना है। इनमें कथाशिल्पकी अपेक्षा नीति विषयके समर्थनपर अधिक बल दिया गया है। अर्थात् ये शैलीप्रधान न होकर विषय-प्रधान हैं। इनकी शैली कथागमोपकथा—कहानीके भीतर कहानीकी है। किसी नीतिके विषयमें कहानीका प्रारम्भ होता है और जैसे ही किसी नैतिक शिक्षाके साथ उसका अन्त होने लगता है वैसे ही एक पात्र दूसरे पात्रको एक नयी कथाका नकेत कर देता है। ये कथाएँ गद्यमें हैं। बीच-बीचमें पद्यका भी प्रयोग हुआ है। शैलीकी मनोरजकता तथा कुतूहलताके कारण इन कथाओंका अत्यधिक प्रचार हुआ। विदेशमें भी 'अरेबियन नाइट्स' जैसे कथाग्रन्थ बने। भारतमें इस कथा-शैलीका कथासंग्रह 'पंचतन्त्र' है। इसके पाँच तन्त्रों—'मित्रभेद' में भेदनीति, 'मित्रलाम' में मित्रता और पारम्परिक सहयोग, 'विग्रह' में युद्ध उनके

कारण और सन्धिकी उपयोगिता, 'लब्धप्रणाश' में असावधानीसे प्राप्त वस्तुकी भी हानि होने और 'अपरीक्षित कारक' में विना विचारे काम करनेसे नाश होनेके विषयमें सूक्ष्म और विश्लेषक-बुद्धिसे विचार किया गया है। यह गद्यमें है, किन्तु बीच-बीचमें यथा-स्थल श्लोक भी उद्धृत किये गये हैं। 'पंचतन्त्र' जैसे कथाग्रन्थोंकी परम्परामें ही 'तन्त्राल्यायिका', 'बृहत्कथामंजरी', 'कथासरित्सागर', नारायणकृत 'हितोपदेश', जैनसिद्धार्थका 'उपमिति', 'भाव-प्रपञ्चकथा', हेमचन्द्रका 'त्रिपट्टिगलाकापुरुषचरित' इत्यादि ग्रन्थ आते हैं।

कथाओं और नीति-कथाओंके समान ही बौद्ध विचारोंके पोषण और प्रसारके लिए संस्कृत गद्यमें अवदान ग्रन्थोंकी भी परम्परा प्राप्त है, इसमें 'अवदानशतक' मुख्य है। इसका उद्देश्य पूर्वजन्मकी प्रामाणिकता प्रमाणित करना है।

अवदानोंके अतिरिक्त बोधिसत्त्वके पूर्वजन्मोंसे सन्बन्धित जातक कथाएँ भी हैं। इनमें आर्यशूरकी 'जातकमाला' प्रमुख है। कुमारलताका 'सूत्रालंकार' या 'कल्पनामण्डितक' भी जातकों और अवदानोंका संग्रह है। इनमें अवदानों और जातकोंमें कथा-प्रधान और यत्र-तत्र कार्य-प्रधान कहानी-के रूप सन्मुख आते हैं।

संस्कृतमें कथाकी कथानक-प्रधान नीतिपरक कथाओंकी परम्परा दूरतक मिलती है। इनमें विक्रमादित्य, भरथरी, मुज, भोजके विद्या-प्रेम, न्याय, शौर्य आदि वर्णित हैं। शिवदासके 'वेतालपञ्चविंशतिका', 'शालिवाहन कथा', 'कथार्णव', 'सिंहासनद्वान्त्रिका' या 'द्वान्त्रिशतपुत्तलिका' या 'विक्रमार्क', यूसुफ जुलैखापर आधारित श्री वीरकविका 'कथाकौतुक', आनन्द-कृत 'माधवानलकथा', 'शुक सप्तति', अनन्त-विरचित 'वीरचरित', 'विक्रमोदय', 'पंचदण्डक्षत्र-प्रबन्ध', वल्लालसेनका 'भोजप्रबन्ध' आदि ग्रन्थ इसी परम्पराकी कहानियाँ हैं।

इस प्रकार प्राचीन कालसे कहानीका प्रवाह व्यञ्जना-प्रधान कथास्वरूपोंसे इतिवृत्त, कार्य, चरित्र और वातावरणकी प्रधानताकी ओर रहा है।

जनताकी अपने चरितनायकोंके प्रति अटूट श्रद्धा तथा युद्ध-प्रेमकी स्वाभाविक प्रवृत्तियोंके कारण कथा-साहित्यकी परम्पराका निरन्तर विकास होता रहा है। संस्कृत, पाली, प्राकृतके कथा-साहित्यकी परम्परा अपभ्रंशमें भी प्राप्त होती है। इसमें राजाओंके आख्यान और चरित्र लिखे गये। हिन्दीके आदि कालसे रीतिकालतक गद्यके अभावमें भी कथा-प्रेमकी प्रवृत्ति देखी गयी है। उसने गीतों, प्रवर्णों, और मुक्तकोंमें अपना स्थान बनाया है।

हिन्दीके पूर्व-मध्यकालमें भारतमें मुसलमानोंके स्थिर हो जानेपर विदेशी संस्कृतिके प्रभावसे 'लैला-मजनून', 'शीरा-फरहाद', 'युसुफ-जुलैखा' इत्यादि कथाओंका भी आगमन हुआ। लोक-कथाओंके आधारपर कथाकाव्य लिखनेवाले प्रेममार्गी सूफी कवियोंके प्रेमालयानोंमें कथा, मालामें धागेके नमान बनी हुई है। किन्तु ये उड़नखटोला, उड़ाघू घोड़ा, देवी-देवता, राक्षस-देव, अप्सरा-प्रेमके अदभुत चमत्कारोंके प्रसंगोंसे अलौकिक, अतिलौकिक और अस्वाभाविक हो गयी हैं।

वैष्णव काव्यमें प्रबन्ध और नीतिके रूपमें कथाका सुगुम्फन है। इसके अतिरिक्त इस कालमें अकबर-वीरवलकी व्यंग्य-विनोदपूर्ण कहानियाँ भी लोक-प्रचलित रही हैं।

रीतिकालके मुक्तकोंमें राधाकृष्णकी कथाओंको प्रथम मिला ही है, कुछ अन्य पौराणिक और ऐतिहासिक कथाओं-पर आधारित काव्योंकी भी रचना हुई। इनमें कथा कहीं अभौतिक, कहीं अतिभौतिक और कहीं भौतिक आलम्बनोंके आश्रित है। इस प्रकार इन तीनों ही कालोंमें पौराणिक, अतिदिव्य कथाओंके प्रसंगों और ऐतिहासिक, अतिभौतिक वृत्तों, जीवनीयोंको लेकर लिखे गये काव्यमें कथाका प्रवाह सतत गतिशील रहा है।

किन्तु हिन्दीके आधुनिक कालकी 'कहानी' कथाके विकासमें एक नितान्त नवीन दिशा है, यद्यपि आधुनिक कहानीकी कथात्मकताकी झलक इन्शाअल्ला खाँकी 'रानी केतकीकी कहानी' या 'उदयमान चरित', लखलखल-रचित 'सिंहासन बत्तीसी', 'बैताल पच्चीसी', 'माधवानलकाम-कन्दला', 'शकुन्तला', 'प्रेमसागर', 'सदल मिश्रके 'नासिकेतो-पाख्यान', जटमलकी 'गोरावादलकी कथा', राजा शिवप्रसाद मित्तारे हिन्दका 'राजा भोजका सपना' या 'वीरसिंहका वृत्तांत' इत्यादि मौलिक और अनुवादित कथाग्रन्थोंमें मिलती है। कहानीके इस प्रारम्भिक कालमें कहानियाँ प्रायः दो स्रोतों-से सम्बन्धित थीं—एक सस्कृत कथा या लोकप्रचलित मौखिक कथाओंका स्रोत, दूसरा उर्दू या फारसीकी कहानियों-का स्रोत। पहलेमें सस्कृतकी धार्मिक एवं पौराणिक कथाओंके अनुवाद तथा 'शुक बहत्तरी', 'सारगा सदावृज', 'किस्सा तोता-मैना', 'किस्सा साढ़े तीन यार', 'किस्सये चार यार', आते हैं, और दूसरेमें 'वागवहार', 'किस्सा हातिम-ताई', 'चहार दर्वेश', 'दास्ताने अमीर हमजा', 'तिलस्मे होशरुवा' जैसी कहानियाँ रखी जा सकती हैं। इस प्रकार इन समय ये जादू, कुतूहल और वासनामूलक प्रेमकी कहानियाँ ही भारतीय जनताका मनोरंजन कर रही थीं।

✓ किन्तु पाश्चात्य सस्कृति तथा उसके भौतिक दृष्टिकोणके प्रसार, राष्ट्रीय जागरण, सांस्कृतिक आन्दोलन, व्यक्ति-स्वातन्त्र्यकी वृद्धि, गद्यके प्रचार, मुद्रणकी सुविधाओं और पत्रोंके इस युगमें 'हिन्दी प्रदीप', 'सरस्वती' और 'सुदर्शन'-के प्रकाशनसे कथा-साहित्यमें अभूतपूर्व क्रान्ति हुई। यद्यपि प्रारम्भमें 'हिन्दी प्रदीप'में 'कात्यायन वररुचिकी कथा', 'उपकोशाकी कथा', 'सुदर्शन'में पौराणिक आख्यान और 'सरस्वती'में 'रत्नावली', 'मालविकाग्निमित्र', 'कादम्बरी', 'सीम्वलीन', 'एथेन्सका टाइमन', 'पेरिल्कीज', 'कामेटी ऑव एरर' (कौतुकमय मिलन) जैसी देशी-विदेशी कहानियों, काव्यों, नाटकोंके अनुवाद ही प्रकाशित हुए, किन्तु 'सरस्वती'में १९०० में किशोरीलाल गोस्वामीकी 'इन्दुमती' कहानी प्रकाशित हुई, जो परम्परागत अनूदित या तथा-कथित मौलिक कहानियोंमें सर्वथा भिन्न प्रकारकी थी। यद्यपि इसपर शेक्सपियरके 'टेम्पेस्ट' तथा किसी राजपूत कहानीका प्रभाव माना गया है, किन्तु शिल्पकी दृष्टिसे यह एक नवीन कहानी थी। इसके पश्चात् कुछ समयतक रूपान्तरित और अनुवादित कहानियोंका बाहुल्य रहा। बंगलामे कहानियोंके अनुवादकोंमें गिरजाकुमार घोष,

लाला पार्वतीनन्दन तथा 'वग महिला'का प्रमुख स्थान है। 'सुदर्शन'में माधव मिश्र पौराणिक आख्यायिकाओंके अनुवाद कर रहे थे। इन अनुवादोंके अतिरिक्त हिन्दीमें छन्दोबद्ध कहानियाँ भी लिखी गयीं जिनमें न तो विषयका आदर्श है और न शैलीका निश्चित रूप है। 'जम्बुकी न्याय', 'नित्रानवेका फेर', 'नकली किला', 'कुलीनाथ पाण्डे', 'विद्या-विहार' इत्यादि इसी शैलीकी रचनाएँ हैं। इसके साथ प्रारम्भमें वग भापाके गल्पकी शैलीका भी अनुकरण हुआ। किशोरीलाल गोस्वामीकी 'गुलबहार', मास्टर भगवान्दासकी 'प्लेगकी चुड़ैल', रामचन्द्र शुक्लकी 'ग्यारह वर्षका समय', गिरजादत्त वाजपेयीकी 'पण्डित और पण्डितानी' इत्यादि आधुनिक कहानीके निकट हैं, किन्तु इनमेंसे कुछ विदेशी शैलीकी हैं, कुछ जीवन, स्केच, इतिहास, निबन्धके निकट हैं। कहानी-शिल्पका सौन्दर्य इनमें नहीं है। 'वग महिला'-की 'दुलाईवाली' सरस्वतीमें १९०७में प्रकाशित हुई जो हिन्दीकी प्रथम मौलिक आधुनिक कहानी है और दूसरी 'इन्दु'में १९११में प्रकाशित 'प्रसाद'की कहानी 'ग्राम' है। १९११ में ही भारतमित्रमें चन्द्रधर शर्मा गुलेरीकी 'सुखमय जीवन' कहानी भी प्रकाशित हुई। १९१२ में 'इन्दु'में प्रसादकी 'रसिया बालम', जी० पी० श्रीवास्तवकी कहानियाँ, 'सरस्वती'में 'कौशिक'की 'रक्षावन्धन' (१९१३), गुलेरीकी 'उसने कहा था' (१९१६), ज्वालादत्त शर्मा, चतुरसेन शास्त्री तथा 'अदीव', 'जमाना'से निकलकर प्रेमचन्दकी कहानियाँ तथा 'प्रसाद'की 'इन्दु'में 'पुरस्कार', 'आकाशदीप', 'विसाती', 'स्वर्गके खण्डहर', 'प्रतिध्वनि', राधिकारमण सिंहकी 'कानों-में कगना' (१९१३) और 'विजली'के प्रकाशनसे हिन्दीकी आधुनिक प्रगति अबाध गतिसे आगे बढ़ने लगी।

✓ हिन्दीकी आधुनिक कहानीके विकासमें एक और मानव-जीवनके प्रेम, करुणा, विनोद, हास्य व्यंग्य, विस्मय, आश्चर्यपूर्ण साधारण और यथार्थ परिस्थितियोंके आघात-प्रतिघात सहायक हुए हैं, दूसरी ओर प्राचीन प्रेम-प्रधान खण्डकाव्य, प्रबन्धकाव्य, नाटकों और प्रेमाख्यानोंसे प्राप्त काव्यात्मक कल्पनाने योग दिया है।

विषय और वातावरणकी दृष्टिसे जहाँ प्राचीन कहानीमें राजा, राजकुमार, राजकुमारियोंकी प्रणयकथाओंका आधिक्य, मानवके बाह्य क्रिया कलाप, स्वभावके वर्णनपर दृष्टि है तथा संयोग, आकस्मिक घटनाओंसे कुतूहल, आश्चर्य और जिज्ञासाको शान्त करनेकी प्रवृत्तिकी अतिरजकता तथा प्रेम-वृत्तिकी एकच्छत्रता है, वहाँ आधुनिक कहानीमें सामाजिक समानताके भाव जगनेके कारण, समाजकी सभी सस्थाओं, वर्गों और वर्णोंके मनुष्योंके व्यक्तिगत जीवनकी साधारण घटनाओंको कहानीका विषय बनाया गया है, मानवकी अन्त प्रकृति चित्रित करनेका प्रयत्न किया गया है, संयोग और दैवघटनाको केवल कथानकके विकासमें साधनमात्र माना गया है, प्रेमके साथ अन्य प्रवृत्तियोंके चित्रणपर भी ध्यान दिया गया है, मानवको देव-दानवों जैसी अतिभौतिक सत्ताओंके हाथका क्रीडा-कन्दुक नहीं बनाया गया है, उनकी प्रवृत्तियोंका मनोवैज्ञानिक चित्रण किया गया है और जीवनके महत् तथ्यों एवं शाश्वत मर्त्योंका भी उद्घाटन किया गया है। शैलीकी दृष्टिसे जहाँ



प्राचीन कहानीका प्रारम्भ नाथे-साधे निवामित और व्यवस्थित ढंगसे होता था वहाँ आधुनिक कहानी कथानकके किसी भी स्वरूपसे प्रारम्भ हो सकती है। यही उसकी वक्रता या विचित्रता है और उसमें चित्रणकी प्रवृत्ति अधिक है। दूसरे, जहाँ प्राचीन कहानी वर्णन-प्रधान होती थी वहाँ आधुनिक कहानी रूपकों और प्रतीकोंका सहारा लेकर कलात्मक होती जा रही है। उसकी शैलीमें निरन्तर विकास होता जा रहा है।

बीसवीं शताब्दीके प्रथम चतुर्थांशमें आधुनिक हिन्दी कहानी रूपकी दृष्टिसे चतुरसेन शास्त्रीकी 'खूनी', प्रेमचन्दकी 'आत्मराम', 'खलनाड', 'बड़े घरकी बेटीका गुमान', 'बूढ़ी काकी', 'मुक्तिमार्ग', 'अग्नि-समाधि', 'दीक्षा', 'दफ्तरी', गुलेरीकी 'उसने कहा था', प्रसादकी 'भित्तारिन' 'गुण्डा', कौशिककी 'ताई', जैसी चरित्र-प्रधान, प्रेमचन्दकी 'शतरंजके खिलाडी', विश्वम्भरनाथ द्विवेदीकी 'परदेशी', राधिकारमण सिंहकी 'कानोंमें कगना', 'विजली', चण्डी-प्रसाद 'हृदयेश'की 'प्रेम-परिणाम', 'उन्माद', 'योगिनी', 'प्रसाद'की 'आकाशदीप', 'प्रतिध्वनि', 'विस्मृति', 'स्वर्गके खण्डहरमें', 'हिमालयका पथिक', 'समुद्र-सन्तरण', गोविन्दवल्लभ पन्तकी 'जूठा आम', 'मिलन मुहूर्त', प्रेमचन्दकी 'प्रेमतरंग', सुदर्शनकी 'हार-जीत' जैसी वातावरण-प्रधान, कौशिककी 'पतितपावन', ज्वालादत्त शर्माकी 'भान्यका चक्र', पदमलाल पुन्नालाल बल्गीकी 'अलमल' संग्रहकी कहानियाँ जैसी कथानक-प्रधान, गोपालराम नहमरीकी जासूसी कहानियाँ, दुर्गाप्रसाद खत्रीकी वैज्ञानिक कहानियाँ 'संसारविजय', 'रूप-ज्वाला', मथुराप्रसाद खत्रीकी 'शिल्पिणी', जैसी कार्य-प्रधान, राय कृष्णदासकी 'कला और कृत्रिम कला', 'प्रसाद'की 'कला' जैसी प्रतीक-प्रधान, पाण्डेय बेचन शर्मा 'उग्र'की 'निर्लज्ज', 'इन्द्रधनुष' संग्रहकी तथा चतुरसेन शान्त्रीकी 'रजकण' संग्रहकी मानव-जीवनके कुरूप, सुखचिपूर्ण और अशुभ प्रसंगोंको लेकर लिखी प्रकृतवादी तथा विषयकी दृष्टिसे चतुरसेन शास्त्रीकी 'भिक्षुराज', 'प्रसाद'की 'ममता', 'देवरथ', प्रेमचन्दकी 'वज्रपात', 'सारथा', सुदर्शनकी 'न्याय-मन्त्री', इन्द्रावनलाल वर्माकी 'तातार वीर' और 'एक वीर राजपूत', 'राखीबन्द भाई' जैसी इतिहास-प्रधान कहानियोंसे होकर विकसित हुई है। शैलीकी दृष्टिसे आधुनिक कहानी सुदर्शनकी 'तीर्थयात्रा', 'प्रसाद'की 'ममता' जैसी वर्णनात्मक, कौशिककी 'ताई', द्विवेदीकी 'भिक्षुकी भिक्षा' जैसी संलापात्मक, प्रेमचन्दकी 'ब्रह्मा स्नान', सुदर्शनकी 'अन्धेर', 'अन्धेरी दुनियाँ' जैसी आत्मचरित्तात्मक, 'प्रसाद'की 'देवदासी', राधिकारमणप्रसाद सिंहकी 'सुरवाला' प्रेमचन्दकी 'कुसुम' और सुदर्शनकी 'बलिदान' जैसी पत्रात्मक शैलियोंमें व्यक्त हुई है।

किन्तु बीसवीं शताब्दीके द्वितीय चतुर्थांशमें जीवनके तथा-कथित आश्रित कहे जानेवाले प्रतिमानों और आदर्शोंकी वैज्ञानिकता छूने लगी। परिणामस्वरूप आश्रित सत्यकी व्यञ्जना युगसत्य, अतीत सत्य तथा मनोवैज्ञानिक सत्यके रूपमें होने लगी। राय कृष्णदासकी 'तापस्वीकी भित्ति', 'अन्न पुरका आरम्भ', हरिवंश राय बच्चनकी 'नुन्ना-

मुन्नी'में सत्य इन्हीं रूपमें उद्घाटित किया गया है। इसके अतिरिक्त पहले जहाँ ईर्ष्या, क्रोध, भय, आशंका, प्रेम, घृणा, सन्देह जैसी वृत्तियोंके चित्रणपर बल दिया जाता था वहाँ मनकी गहराइयोंमें पैठ होने लगी है और व्यक्ति-समाजकी परस्पर क्रिया-प्रतिक्रियाओंको चित्रित किया जाने लगा है। जैनेन्द्रकी 'एक रात', 'चलितचित्र' तथा जोशीकी 'अभिनेत्री'में इन्हीं वृत्तियोंका विश्लेषण किया गया है। जैनेन्द्रकी 'टाइप', यशपालकी 'पुलिसकी दफा'में यही लक्षित है। दूसरी विशेषता बुद्धिवादका तीव्र आग्रह है, जिसके कारण भावनाकी अप्रधानता बढ़ी है और सामाजिक विषमताओंके प्रति भीषण विद्रोहकी भावना जागी है, आलोचनाकी शक्ति विकसित हुई है, विचारों-सिद्धान्तोंकी पुष्टिके लिए सुमाधित जैसे वाक्यों, सूक्तियों, निर्देशोंका प्रयोग होने लगा है। अश्वेय, पहाड़ी, चन्द्रकिरण सौनरिक्ता तथा जैनेन्द्रकी कहानियोंमें यह बौद्धिकता द्रष्टव्य है। आज तर्कसंगत, मनोवैज्ञानिक तथा वार्थ जीवनके सत्योंकी व्यञ्जना और अन्तर्द्वन्द्वके विश्लेषणकी ही ओर अधिक रुचि है।

शैलीकी दृष्टिसे आधुनिक कालकी कहानी वर्णनसे चित्रण, चित्रणसे विश्लेषण और विश्लेषणसे सूक्ष्म विश्लेषणकी ओर बढ़ रही है तथा विषयकी दृष्टिसे प्रत्यक्ष आवश्यकताओंसे प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष समस्याओं तथा प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष समस्याओंसे अन्तर्मनके संघर्षों और रहस्योंकी ओर प्रगति कर रही है।

—वि० रा०

कहानीके भेद—कहानी-कलाके विभिन्न तत्वोंकी प्रधानता-के अन्तरसे कहानियोंका वर्गीकरण निम्नलिखित ढंगसे किया जा सकता है—१. कथानक या घटनाप्रधान कहानी, २. चरित्रप्रधान कहानी, ३. वातावरणप्रधान कहानी और ४. भावप्रधान कहानी।

इस वर्गीकरणके अनिवार्य कुछ कहानियाँ ऐसी भी रह जाती हैं, जो किसी वर्गमें नहीं आती, वस्तुतः यही कहानी-कलाकी विकासशीलता और मौलिकता है। प्रकृतवादी, प्रतीकवादी और साकेतिक कहानियोंके लिए एक मिश्रित वर्ग बनाना पड़ेगा।

विषयकी दृष्टिसे कहानियाँ अनेक प्रकारकी हो सकती हैं—ऐतिहासिक, सामाजिक, मनोवैज्ञानिक, मनोविश्लेषणात्मक, साहसिक, रोमांसिक और जासूसी आदि। शिल्प-विधिकी भी किंचित् विशेषताएँ इनमें आ जाती हैं अतः इनका परिचय पृथक्-पृथक् दिया गया है।

घटना या कथानक-प्रधान कहानी—घटना कहानीके अन्तर्गत घटना-प्रधान कार्य-प्रधान और चरित्र-प्रधान तीन रूप होते हैं और ये तीनों रूप इसके मुख्य धरातल हैं, जहाँसे कहानीकार अपनी संवेदनाओंकी कलात्मक अभिव्यक्ति उपस्थित करता है।

घटना-प्रधान कहानियोंमें घटनाएँ ही कथानक-निर्माणमें मुख्य होती हैं। इन्हीं घटनाओंके माध्यमसे समूची कहानी निर्मित होती है। नूत्यकी दृष्टिसे ऐसी कहानियाँ अत्यन्त साधारण कोटिकी होती हैं। कहानी अपने आविर्भाव-युगमें मुख्यतः इसी रूपमें थी और इसका विकास आजतक की कहानियोंमें मिलता आ रहा है। घटना-प्रधान कहानियों-

में दैवघटना और सयोगका विशेष सहारा लिया जाता है। 'कौशिक' की प्रसिद्ध कहानी 'ताई' इसके उदाहरणमें सर्वश्रेष्ठ है। वस्तुतः कार्य-प्रधान कहानी घटना-प्रधान कहानीका ही एक विकसित रूप होती है। इस रूपके अन्तर्गत जासूसी, रहस्यपूर्ण तथा अद्भुत कहानियाँ आती हैं। इस प्रकार की कहानियोंके प्रतिनिधि-कहानीकार गोपालराम गहमरी और दुर्गाप्रसाद खत्री उल्लेखनीय हैं।

**चरित्र-प्रधान कहानियोंका** मुख्य उद्देश्य चरित्र-चित्रण और चरित्र-विश्लेषण होता है, फलतः इन कहानियोंका मुख्य धरातल मनोविज्ञान होता है। प्रेमचन्दकी 'कफन', 'वूढी काकी', 'प्रसाद' की 'आकाशदीप', 'मधुबा', गुलेरीकी 'उसने कहा था' आदि कहानियाँ इस दिशामें सुन्दरतम उदाहरण हैं। 'कफन'में गरीब चमार बाप-बेटे, जाबेके दिनों-में बाहर अलावको घेरे बैठे हैं, भीतर बहू प्रसवपीड़ासे कराह रही है, लेकिन उसे देखने मात्रके लिए उन दोनोंमेंसे कोई भीतर नहीं जाता। क्यों?—इसलिए कि वे दोनों भूखे थे और अलावमें कुछ आलू पड़े थे। उन्हें डर था कि अगर कोई भीतर जायगा, तो दूसरा आलू निकालकर खा जायगा। स्त्री मर जाती है। कफनके लिए गाँववाले चन्दा करके उन्हें रुपये देते हैं। बाजारमें पहुँचकर दोनों उस रुपयेसे शराब पी डालते हैं। कहानीमें कार्य-व्यापार, घटनाएँ और प्रसंग विलकुल नाममात्रके हैं और वे भी केवल उन दोनों चरित्रोंकी छायाके निमित्त हैं। अपने कालमें प्रेमचन्द सामाजिक धरातल तथा 'प्रसाद' ऐतिहासिक धरातलकी चरित्र-प्रधान कहानियोंके सर्वश्रेष्ठ लेखक हैं। मकान्ति-युगमें मनोविज्ञानकी उन्नति और उससे पायी हुई मनोविश्लेषणकी पद्धतिसे चरित्र-प्रधान कहानियाँ और भी सुद्ध तथा समुन्नत हुईं। जैनेन्द्रकुमार, अश्वेय, इलाचन्द्र जोशी और यशपाल आधुनिक मनोविश्लेषणके धरातलसे चरित्र-प्रधान कहानियोंके सुन्दर कृतिकार हैं। अब इन कहानियोंमें चरित्रके बाह्य विश्लेषणकी अपेक्षा चरित्रके आन्तरिक विश्लेषणकी प्रतिष्ठा हुई है। चरित्र-प्रधान कहानियाँ घटनाओंको छोड़कर स्थूलतासे सूक्ष्मताकी ओर अग्रसर हुई हैं। इनमें विशुद्ध व्यक्ति-विश्लेषण तथा आत्म-विश्लेषणकी प्रवृत्ति आयी है। जैनेन्द्रकी 'एक रात', 'मास्टर जी', अश्वेय की 'रोज', 'छाया', इलाचन्द्र जोशीकी 'एकाकी', यशपालकी 'एक राज', 'उत्तराधिकार', अश्वकी 'उबाल', 'पिंजरा' आदि कहानियाँ इस क्षेत्रकी उत्कृष्ट कृतियाँ हैं।

**वातावरण-प्रधान कहानी**—कहानी कल्पनालोककी वस्तु न होकर जीवनकी वस्तु है और जीवन सर्वथा वातावरण-आपेक्ष्य है। हमारे दैनिक जीवनके कार्यव्यापारोंमें किसी-न-किसी परिवेश तथा वातावरणकी प्रेरणा होती है। इसी प्रेरणाको कहानीकी सवेदनाके साथ-साथ पूर्ण रूपसे चित्रित करनेसे कहानी वातावरण-प्रधान हो जाती है। वातावरणके निर्माणमें प्रकृति-चित्रण तथा रूप-चित्रण इसकी मुख्य विशेषताएँ हैं। सामाजिक कहानियोंमें वातावरणका निर्माण, उनमें ऐकान्तिक प्रभाव और स्वाभाविकताके साथ-साथ सौन्दर्यकी अवतारणा होती है और कहानीके चरम उद्देश्यका प्रभाव पाठकपर अनन्य ढंगसे पड़ता है, जैसे, प्रसादकी 'बिसाती', 'बनजारा', 'आधी' तथा प्रेमचन्दकी 'अलखोशा',

'पूसकी रात' और 'गुल्ली-डण्डा' आदि कहानियाँ।

ऐतिहासिक कहानियोंमें वातावरणकी प्रतिष्ठा एक परम आवश्यक तत्त्व है। इसके बिना कहानीमें न तो ऐतिहासिकता ही आ सकती है और न वह प्राणतत्त्व, जिसके भीतरसे कहानीका उद्देश्य उभरता है। 'प्रसाद' की प्रतिनिधि ऐतिहासिक कहानियाँ, जैसे 'देवरथ', 'सालवती', 'आकाशदीप'में यह तत्त्व पूर्ण सफलतासे चरितार्थ हुआ है। ये कहानियाँ वातावरण-प्रधान कहानियोंके उत्कृष्ट उदाहरण हैं। वस्तुतः वातावरण प्रधान कहानियोंमें कवित्वपूर्ण भावना, उसकी कलात्मक अभिव्यक्ति, नाटकीय स्थितियोंकी अवतारणा और उनमें चरित्रोंके सघर्ष, इसकी मुख्य विशेषताएँ हैं।

**भाव-प्रधान कहानी**—चरित्र प्रधान और वातावरण-प्रधान कहानियोंके बीचमें भाव-प्रधान कहानियाँ आती हैं। ऐसी कहानियाँ जिनमें चरित्र, घटना या कार्य-व्यापारपर बहुत बल न होकर केवल किसी भाव-विशेषपर बल होता है और उसीके आधारसे समूची कहानी अपनी एक लयके साथ निर्मित होती है, जैसे जैनेन्द्रकी 'नीलम देशकी राजकन्या' और अश्वेयकी 'कोठरीकी बात'। भाव-प्रधान कहानियोंमें टैगोरकी कुछ कहानियाँ, जैसे 'भूखा पत्थर', उल्लेखनीय हैं। ऐसी कहानियोंमें एक मुख्य भावनाका प्राधान्य रखा जाता है। भाव-प्रधान कहानियाँ प्रायः प्रतीकवादी कहानियोंका रूप धारण कर लेती हैं। जैनेन्द्रकी 'लाल सरोवर', 'राज पथिक', अश्वेयकी 'पेगोडा वृक्ष', 'चिड़ियाघर' आदि कहानियाँ अपने भाव-चित्रोंमें किंचित् प्रतीकोंके सहारे मानसिक चित्रों एवं सत्त्वोंकी अभिव्यक्तिमें अत्यन्त सफल हैं। ऐसी कहानियाँ प्रायः सूक्ष्म तत्त्वों तथा भावनाओंको साकार रूप देनेमें सफल होती हैं। अमूर्त विषयों और मनुष्यके अन्तः सौन्दर्य तथा मानसिक सघर्षोंके चित्र प्रस्तुत करनेमें ऐसी कहानियाँ अत्यन्त शक्तिशाली सिद्ध होती हैं।

**ऐतिहासिक कहानी**—संस्कृत गद्य साहित्यमें असख्य ललित कथाएँ ऐतिहासिक आधार लेकर लिखी गयीं हैं और उनका मुख्य उद्देश्य नीति-स्थापना, आदर्श एवं धृष्टान्त उपस्थित करना रहा है। हिन्दीमें आधुनिक दृष्टिकोणसे ऐतिहासिक सामग्रीको विलकुल भिन्न उद्देश्यसे कहानीका वर्ण्य विषय बनाया गया है। इतिहासको यथार्थवादी ढंगसे ग्रहण करना इसकी पहली विशेषता है। इसी दृष्टिकोणसे प्राचीनताके मोह, जातीय गौरव, राष्ट्र-प्रेम, आदर्श-स्थापना एवं वीर-पूजाकी भावनाने कहानीकारोंको इतिहासकी ओर प्रवृत्त किया है।

कलाकी दृष्टिसे सामाजिक कहानी एवं ऐतिहासिक कहानीकी सम्भावना एवं उपलब्धिमें कोई विशेष अन्तर नहीं। एकमें ऐतिहासिक यथार्थ और मनोविज्ञान है, तो दूसरीमें वर्तमान यथार्थ। इस प्रकार वर्तमानसे अतीतको जोड़ने अथवा दोनोंमें रसमय सम्बन्ध स्थापित करनेका माध्यम केवल कल्पना है। अतएव ऐतिहासिक कहानीमें कल्पना एवं तर्कजनित भावुकताका प्रवेश अत्यन्त आवश्यक है।

वृन्दावनलाल वर्मा, चतुरसेन शास्त्री, प्रेमचन्द और

जयशंकर 'प्रसाद' ऐतिहासिक कहानी लिखनेवालोंमें विशेष उल्लेखनीय हैं। वृन्दावनलाल वर्माकी 'राखीवन्द माई' तथा 'खजुराहोकी दो मूर्तियाँ' आदि कहानियोंमें ऐतिहासिक नथ्योंके प्रति रसमय निष्ठा तथा पुनरुत्थानकी भावना है। चतुरसेन शास्त्रीकी 'दुखवा मैं कासे कहूँ मोरी सजनी', 'सिंहगढ़-विजय', 'वसन्त' आदि कहानियोंका निर्माण कल्पना एवं इतिहासके रमानी धरानलपर किया गया है। प्रेमचन्दकी 'राजा हरदोल', 'मर्यादाकी वेदी' और 'शतरंजके खिलाड़ी' आदि कहानियाँ वर्तमानकी शक्ति-शाली बनानेके लिए अतीतसे प्राणशक्ति खोजनेके सुन्दर प्रतिमान हैं। इस दिशामें 'प्रसाद'का स्थान अद्वितीय है। इनकी अनेक अमर ऐतिहासिक कहानियाँ जीवनके अनेकानेक पक्षों और उद्देश्योंको लेकर लिखी गयी हैं। जैसे—'देवरथ', 'सालवती', 'स्वर्गके खण्डहरमें' 'आकाशदीप', 'पुरस्कार' और 'गुण्डा' आदि। इन कहानियोंमें इतिहास और अतीतके स्थाय्य पृष्ठोंसे रसलिप्तताकी सहज भावना, जातीय गौरव, आदर्श-स्थापन, जीवनको इतिहासकी कसौटी-पर रखकर नये ढंगसे मूल्यांकन करनेका विचार और साथ ही वर्तमानसे पलायनकी प्रवृत्ति—ये अनेक विशेषताएँ एक ही व्यक्तित्वमें मिल जाती हैं।

शिल्पकी दृष्टिसे ऐतिहासिक कहानियोंमें वातावरणकी अवतारणा परम आवश्यक तत्त्व है। क्योंकि इनके बिना कहानीमें न इतिहासकी रसमयता एवं प्राणवृत्ता आ सकती है, न कहानीका वह चरम उद्देश्य ही चरितार्थ हो सकता है जिसके आधारपर ऐतिहासिक कहानियाँ लिखी जानी हैं। 'प्रसाद'की ऐतिहासिक कहानियाँ इसलिष्ट श्रेष्ठ हैं कि उनमें परिपात्र और वातावरणका इतना मोहक आकर्षण और वेग है कि पाठक उनमें लिप्त हो जाता है।

ऐतिहासिक कहानियोंमें साधारणतया कथावस्तुकी स्पष्टता, बहुलता, चित्रण-चर्चनमें भावुकता एवं कवित्वपूर्ण उद्भावना, नाटकीय स्थितियोंकी अवतारणा और सर्पकका वेग आदि विशेषताएँ विशेष उल्लेखनीय हैं।

**सामाजिक कहानी**—आधुनिक कहानी-कलाका विकास आधुनिक सामाजिकताके प्रतिनिधित्वके लिए हुआ है। जिस सच्चाई, जितनी यथार्थ पैठके साथ हमारी सामाजिकताका प्रत्येक पक्ष, प्रत्येक स्तर एवं अंग इस कलामें वैधता है वह अन्यत्र दुर्लभ है। आजकी सामाजिकतामें सम्भवतः यही कारण है कि कहानी इतनी लोकप्रिय और जीवनको परखने और साधनेमें सफल हुई है।

अनपेक्षित सामाजिक कहानी वह है, जिसका उपजीव्य सारा समाज है, हर व्यक्ति है और इन दोनोंकी सम्पूर्ण गति है, दिशा है, जिसके व्यक्तित्वमें समाजका सारा व्यक्तित्व बैधा है, जैसे कसौटीमें स्वर्ण-रेखा सिंचो रहती है, जिसकी रचनामें सम्पूर्ण समाजका रहस्य, अन्तर्मन और सारा दर्शन छिपा रहता है, जिसका हर पात्र हमारा प्रतिनिधि होता है, जो वह बोलता है, सोचता है, जिस द्वन्द्व और करुणामें वह फँसा है, जिस कुण्ठा, जिस आर्थिक, नैतिक, संस्कारगत, परम्परागत दलदलमें वह जड़ नहा है, वह नव हृदय है, हमारा समाज है, हमारे समाजकी उपलब्धि एवं मान्यताएँ हैं।

हिन्दी कहानी अपने प्रारम्भसे ही सामाजिक रही है। वल्कि सामाजिक चेतनाके आग्रह एवं तनावने कहानीको विकास ही दिया है। ज्यों-ज्यों जीवन जटिल एवं द्वन्द्वमय होना गया है, त्यों-त्यों सामाजिक कहानियोंके स्तरमें विकास होता गया है, क्योंकि समाजके बदलते हुए मूल्यों एवं विचार तथा दर्शनका सीधा प्रभाव सामाजिक कहानियोंपर पड़ता है। सप्रेषणीयताका सारा दायित्व इन्हीं कहानियोंपर आता है, यही कारण है कि सामाजिक कहानियोंमें जितने शिल्पगन प्रयोग होते हैं उतने कहीं नहीं।

हिन्दी कहानियोंका विकास ऐसे युगसे आरम्भ हुआ, जब भारतीय सामाजिकताका वास्तविक संक्रान्ति-काल था, एक ओर स्वतन्त्रता-संग्राम, दूसरी ओर पाश्चात्य सत्त्वृत्तिके सम्पर्कसे भारतीय सामाजिकतामें विद्रोहकी भावना उभर रही थी। अनेक सुधारवादी आन्दोलनोंके कारण व्यक्ति, समाजको अपूर्व सुक्ति मिल रही थी। इन सब कारणोंके फलस्वरूप व्यक्ति, समाज, धर्म, जीवन, दर्शन, विवाह, छुआछूत, नारी-समस्या, परिवार, किसान और उससे जीवनसे सम्बन्धित समाजके सारे वर्ग, सारी शक्तियाँ, नारे सस्यान कहानीकी सामाजिकतामें स्थापित हुए। प्रेमचन्द इस युगके सर्वोत्कृष्ट, सम्भवतः महान् कहानीकार सिद्ध हुए, जिनकी कहानियोंकी सीमामें समूचा तत्कालीन समाज चित्रित हुआ है। 'सप्तसरोज' (१९१७ ई०)की कहानियोंसे लेकर 'मानसरोवर' प्रथम भाग (१९३६ ई०)की कहानियों तकका प्रायः समूचा भारतीय समाज, मुख्यतया उसका निम्न वर्ग, निम्न मध्यवर्ग, मध्यवर्ग, उच्च मध्यवर्ग अपनी विविध परिस्थितियोंके साथ अभिव्यक्त हुआ है। प्रारम्भिक अवस्थाके आदर्शवादी स्तरसे विकासकी अवस्थामें आदर्शानुसृत यथार्थवादी ढंगसे और अन्तिम अवस्थामें परम यथार्थवादी धरातलमें, उदाहरणके लिए क्रमशः 'बड़े घरकी वेदी', 'शतरंजके खिलाड़ी' अथवा 'बूढ़ी काफ़ी' और अन्तमें 'कफ़न'।

सामाजिक स्तरपर प्रेमचन्द सदा यथार्थवादी थे। उनकी सामाजिक कहानियोंमें शोषण, अत्याचार, सामाजिक कुरीतियोंके प्रति सुधारका आग्रह, पराजय, पतनके प्रति आदर्शकी प्रतिष्ठा और दुःखी, पीड़ित, शोषित मानवताके प्रति अथाह समवेदना थी। यही कारण है कि प्रेमचन्दकी सामाजिक कहानियाँ भारतवर्षमें क्या, समूचे संसारमें प्रसिद्ध हुई हैं, क्योंकि उनकी कहानियोंके माध्यमसे भारतीय समाजका सच्चा परिचय मिलना है।

प्रेमचन्द और 'प्रसाद'-युगके उपरान्त हमारे सामाजिक और व्यक्तिगत जीवनको प्रभावित करनेवाली कुछ क्रान्तिकारी शक्तियाँ आयीं। जैसे मार्क्सवाद और फ्रायडकी विश्लेषणपद्धति। मार्क्सवादने समाजशास्त्र, विशेषतया उसके आर्थिक दर्शनसे सामाजिक मन्त्रन्धों एवं उसके समूचे ढाँचे-पर जो नया प्रकाश पड़ा, सामाजिक जीवनमें सापेक्षवादके व्यापक सन्दर्भमें जो जीवनका नया मूल्यांकन शुरू हुआ, यह सब सामाजिक कहानियोंमें प्रतिबिम्बित हुआ। दूसरी ओर फ्रायडकी मनोविश्लेषणकी पद्धतिने जीवनकी वास्तविकताओंको नगण्य सिद्ध कर व्यक्तिके चेतन-अचेतन मनके मन-उद्वेगों, स्वप्नचित्रों तथा विचलन नये

दृगसे स्त्री-पुरुष सम्बन्धोंपर ध्यान आकर्षित किया और इस कालमें इस दिशाकी सामाजिक कहानियोंमें 'काम', 'प्रेम' तथा उनकी समस्त विवृतियोंका चित्रण खुलकर हुआ और इन दोनों युगीन शक्तियोंसे जहाँ एक ओर सामाजिक प्रश्नों और उनके निर्णयोंमें आमूल परिवर्तन ला खड़ा किया, उसी तरह उन प्रवृत्तियोंने कहानीकारोंके मापदण्ड और दृष्टिकोणमें भी अपूर्व क्रान्ति की। युगका जितना बौद्धिक दृष्टिकोण 'जीवन'के प्रति हुआ, उतनी ही बौद्धिकता कहानीकी परिभाषा, रचना-कौशल और शिल्प-विधानके प्रति प्रकट हुई तथा कहानी-कालमें स्वभावत आश्चर्यजनक वैविध्य उपस्थित हुआ। जैनेन्द्रकुमारने मूलतः चरित्रकी कहानियाँ और विशुद्ध मानसिक ऊहापोहकी कहानियाँ लिखीं। नयी सामाजिकता और उसकी अभिव्यक्तिकी सफल कहानियाँ 'एक रात', 'मास्टरजी', 'ग्रामोफोनकारिकार्ड', 'मित्र विधा-धर' और 'राजीवकी भोभी' आदि हैं। 'अश्वेय'ने मुख्यत व्यक्ति-चरित्रके 'टाइप'से आगे बढ़कर स्वभाव और कर्म-प्रेरणाओंके सूक्ष्म विश्लेषणकी कहानियाँ लिखीं। सामाजिक वैषम्य और सघर्षोंका चित्रण तथा अन्यायके प्रति विद्रोहका स्वर भी उनमें है। पर उन्होंने स्वयं कहा है, 'मेरी दृष्टि मूलतया कविकी दृष्टि है। सामाजिक सघर्षोंके व्यक्तिगत पहलुओंको ही वे अपना विषय बनाते हैं।'।

यशपाल मुख्यतया समाजालोचनके कहानीकार हुए। उनपर मार्क्सियमतका प्रभाव अधिक है। उपेन्द्रनाथ 'अश्व', इलाचन्द्र जोशी, भगवतीचरण वर्मा आदि भी नयी सामाजिकताके मूल्यांकन और सफल अभिव्यक्तिके कहानीकार हैं।

इसके अतिरिक्त सामाजिक जीवनमें विशुद्धतः साधारण घरेलू जीवनके चित्र उपस्थित करनेवाले सामाजिक कहानीकारोंमें कुछ हिन्दी कहानी-लेखिकाओंके नाम उल्लेखनीय हैं, जैसे होमवती, सत्यवती मलिक, कमला चौधरी और महादेवी वर्मा।

कला-कौशलकी दृष्टिसे आजकलकी सामाजिक कहानियोंमें देश-काल-परिस्थितिके अन्तर्गत परिस्थिति-तत्त्वके चित्रणमें अपूर्व बल दिया जाता है। इसका कारण यह है कि यह कहानी-कला मुख्यतया व्यक्ति-चरित्रके धरातलसे निर्मित होकर अपने मूल रूपमें मनोवैज्ञानिकताकी ओर विकसित हो रही है, तभी इसमें व्यञ्जनाके तत्त्व अपूर्व दृगसे स्थापित हुए हैं। 'अश्वेय'की कुछ उत्कृष्ट कहानियाँ, जैसे 'साँप', 'परम्परा', 'कोठरीकी दात', 'हीलीबोन्की बत्तखें' और 'दूसरे', इस दिशामें अपूर्व हैं।

वर्गीकरणकी दृष्टिसे सामाजिक कहानियोंके मुख्यतया तीन वर्ग हैं, (अ) व्यक्तिगत जीवनसे सम्बन्धित, (आ) पारिवारिक जीवनसे सम्बन्धित, (इ) व्यापक सामाजिक जीवनसे सम्बन्धित। पहले वर्गमें चरित्र, मनोभाव तथा विश्लेषणके चित्र मिलते हैं। दूसरेमें पारिवारिक समस्याओंके परिवेशमें सामयिक एवं परम्पराके सघर्ष-चित्र उभरते हैं। प्रेमचन्द और 'प्रसाद'की कुछ कहानियाँ क्रमशः 'बड़े घरकी बेटी', 'ग्रान्ति', 'अलखोद्वा' तथा 'परिवर्तन', 'भीखमें', 'सदेह' आदि उत्कृष्ट उदाहरण हैं। यहाँ व्यापक समाजके संदर्भमें समस्त सामाजिक शक्तियों, संस्थाओं तथा संस्थानों में व्यक्तिकी सघर्षमयी कहानियाँ आती हैं। प्रेमचन्द,

'प्रसाद', 'अश्वेय', जैनेन्द्र, यशपाल, इलाचन्द्र जोशी, उपेन्द्रनाथ 'अश्व', आदि इस क्षेत्रके प्रतिनिधि कहानीकार हैं।

**मनोवैज्ञानिक कहानी**—मनोवैज्ञानिक कहानियोंका उदय उस क्षण हुआ जब कि घटनाकी कहानीसे बढ़कर चरित्रकी कहानियाँ हिन्दीमें आयीं। चरित्र ऐसे जो सर्वथा सजीव और स्वाभाविक हों और जिनकी प्रतिष्ठा कल्पनाके धरातलसे न होकर कहानीकारकी आत्मसुभूतिके धरातलसे हो, जिससे चरित्र और पाठकमें सहज ही साधारणीकरण हो जाय।

इस तरह मनोवैज्ञानिकता कहानीका परम-धर्म है, क्योंकि कहानीकार जो वस्तुतः जीवनद्रष्टा है, ऐसा सजीव चित्र कहानीमें उपस्थित करता है जिसके पीछे चेतन पात्रोंकी मानसिक स्थितिका दृश्य है और कुशल कहानीकार उस मानसिक स्थितिका चित्रण उसके कार्यव्यापारों और कर्म-प्रेरणाओंके अनुकूल मानवमनोविज्ञानकी शर्तोंपर ही करता है। जहाँ यह मनोविज्ञान कहानीका उद्देश्य बनकर आता है, विशेषतया उसे ही मनोवैज्ञानिक कहानीकी सश मिलनी चाहिये। अच्छी कहानीकी कसौटी यही मनोवैज्ञानिक सत्य है। प्रेमचन्दने कहा है, 'सबसे उत्तम कहानी वह होती है जिसका आधार किसी मनोवैज्ञानिक सत्यपर हो।' उदाहरणके लिए उन्होंने बताया है, 'बुरा आदमी भी विलकुल बुरा नहीं होता, उममें कहीं-न-कहीं देवता अवश्य छिपा रहता है, यह मनोवैज्ञानिक सत्य है। उस देवताको खोलकर दिखा देना समर्थ आख्यायिका-कहानीका काम है।' जैसे 'प्रसाद'की 'गुंडा' नामक कहानी और प्रेमचन्दकी 'बड़े घरकी बेटी'।

लेकिन प्रेमचन्द और 'प्रसाद'की कहानियोंमें जिन स्तरके मनोविज्ञानका सहारा लिया गया था वह अपेक्षाकृत चरित्रके साधारण मनोविज्ञानसे सम्बन्धित था। 'प्रसाद'के चरित्रोंमें घात-प्रतिघात तथा प्रेमचन्दके चरित्रोंका अन्तर्द्वन्द्व वास्तविक जीवनसे अधिक सम्बद्ध था, आन्तरिक प्रेरणाओंसे कम।

प्रेमचन्द-युगके उपरान्त मनोवैज्ञानिक कहानियोंके स्तरमें बहुत विकास हुआ। व्यक्तिके स्वभाव और कर्म-प्रेरणाओंकी भूमिपर कहानियोंके सर्जनका आरम्भ हुआ। जैनेन्द्र, 'अश्वेय' और इलाचन्द्र जोशी इस दिशामें प्रमुख उदाहरण हैं। इस कालमें आकर वस्तुतः मनोविज्ञानशास्त्रमें अद्भुत उन्नति हुई, जिसमेंसे मनोविश्लेषणपद्धतिका प्रयोग हिन्दी कहानी-कालमें हुआ। इस तरह मनोविज्ञानका प्रयोग मानवजीवनके सभी अंगों तथा स्तरोंको समझनेके लिए किया गया। इस दिशामें नये स्तरकी मनोवैज्ञानिक कहानियाँ मुख्यतः स्त्री-पुरुषके सम्बन्धोंपर लिखी गयीं, जैसे, जैनेन्द्रकी 'एक रात', अश्वेयकी 'साँप'।

इस स्तरकी कहानियोंसे हमारे साहित्यका मस्तक बहुत ही ऊँचा उठा है। इन कहानियोंमें मानवजीवन तथा उसकी कर्म-प्रेरणाओंके प्रति अद्भुत दृष्टि है। हिन्दी कहानियोंमें नये विज्ञानके प्रयोगोंको जैनेन्द्रने अपनी 'एक रात' कहानी-मग्नहकी भूमिका में 'विकास'की सश दी है, अरीरमे प्राणोंकी ओर बढ़ना बनावटमें स्वाभाविकताकी

और बढ़ता होगा, मजबूतसे दबिरतली और और आदमरसे प्रताड़की और बढ़ता होगा। स्थूल वास्तवके नीचे धरातलपर इस प्रगतिशील जगत्में छिना नहीं हो सकेगा, सूझकी और अग्रसर होना ही होगा।' इस सूझ तलकी फल वस्तुतः मनोवैज्ञानिक कहानियोंका धर्म बन।

ऐसी कहानियोंमें साधारण चरित्रके स्थानपर विशिष्ट चरित्र, अन्तर्मुखी चरित्र और संश्लिष्ट चरित्रोंकी ही प्रधानता मिले। इनमें विशुद्ध व्यक्ति विमर्श, व्यक्त-विमर्श और मानसिक लड़ाईकी प्रवृत्ति अथवा। जैनेन्द्रनारकी 'मित्र विचार', 'अज्ञेय'की 'छाया', 'मौन', 'नन्तर दन्त', इत्यादि जैनेन्द्रकी 'दुष्कर्म', 'रक्तनालकी 'एक रात', जैनेन्द्रनाथ 'अज्ञेय'की 'चाल' कहानियाँ इस क्षेत्रकी प्रतिनिधि और उत्कृष्ट कृतियाँ हैं।

मनोविश्लेषणात्मक कहानी-मनोवैज्ञानिक कहानियों के विकासक्रममें मनोविश्लेषणात्मक कहानियाँ आती हैं। मनोविज्ञानकी उत्पत्ति और उसकी देन मनोविश्लेषण इन कहानियोंकी मूल प्रेरणा बन। जिस तरह वायु जगत्में हल इनने बसि मानव-व्यापार और दुर्बोध जनस्थानों में होते हैं, उसी तरह इन विज्ञानसे यह सिद्ध कर दिखाया कि मनुष्यका एक अन्तर्जगत् भी है, और यह अन्तर्जगत् वायु जगत्से कहीं अधिक गतिशील और बलित है। यह सारा बख्त जीवन इसी अन्तर्जगत्से प्रेरित एवं निर्देशित है। मनोविश्लेषणने इसके अध्ययनसे सिद्ध यह एक नयी पद्धति भी दी है कि मनुष्यके बख्त संवेगों, कर्म-प्रेरणाओं और भावनात्मिकताओं द्वारा इन उसके अदृश्य गूढ़ अन्तर्जगत्की सन्तुष्टि कैसे।

मनोविज्ञानसे प्राप्त मनोविश्लेषण की इस पद्धतिने कहानियोंके स्तर एवं भावार्थोंमें एक आन्तरिक संश्लिष्टता की। इन कहानियोंमें कल्पित दृष्टिको-से सामाजिक नृत्यों और प्रश्नोंको देखा गया। मित्रोह, पाद और अनराधके विश्लेषण हुए तथा धर्म, मित्रोह और अनराधके प्रति करना, सहानुभूति और वधाकी भावना लयी गयी, लोक-पुरस्कारे सन्तुष्टि और मौलिक दृष्टि विचार हुए।

हिन्दीमें मनोविश्लेषणात्मक कहानियोंका सुरुआत आरम्भ जैनेन्द्रनारसे हुआ। इन्होंने चरित्रोंकी अवधारणा और विकास विशुद्ध मनोविश्लेषण-रूपपर किया। कहानियोंमें कल्पनाओं और कायोंकी अनेक मानसिक लड़ाई और विश्लेषण को प्रस्तुतता मिली। इस पद्धतिका विकास 'अज्ञेय'में अधिक मिला। जैनेन्द्रके चरित्रोंमें वहाँ सामाजिकता अधिक है, वहाँ 'अज्ञेय'के चरित्रोंमें उत्कृष्ट दृष्टिको-वैयक्तिकता है। 'अज्ञेय'की कहानियोंमें चरित्रोंकी कर्मप्रेरणाएँ और उनकी मानसिक स्थितियोंके सूझ विमर्श है। इस प्रक्रममें इत्यादि जैनेन्द्रकी भी मान जाता है। लेकिन 'अज्ञेय' वहाँ अपने मनोविश्लेषणमें वैयक्तिकतासे अधिक प्रेरित होनेके कारण मानवीय प्रहलभों और उनकी संवेदनशीलता के चित्रोंमें अधिक आकर्षक और प्रभावशाली सिद्ध होते हैं, वहाँ जोड़ीकी 'अज्ञेय' ही मनोविश्लेषण उगलित कर एक चित्रके रूपमें अधिक बलर आते हैं और कहानियाँ अनेकानेक वैयक्तिक हो जाती हैं।

कहा एक विधानकी दृष्टिसे मनोविश्लेषणात्मक कहानियोंमें चरित्रविश्लेषणकी निम्नलिखित शैलियाँ मिलती हैं—(१) आत्मविश्लेषण—उदाहरणके लिए जैनेन्द्रकी कहानी 'वधा हो', इत्यादि जैनेन्द्रकी 'मौन' और 'अज्ञेय'की 'अनराध', 'विषय' और 'मित्र चौधरीकी वानगी'। इनके नायकने आत्मानुभूतियों, स्थितियों तथा बलर के मानसिक चित्रोंके विश्लेषण प्रस्तुत होते हैं। जैनेन्द्रकी दृष्टिसे इसमें स्वगत भाषणके उत्तम उदाहरण आते हैं, विशेषकर उन स्थानोंपर जहाँ चरित्रके मानसिक द्वन्द्व और लड़ाईकी वैयक्तिकता अधिक होती है। (२) मानसिक लड़ाई—जैसे जैनेन्द्रकी कहानी 'आनोकोठका रिक्का', 'अज्ञेय'की 'पठारका धीरज', 'सिम्हनेर' और 'नन्तर १०'। (३) अन्तर्-चेतन विमर्श—जैनेन्द्रकी 'एक रात', 'अज्ञेय'की 'पुरषका भाव' और 'हीरोकेवृत्त' वत्तों कहानियों। (४) संवेगों और कायों द्वारा प्रेरित—जैनेन्द्रकी 'नालकी', 'रानी' और 'मौन', 'अज्ञेय'की 'पुरषका भाव', 'एलिसकी सीढ़ी', 'सौन' और 'चौधरीकी वधा' कहानियाँ।

इसके अतिरिक्त प्रतीकोंसे सहारे मानसिक संवेगों तथा उनके विश्लेषणोंके चित्र कहानियोंमें आते हैं। 'अज्ञेय' इस कल्पनामें अद्वितीय है, 'पठारका धीरज', 'सिम्हनेर', 'नन्तर १०' 'सौन', 'चौधरीकी वधा' और 'एलिसकी सीढ़ी' और 'हीरोकेवृत्त' वत्तों इस दिशाकी सुन्दरतम कहानियाँ हैं।

वस्तुतः ऐसी कहानियोंमें शिल्पविषयकी श्रमों विनिश्चय तथा प्रयोग देखनेमें आते हैं कि उनसे कहावीकी आश्चर्य-जनक उत्पत्ति और शक्तिमान्यताका पता लगता है। इनमें कल्पनाविधानकी पद्धति और हस्तदायक कलात्मकता मूल विशेषताएँ हैं। लेकिन भावप्रकृति दिशाने विधानकी कठिनायिके प्रयोग बहुत श्रेयस्कर नहीं हैं, इससे कहानियोंकी सामाजिकता और प्रेषणायतन बड़ा विषयन अभिवृद्ध हुआ है।

साहित्यिक कहानियाँ—इन्हें अंग्रेजीमें 'फैबलरस' स्तरों कहते हैं। बनारसके उपन्यास बहार आनन्द और 'कादम्बरि' पत्रिका में ऐसी कहानियाँ सर्वप्रथम हिन्दीमें आयीं। दुर्गादास खत्रीका नाम इस प्रक्रममें उल्लेखनीय है। ऐसी कहानियोंमें कुछ स्वाभाविक और अधिक अस्वाभाविक तथा रोमांचकारी कार्योंकी स्थापनाके बीचसे कथा निरवरोध है। इसके अतिरिक्त साहित्यिक कहानियोंमें रहस्यों और उनके पद्यनोंकी भी अवधारणा की जाती है और उनके बीचसे कहानियोंमें अत्यधिक शक्तिमान्यता आ जाती है। नसुरा प्रजाप खत्री लिखित कहानी 'शिवलता' इस दिशाने एक सुन्दर उदाहरण है। जंगलकी कहानियाँ, शिकार सम्बन्धी कहानियाँ, जिसके प्रसिद्ध लेखक श्रीराम शर्मा हैं, इस क्षेत्रमें आती हैं। सर्वज्ञ और लोकप्रियताकी दृष्टिसे कहानियोंका यह प्रकार भी हिन्दीमें अनेकानेक बन ही है। इनारे जीवनमें साहित्यिकताकी कमी इसका बहुत बड़ा कारण है।

साहित्यिक कहानियोंको कलाकी दृष्टिसे कथा कहना कोई अंगत नहीं है, इसमें भी अत्युत्तम यात्राओं एवं आश्चर्यपूर्ण कृत्योंकी भावना होती है। अनेक जीवनगत कठिनायियों,



अवरोधोंपर आशापूर्ण विजय पानेकी प्रेरणा मिलती है।

**रोमांसिक कहानी**—रोमांस उस कथाको कहते हैं जिसमें आदर्श, उदात्त और अघटित प्रेम अथवा रोमांसकी स्थापना हो। यूरोपीय कथा-साहित्यमें चौदहवीं शतीतक रोमांसका प्रचलन अत्यधिक था। इसी शतीमें रोमांससे अलग वास्तविक जीवनकी कथाओंको 'नोवाल' कहते थे जिसे आगे चलकर नावेल, नावेल और एलिजाबेथकालमें नावेलकी मंशा मिली (उपन्यास और रोमांसके अन्तरको देखनेके लिए दे० क्लेरारीवकी पुस्तक 'दी प्रोग्रेस ऑफ रोमांस', १७७५ और क्रास-रचित डेवलपमेंट ऑफ इंगलिश नावेल', १८९९)। इस भाँति कहानीके प्रसंगमें रोमांसका स्थान कहानीसे बहुत दूर जा पड़ता है। प्रेमाख्यान अथवा काल्पनिक साहसिकता एवं अतिस्वच्छन्द प्रेमातुरता इसकी परिधिमें है। प्रारम्भिक उपन्यासोंमें कथाके ऐसे रूप देखनेको मिल सकते हैं। प्रेमी-प्रेमिकाकी काल्पनिक आदर्शपूर्ण, साहसिक चमत्कारपूर्ण उदात्त कथाएँ, एक-दूसरेकी प्राप्तिमें अनेक यात्राएँ, साहसिकता एवं जीवनकी वाजीतक लगाना इसकी विशेषताएँ हैं। चमत्कारपूर्ण ढंगसे कथाका विकास होना इसकी कलागत विशेषता है। दुर्गाप्रसाद खत्रीकी एक कहानी 'रूपज्वाला' रोमांसिका एक उदाहरण है। रोमांसका प्रेमी एक विवाह-विज्ञापन पदकर भावी पत्नीके लिए प्रार्थनापत्र भेजता है और उत्तरमें उसे एक सुन्दरी-का फोटो मिलता है। इस फोटो-मात्रसे प्रेमी प्रेमिकाके लिए अनेक त्याग करता है, पर अन्तमें प्रेमी एक ठग द्वारा छला जाता है, क्योंकि प्रेमिका काल्पनिक थी, सत्य नहीं। इस तरह क्रासके शब्दोंमें जीवनके सहज, दुर्लभ, असम्भव, अद्भुत रोमांसोंकी पीठिकापर, मानवकायों एवं कृत्योंमें निहित उदात्त-अनुदात्त भावोंमें सर्वथा आदर्शकी स्थापना करनेवाले गद्य कथा-साहित्यको रोमांस कहते हैं।

**जासूसी कहानी**—कहानीके समस्त प्रकारोंमें एक प्रकार है, कार्यप्रधान कहानीका। वस्तुतः ससारकी समस्त भाषाओंमें कहानीकालके प्रथम उत्थानमें कार्यप्रधान कहानी ही आती है, इसीके अन्तर्गत जासूसी, साहसिक एवं रोमांसकी कहानियाँ आती हैं।

कहानियोंके उक्त समस्त प्रकारोंमें सबसे अधिक बल 'कार्य'पर दिया जाता है। पर जासूसी कहानीमें कार्यके साथ-साथ बुद्धिकौशल, हस्तलाभ और कभी-कभी तिलिस्म और ऐयारी तत्त्वोंको भी समेटना पड़ता है। गोपालराम गहमरीकी प्रसिद्ध जासूसी कहानियाँ इस दिशामें सुन्दरतम उदाहरण हैं। गहमरीने 'जासूस' पत्रिकामें अनेक जासूसी कहानियाँ लिखीं और अपने समयके लेखकोंसे लिखायीं। पर हिन्दीमें जासूसी कहानियाँ जासूसी उपन्यासकी अपेक्षा उतनी लोकप्रिय न हो सकीं। यों भी जासूसी कहानियोंकी लोकप्रियता आज भी पाठकोंके एक निचले वर्गके लोगोंतक ही सीमित है। इसकी प्रतिष्ठा हिन्दीमें हो नहीं सकी है। इसका कारण सम्भवतः यह है कि हिन्दीमें उच्च कोटिकी जासूसी कहानियोंका नितान्त अभाव है।

इसकी तुलनामें मराठी, बँगला आदि भाषाओंमें जासूसी कहानियोंका स्तर और लोकप्रियताका धरातल उच्च है। अँग्रेजी भाषामें मुख्यतः जासूसी कहानियोंका स्तर

हर दृष्टिसे उच्च है और इसका एक गौरवपूर्ण इतिहास और मूल्यवान् परम्परा है। सम्भवतः इसके पीछे अपने-अपने देश, समाजकी संस्कृतिका हाथ अधिक है।—ल० ना० ला०

**कहानीके शैलीभेद**—कथावस्तु, पात्र और चरित्र-चित्रण, कथोपकथन तथा देश-काल, वातावरण आदि कहानी-कलाके विभिन्न तत्त्व हैं, लेकिन शैली-तत्त्व कहानी-कलाकी वह रीति है, जो इसके अन्य तत्त्वोंका अपने विधानमें उपयोग करती है। फलतः इसमें एक तरहसे विधानकी स्पष्ट व्यञ्जना है। कहानी-कलामें रूप-विधानके चातुर्य और हस्तलाभका सबसे बड़ा प्रभाव इसी शैलीके सन्दर्भमें देना पड़ता है। एक तरहसे इस कलामें इसके भावपक्षकी सफलता इसकी कलापक्षके अधीन है और कलापक्षके अन्तर्गत शैली-तत्त्व सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण है।

शैलीके अन्तर्गत इसके दो पक्ष आते हैं, प्रथम भाषा-पक्ष, द्वितीय रूपविधान-पक्ष। भाषाशैली गद्यकी वह कलात्मकता है जिसके विविध प्रयोग और रूपोंसे कहानीकार अपने भावचित्रको मूर्त करता है।

शैलीके रूपविधान-पक्षके अन्तर्गत कहानी-निर्माणकी विभिन्न प्रणालियाँ आती हैं, जैसे—ऐतिहासिक शैली, पत्रात्मक शैली, नाटकीय शैली, आत्मचरित शैली, डायरी शैली और मिश्रित शैली।

**ऐतिहासिक शैली**—इसके अन्तर्गत कहानीकार एक कथावाचककी भाँति पूर्णतः तटस्थ होकर कहानीकी सृष्टि करता है। यह सृष्टि पूर्ण रूपसे वर्णनात्मक होती है, वर्णनात्मकशैली इसीके अन्तर्गत है। अतः समूची कहानीका सूत्रधार कहानीकार ही होता है और इसका नायक 'वह', अन्यपुरुष, ही होता है। कुशल कहानीकार पात्रोंके चरित्र-चित्रण तथा अन्य समस्त तत्त्वोंको अपनी वर्णनात्मकतामें समेटकर कहानीको समपर पहुँचाकर शान्त होता है। स्थान-स्थानपर बौद्धिक विवेचन, भावात्मक वर्णन और विश्लेषण आदिको भी स्थान मिलता है। फलतः यह शैली कहानीकी समस्त शैलियोंमें सबसे अधिक सरल, सुगठित और बोधगम्य शैली है, 'वेदो गाँवमें महादेव सुनार एक सुविख्यात आदमी था। वह अपने सायवानमें प्रातः से सन्ध्यातक अँगीठीके सामने बैठे हुए खट-खट किया करता था' (प्रेमचन्द—'आत्माराम') और इस तरह कहानीकार समूची कहानीको सुना जाता है। इसके विकासमें वह कभी स्थिति-विवेचन और चरित्र-चित्रण करता है और कभी प्राकृतिक वर्णन और मानसिक अन्तर्द्वन्द्वके चित्र उपस्थित करता है।

**आत्मकथात्मक शैली**—इसके अन्तर्गत कहानीकार अथवा कहानीका कोई पात्र 'मैं'के धरातलसे आत्मचित्रण अथवा आत्मकथा द्वारा पूरी कहानी कहता है। इस तरह पूरी कहानी 'मैं'में केन्द्रित और उसीसे प्रेरित होकर उसीकी सीमामें वर्णित होती है। यही कारण है कि इस शैलीको उत्तम पुरुषात्मक शैली भी कहते हैं। रूपविधानकी दृष्टिसे इसके अन्तर्गत तीन शैलियाँ आती हैं—१ कहानीका मुख्य पात्र आरम्भसे अन्ततक सम्पूर्ण कहानी स्वयं कहता है, जैसे, इलाचन्द जोशीकी 'दीवाली और होली' शीर्षक कहानी। २ कहानीके विभिन्न पात्र क्रमशः आत्मकथा सुना जाते

हैं, जैसे, सुदर्शनकी 'कविकी स्त्री'। ३ कहानीकार स्वयं आत्मभाषणके रूपमें समूची कहानी पूरी करता है, जैसे, 'अज्ञेय'की 'मनो'। वस्तुतः जिस कहानीमें एक ही पात्र प्रमुख होता है, शेष गौण होते हैं, उसके लिए यह शैली अत्यन्त शक्तिशाली सिद्ध होती है।

**पत्रात्मक शैली**—कहानीकार पत्रोंके माध्यमसे कहानियोंकी रचना करता है। प्रभावकी दृष्टिमें यह शैली अन्य शैलियोंकी अपेक्षा असफल शैली है। इसमें प्रयोगशीलता और कलात्मक आटनवर ही अधिक है, फलतः कहानीकी मूल आत्मा अप्रस्तुतित ही रह जाती है। यही कारण है कि इस शैलीका प्रचलन और विकास बहुत ही कम हुआ है।

इस शैलीके अन्तर्गत कहानी-रचनाकी निम्नलिखित तीन प्रणालियाँ हैं—(१) एक ही पत्रके माध्यमसे समूची कहानीका निर्माण, जैसे विनोदशंकर व्यासकी कहानी 'अपराधी' तथा इलाचन्द्र जोशीकी कहानी 'चौथे विवाहकी पत्नी'। (२) कई पत्रोंके माध्यमसे, जैसे चन्द्रगुप्त विद्यालंकारका 'एक सप्ताह', 'अर्क'का 'नरकका चुनाव'। (३) आरम्भ और विकास-भागकी रचना विभिन्न पत्रों द्वारा, किन्तु इस कहानीका अन्त स्वतन्त्र विवेचन द्वारा, जैसे, 'अज्ञेय'की 'सिगनेलर' कहानी।

प्रभावकी दृष्टिसे पत्रात्मक शैलीकी उक्त तीसरी प्रणाली प्रथम और द्वितीयकी अपेक्षा उत्कृष्ट है। इसमें कहानीका एकात्मिक प्रभाव और कहानीकारकी आत्मानुभूति दोनोंकी अभिव्यक्ति हो जाती है।

**ढायरी शैली**—पत्र शैलीके बहुत समीप है। ढायरीके विभिन्न पृष्ठों द्वारा सम्पूर्ण कहानी कही जाती है। इस शैलीमें भूतकालका चित्र बड़ी ही सजीवतासे उभारा जा सकता है। भावुकताका स्तर इसमें सहज-सम्भाव्य है। किन्हीं अर्थोंमें ढायरी शैली और आत्मकथात्मक शैलीमें बहुत ही सामीप्य है। इसमें आत्म-विश्लेषण और विवेचनकी सारी स्थितियाँ प्राप्त होती हैं। इलाचन्द्र जोशीकी प्रसिद्ध कहानी 'मेरी ढायरीके दो नौस पृष्ठ' और भगवतीप्रसाद वाजपेयीकी 'अन्ना' इस शैलीकी दो सुन्दर कृतियाँ हैं। —ल० ना० ला०

**कांति-दे०**—'अयलज अलंकार', दूसरा प्रकार, 'गुण', नवाँ प्रकार।

**काकु वक्रोक्ति-दे०**—'वक्रोक्ति'।

**काकाक्षिप्त व्यंग्य**—गुणीभूत व्यंग्यका एक भेद, जिसमें व्यंग्यार्थ काकु अथवा कण्ठध्वनि द्वारा आक्षिप्त अर्थात् खींचकर लाया जाता है। यह गुणीभूत व्यंग्य इसलिए है कि इसे ग्रीष्मतापूर्वक मनोगत किया जा सकता है। 'सुनु दत्तमुख खद्योत प्रकाश। कवहुँ कि नलिनी करइ विकास।' (मानस), इस उदाहरणमें काकाक्षिप्त व्यंग्य भिन्न है। प्रस्तुत उदाहरणमें काकाक्षिप्त व्यंग्य तो यही बताकर रह जाता है कि नलिनी खद्योतके प्रकाशसे नहीं विकसित होती है, किन्तु काकुवैशिष्ट्योत्पन्न आर्थी व्यञ्जना द्वारा यह गूढ़ार्थ-ज्ञान होता है—'मैं (सीता) नलिनी हूँ, रामरूपी सूर्यकी ओर देखनेपर ही विकसित होती हूँ'। —उ० श० शु०

**काग**—अश्वानी चित्रका प्रतीक। सिद्धोंने इससे अवधूतीको भयभीत होते हुए चित्रित किया है—'दिवसइ बहुडी काग

ढरे भाअ' ('चर्यापद' २)। कवीरने लिखा है—'कागिल गर फाँटिया, बटेरं वान जाता' (कवीर ग्रन्थावली) —४० बी० भा०

**काजला (या कजरा)**—जन्मोत्सवके अवसरपर छठीके दिन गाया जानेवाला जच्चाका अन्तिम गीत। इसमें जच्चाको उसकी ननद द्वारा या बच्चेको उसकी बुआ द्वारा काजल लगानेका उल्लेख रहता है। इसी नामका एक गीत विवाहोत्सवमें रतजगेके अवसरपर भी गाया जाता है—इसमें काजर पारने और रमे वरको लगानेका उल्लेख रहता है। —२० ब्र०

**कादिरि-दे०**—'सूफी संप्रदाय'।

**कापालिक**—(कपाल-खोपड़ी, खोपड़ी धारण करनेवाला) तांत्रिकोंके वाममार्गके अधोर साधकोंकी ही कापालिक कहा जाता है। इनका मूल आदिमयुगीन नरबलि-प्रथाओंमें है और इनको एक तरहसे प्राचीनतम आचार-विधियोंका उत्तराधिकारी ही मानना चाहिये। इनका उल्लेख सबसे पहले 'महाभारत'में मिलता है, परन्तु उसमें शैव रूपमें उनका स्पष्ट उल्लेख होना चाहिये। सातवीं शतीके उत्तरार्द्धमें पुलकेशिन् द्वितीयके मर्ताजे नागवर्द्धनके कपालेश्वर-मन्दिरके दानपत्रमें महाव्रती रूपमें कापालिकोंका उल्लेख है। आठवीं शतीके भवभूति-विरचित 'मालतीमाधव'में कापालिक संप्रदायका विग्रह चित्रण है। 'विचारण्य' और 'आनन्द-गिरि'में यह वर्णन दिया गया है—वे जटाएँ रखते हैं, जटाओंमें नवचन्द्रकी प्रतिमा रहती है, हाथमें नरकपालका कमण्डलु रहता है और मद्य-मांसका वे उसीमें सेवन करते हैं। ११वीं शतीमें चन्देल राज्याश्रित कृष्ण मिश्रकृत 'प्रबोधचन्द्रोदय नाटक'में नरबलि, श्रीचक्र, योगसाधन आदि-के विग्रह चित्रणके साथ कापालिकोंका वर्णन किया गया है।

पुराणोंमें कापालिक शब्दका एक और रोचक इतिहास है। शिवने ब्रह्माकी हत्या करनेके अनन्तर कपाली-व्रत लिया, ब्रह्माका ही कपाल उनके हाथमें लगा रहा। इस उन्मत्त व्रतको धारण करनेसे ही वे ब्रह्महत्यासे छूटे। कापालिक भी समाजके दुरितका भार अपने ऊपर वहन करनेके लिए यह अधोर व्रत लेते हैं। ऐसी उनकी मान्यता है। 'ब्रह्माण्ड' पुराणमें एक दूसरी कथा है जिसकी पुष्टि 'नीलमत' पुराणमें भी हुई है कि शिव जब विष्णुके मोहिनी रूपमें मुग्ध होकर उन्मत्त हुए थे तो उच्छृङ्खल हो गये थे। कृष्णपक्षकी चतुर्थीको कञ्चीरी शैव नृत्य, गीत और गणिका-विहारके द्वारा शिवके इस मोहका उत्सव मनाते थे। वस्तुतः कापालिक संप्रदायमें पाण्डका बोध उसकी समाजवाद्यताके कारण होता है, वैसे उनका यह लोकवाच्यरूप भी अन्तरसे लोकमंगलकी भावनासे ही तत्त्वतः धारित है। लोकमानसमें इसीने उनके प्रति उद्देग नहीं रहा है। वे अपने अमय-साधनके कारण लोकजीवनमें बहुत प्रभाव रखते रहे हैं। —वि० नि० मि०

**काफ़िया**—उर्दू कवितामें 'रदीफ' (तुकान्त)के पहले आम तौरपर शेरोंमें एक ही आवाजके शब्द लाये जाते हैं। ऐसे सारे शब्द जिनकी आवाज एक ही हो और वे रदीफ-के पहले लाये जायें, 'काफ़िया' कहलाते हैं, जैसे बहार, हजार, करार, मजार आदि। —म०

**कामचांडाली-दे०-‘महासुदा’।**

**कामनापूर्ति (wish fulfilment)**—कामनाका साधारण मनोवैज्ञानिक अर्थ है किसी अभिलषित पदार्थ या स्थितिको, उसकी उपलब्धिके प्रति एक उत्कण्ठाकी अनुभूतिके साथ, आदर्शरूपमें प्रस्तुत करना। फ्रायड और उसके अनुयायी कामना शब्दका प्रयोग बड़े व्यापक अर्थमें करते हैं और उसे कोई प्रेरणा, प्रवृत्ति, प्रेरक शक्ति आदि मानते हैं। फ्रायडिय मनोविश्लेषणमें कामनापूर्ति शब्द विशेष महत्त्व रखता है और उसका अर्थ है—(फ्रायडिय) कामनाके लक्ष्यकी प्राप्ति, चाहे वह कामना अंगीकृत हो या न हो और चेतनास्तरपर व्यक्ति उसकी पूर्तिकी इच्छा करे या न करे। कामनापूर्त्यात्मक विचारका अर्थ है—यह सोचना कि स्थिति वैसी ही है या हो जायगी जैसी हम चाहते हैं और इसके विपरीत धारणाओं या तथ्योंको अस्वीकार करना। फ्रायडिय मनोविश्लेषणकी यह मान्यता है कि व्यक्ति अपनी दमित कामनाओंकी पूर्ति येन केन प्रकारेण किया ही करता है। फ्रायडके अनुसार हमारे सारे स्वप्न प्रत्यक्ष या प्रच्छन्न रूपसे कामनापूर्ति किया करते हैं। यह कहनेका तात्पर्य है कि प्रत्येक स्वप्नमें कोई-न-कोई कामना अवश्य वर्तमान रहती है और यही कामना स्वप्नकी गुप्त अन्तर्वस्तु होती है। काव्य, कथा-साहित्य, नाटक और चित्रकलाके माध्यमसे भी लेखक या कलाकार अपनी कामना-पूर्ति कर लिया करता है। यह भी देखा गया है कि बहुत-सी व्युत्पन्न मानसिक व्याधियाँ भी कामनापूर्तिके कारण ही हो जाती हैं। दे०—‘स्वप्न-प्रतीक’। —आ० २।० शा०

**कामरूपा भक्ति**—यह पुष्टिमागीय भक्ति है, जिसमें भगवान् कृष्णके प्रति ही आसक्तिभाव रहता है। भक्तके लिए यही भाव साध्य है, रागानुराग भक्तिका यह एक प्रकार है। गोपी-प्रेम इसी कीटिका है। —वि० मो० श०

**कामवृत्ति-दे०—‘मनोविश्लेषण’।**

**कामिक**—कामिक शब्दका अर्थ है कामेडी (दि०)-सम्बन्धी, जो वास्तवमें विशेषण है, किन्तु आधुनिक कालमें इस शब्दका प्रयोग सजाके रूपमें हास्योद्दीपक नाटकके अर्थमें होता है। दे०—‘प्रहसन’। —श्या० मो० श्री०

**कॉमेडी**—कॉमेडी सुखान्त नाटकको कहते हैं। यह शब्द यूनानी शब्द कॉमससे आया है। कॉमसका अर्थ है हर्षोल्लास मनाना। अधिकांश विद्वानोंके अनुसार ट्रेजेडी-दि०की ही भाँति कॉमेडीका भी उद्भव धार्मिक है। सम्भवतः कॉमेडीका नाम प्राचीन यूनानके ग्रामोंमें डायनिसस देवताके सम्मानमें होनेवाले आनन्दोत्सवोंमें गाये जानेवाले गीतोंपर पड़ा है, क्योंकि उन गायकोंको कॉमस कहते थे। इन गायकोंका दल प्रेक्षकोंके मजाकोंका गीतोंमें उत्तर दिया करता था। इन उत्तरोंमें प्रायः प्रेक्षक-समूहमें उपस्थित विशिष्ट व्यक्तियोंपर आक्षेप भी हुआ करते थे। अन्तमें यह गीत ईश्वरकी प्रार्थनासे समाप्त किया जाता था। इसके बाद एक दावत होती थी जिसमें पुरुष एवं स्त्रियाँ सम्मिलित होती थीं और संगीतका कार्यक्रम रहता था। इन आनन्दोत्सवोंके पीछे जन-मनमें विश्वके रचयिता द्वारा मनुष्योंको जीवन प्रदान करनेके उपलक्ष्यमें धन्यवाद देने अथवा आभार प्रदर्शन करनेकी भावना हुआ करती थी। अरस्तूके मतानुसार

कॉमेडीमें किसी ऐसे दोष वा असौन्दर्यका चित्रण होता है, जो दुःखद अथवा विनाशकारी नहीं होता। आधुनिक धारणाके अनुसार कॉमेडीका मुख्य उद्देश्य मनोरंजन करना है। इलियट डानेट्सका मत है—कि कॉमेडी वह कथा है जिसमें व्यक्तिके समष्टिगत और व्यक्तिगत जीवन-व्यवहारोंमें व्यक्त प्रथाओं और स्वभावोंका मनोरंजक चित्रण होता है और इस चित्रणसे एक ओर तो पाठक यह सीखता है कि जीवनमें उसे क्या करना चाहिये और दूसरी ओर यह कि उसे क्या त्यागना चाहिये। कॉमेडीके चरित्रोंकी सृष्टि जीवनके निरीक्षण एवं अनुभवके फलस्वरूप होती है। उसका हास्य व्यक्तिगत स्तरपर न होकर सम्पूर्ण सामाजिक स्तरपर होता है और परिहासके उन्मुक्त क्षणोंमें भी हमें सोचनेपर विवश कर देता है—हमें हमारी त्रुटियोंका विश्वास दिलाता चलता है। कॉमेडीके पात्र विभिन्न यथार्थ स्थितियोंका अतिरजनापूर्ण चित्रण करते हैं। सिसरोके अनुसार कॉमेडी जीवनकी प्रतिलिपि, प्रथाओंका दर्पण और तथ्यकी छाया है। नाटकने अन्य रूपोंमें संवेगोंका कथानककी प्रगतिकी दृष्टिसे बहुत महत्त्व होता है, किन्तु कॉमेडीमें कथानकका विशेष महत्त्व नहीं होता, वह तो केवल एक ऐसी डोर होती है कि जिसपर विविध घटनाएँ वस्त्रोंकी भाँति लटका दी जायँ और वे मानवीय दुर्बलताओंके चित्र प्रस्तुत करें। एक उत्कृष्ट कॉमेडी अपने परिहासके साथ-साथ मानव स्वभावके मूलतक पहुँच जाती है तथा प्रेक्षकको उसकी महान् सम्भावनाओं तथा विभिन्न सीमाओंके प्रति जागरूक बनाती है।

कॉमेडी ओर ट्रेजेडी तथा कामेडी और फार्स (भँडैती) या बर्लैस्क (नकल) इत्यादिके बीचका अन्तर ध्यान देने योग्य है। कॉमेडी और ट्रेजेडीमें मुख्य अन्तर यह है कि ट्रेजेडीका अन्त दुःखमय होता है जब कि कॉमेडीका अन्त सुखमय होता है। इसके अतिरिक्त ट्रेजेडीकी तुलनामें कॉमेडीमें अपनी विशेषताएँ हैं, यथा विचित्र एवं हास्यास्पद स्थितियाँ, हलके-फुलके तथा मजाकिया सवाद एवं चारित्रिक विशेषताओंका दिग्दर्शन। कॉमेडी फार्ससे इस बातमें भिन्न है कि उसमें फार्सकी भाँति भोंडे एवं अपरिष्कृत मजाक नहीं होते और उसके सवाद एवं कथानकमें एक गाम्भीर्य एवं परिष्कार होता है। यह सत्य होते हुए भी, इनके बीच कोई निश्चित विभाजक रेखा नहीं खींची जा सकती, क्योंकि आजकल कॉमेडी तथा फार्सके लक्षणोंके समन्वयकी प्रवृत्ति अधिक है। इसका सर्वोत्तम उदाहरण है म्यूजिकल कॉमेडी जो ग्रेट ब्रिटेन तथा अमेरिकामें १९वीं शताब्दीके उत्तरार्द्धसे ही अत्यन्त लोकप्रिय रही है।

कॉमेडीको प्रायः पाँच मुख्य प्रकारोंमें विभाजित किया जाता है १ **शास्त्रीय कॉमेडी**, जिसमें रुढिगत आदर्शों एवं प्रथाओंका पालन तथा नैतिक मूल्योंकी स्वीकृति होती है, २ **रूमानी कॉमेडी**, जिसमें रुढियोंकी उपेक्षा तथा स्वच्छन्द कल्पनाका उपयोग किया जाता है, ३ **भावप्रधान कॉमेडी**, जिसमें किसी एक अन्तर्बुद्धिके असन्तुलनका हास्यास्पद एवं व्यंग्यात्मक चित्र होता है। इसके पात्र टाइप (प्रकार) बनकर उभरते हैं, ४ **सामाजिक कॉमेडी**, जिसमें समाजकी कृत्रिम भेष्यता एवं कृत्रिम

व्यक्तित्वका मजाक रहता है और ५ समस्यामूलक कॉमेडी, जिसमें समसामयिक जीवनके अन्तर्वाह रूपोंका मनोवैज्ञानिक विवेचन होता है। वर्तमान जीवनकी मान्यताओं एवं परम्परागत आदर्शोंकी अलगतिका इसमें दिग्दर्शन होता है, साथ ही उसके प्रति घोर असन्तोष एवं विद्रोहकी भावना भी होती है। —व्या० सो० श्री० काया-टे०—‘पिंड’।

कायापलट—योग-साधनाकी एक विशेष क्रिया, जिसमें योगी लोग अपनी साधनाओंके द्वारा शरीरका कायाकल्प करते हैं। गोरखने कहा है कि रेचक प्राणायामके द्वारा श्वासोच्छ्वास करो और नवों द्वारोंको रोक दो, और छठे छमासे काया-कल्पके द्वारा शरीरको नवीन करो, तब उन्मनी अवस्था प्राप्त होगी—‘अवधू नवघाटी रोकिले वाट। वाई वाणिजै चौसठि हाट। काया पलटै अविचल विष। छाया विवरजित निपजै सिद्ध।’ (गोरखवानी . १९) —उ० ग्रं० ग्रा० कायिक अनुभाव-टे०—‘अनुभाव’।

कारक दीपक-टे०—‘दीपक’, दूसरा प्रकार।

कारकवैचित्र्यचक्रता-टे०—‘पदपरार्थचक्रता’, दूसरा प्रकार।

कारण-निबन्धना-टे०—‘अप्रस्तुत प्रशंसा’, पहला भेद।

कारणमाला (अथवा गुम्फ)—एक शृंखलामूलक अर्थालंकार, जिसमें शृंखलारूपमें वर्णित पदार्थोंमें परस्पर कार्य-कारण-भाव सम्बन्ध होता है। शृंखलारूपमें वर्णित पदार्थोंमें यह कार्य-कारण-भाव सम्बन्ध दो प्रकारसे सम्भव है। १ पूर्व-पूर्व वर्णित पदार्थ उत्तरोत्तर कथित पदार्थका कारण होता है। २ उत्तरोत्तर कथित पदार्थ पूर्व-पूर्वके प्रति कारण होता है। अर्थात् इसमें पूर्व-पूर्व कार्य होता है और पर-पर कारण। रूद्रसे इसका उल्लेख मिलता है। मम्मटके अनुसार इस अलंकारमें उत्तरोत्तरवर्ती अर्थके प्रति पूर्व-पूर्ववर्ती अर्थ कारणरूपसे कहा जाता है—‘यथोत्तर चेत् पूर्वस्य पूर्वस्यार्थस्य हेतुता’ (का० प्र० : १० : १२०)। विवचनायका भाव ऐसा ही है—‘पर पर प्रति यदा पूर्वपूर्वस्य हेतुता’ अर्थात् प्रत्येक पूर्वकथित पदार्थका परवर्तीका कारण कहा जाना (सा० द० . १० ७६)। जगन्नाथके अनुसार ‘पूर्व पूर्वं कार्य पर पर कारणम्’में भी यह अलंकार अन्योके द्वारा माना जाता है (१० ग० : पृ० ४६१)।

हिन्दीमें केशवदासने इस अलंकारका उल्लेख ‘कवि-प्रिया’में नहीं किया है। ‘भाषाभूषण’में इसे ‘गुम्फ’ कहा गया है और अप्पय दीक्षितका अनुसरण करके भी वृत्तिमें उल्लिखित दो भेदोंको नहीं ग्रहण किया गया है। मतिराम-ने ‘हेतुमाला’ नाम देकर इसके दोनों रूपोंका उल्लेख किया है—‘पूर्व पूर्व हेतु जहँ उत्तर उत्तर काल’ अथवा ‘उत्तर उत्तर हेतु जहँ पूर्व पूर्व काल’ (ल० ल० २५५, २५७)। केशव और देवकी छोड़कर अन्य आचार्योंने इसको स्वीकार किया है। कुलपतिने ‘रसरहस्य’में अधिक स्पष्ट लक्षण दिया है—‘पहिलो पहिलो हेतु जहँ, पिछले कारन होय। हेतन ही काँ गुथिवाँ। सोमनाथने ‘रसपीवूष’में हेतुकी परम्पराकी ‘गुम्फा’ कहा है जो ‘गुम्फ’ ही है। भूपणने लक्षणमें प्रथम स्थितिका उल्लेख किया है, पर उदाहरण

दोनों स्थितियोंका दिया है।

तुलसीके इस दोहेमें इसका सहज उदाहरण है—‘विनु विस्वास भगति नहिं, तेहि विनु ड्रवहि न राम। राम कृपा विनु सपनेहुँ, जीवन लह विश्राम।’ (रा० च० मा०)। इसी प्रकार दासका उदाहरण है—‘विद्या देती विनयको, विनय पात्रता मित्र। पात्रत्व धन, धन धरम, धरम देत सुख नित्र’ (का० नि० : १८)। यह चिन्तामणिके उदाहरणका अनुवाद-ना है। इन दोनोंमें पूर्व-पूर्व कथित पदार्थ उत्तरोत्तर कथित पदार्थके कारण है। इसके विपरीत भूपणके इस दोहेमें—‘सुनस दान अरु दान धन, धन उपजे किरवान। सो जगमें जाहिर करी, सरजा सिवा खुमान।’ (ग्रि० भू० : २३४) तथा मतिरामके उदाहरणमें—‘दुःख मूल गनि पाप, पाप कहँ कुमति प्रकानै। कुमति मोह विस्तरै क्रोध मोहै उल्लानै।’ (ल० ल० . २०५) उत्तर-उत्तर कारण और पूर्व-पूर्व कार्य है। —वि० ला०

कारिका—[कृ+ण्वुल (अक) भावे+स्त्री प्रत्यय आ] (क) साधारण अर्थ (१) क्रिया, कार्य। (२) नदी, नर्तकी। (३) शिल्प, वाणिज्य, व्यापार। (४) वातना, रोग। [इस अर्थमें इस शब्दको व्युत्पत्ति कृ(हिंसार्थक)+ण्वुल कर्तरि+स्त्री प्रत्यय आ होगा और इसका विग्रह ‘कृणाति हन्ति इति कारिका’ इस प्रकार होगा।] (५) रोगनाशिका कण्टकारि (सुश्रुत) [कृणाति हन्ति रोगमिति कारिका—व्युत्पत्ति न० ४ की भाँति] (६) विशेष अर्थ—दर्शन, व्याकरण, साहित्य आदि शास्त्रोंपर लिखे गये एवं थोड़े शब्दोंमें बहुत-सा शास्त्रार्थ व्यक्त करनेवाले श्लोक-विशेष। छन्दोबद्ध होनेसे इन्हें सरण रखना सरल होता है। कारिकामें पद्यकी भाँति सरण करने तथा सूत्रकी भाँति अधिक बातोंको थोड़े शब्दोंमें कहनेकी सुविधा होती है (राहुल सांकृत्यायनकृत बौद्धदर्शन, किताब महल प्रकाशन, पृ० ६३)। नस्तुतका कारिका-साहित्य बहुत विशाल, साथ ही बड़ा ही गम्भीर एवं महत्त्वपूर्ण है। नागार्जुनकी माध्यमिक कारिकाएँ जो शून्यवाद(वस्तुशून्यता)की प्रतिपादक हैं, कारिका-शैलीकी सर्वाधिक प्राचीन प्रतिनिधि हैं। माध्यमिक कारिकाके अतिरिक्त नागार्जुनकी ‘सुक्तिपद्धिका’ तथा ‘विग्रहव्यावर्तिनी’ या ‘शून्यतासप्तति’ नामक कृतियाँ भी कारिका-शैलीमें हो हैं। नागार्जुन(ईसवीं द्वितीय शताब्दीका उत्तरार्ध)को इस शैलीका प्रवर्तक कहा जाता है। नाट्यशास्त्रपर भरत मुनिकी कारिकाएँ, जो भरतसूत्रोंके नामसे अभिहित हैं, अत्यन्त प्रसिद्ध हैं। मौलिक कारिकाएँ सम्भवतः नागार्जुनको कारिकाओंसे भी प्राचीन हैं। इनके अतिरिक्त साख्यशास्त्र-पर ईश्वरकृष्ण(ईसवीं द्वितीय या तृतीय शताब्दी)की ‘साख्यकारिका’ (साख्यसप्तति), व्याकरणशास्त्रपर भरतहरिकी कारिकाएँ, साहित्यशास्त्रपर मम्मटकी १४३ कारिकाएँ, जिनपर उनकी स्वरचित वृत्ति है और सम्पूर्ण ग्रन्थ साहित्यशास्त्रमें काव्यप्रकाशके नामसे सर्वप्रसिद्ध है तथा न्यायशास्त्रपर विश्वनाथ न्यायपञ्चाननकी ‘कारिकावली’, जिसका दूसरा नाम ‘भाषा-परिच्छेद’ भी है, एवं जिसपर ग्रन्थकारको स्वरचित वृत्ति ‘न्यायमुक्तावली’के नामसे दर्शन-साहित्यमें अत्यन्त प्रसिद्ध है, इत्यादि ग्रन्थ सस्कृतके कारिकासाहित्यके अमूल्य अंश हैं। —आ० प्र० मि०

**कार्य-अर्थप्रकृतिकी पाँच स्थितियोंमेंसे अन्तिम स्थिति ।** रूपकका वह प्रधान साध्य या प्रयोजन, जिसके लिए सब उपकरण एकत्र किये जाते हैं, कार्य कहा जाता है। (दि० अर्थप्रकृति)। उदाहरणार्थ, 'स्कन्दगुप्त' (प्रसाद) नाटकका कार्य है गुप्त साम्राज्यकी विचलित लक्ष्मीको सम्पन्न और निरापद बनाना। इसीलिए सब प्रयत्न और प्रयास एकत्र किये गये हैं। अतएव इस कार्यके अनुकूल स्थिति जहाँसे उत्पन्न होने लगी है वहाँसे कार्य अर्थप्रकृतिका आरम्भ हो जाता है। विरोधी दलका नेता भटार्क जहाँ यह निश्चय करता है कि सब भूलकर, अब स्कन्दगुप्तकी छत्रच्छायामें राष्ट्रके उद्धारमें लगूंगा और कहता है—(स्कन्दके सामने घुटने टेककर) 'श्री स्कन्दगुप्त विक्रमादित्यकी जय हो। जैसी आशा होगी वैसा ही करूंगा।' वहीसे यह 'अर्थ प्रकृति' आरम्भ हो जाती है। कार्यकी पूर्णता वहाँ आती है, जहाँ खिगिलको परास्त कर स्कन्दगुप्त पुरगुप्तको टीका लगाता है। इस प्रकार आक्रमणकारियोंसे आर्य-राष्ट्रका पूर्ण उद्धार होता है और अन्त कलहके मूल-कारणका भी नाश हो जाता है। —ब० सि०

**कार्य-निबन्धना-दे०—**'अप्रस्तुत प्रशसा,' दूसरा भेद।

**कार्य-विकास-पाश्चात्य** नाट्यसिद्धान्तोंके अनुसार नाटककी प्रारम्भिक घटनाके बाद नाटकीय कार्य-व्यापारका प्रारम्भ होता है, जिसका पूर्वभाग उल्लङ्घन तथा समस्याओंसे पूर्ण होता है और उसमें कार्य नाटकीय संघर्षकी दिशामें अग्रसर होता है। प्रस्तावनामें जो चरित्र तथा परिस्थितियाँ प्रकट हुई थीं उन्हींको लेकर घटनाएँ स्वाभाविक गतिसे आगे बढ़ती हैं। सम्पूर्ण कार्य-व्यापारमें प्रमुख घटना अत्यन्त स्पष्ट एवं प्रधान होनी चाहिये। चरित्रों एवं कार्यके पारस्परिक सम्बन्धोंका निर्वाह अति आवश्यक है। प्रत्येक दृश्यमें या तो कोई नवीन स्थिति उत्पन्न करके या चरित्रोंके विषयमें कुछ और जानकारी प्रस्तुत करके अथवा दोनों ही प्रकारसे नाटकीय कार्यका विकास करना चाहिये।

इस प्रकार किसी भी नाटकमें प्रस्तावनासे चरम उत्कर्ष-तकका भाग कार्य-विकासका होता है। उदाहरणके लिए 'स्कन्दगुप्त' (प्रसाद) नाटकमें प्रस्तावनाके बादसे, मालवपर विदेशियोंका आक्रमण, स्कन्दगुप्त द्वारा उसकी रक्षा, सम्राट्-की मृत्यु और स्कन्दगुप्तका सिंहासनारोहण, हूणोंको पराजित करनेके लिए उसके द्वारा सैन्य-संगठन और आक्रमण, किन्तु कुचक्रों-पल्लवोंके कारण विफलता, पुनः सैन्य-संघटन और गुप्त-साम्राज्यके बचे-खुचे वीरोंको साथ लेकर युद्धकी तैयारी, इतनी भारी घटनाओंके क्रम द्वारा कथानक चरम सीमापर पहुँचता है, अतः कथाका यह सारा भाग कार्य-विकासके अन्तर्गत समझना चाहिये। —श्या० मो० श्री०

**कार्य-व्यापार-पाश्चात्य** नाट्य-सिद्धांतोंके अनुसार किसी नाटकमें घटनाओंकी श्रृंखलाको कार्य या कार्य-व्यापार कहते हैं। अरस्तूके मतानुसार कार्य-व्यापार नाटकमें अनिवार्य है। किन्तु ड्राइडनका कथन है कि कथानकका नाटकमें न्यूनतम महत्त्व है। वेनब्रफ इम विरोधी धारणाको और भी स्पष्ट करता है, 'मुझे विश्वास है कि मैं यह सिद्ध कर सकता हूँ कि मुख्य मनोरंजन एवं नैतिक सन्देश, घटनाक्रम अथवा कार्य-व्यापारकी अपेक्षा चरित्र एवं वाग्वैदग्ध्यपर अधिक निर्भर होता है।' इस विषयमें मतभेद

है। एडिथ हैमिल्टन (श्री ग्रीक प्लेज, १९३७) अपने मत-का प्रतिपादन करते हुए कहता है कि एशिल्स-लिखित प्रोमेथ्यूस वाउण्डकी प्रधान वस्तु है उसके नायकका बन्दी होना, जब कि अन्य लेखक सम्मिलित स्वरमें कहते हैं कि वार्तालापों द्वारा प्रोमेथ्यूसके चरित्रका उद्घाटन ही उस सम्पूर्ण नाटकका सर्वस्व है। नाटकके कार्य अर्थात् प्रोमेथ्यूसके बन्दी होनेका महत्त्व तो केवल इस बातके साक्ष्यमें है कि दु खान्त नाटक मूलतः एक महान् आत्माका प्रपीडन है जिसमें उसे महान् क्षति उठानी पड़ती है।

फिर भी यह नहीं कहा जा सकता कि कार्य-जैसे प्रपीडन, क्षति आदि घटनाओंका नाटकमें नगण्य महत्त्व है। वास्तवमें कार्यका महत्त्व किसी प्रकार भी कम नहीं किया जा सकता, ठीक उसी प्रकार जैसे कि शरीरके किसी अंगके लिए यह नहीं कहा जा सकता कि कौन-सा आवश्यक है, कौन-सा नहीं।

कार्य-व्यापारकी अवस्थाओंके विषयमें भारतीय एवं पाश्चात्य नाट्यशास्त्रोंके आचार्योंके विचार प्रायः मिलते हैं। दोनोंने कथानकके पाँच भाग किये हैं। दोनोंने अपने-अपने उद्देश्यके अनुसार पाँच चढ़ाव-उतारके स्थल निर्दिष्ट किये हैं। पाश्चात्य नाट्य-रचनाके लिए विरोध ही मूल भाव होता है। अतएव उन्होंने कथानककी पाँच भूमिकाएँ मानी हैं—(१) आरम्भ, (२) कार्य-विकास, (३) चरम-सीमा। (४) निगति और (५) समाप्ति। पर भारतीय प्राचीन नाटक केवल धर्म, अर्थ और कामकी सिद्धिसे रचे, खेले ओर देखे जा सकते हैं। उनमें सुखकारी फलका लाभ ही प्रधान कार्य रहता है। इसलिए उनमें कार्यकी चार अवस्थाओं—आरम्भ, प्रयत्न, प्राप्त्याशा, नियतासिके उपरान्त पाँचवीं अवस्था फलागम या परिणाम रखी गयी है। —श्या० मो० श्री०

**कालचक्रयान-वज्रयान**के एक दूसरे भेद कालचक्रयान-का भी उल्लेख मिलता है। कालचक्रयानका भी परवर्ती सिद्ध-साहित्यसे निकटका सम्बन्ध मालूम होता है। कालचक्रयानके बारेमें विद्वानोंमें काफी भ्रम और विवाद रहे हैं। कुछ विद्वान् उसे वज्रयानका पूर्ववर्ती धर्म मानते हैं, कुछ उसे ढसवीं शताब्दीमें प्रचलित वैष्णव धर्मकी बौद्ध शाखा मानते हैं, जिसमें विष्णुके चक्रकी कल्पनाका समावेश हो गया था। कुछ इसका उद्भव चीनी तुर्किस्तान-के निकट शम्भल नामक किसी प्रदेशसे आगत साधनासे बताते हैं, जहाँके राजा 'कुलिक' कहलाते थे और जहाँ १२ पशुओंके चिह्नोंसे समय-चक्रका संकेत दिया जाता था, जिसका उपयोग अतिशय दीपकरने नये तिब्बती सबूतमें किया था। पद्मकार पो (१६ वीं शताब्दी) नामक तिब्बती इतिहासकारने अनुश्रुतियोंके आधारपर 'पि० तो' नामक सिद्धको इसका प्रमुख आचार्य माना है, जिमने नालन्दा में इसके सिद्धान्तको स्वीकार कराया।

इधर 'मेकोहेशटीका', 'कालचक्र-तन्त्र' आदि कई ग्रन्थ प्राप्त हुए हैं, जिनसे ज्ञात होता है कि यह वास्तवमें योग-प्रधान साधना थी जिसमें धर्म, धातु और आकाशके लक्षणों-वाले अच्युत क्षणको काल कहते हैं। वही काल वज्रज्ञान है, वही विदुरूप है। कालचक्रके 'माकेतिक' अर्थ भी हैं।



‘का’के अर्थ हैं कारण, ‘ल’के अर्थ हैं ‘लय,’ ‘च’के अर्थ हैं ‘चलचित्,’ ‘क्र’ के अर्थ हैं क्रम-बन्धन । कालकी स्थिति भी देह में है और वह प्राणवायुकी गतिके रूपमें है । उसीको वशमें करना चाहिये । —ध० वी० भा०

**कालमुख**—(काले मुँहवाले) ग्रैव नाथकोंका एक विशिष्ट सम्प्रदाय । ‘सर्वदर्शनमग्रह’में कापालिकोंके एक कट्टरपन्थी उपसम्प्रदायके रूपमें इनका उल्लेख है । ये शिवकी नील-कण्ठ, कृष्णवर्ण और मुण्डमालाधारी रूपमें उपासना करते हैं, इसीलिए अपनेको भी कालमुख रखते हैं । इनका नाम वासवसिद्धान्ती भी है । ये अपने अघोर आचरणको सिद्धियाँ कहते हैं । (१) कपाल-भोजन, (२) मस्मलेपन, (३) चिता-मस्मसेवन, (४) दण्डधारण, (५) सुरापात्रधारण, (६) सुरापात्र-में भैरवका पूजन । इनका उल्लेख रामानुजमें मिलता है, साथ ही लाकुलों(लकुलीग पाशुपतों)की आत्माके रूपमें १११७ ई० के मैसूरके एक शिलालेखमें भी मिलता है । —वि० नि० मि०

**काल-विभाग**—कविशिक्षा(३०)का एक अंग । काव्य-शास्त्रके आचार्योंने कालविरुद्ध वर्णनको दोष माना है । अतः कविके लिए काल-विभागोंका सम्यक् ज्ञान आवश्यक है । राजशेखरने ‘काव्यमीमांसा’के अठारहवें अध्यायमें काल-विभाग तथा विभिन्न ऋतुओंका वितरित वर्णन किया है, जिसका अनुसरण परवर्ती आचार्य हेमचन्द्र (काव्यानुशासन-अध्या० ३) और वाग्भट(काव्यानुशासन अध्या० ५)-ने किया है ।

कालके कला-काष्ठा आदि विभाग होते हैं । पन्द्रह निमेषोंकी एक काष्ठा, तीस काष्ठाओंकी एक कला, पन्द्रह कलाओंकी एक घटिका, दो घटिकाओं(घड़ियों)का एक मुहूर्त और तीस मुहूर्तोंका अहोरात्र (दिन-रात) होता है । चैत्र और आश्विन मासमें दिन-रात बराबर होते हैं । चैत्रके बाद दिन एक-एक मुहूर्त बढ़ने लगता है और रात घटने लगती है । तीन महीनेतक यह क्रम चलता है । इसके बाद दिन एक-एक मुहूर्त घटने लगता है और रात एक-एक मुहूर्त बढ़ने लगती है । आश्विन मासके बाद यह क्रम बदल जाता है । पन्द्रह अहोरात्रका पक्ष होता है । एक मासमें दो पक्ष, कृष्ण और शुक्ल होते हैं । दो-दो महीनोंकी ऋतु होती है । ६ महीनोंका एक अयन होता है । वर्षा ऋतुसे दक्षिणायन और शिशिरसे उत्तरायण प्रारम्भ होता है । दैवज्ञ चैत्रसे वर्षका आरम्भ मानते हैं और लोक-व्यवहारमें वर्षासे वर्षका प्रारम्भ माना जाता है । श्रावण, भाद्रपदमें वर्षा ऋतु, आश्विन, कार्तिकमें शरद्, मार्गशीर्ष, पौषमें हेमन्त, माघ और फाल्गुनमें शिशिर, चैत्र-चैशाखमें वसन्त और ज्येष्ठ, आषाढमें ग्रीष्म ऋतु होती है ।

कवि-शिक्षा ग्रन्थोंमें विभिन्न काल-विभाजनके रूपोंके वर्णनकी निश्चित परम्पराओंका निर्देश किया गया है । इस बातकी शिक्षा दी गयी है कि किस समय (प्रातः, साय, सन्ध्या, रात्रि, ज्योत्स्ना, दीपहर आदि) तथा ऋतुमें किन-किन वस्तुओं तथा स्थितियोंका उल्लेख करना चाहिये । मरकतके कवि-शिक्षा ग्रन्थकारोंके अतिरिक्त हिन्दीमें केशवका इस दृष्टिसे महत्त्व है (कविप्रिया १०) । —म० प्र० ल०

**कालचैचित्र्यवक्रता**—दे० ‘पदपार्श्ववक्रता’, पॉचवों

प्रकार ।

**काल्पनिक सत्य**—यद्यपि अधिकांश कलानुभूतियाँ वस्तु नित्यसे ही प्रतिष्ठित होती हैं किन्तु उनकी कलात्मक गहराई केवल काल्पनिक सत्य द्वारा ही अनुभव की जा सकती है । प्रत्येक कला मूलतः स्थूल रूपमें दो आयामोंमें ही व्यक्त होती है और तीसरे आयामको संकेत द्वारा व्यक्त करता है । काल्पनिक सत्यकी अनुभूति, कलाके तीसरे आयाम, उसके गहराईको समझने और परखनेमें सहायक होती है । कवि या कलाकार अपने काल्पनिक सत्यको केवल दो आयामोंमें ही बाँध पाता है और शेषको वह भावक वर्गकी बोधशक्तिपर छोड़ देता है, इसीलिए काल्पनिक सत्यको जाननेके लिए बहुधा भावकवर्गकी अभिरुचिकी परिष्कृत होना पड़ता है ताकि वह उसे जान-समझ ले ।

कॉडवेलने ‘इल्यूजन एण्ड रियेलिटी’में काल्पनिक सत्यकी व्याख्या करते हुए लिखा है कि काल्पनिक सत्य मूल सत्य न होते हुए भी सत्य है, क्योंकि वह असंगत और असत्य होते हुए भी भौतिक यथार्थमें किन्हीं रूपोंमें सम्बद्ध होता है । यहाँतक कि ‘फैण्टेस्टिक रियेलिटी’के रूपमें भी वह इस सत्यको स्वीकार करता है और कहता है कि यद्यपि कलात्मक सत्यके सामने उसका मूल्य कुछ नहीं है, फिर भी उसमें यह क्षमता होती है कि वह भौतिक सत्यको प्रभावित करता है और उसे विशिष्ट चेतना प्रदान करनेमें सहायक होता है । कहनेका सारांश यह कि काल्पनिक सत्यका अस्तित्व कलाभिरुचि और रचना-प्रक्रियाका एक अनिवार्य अंग है ।

किन्तु फ्लेडोने कल्पनाकी ही वर्णित करनेका प्रस्ताव किया है और इसी आधारपर कल्पना-जगतमें रमनेवाले कवियोंकी भी उसने निन्दा की है, किन्तु अस्तुने कल्पना और काल्पनिक सत्योंको बड़ा उपयोगी बताया है । उसका कथन है कि सत्यके वास्तविक उपकरण कभी-कभी उतना अधिक प्रभाव नहीं उत्पन्न कर पाते जितना कि सत्यके कल्पनात्मक मूल भाव प्रभावित करते हैं । कल्पना द्वारा वस्तु-सत्यने सम्भावित अंगोंको भी देखनेकी दृष्टि हमें मिलती है इसलिए उसका महत्त्व जहाँतक कला-क्षेत्रका सम्बन्ध है, विशेष है । यहाँतक कि उसकी अवहेलना करके कला-सर्जन और कलाभिरुचि दोनोंका ही विकास नहीं हो सकता । —ल० का० व०

**काव्य**—इसमें एक अंक होता है । नायक-नायिका उदात्त होते हैं । उसमें मुख, प्रतिमुख, निर्वहण सन्धिका प्रयोग, हास्यका प्राचुर्य, आरभटी वृत्तिका अभाव रहता है । यह खण्डमात्रा, द्विपादिका भग्नताल गीतोंसे पूर्ण और अगुलिकाव्य छन्दोंमें युक्त होता है । उदाहरण यादवोदय । शेष बातोंमें नाट्यसे समानता है । —वि० रा०

**काव्य**—कविके द्वारा जो कार्य सम्पन्न हो, उसे ‘काव्य’ कहते हैं । कवेरिड कार्यभावो वा, (प्यञ्) मेदिनी कोष । अमिनवगुप्ताचार्यने ‘ध्वन्यालोक-लोचन’में ‘कवनीय काव्य’ महाकाव्य लिखा है, जिससे इसी अर्थकी पुष्टि होती है । अतः काव्यकी व्याख्याके लिए ‘कवि’ शब्दके अर्थको समझना आवश्यक हो जाता है । ‘कु’ धातुमें अच् प्रत्यय (इ) जोड़कर ‘कवि’ शब्दकी व्युत्पत्ति बतलाई गयी है और ‘कु’का

अर्थ है 'व्याप्ति,' 'आकाङ्क्ष,' अर्थात् 'सर्वज्ञता'। फलतः कवि सर्वज्ञ है, द्रष्टा है। श्रुति कहती है 'कविर्मनीषी परिभू स्वयम्भूः'। 'परिभू' अर्थात् जो अपनी अनुभूतिके क्षेत्रमें अथवा दृष्टिक्षेपमें सब कुछ समेट ले और 'स्वयम्भू' जो अपनी अनुभूतिके लिए किसीका भी ऋणी न हो, अर्थात् काव्य उसी मनीषीकी सृष्टि है जो स्वयं सम्पूर्ण और सर्वज्ञ हो। वैदिक साहित्यमें कवि, द्रष्टा और ऋषि समानार्थक हैं और वेदोंके प्रकाशक ब्रह्माको 'आदि कवि' कहा गया है। लौकिक साहित्यमें कवि शब्द अपेक्षाकृत सकीर्ण अर्थोंमें प्रयुक्त होता है और विशिष्ट रमणीय शैलीमें काव्य रचने-वालेके लिए उसका प्रयोग होता है। 'वाल्मीकि-रामायण'को 'आदि काव्य' और 'महाभारत'को 'काव्य'की संज्ञा दी गयी है, क्योंकि वाल्मीकि 'आदि कवि' हैं और व्यास 'कवि'। इससे स्पष्ट है कि उत्तर वैदिक कालमें 'कवि' शब्द विशिष्ट प्रतिभा-सम्पन्न एक विशेष प्रकारकी शैलीमें रचना करनेवाले विद्वान्के अर्थमें योगरूढ हो गया था और बादमें इसी अर्थमें प्रयुक्त हुआ। कविके लिए 'नवनवोन्मेष-शालिनी प्रतिभा' और 'वर्णननिपुणता' अनिवार्य धर्म हैं। परन्तु यह वर्णननिपुणता असाधारण होनी चाहिये। 'काव्य लोकोत्तरवर्णनानिपुण कवि-कर्म' (का० प्र०, प्रथमोल्लास पृ० १२)। कवि-कर्मको 'काव्य-ससार' कहा गया है और कविको इस ससारका स्रष्टा या प्रजापति। (अपारे काव्यससारे कविरेव प्रजापति, अग्निपुराण ३३९ १०)।

यह तो हुई 'कवि'के नाते उसकी कृति 'काव्य'की चर्चा, परन्तु स्वतन्त्र इकाईके रूपमें भी 'काव्य'के सम्बन्धमें विचार किया गया है। काव्यका लक्षण क्या है, इस विषयको विभिन्न आचार्योंने विभिन्न रूपोंमें उपस्थित किया है। वास्तवमें इन आचार्योंके सामने या तो विशिष्ट काव्य-कोटियाँ थीं, जैसे भरत मुनिका काव्य-लक्षण नाटकपर आधारित है, अथवा विशिष्ट काव्य-सम्प्रदाय। फलस्वरूप, काव्य-लक्षण सम्बन्धी उनके मतवाद निर्व्यक्तिक नहीं हो सके हैं। भरत मुनिने शुभ काव्यके सात लक्षण माने हैं। (१) मृदुललिप्तपदावली, (२) गूढ़ शब्दार्थहीनता, (३) सर्वज्ञगमता, (४) युक्तिमत्ता, (५) नृत्यमें उपयोग किये जानेकी योग्यता, (६) रसके अनेक स्रोतोंकी वहानेका गुण, (७) सधियुक्तता। इनमेंसे पाँचवें और सातवें लक्षण नाटक-दृश्यकाव्यको ध्यानमें रखकर लिखे गये हैं। शेषमें गुण, रीति, अलंकार और रसका निर्देश है। 'अग्निपुराण'में काव्यको इतिहाससे अलग करते हुए उसकी परिभाषा इस प्रकार दी गयी है—काव्य ऐसी पदावली है जो दोषरहित, अलंकारसहित और गुणयुक्त हो तथा जिसमें अमीष्ट अर्थ नक्षेपमें भली भाँति कहा गया हो (अग्निपुराण ३३७ ६-७)। यह लक्षण स्पष्ट ही काव्यके बहिरंगको प्रधानता देता है। परन्तु एक अन्य स्थानपर 'अग्निपुराण' रसको काव्यकी आत्मा मानता है (वाग्वैदग्ध्य-प्रधानेऽपि रस एवात्र जीवितम्)। भामह और दण्डी काव्यके सम्बन्धमें इसी आदर्श-को लेकर चलते हैं। दण्डी 'पदावली'को काव्य-शरीर मानकर इस मन्तव्यको और भी स्पष्ट कर देते हैं (शरीरं तावदिष्टार्थव्यच्छिन्ना पदावली १ १०) और भामह शब्द

और अर्थके समवायको काव्य कहकर (शब्दाथो सहितौ काव्यम्, काव्यालंकार १ १६) उस आदर्श काव्यस्थिति-की सूचना देते हैं जब शब्द और अर्थ अपनी स्वतन्त्र स्थिति खोकर एकात्म हो जाते हैं। वामनने 'काव्यालंकारसूत्र'-(१० १ १, २, ३)में काव्यको अलंकारसहित और दोषरहित माना है। परन्तु 'अलंकार' सम्बन्धी वामनकी भावना सूक्ष्म है। सौन्दर्य ही अलंकार है, कहकर उसने 'अलंकार'की विस्तृति की है। परन्तु जब 'वामन' रीतिको काव्यकी आत्मा और शब्दार्थको काव्य-शरीर कहते हैं तो उनका मत भामह और दण्डीसे भिन्न हो जाता है। रुद्रटने काव्य-लक्षण देते हुए भामहका ही अनुसरण किया है। परन्तु ध्वनिकार और आनन्दवर्द्धनाचार्यने पूर्ववर्ती सभी लक्षणोंको अनुपयुक्त समझकर ध्वनि-सिद्धान्तकी प्रतिष्ठा की और ध्वन्यर्थको ही काव्यात्मा सिद्ध किया। इसी तरह राजानककुन्तकने 'वक्रोक्तिजीवित'में वक्रोक्ति-गमित अर्थात् उक्तिवैविध्यमूलक काव्यार्थको काव्य माना है। मम्मटने 'काव्यप्रकाश'में काव्यका जो लक्षण दिया है वह भामहादि-से भिन्न होते हुए भी इस अर्थमें भिन्न नहीं है कि उसने ऐसे शब्दार्थको भी काव्य माना है जो अनलंकृत हो। बादके आचार्योंने समन्वयात्मक दृष्टिकोण ही अधिक अपनाया, जैसे 'चन्द्रालोक'में जयदेवने काव्यलक्षण देते हुए कहा है 'निर्दोषा लक्षणवती सरीतिगुणभूषिता, सालंकारसानेकवृत्तिर्वा काव्यनामभाक्'। इसमें काव्यमें दोषरहित, लक्षण्य (व्यग्य), रीति, गुण, अलंकार, रस, वृत्तिकी स्थापना की गयी है। काव्य सम्बन्धी अन्तिम विवेचन हमें 'साहित्यदर्पण'कार विश्वनाथ कविराज और 'रसगंगाधर'कार जगन्नाथ पण्डितराजमें मिलते हैं। विश्वनाथने काव्यको रसात्मक बतलाया है (सा० द० १ ३) और पण्डितराजने रमणीय अर्थके प्रतिपादक शब्द-को काव्य कहा है। इस प्रकार काव्यके अर्थकी व्याप्तिमें कहीं सकोच और कहीं विस्तार दिखाई देता है। इसका कारण यही है कि काव्यके सम्बन्धमें सर्वग्राही दृष्टिकोण उत्पन्न नहीं हो सका। जिन तत्त्वोंकी ओर ये आचार्य इंगित करते हैं वे सूक्ष्म तत्त्व हैं, जैसे रस (भरतमुनि), शब्दार्थकी समवायवृत्ति (मम्मट), सौन्दर्य (दण्डी), रीति (वामन) और ध्वनि (ध्वनिकार और आनन्दवर्द्धन), और इनमेंसे प्रत्येक तत्त्व अपने बलपर स्वतन्त्र रूपसे काव्यकी आत्मा होने योग्य है। परन्तु प्रत्येक आचार्यका यह आग्रह रहा है कि उसके मतवाद और अन्य मतवादोंमें अगागी सम्बन्ध रहे।

मम्मटने काव्यके तीन भेद किये हैं—उत्तम, मध्यम और अधम। यह वर्गीकरण शब्दार्थके वाचक, लक्षणिक और व्यग्य प्रयोगोंके आधारपर किया गया है। व्यग्यकाव्य उत्तम, लक्षणिक मध्यम और वाचक अधम है (का० प्र० १ ५, ६) मम्मट काव्यमें रस, गुण और अलंकारकी स्थिति मानते हैं, परन्तु रसको सर्वोपरि बतलाते हैं। रस यदि आत्मा है तो गुण रसका उत्कर्ष करनेवाले और उसे अचल स्थितिमें रखनेवाले हैं। (का० प्र० उ० ८ ६६) अलंकारके सम्बन्धमें भी कदाचित् उनका यही मत है। यद्यपि उन्होंने 'अनलंकृत' वाक्यको भी

(जिसमें अलंकार अस्फुट अथवा अप्रकाशित हों) काव्य माना है। अलंकार रसके धर्म नहीं है, अतः वे रसके साक्षात् उत्कर्षक न होकर शब्दार्थ द्वारा परस्पर सम्बन्धसे रसका उत्कर्ष करते हैं। विश्वनाथने रसको ही काव्यकी आत्मा माना है और उत्तम काव्यमें रसकी सर्वोपरि स्थिति बतलायी है। वर्णनात्मक काव्यको जहाँ रसकी स्थिति नहीं है, उन्होंने गौण काव्य कहा है। इनके अतिरिक्त किमी भी अधम काव्यकी स्थिति उन्हें अमाननीय है।

काव्यप्रयोजन और काव्यहेतुपर भी प्राचीन आचार्योंने विचार किया है। जहाँतक काव्यप्रयोजनका सम्बन्ध है, प्राचीनोंने व्यावहारिक दृष्टिको प्रधानता दी है और काव्यको अर्थ, धर्म, कामके अतिरिक्त मोक्षका भी साधन बतलाया है। भामहने 'काव्यालंकार'में इस चतुर्वर्गके साधनके अतिरिक्त कला-वैलक्षण्य, प्रीति और कीर्तिको भी कलाका प्रयोजन कहा है—वर्माथकाममोक्षाणा वैचक्षण्य कलासु च। प्रीतिं करोति कीर्तिं च साधुकाव्यनिबन्धनम्। (काव्यालंकार : १, २) मम्मटके अनुसार 'काव्य यशसेऽर्थकृते व्यवहारविदे शिवेतरक्षतये। सद्यः परनिर्वृतये कान्तासम्मितयोपदेशयुजे ॥' स्पष्ट है कि यह दृष्टि काव्यको लोकोपजीवी ही मानती है और उस लोकोत्तर पक्षको महत्त्व नहीं देती जो उत्कृष्ट काव्यका लक्षण है अर्थात् रस, चमत्कार, ध्वनि या व्यंग्यार्थ, कल्पनाका आनन्द आदि। पाश्चात्य विद्वानोंने काव्यप्रयोजनके इन सूक्ष्म रूपोंपर भी विचार किया है। मनो-विज्ञान और मनोविश्लेषणात्मक शास्त्र इस सम्बन्धमें हमारे सहायक रहे हैं, क्योंकि उनके द्वारा हमने कविकी मन-प्रक्रियाको सुस्पष्ट रूपसे जाना है और पाठक अथवा श्रोताकी ग्रहणशीलता एवं काव्यगत संवेदनासे भी आज हम अधिक व्यापक रूपमें परिचित हैं। काव्यहेतुके सम्बन्धमें भी पश्चिममें अधिक गहराईसे विचार किया गया है। प्राचीनोंने शक्ति (प्रतिभा), निपुणता (व्युत्पत्ति) और अभ्यास, काव्यके तीन प्रमुख हेतु बतलाये हैं। किसी आचार्यके मतमें इन तीनोंका स्वतन्त्र अस्तित्व है, परन्तु आचार्य भम्मत इन तीनोंको सम्मिलित रूपमें एक ही कारण मानते हैं। कोई-कोई प्रतिभाको ही मुख्य और प्राथमिक काव्यहेतु मानते हैं, यद्यपि काव्यको संस्कारी और जाणोत्तीर्ण बनानेके लिए निपुणता और अभ्यास भी वाञ्छनीय हैं, क्योंकि उनके द्वारा काव्यकी चमत्कृति बढ़ती है। प्रतिभा, व्युत्पत्ति और अभ्यास जिसमें तीनों हैं, वही कवि है। राजशेखरने काव्यकी उत्पत्तिके प्रमुख कारण 'समाधि' (मनकी एकाग्रता अथवा मानसिक प्रयत्न) और अभ्यास (बाह्य प्रयत्न) माने हैं। इन दोनोंके द्वारा जो शक्ति उत्पन्न होती है उसका प्रसार, विस्तार या व्यापार 'प्रतिभा' और 'व्युत्पत्ति'के द्वारा होता है। 'प्रतिभा'का लक्षण इस प्रकार दिया गया है 'प्रज्ञा नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा मता' अर्थात् जिस प्रज्ञाके द्वारा नयी-नयी कल्पना सम्भव हो। इस प्रतिभाके दो प्रकार माने गये हैं कारयित्री (काव्यरचना करनेवाली) और भावयित्री (बोध करानेवाली)। कारयित्री प्रतिभा तीन तरहकी है सहजा (पूर्व जन्मके स्फूर्तिसे प्राप्त), आहार्या (इस जन्मके स्फूर्तिसे प्राप्त) और औपदेशिका (मन्त्र-तन्त्र शास्त्रादिक द्वारा प्राप्त)। पश्चिमी साहित्य-शास्त्रमें 'इमेजिनेशन',

'इन्व्यूटिव फैकल्टी' अथवा 'पोइटिक् मेन्स'के अन्तर्गत कवि-प्रतिभाकी विस्तृत विवेचना हुई है।

यह स्पष्ट है कि काव्यके सम्बन्धमें पूर्व-पश्चिममें अनेक प्रकारके विचार हैं और उन्हें एक केन्द्रबिन्दुपर लाना बहुत कठिन है। ममीश्रकों और कवियोंने अपनी-अपनी प्रवृत्तियोंके माध्यमसे काव्यको देखा और समझा है और प्रवृत्तियोंकी विभिन्नताके कारण काव्यके मूल तत्त्वके सम्बन्धमें भी उनके आग्रहमें भेद है। हमारे यहाँ 'रस'की व्याख्या 'वेदान्त दर्शन'के आधारपर हुई है और रसानुभवको स्पष्ट करनेके लिए अन्य मतवादोंसे भी महारा लिया गया है, परन्तु पश्चिममें काव्यविवेचनाका दार्शनिक पक्ष अधिक महत्त्वपूर्ण है, क्योंकि वहाँ सोन्दर्यशास्त्र दर्शनका ही अंग है। इस विवेचनामें हम काव्यसमीक्षकको अत्यन्त ऊँची और सैद्धान्तिक भूमिपर पाते हैं। अरस्तूके इस कथनमें कि 'काव्य प्रकृतिकी अनुकृति है', इस प्रकारका सिद्धान्त सामने आता है कि काव्य कोई स्वतन्त्र वस्तु नहीं है—प्राथमिक अनुभव नहीं है। प्लेटो तो उसे नकलकी नकल कहता है। बॉन नार्फका कहना है कि काव्य सत्यकी अनुभूतिका प्रयासमात्र है, यद्यपि छद्मवेदशमें, काव्यकी तथ्यमूलक भित्तिपर कर्द पश्चिमी लेखकोंने बल दिया है। कैम्पबेलके अनुसार काव्य सत्यका मुखर रूप है। ओ० डब्ल्यू० हेरमने काव्यकी अलंकृत वर्णच्छटाको वर्ण्य वस्तु- (सत्य)की रूपरेखासे अलग करके देखा है। उसका कहना है कि कविताका लक्ष्य सत्यकी शुभ्र ज्योति है, परन्तु उसको प्रभावशाली बनानेके लिए वह इन्द्रधनुष-सी वर्णच्छटाको ग्रहण कर लेती है। एक दूसरे प्रकारके कथन वे हैं जो काव्यके लिए दार्शनिक भूमि नहीं खोजते, मनुष्यके मनोविज्ञानमें ही उसका स्वरूप देखते हैं। कार्लाइलका यह कहना कि कविताके द्वारा मनुष्य अपने अस्तित्वको सन्तुलित एवं समन्वित बनानेका प्रयत्न करता है, ऐसा ही एक मनोवैज्ञानिक तथ्य है। इसी प्रकार ग्रेली जब काव्यको प्रसादचेता और मेधावी महाप्राणोंके सर्वश्रेष्ठ और सर्वाधिक आनन्दमय क्षण मानता है तो वह काव्यका मनोवैज्ञानिक निरूपण ही करता है। आधुनिक मनोवैज्ञानिकोंने तो अत्यन्त विशदतासे काव्यप्रेरणाके मूल स्रोतों और उसकी प्रक्रियापर विचार किया है।

पश्चिमी आलोचकोंने भी काव्यको कविके अंतरंग और बहिरंगसे सम्बन्धित करना चाहा है। अंतरंगसे सम्बन्धित करनेकी प्रक्रिया जॉन ड्रिक्वाटरमें दिखलाई देती है, जिनका कहना है कि काव्य पवित्रीकृत जीवन है। उसमें दुःख या लज्जाके भावका उदात्तीकरण मात्र नहीं है, वह भावको क्षुद्रताकी भूमिसे ऊपर उठाकर उसे असाधारणत्वकी कोटि दे देता है। बहिरंगसे सम्पर्कित करनेवाला समीक्षक आरनॉल्ड काव्यका नाता जीवनसे जोड़ता है और उसे जीवनकी समीक्षा कहता है। वस्तुतः ये दोनों एकदम विरोधी ध्रुव हैं। पहले दृष्टिकोणमें काव्य कविके अन्तःकरणका विस्फोट है, तो दूसरेमें वह बाह्य परिस्थितियोंकी प्रतिक्रियामात्र है। व्यक्तिनिष्ठ काव्य (गीतिकाव्य) पहली कोटिके अन्तर्गत आता है और वस्तुनिष्ठ काव्य (प्रबन्धकाव्य) दूसरी कोटिके अन्तर्गत। दोनों ही

दृष्टिकोण स्वतः एकांगी है, परन्तु उन्हें परस्पर पूरक समझा जा सकता है। यह आवश्यक नहीं है कि किसी विशिष्ट कविके व्यक्तित्वमें दोनोंका समाहार न हो सके।

विशुद्ध साहित्यिक दृष्टिसे विवेचन करें तो कुछ पश्चिमी विद्वान् काव्यको आनन्द-कोटिमें रखते हैं। वेकन इनमें पहले हैं। उनका कहना है कि काव्य असंत्य भाषण है, परन्तु यह असत्यवाचन आनन्दप्रद है। एक दूसरे आलोचक हेमरटनके शब्दोंमें काव्य सुन्दर झूठ है। इस काव्यगत आनन्दकी विवेचना करते हुए आलोचकोंने विभिन्न तत्त्वोंको अधिक महत्त्व दिया है। काव्यशास्त्री काव्यगत आनन्दकी व्याख्या रस, अलंकार, रीति, गुण, औचित्य एवं चमत्कारके तत्त्वोंके आधारपर करते हैं। ये तत्त्व पूर्व और पश्चिम दोनों ओर समान रूपसे स्वीकृत हैं, अन्तर उनकी व्याख्या और व्याप्तिमें है। भारतीय आचार्योंने जहाँ इनमेंसे प्रत्येककी स्वतन्त्र और सर्वोपरि सत्ता स्वीकार की है, वहाँ एकको प्रधान स्वीकार करते हुए उन्होंने अन्य काव्यांगोंको उसीमें समीकृत कर दिया या उसीका अंग बना लिया है। इस प्रकार उनकी काव्य-विवेचना अतिव्याप्ति दोषसे दूषित है। वास्तवमें भारतीय शास्त्रीय चिन्ता मौलिक चिन्तनसे कुछ आगे बढ़कर शीघ्र ही सम्प्रदायोंमें बँध गयी और प्रत्येक सम्प्रदाय अपनेको सर्वश्रेष्ठ और सर्वग्राही सिद्ध करनेकी धुनमें औचित्यकी सीमाका उल्लंघन करता हुआ अतिव्याप्तिसे दूषित हो गया और सन्तुलन खो बैठा। इन व्याख्याओंमें काव्यकी रस-व्याख्या सबसे अधिक लोकप्रिय हुई। भारतीय काव्यशास्त्रमें मूलतः रसको ही काव्यकी आत्मा माना गया है और रसात्मक वाक्यको ही काव्यकी सज्ञा दी गयी है। पश्चिममें भी यह रसवादी दृष्टिकोण मिलता है। जैसे जॉन ड्रिक्वाटरकी स्थापना है कि कविता मूलतः भाव-संवेदनाओंसे सम्बद्ध है जो परिवर्तनशील मसारमें नित्य है। जे० सी० पॉवेके मतानुसार भी काव्यमें रसात्मकता और मानवीयताके उपादान परमावश्यक हैं। भारतीय काव्य-समीक्षामें आलंकारिकोंका बड़ा महत्त्व है, परन्तु पश्चिममें भी काव्यकी कल्पनाको प्रमुख उपकरण मानकर उसके तथ्योंपर विशद रूपसे विचार हुआ है। शैलीके अनुसार काव्य कल्पनाकी ही अभिव्यजना है और 'ला मारतीन'का कहना है कि काव्य महाप्राणोंका प्रभात-स्वप्न है। रीति और गुण भाषा-शैलीके तत्त्वोंसे सम्बन्धित हैं। पश्चिममें इन तत्त्वोंकी विशद व्याख्या हुई है। वास्तवमें काव्यका बहिरंग ही आकर्षणकी पहली वस्तु है और फलस्वरूप समीक्षकोंका ध्यान पहले इसी पक्षपर गया है। पश्चिमी काव्य-समीक्षकोंका एक ऐसा वर्ग भी है जो चमत्कारको प्रधानता देता है। यह मत भारतीय आचार्योंके 'वक्रोक्ति' मतसे मिलता-जुलता है।

काव्य हृदय और बुद्धिकी सद्दृष्टि है। उसे केवल रसवादके अन्तर्गत लाना असम्भव है। आज हम काव्यको रसमूलक (प्रबन्धकाव्य), भावमूलक (गीतिकाव्य), विचारमूलक (निबन्धकाव्य), चमत्कारमूलक (सूक्तिकाव्य और ध्वनिकाव्य) और परिहासमूलक (परिहास या विडम्बनाकाव्य) मान सकते हैं। रस एवं भाव काव्यके हृदयपक्ष हैं और विचार, चमत्कार (वाग्वैदग्ध्य) एवं परि-

हास बौद्धिक पक्ष। इस प्रकार काव्यकी ये पाँच कोटियाँ हैं। इससे भिन्न एक कोटि कल्पनामूलक काव्य (आलंकारिक काव्य)की भी मानी जा सकती है। परन्तु काव्यमें रस और अलंकारका बहुत कुछ अन्योन्याश्रित सम्बन्ध है; कमसे-कम श्रेष्ठ काव्यमें जहाँ अलंकार भावसृष्टिसे पृथक् स्वतन्त्र सृष्टि हैं, साध्य है, वहाँ वे चमत्कारवाद अथवा वाग्वैदग्ध्यके अन्तर्गत आयेंगे। गीति काव्यमें केवल भावतक पहुँचा जा सकता है। प्राचीनोंने उनमें रसको व्यंग्य माना है और अन्य काव्यतत्त्वोंसे स्वतन्त्र ध्वनितत्त्वकी कल्पना की है, परन्तु रसवादके आग्रहके कारण वास्तवमें भारतीय काव्य-शास्त्रका यह परवर्ती विकास रसदृष्टिसे ही नियोजित एवं सीमित है।

काव्य-तत्त्वोंमेंसे रीति, गुण, औचित्य और शब्दालंकार काव्यके बहिरंग माने जा सकते हैं और अन्तरंगके अन्तर्गत कविका भाव-जगत्, उसका हास परिहास और चमत्कार-भाव आता है। इन्हींके आधारपर काव्य प्रबन्ध, गीति, निबन्ध, परिहास या विडम्बना और सूक्तिके विभिन्न भेदोंमें विभाजित किया जाता है। कविके भाव-जगत्में जहाँ एक ओर रस और भाव हैं, वहाँ दूसरी ओर अर्थालंकारोंसे सयोजित अप्रस्तुत विधान भी, जो कल्पनामूलक सौन्दर्य-सृष्टिकी रचना करता है। इस प्रकार काव्यमें केवल रस या अलंकारकी ही स्थिति न मानकर विचार, परिहास एवं वाग्वैदग्ध्यकी भी स्थिति मान ली जाती है। यह आवश्यक नहीं है कि रसमूलक काव्यमें अलंकार रहे ही नहीं या निबन्ध-काव्यमें रसमूलक या अलंकारमूलक प्रकरण एकदम न हों। हमें काव्य-तत्त्वोंको अंग-अंगीके रूपमें लेना होगा तभी हम काव्यके सार्वभौमिक रूपको ग्रहण कर सकेंगे।

काव्यके निर्माणमें कविके स्वभाव, संस्कार और देश-कालकी परिस्थितियोंका भी महत्त्वपूर्ण हाथ है। प्रत्येक कविके काव्य-लेखनकी भूमिका अन्य कविकी काव्य-लेखनकी भूमिकासे भिन्न रहती है और फलस्वरूप काव्यका स्वरूप भी बदल जाता है। प्रत्येक कलाके बाह्यगपर उस युगकी बदलती लोकरुचिका प्रभाव पड़ता है। अपूर्व प्रतिभासम्पन्न कवि अपनी प्रतिभाके बलपर लोकरुचिको भी बदल सकता है, परन्तु अधिकांश कवि लोकरुचिका अनुगमन करते हैं। युगधर्मके बदलनेपर प्राचीन संकेत जीर्ण पड़ जाते हैं और कविके लिए नये प्रतीकों और संकेतोंकी खोजना आवश्यक हो जाता है। भक्तियुग अथवा रीतियुगके प्रतीकोंसे आजके काव्यके प्रतीकोंकी तुलना करनेपर यह बात स्पष्ट हो जाती है। साहित्यके इतिहासके अध्ययनसे यह स्पष्ट हो जाता है कि जीवनपद्धतिके अन्तरसे काव्यपद्धतिमें भी परिवर्तन हो जाता है। युगधर्म और काव्यलेखनमें अनन्य सम्बन्ध है। देशकालवैशिष्ट्य और युगवैशिष्ट्य प्रत्येक कलाकृतियोंमें सूक्ष्म रूपसे रहते हैं, यद्यपि युगातीत जातीय एवं राष्ट्रीय विशेषताओंकी फलगुधारा भी उसमें निरन्तर प्रवाहित होती रहती है।

कविताके क्षेत्रमें जिन अपरिहार्य परिवर्तनोंने नये काव्यरूपोंकी जन्म दिया वे हमारे मनमें यह शंका उठाते हैं कि क्या कविताका तेजोमय युग समाप्त हो गया और क्या महाकाव्यमे गीतिकाव्यकी ओर बढ़ते हुए हम निरन्तर

हासकी ओर बढ़ रहे हैं? कविता ही क्यों, सभी कला-क्षेत्रोंमें इस प्रकारकी शका उठती है। स्वयं महाकाव्यकी भीतरी स्थितिमें किन्ना परिवर्तन हुआ है, यह 'महामारत' और 'रघुवश'के तुलनात्मक अध्ययनसे स्पष्ट हो जाता है। मुद्रण-कलाके आविष्कारसे पहले काव्य कण्ठस्थ कर लिया जाता था और उसमें तत्त्वज्ञान, उपदेश, चरित्र, इतिहास, काव्य सब कुछ था। वास्तवमें महाकाव्यका विराट् स्वरूप विश्वकोशकी भाँति समस्त युगज्ञानका समुच्चय था। गद्य वाङ्मयके विकासके बाद इतिहास, चरित्र, तत्त्वज्ञान और कथाके लिए नया क्षेत्र खुला और काव्य केवल काव्यानुकूल विषयोंतक सीमित रह गया। कालान्तरमें दीर्घ काव्यकी परम्परा भी समाप्त हो गयी और गीति-काव्यका जन्म हुआ। गीति-काव्य प्रजातन्त्र और व्यक्ति-स्वातन्त्र्यकी उपज है। व्यक्तिगत अनुभवकी उत्कट भावतरंग ही गीति-काव्यका निर्माण करती है और उत्कट भावना दीर्घ कालतक टिक नहीं सकती। फलस्वरूप, आज काव्य-क्षेत्रमें मूल्य गीतोंका प्रधान है। इस उदाहरणसे यह स्पष्ट है कि कविताके सम्यक् अध्ययनके लिए ऐतिहासिक दृष्टिकोणकी आवश्यकता है। नयी कविताके प्रति जो आज कुत्साका भाव है वह इसीलिए कि हम उसे नये सामाजिक परिवेशमें रखकर देख नहीं पाते।

ऐतिहासिक अध्ययनके अभावमें काव्यकी सभी व्याख्याएँ एकांगी, अतः अपूर्ण बन गयी हैं। उनमें सम्प्रदायाग्रह ही अधिक है। आज इस प्रकारका अतिवाद सम्भव नहीं है और काव्यके सन्बन्धमें नयी दृष्टिकोण की आवश्यकता है। यह नयी दृष्टि सार्वभौमिक होगी, साम्प्रदायिक नहीं। —रा० म०

**काव्य-कला**—काव्यमें अनुभूतिकी प्रधानता है और क्रोचे-के अनुसार अनुभूति ही अभिव्यजना है। फलस्वरूप, काव्य-कलाका वास्तविक स्वरूप कविके मनका सौन्दर्य-बोध है और उस सौन्दर्य-बोधको कला-माध्यमों द्वारा तद्वत् रूप देना ही श्रेष्ठ कला है। इस चिन्तन-पद्धतिमें 'कला' काव्यसे निचले स्तरकी चीज है। कला-माध्यमों द्वारा जो हमें मिलता है वह कवि कलाकारके मनके सौन्दर्य-बोधसे कुछ कम, कुछ हीन ही होता है। प्राचीनोंने काव्यको कलासे अलग रखकर अपनी सुरुचिका परिचय दिया है और चौंसठ कलाओंकी गणना करने हुए 'समस्यापूर्ति', 'अक्षरच्युतक' और 'मात्राच्युतक' आदि कविकर्मके भीतर उल्लिखित किये हैं। परन्तु आधुनिक संदर्भमें हम कविताके बहिरगते सन्बन्धित कौशलको काव्यकलाका नाम देते हैं। फलतः काव्यानुभूतिके स्थिरीकरणके लिए जिन प्रतीकात्मक उपकरणोंका उपयोग होता है वे काव्यकलाका निर्माण करते हैं। काव्य-कलाको हम रचना-कौशल कह सकते हैं। कविके हेतुके अनुरूप कविता कहीं कल्पनामय, कहीं भावनामय और कहीं विचारात्मक होती है। रस-पोषणके लिए भी कवि अनेक युक्तियोंका प्रयोग करते हैं। रचनाका लघु-दीर्घ आकार, अनुभूतिके वेग एवं उसकी व्याप्तिपर आधारित है। वास्तवमें काव्य-कलाका क्षेत्र बड़ा व्यापक है और उसका एकमात्र मापदण्ड यह है कि उसके द्वारा रसोत्कर्ष होना है कि रसापकर्ष।

काव्य-कलाका सन्बन्ध रचनाके विविध अंगोंसे है। पहली वस्तु जिसपर हमें विचार करना है वह पार्श्वभूमि है। कवितामें पार्श्वभूमिका उपयोग इस प्रकार होता है कि वर्ण्य वस्तुके स्थापन एवं निर्वाहकी एक योजना कवि प्रारम्भमें अपने मनमें बना लेता है और पश्चात् उस पार्श्वभूमिसे तिलमर भी हटना उसके लिए सम्भव नहीं है। पार्श्वभूमिका विशद उपयोग चित्र-कलामें होता है, परन्तु काव्य-कलामें भी सीमित रूपसे उसका उपयोग होता है। उदाहरणस्वरूप, गीताके उपदेशकी पृष्ठभूमिके लिए कुरु-पाण्डव-सेनाओंकी तैयारी और सज्जाका विशद पार्श्वपट 'महामारत'में उपस्थित किया गया है। यह पार्श्वभूमि कमी मूल-विषयकी सवादी रहती है और कमी विरोधी पद्धतिपर सज्जित की जाती है। विरोधी पद्धतिपर प्रतिष्ठित पार्श्वभूमि अधिक आकर्षक होती है, क्योंकि उसमें विषयान्तर्गत द्वन्द्वका आभास मिलता है।

कहीं-कहीं प्रकृतिको भी पार्श्वभूमिके लिए चित्रित किया जाता है, विशेष रूपसे उद्दीपनके अन्तर्गत अथवा भावरोपमूलक पद्धतिमें, जिसे अंग्रेजीमें 'पैथेटिक फैलेसी' कहते हैं। काव्य-कलामें प्राकृतिक सदमों और प्रतीकोंका अप्रतिम महत्त्व है।

काव्य-कलाका एक अन्य उपकरण, वातावरण निर्माण है। यह निर्माण रस-परिपोषका सहायक होता है। परिपार्श्व(पार्श्वभूमि)की अपेक्षा वातावरणकी योजना अधिक श्रमसाध्य है। रसग्रहणकी अनुकूल मन-स्थितिकी निर्मितमें वातावरण सबसे अधिक सहायक होता है। कमी-कमी किन्हीं संकेतों अथवा उल्लेखोंसे एक उदात्त भावनाका निर्माण हो जाता है, परन्तु ये संकेत या उल्लेख विशिष्ट होते हैं अथवा स्थानिक विवरणसे उन्हें ग्रहण किया जाता है। वास्तवमें सवादी वातावरणका निर्माण काव्य-कलाकी सर्वांगपरि साधना है, जैसे, कलण रसके प्रसंगमें कलण रसका परिपोषक वातावरण अनिवार्य है। उसके अभावमें रसा-त्वादन अपूर्ण रहेगा। वातावरण-निर्माणमें कल्पना सबसे अधिक सहायता करती है। पौराणिक और ऐतिहासिक सन्दर्भोंका उपयोग भी वातावरणको पुष्ट करता है।

काव्य-कलाका तीसरा तत्त्व वर्णन है। वर्णन स्वयं एक सम्पूर्ण कला है। महाकाव्य, कथाकाव्य और खण्डकाव्यमें वर्णनोंकी प्रधानता रहती है। प्रेम-विलासका वर्णन, नायक-नायिकाके सौन्दर्यका वर्णन, प्रकृति-वर्णन, स्वयंवर-वर्णन, युद्ध-वर्णन इत्यादि महाकाव्य-प्रथित वर्णनोंकी साहित्यमें भरमार है। गीतिकाव्यमें वर्णन साकेतिक और मधुर होता है। वर्णनमें अलंकारोंका उपयोग आवश्यक नहीं है, क्योंकि इससे कृत्रिमताका आभास हो सकता है। वर्णनका एक सूक्ष्म रूप भी है जो हलचल, स्थल और व्यक्तिके वर्णनसे अलग अन्तर्द्वन्द्व अथवा मन शौर्यतक सीमित है। वक्तृत्वपूर्ण वर्णनोंकी एक सुन्दर परम्परा वीर-काव्य और धार्मिक-काव्यमें दिखाई देती है। आधुनिक काव्यमें वर्णन सागोपाग नहीं किया जाता क्योंकि ऐसे वर्णनमें अद्भुत रस और अलंकार-प्राचुर्यको स्थान नहीं मिल सकता। अतः नया कवि वर्णनकी सहेतुकताका अधिक कायल है और प्रमगके अनुरूप द्वै-चार रेखाओंमें ही मनग्रन्था



आभास देनेकी चेष्टा करता है।

काव्यकलाका एक अन्य तत्त्व शब्द-चित्र है। व्यक्ति अथवा प्रसंगके मूर्तिमन्त चित्र श्रेष्ठ काव्यकी विशेषता है। शब्द-चित्र काव्य-रसिकको विशेष आनन्द देते हैं, क्योंकि उनके द्वारा सूक्ष्म सौन्दर्यकी प्रतीति होती है। यह आवश्यक नहीं है कि शब्द-चित्र दृश्यगत सौन्दर्यसे ही सम्बन्धित हों, सूक्ष्म मानसिक तारतम्यका भी उनमें संकेत मिल सकता है, जैसे 'प्रसाद' के 'आँसू' काव्यमें। शब्द-चित्रका सूक्ष्म होना आवश्यक है, क्योंकि सूक्ष्म वर्णनसे ही शब्द-चित्र साकार होता है।

पुनरुक्ति भी काव्य-कलाका एक प्रमुख अंग है। सामान्य पुनरुक्ति दोषके अन्तर्गत आती है, परन्तु जहाँ कल्पना, भावना या विचारको बल देने या मूर्तिमान् करनेके लिए उसका उपयोग होता है, वहाँ वह कलात्मक हो जाती है। गीतिकाव्यमें ध्रुवपदकी पुनरुक्ति गीतिके भावसौष्ठवका प्रमुख अंग मानी जाती है। काव्य-सज्जाको लेकर अनेक विशिष्ट पद्धतियोंका निर्माण हुआ है और परिणामस्वरूप काव्यकलामें नये अध्याय जुड़े हैं। प्रत्येक युग काव्यके द्वारा युगके नये उपादानोंको अपना स्कार बनाता है, अतः नये भाव-विकास एवं नये स्कारोंके कारण काव्यके कलापक्षका नित-नूतन विन्यास होता रहता है। विविध काव्य-प्रकार विविध काव्यकलाके सूचक हैं। भावगीत, नाट्यगीत, गजल, रुबाई, सानेद, मुक्तक जैसे अनेक नये कलारूप आधुनिक काव्यके अंग बन गये हैं। काव्यकलाका मर्यादित रूप महाकाव्य और खण्डकाव्यमें सुरक्षित है, तो उसका स्वच्छन्द रूप प्रगीतकाव्य एवं मुक्त छन्दमें प्रकट हुआ है। नये काव्यरूप रसग्रहणके क्षेत्रमें नयी समस्याएँ लेकर आते हैं और इसलिए प्रत्येक युगमें कवि-कौशलका रूप बदलता रहता है।

—रा० भ०

**काव्य-दोष**—संस्कृत साहित्य शास्त्रमें प्रारम्भसे ही दोष-विवेचन मिलता है। भरतने (४ श० ई०) 'नाट्यशास्त्र'में (१७. ८८, ९४) केवल इतना ही लिखा है कि दोषकी स्थिति भावात्मक है, गुण उसका विपर्यय है। भामहने (७ श० ई०) 'काव्यालंकार'में (परि० ४) कहा है कि काव्यमें सत्कवि इसका प्रयोग नहीं करते। दण्डीने (७ श० ई०) 'काव्यादर्श'में (परि० १ दोषनिन्दा) सामान्य दोषके विषयमें केवल दो बातें कही हैं १ दोष काव्यमें विफलताके कारण होते हैं तथा २ विद्वानोंको काव्यमें इनका परिहार करना चाहिये। अग्निपुराणमें कहा गया है कि दोष उद्वेग-जनक है। वामनने (९ श० ई० मध्य) 'काव्यालंकारसूत्र'-(अधि० २ : अ० १२)में दोषके लक्षणोंका विवेचन करते हुए बतलाया है कि दोषके अन्तर्गत उन तत्त्वोंकी गणना होती है, जो काव्य-सौन्दर्यकी हानि करते हैं। मम्मटके (११ श० ई० उत्त०) 'काव्यप्रकाश' (उल्लास ७)-के अनुसार मुख्य अर्थका जिससे अपकर्ष हो उसे दोष कहते हैं। उद्देश्यकी प्रतीतिका विघातक होना ही मुख्यार्थका अपकर्ष है। यह मुख्य अर्थ है रस और उसके आश्रयसे गौण रूपमें वाच्य भी। विश्वनाथने (१३, १४ श० ई०) 'साहित्यदर्पण' (परिच्छेद ७)में इसी बातको और भी सरल ढंगसे कह दिया है कि जिससे मुख्य अर्थका अपकर्ष हो वह

दोष है। इस प्रकार जो रसका अपकर्षण करे अथवा हानि करे वह दोष है। रसकी हानि तीन प्रकारसे सम्भव है १ रसकी प्रतीतिमें विलम्ब द्वारा, २ अवरोध द्वारा और ३ रस-प्रतीतिके पूर्ण विघात द्वारा। सारांश यह कि मूल रूपमें रस और गौण रूपमें शब्द और अर्थके अपकर्ष द्वारा काव्यका अपकार करनेवाले तत्त्व दोष कहलाते हैं। 'काव्य-प्रकाश' के 'प्रदीप' टीकाकारका कथन है कि उद्देश्यकी प्रतीतिके विघातक तत्त्वोंको दोष कहते हैं। इसके अन्तर्गत सभी प्रकारके विषय आ जाते हैं, क्योंकि वे प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूपसे रसके ही परिपाककर्ता होते हैं।

हिन्दीके आचार्योंमें केशवने 'रसिकप्रिया' (१५९१ ई०) तथा कविप्रिया (१६०१ ई०)में दोषके तीन वर्ग तथा उनके भेदोंका उल्लेख किया है, पर उसके सामान्य लक्षणका विवेचन नहीं किया है। वैसे केशव काव्यमें दोषको असह्य मानते हैं—'प्रभु न कृतघनी सेह्ये, दूषण सहित कवित्त।' चिन्तामणिने 'कविकुल कल्पतरु' (१६५० ई०)के चौथे अध्यायमें दोषोंका वर्णन किया है। इसका अधिकांश आधार 'काव्यप्रकाश' और 'साहित्यदर्पण' है। तोपनिधिने 'सुधानिधि' (१६३४ ई०)में रसदोषका चित्रण किया है। जसवन्तसिंह, पद्माकर, मतिराम तथा भूषणके ग्रन्थोंमें दोषोंका उल्लेख नहीं है। कुलपति मिश्रने 'रसरहस्य'के (१६७० ई०), जिसका आधार 'काव्यप्रकाश' है, पाँचवें वृत्तान्तमें दोषोंपर विचार किया है। इन्होंने काव्यप्रकाशके आधारपर लगभग सभी दोषोंके लक्षण एवं उदाहरणों और अन्तमें दोष-समाधानके अन्तर्गत उन दोषोंको दूर करनेके उपायोंका वर्णन किया है। इन्होंने विवेचनमें बड़ी ही क्षमता दिखलाई है। इनका एक महत्त्वपूर्ण स्थान है। देवने 'काव्यरसायन' (१७०३ ई०)में रसदोषका विवेचन किया है।

सूरति मिश्रने 'काव्यसिद्धान्त' (१८ श० पूर्वा०)में दोषों तथा उनको दूर करनेके उपायपर विचार, 'दोषाकुश' शीर्षकके अन्तर्गत अधिक विस्तारसे किया है। यह ग्रन्थ महत्त्वपूर्ण है। काव्यशास्त्रके सभी अंगोंपर प्रकाश डालनेके कारण सूरति मिश्रकी गणना हिन्दी काव्यशास्त्रके प्रधान आचार्योंमें होती है। कुमारमणि भट्ट कृत 'रसिकरसाल'-(१७१९ ई०)का आधार 'काव्यप्रकाश' है। लगभग सभी काव्यांगोंपर इसमें विवेचन किया गया है। इसमें दोषोंका भी विस्तृत वर्णन मिलता है।

श्रीपति प्रमुख आचार्योंमें हैं। इन्होंने दोषोंका विवेचन विस्तृत और स्वतन्त्र रीतिसे किया है। इन्होंने उदाहरणोंके लिए केशव तथा अन्य कवियोंके पद्योंको रखा है। इनके 'काव्यसरोज' (१७२० ई०)के चतुर्थ दलमें दोषोंका वर्णन है, जो अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। इन्होंने दोषोंकी यह परिभाषा की है—'जा पदार्थके दोष ते आछे कवित्त नसाइ। दूषन तासों कहत है श्रीपति पण्डित राइ।' (प्रथम दल १३, १५, १७)। इन्होंने 'काव्यसरोज'में दोषोंका वर्णन संक्षेपमें किया है, पर इनके 'कवि-कल्पद्रुम' (१७२३ ई०)में अधिक विस्तारसे वर्णन मिलता है। अन्य कवियोंकी कवितामें दोष दिखाकर श्रीपतिने अपनी सूक्ष्म दृष्टिका परिचय दिया है।

सोमनाथका 'रत्नपीयूषनिधि' (१७३७ ई०) काव्य-शास्त्रका एक प्रसिद्ध और महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ है। इसमें दोषोंका वर्णन है। यह ग्रन्थ 'काव्यप्रकाश'के आधारपर है। इसकी बीसवीं तरंगमें दोषोंके लक्षण और उदाहरण बड़े ही सुव्यवस्थित ढंगसे दिये गये हैं। भिखारीदासके 'काव्य-निर्णय' (१७४६ ई०)में दोषोंका सुव्यवस्थित एवं विस्तृत वर्णन 'काव्यप्रकाश'के आधारपर है। रतन कविवे 'फतेह भूषण' (१७७३ ई०)में दोषोंका विस्तृत वर्णन किया है। जनराज कृत 'कवितारसविनोद'के (१७७६ ई०) ९वें विनोदमें दोषोंका विस्तृत वर्णन है। जगतसिंहके 'साहित्यसुधानिधि'का आधार 'चन्द्रालोक', 'नाट्यशास्त्र', 'काव्यप्रकाश', 'साहित्यदर्पण' आदि हैं। उसकी दशम तरंगमें दोषोंका वर्णन है। अधिकांश दोष 'काव्यप्रकाश'के ही आधारपर हैं। जगतसिंहने दस दोषोंका वर्णन किया है और इनका विचार है कि अन्य सभी इनके अन्तर्गत आ जाते हैं।

यान कविका 'दलेल प्रकाश' (१७८३ ई०), रसिक गोविन्द-कृत 'रसिक गोविन्दानन्दधन' तथा ग्वाल कविकृत 'दूषणदर्पण' (१८३३ ई०)में भी दोषोंका विवेचन मिलता है। लछिराम-कृत 'रावणेश्वर कल्पतरु' (१८९० ई०)में भी दोषोंका निरूपण है। इसमें चार प्रकारके दोष-१ शब्द-दोष, २. वाक्य-दोष, ३ रम-दोष तथा ४ अर्थ-दोषका सविस्तर वर्णन है। इन्होंने केशव द्वारा 'कविप्रिया'में वर्णित अनेक दोषों, जैसे, वधिर, मृतक, दुष्ट आदिपर स्पष्ट प्रकाश डाला है। केशवके समान इनका आधार 'चन्द्रालोक' है। कन्हैयालाल पोद्दारकी 'रत्नमञ्जरी' (१९३४ ई०), सीताराम शास्त्री-कृत 'साहित्यसिद्धान्त' (१९०३ ई०)में भी दोषोंका उल्लेख मिलता है। विहारीलाल भट्ट-कृत 'साहित्यसागर' (१९३७ ई०)में भी कुछ दोषोंका उल्लेख है।

भरतने दोषोंकी सख्या दस मानी है। 'अग्निपुराण'में मुख्य तीन दोष और उनके कुछ भेद निरूपित किये गये हैं। भामहने तीन प्रकारके दोष माने हैं १. सामान्य दोष ११, २. वाणी दोष ४ तथा ३ अन्य दोष ११ स्वीकार किये हैं। इनके अनुसार ये समस्त दोष एक दूसरेमें समन्वित होकर ११ रह जाते हैं। दण्डीने-११ दोषोंका उल्लेख किया है। वामनने दोषोंका निरूपण कुछ अधिक किया है। उन्होंने दोषोंके शब्दगत और अर्थगत भेद किये हैं। फिर इन्हें पददोष, पदार्थदोष, वाक्यदोष तथा वाक्यार्थदोषमें विभाजित किया है। इन्होंने शब्दगतके तीन भेद १ पदगत, २. पदार्थगत, ३ वाक्यगत तथा अर्थगतके दो भेद १ पदार्थगत और २. वाक्यार्थगत किये हैं। मम्मटने 'काव्यप्रकाश'में दोषोंका अधिक स्पष्ट विवेचन किया है। इन्होंने तीन प्रकारके काव्यदोष माने हैं, १ शब्ददोष ३७, २. अर्थदोष २३, ३. रसदोष १०। पदगत, पदार्थगत और वाक्यगत दोष शब्ददोषके अन्तर्गत ही परिगणित कर दिये गये हैं। 'ध्वन्यालोक' (९ अ० ६० उक्त०)में रसविषयक दोषोंके निरूपणमें दोषशब्दके स्थानमें 'अनौचित्य' शब्दका प्रयोग किया गया है। 'ध्वन्यालोक'-का अनुसरण करते हुए क्षेमेन्द्रने इसी विषयपर 'औचित्य-

विचारचर्चा' (१०६३ ई०) नामक ग्रन्थ लिखा है। भोज- (११ अ० ६० पूर्वा०)ने वाक्यदोषोंके अन्तर्गत अरीतिमतको विपर्ययदोष माना है तथा रसदोषकी अनित्यताके आधार-पर उन्होंने वैशेषिक गुणोंकी कल्पना कर डाली है। विश्वनाथने 'साहित्यदर्पण'में दोषोंका अधिक विवेचन किया है, किन्तु वह 'काव्यप्रकाश'पर ही अवलम्बित है।

—टी० सि० तो०

काव्य-पाक-कविशिक्षा(दि०)के अन्तर्गत प्रचलित शब्द। वामनके अनुसार 'गुणोंकी स्फुटता और पूर्णताको काव्य-पाक कहते हैं, इसकी उपमा आमके पकनेसे दी जाती है' (काव्यालंकारसूत्र . ३ : २ का संग्रहश्लोक १)। राजशेखरने 'काव्यमीमांसा'के पाँचवें अध्यायमें काव्य-पाक-पर विस्तृत विचार किया है। उनका कहना है कि 'निरन्तर अन्याससे सुकविका वाक्य परिपक्वता प्राप्त करता है।' अपने पूर्वाचार्योंका मत उद्धृत करते हुए उन्होंने कहा है कि भगलके मतानुसार सुप् (सज्ञापद) एवं तिङ् (क्रियापद)-के परिज्ञानसे परिपक्वता आती है, इसे 'व्युत्पत्ति' भी कहते हैं। परन्तु आचार्य सौश्रव्य (ठीक शब्दोंके सन्निवेश-की योग्यता)को, शब्दोंके ऐसे सन्निवेशको कि उन्हें हटाकर दूसरे शब्द न रखे जा सकें, काव्य-पाक कहते हैं। वामनने पदोंकी इस परिबृत्ति अन्तर्हिण्युताको 'शब्द-पाक' कहा है, परन्तु राजशेखरकी पत्नी अवन्तिसुन्दरी इन मतका खण्डन करते हुए कहती हैं कि 'यह 'पाक' नहीं अपितु कविकी अशक्ति है, क्योंकि महाकवियोंके एक ही वस्तुके विभिन्न शब्दोंमें किये वर्णन परिपक्वतासे पूर्ण होते हैं। इसलिए रसके अनुरूप शब्दार्थोंसे पथरचना करना ही 'पाक' है।'

वामनने वृत्ताक-पाक (वैगन जैसी परिपक्वता)का उल्लेख किया है 'जिसमें केवल सुप्-तिङ् (नामपदों एवं क्रियापदों)का संस्कार ही सारभूत हो और वस्तु (अर्थ)-गुण छिष्ट हो, ऐसे काव्यको वृत्ताक-पाक कहते हैं। लोग इससे घृणा करने हैं' (काव्यालंकारसूत्र . ३ : २ : २)। राजशेखरने ९ प्रकारके काव्य-पाक बताये हैं—१ पिचुमन्दपाक, जो आदि और अन्तमें अस्वाद् हो, २. वदरपाक, जो शुरुमें अस्वाद् परन्तु परिणामतः मध्यम कोटि-का हो, ३. नृदीकापाक, जो प्रारम्भमें अस्वाद् परन्तु परिणाममें स्वाद् हो, ४. वार्ताकपाक, जो आदिमें मध्यम तथा परिणामतः अस्वाद् हो, ५. तन्तिदीकापाक, जो आदि-अन्तमें मध्यम कोटिका हो, ६. सहकारपाक, जो प्रारम्भमें मध्यम परन्तु अन्तमें स्वाद् हो, ७. क्रमुकपाक, जो आदिमें उत्तम परन्तु अन्तमें अस्वाद् हो, ८. त्रपुसपाक, जो आदिमें उत्तम परन्तु अन्तमें मध्यम हो, ९. नालिकेरपाक, जो प्रारम्भसे अन्ततक स्वाद् हो। इनमेंसे १, ४, ७ सख्यावाले त्याज्य, २, ५, ८ सुत्कार्य तथा ३, ६, ९ उपादेय हैं (का० मी० : अध्या० ५)।

—म० प्र० ल०

काव्य-पुरुष (सारस्वतेय)—कवि-शिक्षा(दि०)के अन्तर्गत कविकी कल्पना। 'सारस्वतेय'का अर्थ है सरस्वतीका पुत्र। राजशेखरने इसको 'काव्य-पुरुष' भी कहा है। सारस्वतेयके जन्मकी कथा 'महाभारत'में दो रूपोंमें मिलती है, एक तो यह कि भगवान् ने सरस्वतीसे एक पुत्र 'सारस्वतेय' उत्पन्न किया और उसे वेदाध्ययन करने तथा संसारमें भेदोंका

प्रचार करनेका आदेश दिया (शान्तिपर्व, अध्या० ३५९); दूसरा यह कि एक बार ऋषि दधीचि अलम्बुसा नामक एक अप्सराको देखकर विचलित हो उठे और सरस्वती नदीमें उनका वीर्यपात हुआ, जिसके फलस्वरूप सरस्वतीने एक पुत्रको जन्म दिया। सरस्वती इसे दधीचिके आश्रममें छोड़ आयी, सारस्वतेयने वेदाध्ययन किया और जब एक बार बारह वर्षके दुर्भिक्षके फलस्वरूप ऋषिगण वेदोंको भूल गये तब सारस्वतेयने उन्हें पुन वेद पढ़ाया (श्रुत्यपर्व अध्या० ५२)। 'वायुपुराण'में सारस्वतेयकी कथा इस रूपमें मिलती है कि ब्रह्माके प्रथम पुत्र मृगु अथवा कंविको पौलोमीसे एक पुत्रकी प्राप्ति हुई, जिसका नाम च्यवन रखा गया। च्यवनके दो पुत्र हुए—दधीचि और आलवान। दधीचिने सरस्वतीसे विवाह किया और इस दम्पतीने सारस्वतेयको जन्म दिया। उसने अपनी माताके आशीर्वादसे समग्र शास्त्रोंका ज्ञान प्राप्त किया (अध्या० ६५)। वाणभट्टने 'हर्षचरित'के प्रथम उच्छ्वासमें सारस्वतेयकी कथा दी है, जो वायुपुराणकी कथासे मिलती है। राजशेखरने सारस्वतेयके जन्मकी कथा यह दी है कि एक बार सरस्वती पुत्रेच्छासे हिमालयमें तपस्या कर रही थी। उसकी तपस्यासे सन्तुष्ट होकर ब्रह्माने उसे एक पुत्र प्रदान किया। यह सारस्वतेय काव्यपुरुष कहलाया। इससे छन्दोमयी वाणी निःसृत हुई और काव्य-शास्त्रका प्रवर्तन हुआ (का० मी० अध्या० ३)। —म० प्र० ल०

**काव्य-रूप-दे०—'साहित्य-रूप'।**

**काव्य-लक्षण**—भरत(३ श० ई०)ने अपने 'नाट्यशास्त्र'में काव्य-बन्धकी शोभा बढ़ानेवाले ३६ लक्षणोंका वर्णन किया है। अभिनवगुप्तके समयमें इन काव्य-लक्षणोंके दो रूप प्रचलित हो चुके थे, जिनमें पर्याप्त अन्तर है। वस्तुतः ये लक्षण अलंकार तथा गुणसे भिन्न हैं। भरतने इसी अध्याय (१६ अथवा १७)में अलंकार, दोष तथा गुणकी चर्चा की है। यहाँ लक्षणका भाव 'महापुरुषके लक्षण'के समान समझना चाहिये। लक्षणोंकी इस सूचीमें कई नाम, उदाहरण, हेतु, संशय, दृष्टान्त, निदर्शन, तुल्यतर्क, माला, अर्थापत्ति, लेश आदि ऐसे हैं जिनको इन्हीं नामोंके अलंकारोंके मूलमें माना जा सकता है। पर शब्दसाम्यके अतिरिक्त व्याख्या सम्बन्धी कोई साम्य इनमें परिलक्षित नहीं होता, यह इनकी परिभाषाओंसे स्पष्ट है। परन्तु इनपर विचार करनेमें ओम्प्रकाशके इस मतमें सत्यका अंश जान पड़ता है—'यूनानी काव्यशास्त्रके अनुसार अलंकार उन विधानोंका नाम है जिनके प्रयोग द्वारा श्रोताओंके मनमें वक्ता अपनी इच्छाके अनुकूल भावना जगाकर उनको अपना समर्थक बना सकता है। भरतके 'काव्यविभूषण'में भी वे युक्तियाँ हैं जिनका प्रयोग वक्ताको दूसरेके समक्ष अधिक सफल सिद्ध कर सकेगा' (हि० अ० सा० पृ० ६, ७)। यूनानके विचारकों तथा काव्यशास्त्रियोंने वक्तृत्व-कलापर विस्तारसे विचार किया है और इस कलाको उन्होंने काव्य और नाट्यकलाके समकक्ष प्रतिष्ठा प्रदान की है। उनके (साम्प्रदायिक तथा अरस्तू आदि) द्वारा प्रतिपादित इस कलाके विभिन्न तत्त्वोंपर विचार करनेसे प्रस्तुत काव्य-लक्षणोंसे इनकी ममताका आभास

अवश्य मिलता है। यहाँ 'भरतका 'काव्य'से अभिप्राय निश्चय ही दृश्यकाव्य है जिसमें गद्यका प्रयोग आवश्यक है। अतएव इन लक्षणोंका अभिप्राय भाषण-शैली अथवा कथोपकथन-शैलीकी विशेषताके रूपमें अवश्य समझा जा सकता है।

१ **भूषण** रचनाको अलंकरणके समान अनेक अलंकारों तथा गुणोंसे विभूषित करना 'भूषण' लक्षण है। अरस्तूके अनुसार वक्तृत्वकला तथा गद्यशैलीमें आलंकारिक प्रयोगसे अनेक गुण, सौष्ठव तथा चमत्कार उत्पन्न हो जाते हैं। २. **अक्षरसंघात** जब कुछ छिष्ट अक्षरोंके प्रयोगसे विचित्र अर्थकी अभिव्यक्ति होती है, उसे अक्षरसंघात कहा जाता है। यह लक्षण भी वाक्कौशलका अंग है। ३ **शोभा** सिद्ध अर्थकी समतामें असिद्ध अर्थके प्रयोग द्वारा श्लेषार्थसे सुन्दर तथा विचित्र अथवा विशिष्ट अर्थ व्यक्त किया जाना 'शोभा' है। अरस्तूने भी स्पष्टता तथा औचित्यपर विचार करते हुए स्वीकार किया है कि अपनी वार्ताको आकर्षक तथा सुन्दर बनानेके लिए अप्रचलित शब्दोंका प्रयोग अपेक्षित है, पर इस विषयमें सावधानी अपेक्षित है। ४ **उदाहरण** समान अर्थवाले वाक्योंके प्रदर्शनसे निपुण जनोंका अपना अभिप्राय सिद्ध करना 'उदाहरण' कहलाता है। आइसक्रोटीज तथा अरस्तूके प्रमाणके अन्तर्गत यह स्वीकृत है। ५ **हेतु** प्रयोजनके औचित्यके अनुसार इष्ट अर्थको सिद्ध करनेवाला मनोहर तथा सक्षिप्त वाक्य 'हेतु' है। आइसक्रोटीजके 'औचित्य'में यह आ सकता है। ६ **संशय** विचारोंकी सकलताके कारण अनेक दृष्टियोंसे जब प्रस्तुत अर्थको विना पूर्णतः प्रकट किये ही वाक्यको समाप्त कर दिया जाता है, तब उसे संशय कहते हैं। स्पष्ट ही यह वक्तृत्वकलाका एक मनोवैज्ञानिक प्रयोग है और प्लेटोने भाषण-कला ही नहीं वरन् समस्त कलाओंके समुचित प्रयोगके लिए मनोविज्ञानका अध्ययन उपयोगी माना है। ७ **दृष्टान्त** अपने पक्ष तथा प्रतिपाद्य तथ्यको सिद्ध करनेवाले हेतुको प्रकट करनेवाला वचन दृष्टान्त कहलाता है। स्पष्टतया यह तर्कपर आधारित लक्षण है। ८ **प्राप्त** कुछ अशोंको देख या जानकर सारे भावका अनुमान करना 'प्राप्त' है। इसका आश्रय नाटक है। इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि ये लक्षण नाट्यकाव्यसे अधिक सम्बद्ध हैं। ९ **अभिप्राय** सादृश्य द्वारा अभूतपूर्व अर्थको भी लोकके लिए हृद्यग्राही कल्पनाका विषय बना देना 'अभिप्राय' कहलाता है। यूनानी आचार्योंने इस प्रयोगको स्वीकार किया है—'यह सर्वसिद्ध है कि अपरिचित शब्द प्रचलित अलंकार अथवा परिचित शब्द और अप्रचलित अलंकारके सम्मिश्रणसे वाक्यमें नवजीवन आ जाता है' (एस० पी० खत्री; आलोचना इतिहास तथा सिद्धान्त, पृ० ६५)। १० **निदर्शन** प्रसिद्ध अर्थको प्रतिष्ठित करके, विरोधी मतको अस्वीकार करना निदर्शन है। ११ **निरुक्त** किसी निर्दोष वाक्यके पूर्वकथनको प्रमाणित करनेके लिए कहा गया वचन निरुक्त है। १२ **सिद्धि** अभिप्रेत अर्थको सिद्ध करनेके लिए पूर्ववक्ताओं अथवा प्रधान जनोंके नामका उल्लेख सिद्ध कहलाता है। १३ **विशेषण** बहुतने सिद्ध तथा प्रधान अर्थोंका कथन

करके उनसे भिन्न विशिष्ट वचनका प्रतिपादन करना विशेषण कहा जाता है। १४ गुणातिपात : विपरीत अर्थोंमें प्रयुक्त निष्ठुर व्यञ्जनावाले मधुर वचनोंमें अनेक गुणोंका कथन गुणातिपात कहा जाता है। १५ अतिशय : साधारण जन-मुलभ अनेक गुणोंका कथन करके विशेष गुणोंका कथन करना अतिशय है। १६ तुल्यतर्क : समानार्थ रूपक तथा उपमान द्वारा प्रत्यक्ष अर्थको स्पष्ट करना तुल्यतर्क कहलाता है। १७ पदोच्चय : अनेक प्रयुक्त पदोंका अनेक दूसरे पदोंके साथ उसी अर्थकी सिद्धिके लिए जब विस्तार किया जाता है, उमे पदोच्चय कहते हैं। १८ दृष्ट देश, काल तथा परिस्थितिके अनुरूप प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष वस्तु या वदनाका वर्णन दृष्ट है। १९ उपदिष्ट : विद्वान्-जनोंको प्रसन्न करनेवाला शास्त्रीकी माक्षीपर कहा गया अपना वचन उपदिष्ट है। २० विचार : पूर्व-प्रसंगके अनुकूल भ्रमनिवारण करनेवाला बौद्धिक साधनोंसे युक्त तत्त्व-चिन्तन 'विचार' नामसे प्रसिद्ध है। २१ विपर्यय : प्रत्यक्षको देखकर सन्देहके कारण विचार-पद्धतिके विपरीत चिन्तन करना विपर्यय है। २२ अंश : विविध कारणोंसे वाच्यार्थका परित्याग करके अन्य अर्थमें शब्दका प्रयोग करना अंश कहलाता है। २३ अनुनय : दो भिन्न मतवाले व्यक्तियोंको समान रूपसे प्रसन्न करनेवाला तथा साथ ही प्रयोजनको सिद्ध करनेवाला वाक्यविन्यास अनुनय है। २४ माला : चाहे हुए अर्थको सिद्ध करनेके लिए किसी व्यक्तिसे उसके अनेक प्रयोजनोंका उल्लेख करना माला कहलाता है। २५ दाक्षिण्य : हर्षित तथा प्रसन्नमुख होकर तथा अनेक चतुर-वचनों और चेष्टाओं द्वारा किसीका अनुवर्तन (कार्य) करना दाक्षिण्य है। २६ गर्हण : किसीके दोषोंका कथन करके उनकी गुण सिद्ध करना, अथवा गुणोंका उल्लेख दोषके समान करना गर्हण कहलाता है। २७ अर्थापत्ति : वचनमाधुर्यके साथ दूसरे अर्थके कथनमें किसी अन्य अर्थकी प्रतीति अर्थापत्ति कहलाती है। २८ प्रसिद्धि : अनेक लोक-प्रसिद्ध कथनोंसे किसीके कृत्योंकी महत्ताका कथन प्रसिद्धि है। २९ पृच्छा : शास्त्रसम्मत वचनों द्वारा अपने आपसे अथवा दूसरे (काल्पनिक)से प्रश्न करके अर्थकी व्यञ्जना करना पृच्छा है। इस प्रकार वक्ता अपनी बातको अधिक वलपूर्वक व्यक्त करता है। ३० सारूप्य आकस्मिक रूपसे कुछ सुनकर अथवा देखकर सादृश्यके कारण साक्षात् कथनसे वस्तुके स्वरूपके विषयमें दूसरी वस्तुकी सम्भावनाको सारूप्य कहते हैं, अर्थात् सादृश्यके आधारपर वक्ता प्रत्यक्ष वस्तुके कथनमें दूसरी वस्तुका संकेत सम्भावित कर देता है और इस प्रकार अपने अर्थकी सिद्ध करता है। ३१ मनोरथ : अपने हृदय-स्थित गूढ़ मनोभावोंका कथन दूसरेकी स्थिति-कथनके वहाने करना मनोरथ है। ३२ लेश : तर्क-वागीशोंके द्वारा प्रस्तुत युक्तिपूर्वक सद्यः अर्थकी सिद्धि करनेवाला कथन लेश कहलाता है। यहाँ स्पष्ट तर्क-शैलीका उल्लेख किया गया है। ३३ संक्षेप : निर्दोष होकर भी दूसरोंके अपराधोंको अपने ऊपर लेनेकी घोषणा करना संक्षेप है। इसीको अन्यत्र दोष भी कहा गया है जिसका अर्थ है विचित्र अर्थवाले दूसरोंके दोषोंका अपने आपके विषयमें

कथन करना अथवा दूसरोंके अप्रत्यक्ष दोषोंसे आत्मकीर्तन करना। ३४ गुणकीर्तन : विशिष्ट लौकिक गुणोंका किसी एक व्यक्तिके सम्बन्धमें कथन करना अथवा किसी व्यक्तिके सम्पूर्ण गुणोंका कथन करके उसके दोषोंका उल्लेख न करना गुणकीर्तन कहलाता है। ३५ सिद्धि प्रस्तावना-मानसे, वास्तविक शब्दोंमें विना उल्लेख किये निर्दिष्ट (विविधित) अर्थका कथन करना अथवा बोध होना सिद्धि कहलाता है। ३६ प्रियोक्ति : प्रसन्न मनसे पूज्य व्यक्तिके आदरके लिए अथवा हर्ष प्रकट करनेके लिए प्रयुक्त वचन प्रियोक्ति कहलाते हैं।

इस प्रकार ये काव्य-लक्षण अथवा विभूषण वस्तुतः कथन या वक्तृत्व-शैलीसे सम्बन्ध रखते हैं। आगे चलकर इस कलाका विकास इस देशमें नहीं हो सका और न ये गुण गद्य-शैलीमें ही विकसित हो सके। अतएव इसका विकास या विस्तार न संस्कृत साहित्यमें-हुआ है और न हिन्दीमें। आधुनिक हिन्दी साहित्यमें गद्य-शैलीके अन्तर्गत वक्तृत्व-कलाका प्रभाव भी है, पर इसका विवेचन और अनुशीलन शास्त्रीय स्तरपर नहीं हुआ। टे०—'वक्तृत्वकला'।

[सहायक ग्रन्थ १-एस० के० टे० . पोइटिक्स; १० ओमप्रकाश-हिन्दी अलंकारसाहित्य। ३, एस० पी० खत्री। आलोचना-इतिहास तथा सिद्धान्त।]

—२०  
काव्यलिङ्ग—तर्कन्यायमूल अर्थालंकार, 'काव्यलिङ्ग'में दो शब्द हैं 'काव्य' और 'लिङ्ग'। 'लिङ्ग' शब्दका प्रयोग यहाँ तर्कशास्त्रके 'लिङ्ग' शब्दसे भिन्न अर्थमें हुआ है, क्योंकि 'काव्यलिङ्ग'के अलंकारमें चमत्कारकारक वर्णन अपेक्षित है। अतः 'लिङ्ग'से यहाँ तात्पर्य है 'हेतु' अर्थात् 'कारण'से। काव्यमें किसी बातको सिद्ध करनेके लिए जहाँ युक्ति अथवा कारणका कथन करके उसका समर्थन किया जाय वहाँ 'काव्यलिङ्ग' अलंकार होता है। इसमें जिस बातको सिद्ध करना अपेक्षित हो उसको सिद्ध करनेके लिए चमत्कारपूर्वक उसका कारण वाक्यके अर्थमें अथवा पदके अर्थमें कहा जाता है। अतः यह दो प्रकारका होता है। १ वाक्यार्थता—जहाँ सारे वाक्यके अर्थमें कारण कहा जाय। २ पदार्थता—जहाँ एक पदके अर्थमें कारण कहा जाय। सर्वप्रथम संस्कृतमें उद्भटने इसे माना है। उनके बाद मम्मट तथा रुय्यकने अनुसार जहाँ वाक्यार्थ अथवा पदार्थरूपसे हेतुका कथन किया जाय—'काव्यलिङ्ग हेतोर्वाक्यपदार्थता' (का०प्र० . १० . ११४)। इसमें समर्थनीय अर्थका अन्य अर्थ द्वारा समर्थन किया जाता है। 'साहित्यदर्पण'की परिभाषा मम्मटके समान है।

हिन्दीमें इसका स्पष्ट उल्लेख जसवन्त सिंह द्वारा किया गया है। सोमनाथने अपने रीतिग्रन्थ 'रस-पीयूष-निधि'में जो लक्षण दिया है, वह अधिक सगत एवं पूर्ण है—'समरथिबो जहँ अर्थको, कछु जुगति सों होय।' हिन्दीके आचार्योंमें इसके लक्षणके सम्बन्धमें मतभेद तथा अस्पष्टता है। मतिरामने इन अलंकारको छोड़ दिया है। भूषण—'दिदाइने जोष जो ताको करत दिदाव' (शि० भू० . २६३), पद्माकर—'अर्थ समर्थहि जोग जो करै समर्थन तासु' (पद्मा . २००) लक्ष्य देते हैं। दास तथा पद्माकर आदिने इस 'जुक्तिबल' समर्थनको शब्दार्थ तथा पदार्थगत भी स्वीकार किया है, पर

दासने 'वहै निरुक्ति न आन' कहकर उन्हें एक ही माना है।

विहारीके इस दोहेमें वाक्यार्थताका उदाहरण है—'मेरी भव बाधा हरी, राधा नागरि सोय। जाँ तनकी झाँई परै, स्याम हरित दुति होय।' (सतसई १)। प्रशंसाकी असमर्थताका कारण सारे वाक्यमें कहा गया है। तुलसीके वर्णनमें—'श्याम गौर किमि कहाँ बखानी। गिरा अनयन नयन विनु वानी।' (रा०च०मा०)। इसमें पूर्वार्द्धका समर्थन उत्तरार्द्धके वाक्यार्थमें प्रस्तुत युक्तिके द्वारा किया गया है। यहाँ वाक्यार्थमें कारण है। दासने कई सुन्दर उदाहरण प्रस्तुत किये हैं—'दास जू आँनन चन्द प्रकास ते फूले सरोज कली है जात है। ठौर ही ठौर वँधे अरविन्द मलिनदेके बृन्द घने मननात है' (का० नि० १७)। पदार्थताका उदाहरण—सुमित्रानन्दन पतकी इन पक्तियोंमें है—'और भोले प्रेम। क्या तुम हो बने, वेदनाके विकल हाथोंसे? जहाँ, झुमते गजसे विचरते हो, वहीं, आह है, उन्माद है, उत्ताप है।' (का० द०से)। इस पद्याशमें प्रेमका वेदनाके विकल हाथोंसे बना होना सिद्ध करनेके लिए चतुर्थ पंक्तिमें 'आह है' कारण (युक्ति) प्रस्तुत करके समर्थन किया गया है। इसी प्रकार पद्माकरका उदाहरण है—'बृथा विरस वार्ते करति लेति न छुरिको नाम। यह न आवरज है कछु रसना तेरो नाम' (पद्मा० २०२)।

यद्यपि हिन्दीके भक्ति-साहित्यमें इस अलंकारका प्रयोग पर्याप्त रूपमें हुआ है, किन्तु वह प्रयोग प्रायः स्वाभाविक है, कलात्मक प्रयास नहीं। इसका कलात्मक प्रयोग रीति-कालीन साहित्यमें विशेष रूपसे मिलता है। स्वतन्त्र कवियोंमें घनानन्द तथा ठाकुर आदिमें तथा विहारीके भक्ति एवं नीति-विषयक दोहोंमें इसका प्राचुर्य है। वस्तुतः विहारीने इसकी कलात्मक योजनामें प्रशसनीय सफलता प्राप्त की है।

संस्कृतमें दण्डी तथा भोजने काव्यलिंगको 'हेतु' अलंकारके अन्तर्गत 'कारकहेतु' नामसे लिखा है। रीति-कालीन आचार्य केशवने 'कविप्रिया'में 'हेतु' अलंकारका स्वरूप आचार्य दण्डीके मतानुसार निर्धारित किया है, किन्तु सम्भवतः केशव दण्डीके हेतु अलंकारके स्वरूपको यथार्थतः समझ नहीं सके हैं, अतः उनके उदाहरण प्रायः दूषित हैं। भगवानदीनने अपनी 'अलंकारमञ्जूषा'में 'काव्यलिंग'के लक्षणमें शापक कारण द्वारा अर्थसमर्थन माना है, किन्तु शापक कारणकी स्थिति 'अनुमान' अलंकारमें होती है, न कि 'काव्यलिंग'में।

काव्यलिंग और अर्थान्तरन्यासमें अन्तर स्पष्ट है। काव्यलिंग अलंकारमें एक वाक्यार्थ दूसरे वाक्यार्थपर, सिद्धिके लिए आश्रित रहता है अर्थात् इसमें वाक्यार्थको सिद्ध करनेकी अपेक्षा रहती है। जिस बातकी सिद्धि अपेक्षित रहती है उसका कारण वाक्यार्थमें अथवा पदके अर्थमें कहा जाता है। किन्तु अर्थान्तरन्यासमें वाक्यार्थ सर्वथा सिद्धि-निरपेक्ष रहता है। इसमें दो वाक्यार्थोंमें सामान्य-विशेष-भाव सम्बन्ध होता है। विश्वनाथके अनुसार हेतु तीन प्रकारका होता है, शापक, निष्पादक और समर्थक। हेतुकी स्थितिमें अर्थान्तरन्यास अलंकार माना जाता है, किन्तु जहाँ निष्पादक हेतु हो वहाँ 'काव्यलिंग'

अलंकारकी स्थिति होती है। पर वस्तुतः निष्पादक तथा शापक दोनों कारण कारण ही हैं, इनमें भेद करना सदा सम्भव नहीं। जैसे विहारीके दोहे 'कनक कनक ते सौ गुनी मादकता अधिकाय। उहिं खाये वौराई इहिं पायें ही वौराय'- (सतसई : १९२) में स्वर्णकी धतूरेसे अधिक मादक कहनेकी बात तबतक सिद्ध नहीं होती जबतक कि दोहेके उत्तरार्द्धमें इसके कारणका कथन नहीं किया जाता। अतः इस वाक्यार्थको सिद्ध करनेकी अपेक्षा रहती है। उत्तरार्द्धमें कथित कारणसे पूर्वार्द्धके वाक्यार्थकी सिद्धि होती है। अस्तु, 'काव्यलिंग'में वाक्यार्थ सिद्धि-सापेक्ष होता है और अर्थान्तरन्यासमें सिद्धि-निरपेक्ष। यही दोनोंमें सूक्ष्म अन्तर है। —वि० स्ना०

काव्य-विद्या-दे०—'साहित्य-रूप'।

काव्य-शास्त्र—संस्कृत-परम्परामें सम्पूर्ण वाङ्मय (दि०)-को शास्त्र (दि०) तथा काव्य (दि०)के दो स्वतन्त्र प्रकारोंमें विभाजित किया गया है (इह हि वाङ्मयमुभयथा शास्त्र काव्य च। राजशेखर का० मी० अ० २)। काव्यके अनुशीलनके लिए शास्त्रका ज्ञान आवश्यक माना गया है। राजशेखर (१० श० ई०)का कहना है कि दीपकके प्रकाशके बिना पदार्थोंका ज्ञान प्रत्यक्ष नहीं हो सकता, इसी प्रकार शास्त्र-ज्ञानके बिना काव्य-ज्ञान असम्भव है। उन्होंने ही चार वेद, छ वेदांग, चार शास्त्र—इन चौदह विद्याओंके साथ काव्य-विद्याको पन्द्रहवाँ स्थान दिया है और इसे चौदहों विद्याओंका एकमात्र आधार माना है। कुछ विद्वानोंने आन्वीक्षिकी, त्रयी, वार्ता और दण्डनीति (या अर्थशास्त्र)—इन चार विद्याओंको माना है और राजशेखरने उनके साथ साहित्य विद्याको पाँचवीं विद्या माना है, जो उक्त चारों विद्याओंका सार है। उन्होंने काव्य-विद्या (पंचदश काव्य विद्यास्थानम् का० मी० २) तथा साहित्य-विद्याको (पंचमो साहित्यविद्या वही) समान अर्थ (पर्यायरूप)में ग्रहण किया है। आगे इसकी व्याख्या करते हुए कहा है—'शब्द और अर्थके सहभावको बतानेवाली विद्या (शास्त्र) साहित्य-विद्या है। इस विद्याकी चौसठ उपविद्याएँ हैं, जिन्हें विद्वान् कला (दि०) कहते हैं। उपविद्याएँ या कलाएँ काव्यका जीवन हैं।' (का० मी० २)।

संस्कृत काव्य-शास्त्रके इतिहासमें सर्वप्रथम अलंकार-शास्त्र (दि०)का महत्त्व रहा है। वस्तुतः संस्कृत-परम्परामें बहुत समयतक अलंकार-शास्त्र काव्य-शास्त्रके पर्यायके रूपमें प्रचलित रहा है। मामह (६ श० ई०)के 'काव्यालंकार,' दण्डी (६ श० ई०)के 'काव्यादर्श' तथा उद्भट- (८ श० ई०)के 'काव्यालंकार-संग्रह'के नाम तथा विषय-प्रतिपादनसे स्पष्ट है कि इन आचार्योंने काव्य-शास्त्रको अलंकार-शास्त्रके रूपमें ही लिया है। वामन (९ श० ई०)के 'काव्यालंकार-सङ्गृह', रुद्रट (९ श० ई०)के 'काव्यालंकार'में क्रमशः रीति-गुण तथा रस आदिकी प्रतिष्ठा बढ़ी है, पर फिर भी काव्य-शास्त्र सम्बन्धी इनका दृष्टिकोण प्राचीनोंसे भिन्न नहीं है। आगे ध्वनिवादी आनन्दवर्धन (९ श० ई०) तथा वक्रोक्तिवादी कुन्तक (१०-११ श० ई०)-ने अपने-अपने सिद्धान्तोंके माध्यमसे काव्य-शास्त्रका प्रतिपादन किया है। मम्मट (११ श० ई०)के 'काव्यप्रकाश'-



में व्यापक रूपसे ध्वनिके अन्तर्गत अन्य सिद्धान्तोंको ग्रहण किया गया है, और एक प्रकारसे उन्होंने उसे काव्य-शास्त्रके रूपमें स्वीकार किया है। विश्वनाथ (१४ श० ई०) ने 'साहित्यदर्पण' में इसी दृष्टिकोणको अपनाया है और काव्य-शास्त्रके पर्याय-रूप साहित्यशास्त्रको व्यापक आधारपर प्रतिष्ठित किया है। यद्यपि ऐसा इन आचार्यों ने कहीं स्पष्ट उल्लेख नहीं किया है। भोजराज (११ अ० ई०) के 'भृंगार-प्रकाश', भानुदत्तकी 'रसमंजरी' आदिमें रस-सिद्धान्तकी प्रधान रूपसे विवेचना है। इस प्रकार काव्य-शास्त्र-ग्रन्थोंमें काव्यके अंग-उपागोंकी विभिन्न सिद्धान्तोंके रूपमें विवेचना होती रही है। इन सिद्धान्तोंके विभिन्न प्रतिपादकों ने अन्यों ने अपने सिद्धान्तको महत्त्व दिया है और कुछ अन्य आचार्यों ने समन्वयके मार्गसे पूर्ण काव्य-शास्त्रकी रूप-रेखा प्रस्तुत करनेका भी प्रयत्न किया है। तार्किक तथा दार्शनिक शैलियोंका आश्रय लेकर काव्य-शास्त्रके आचार्यों ने इस शास्त्रको गरिमा प्रदान की है।

हिन्दीमें भी प्रायः काव्य-शास्त्र-ग्रन्थोंकी तीन परम्पराएँ मिलती हैं। एक ऐसे ग्रन्थोंकी परम्परा जिनमें केवल अलंकारोंकी व्याख्या अथवा विवेचन है, जसवन्त सिंहका 'भाषाभूषण' (१६४३ ई०), मतिरामका 'ललितललाम' (१६६१ ई०), भूषणका 'शिवराजभूषण' (१६७३ ई०) आदि। दूसरे ऐसे ग्रन्थोंकी परम्परा जिनमें रस अथवा नायिका-भेदका विवेचन है, केशवदासकी 'रसिकप्रिया' (१५९१ ई०), मतिरामका 'रसराज' (१६४३ ई०), कुलपतिका, 'रसरहस्य' (१६६७ ई०), देवका 'रसविलास' (१७२६ ई०) तथा मिखारीदासका 'रससारांश' आदि। इनके अतिरिक्त एक ऐसे ग्रन्थोंकी परम्परा है जिनमें 'काव्य-प्रकाश'के अनुसरणपर 'काव्य-शास्त्र'के विभिन्न अंगोंका निरूपण समन्वित रूपसे किया गया है, केशवदासकी 'कविप्रिया', चिन्तामणिका 'कविकुलकल्पतरु' (१६५० ई०) तथा मिखारीदासका 'काव्यनिर्णय' (१७४६ ई०) आदि। परन्तु इनमें कई आचार्यों ने दोनों या तीनों प्रकारके ग्रन्थोंकी रचना की है, अथवा उनके एक ही ग्रन्थमें कई दृष्टियाँ मिलती हैं। इस कारण सिद्धान्तगत कोई स्पष्ट दृष्टिकोण इनमें परिलक्षित नहीं होता। आधुनिक कालमें श्यामसुन्दर दास, कन्हैयालाल पोद्दार, गुलाबराय तथा रामदहिन मिश्र आदिने अपने काव्य-शास्त्र सन्बन्धी ग्रन्थोंमें सभी अंगोंको समुचित विवेचना की है। वस्तुतः पाञ्चात्य प्रभावसे आधुनिक कालमें एक व्यापक काव्य-शास्त्रकी कल्पना अधिक स्पष्ट और विकसित हुई है। —२०

काव्य-हरण-कविशिक्षा(दि०)के अन्तर्गत 'अन्य कविके प्रयुक्त शब्दोंको अपनी रचनामें लेना 'काव्य-हरण' कहलाता है' (का० मी० : अध्या० ११)। राजशेखर (८८०-९२० ई०) पहले आचार्य हैं जिन्होंने 'काव्य-हरण' के विविध प्रकारोंपर विस्तृत प्रकाश डाला है। उनसे पहले वामन (८०० ई० के आसपास) और आनन्दवर्धन (९वीं अ० ई० उत्त०) ने काव्य-हरणका केवल संकेत मात्र किया है और कहा है कि कवियोंको इनमें प्रवृत्त होना चाहिये। राजशेखरके पञ्चात्त क्षेमेन्द्र (क०क० : द्वितीय नन्धि) तथा हेमचन्द्र(काव्यानुशासन : १ १०के

विवेकमें) ने राजशेखर द्वारा वर्णित काव्य-हरणके विविध प्रकारोंका उल्लेख कवि-शिक्षाके क्रममें किया है। वामन- (१२ अ० ई० पूर्वा०) ने कविके अभ्यासक्रममें भी दूसरे कवियोंके पदोंको लेनेकी निर्न्धा की है, परन्तु समस्यापूर्तिमें अन्य कवियोंके पदोंके उपयोगको कविका गुण बताया है (वामनचालंकार : १ : १२, १३)।

राजशेखरने पहले काव्य-हरणके दो भेद किये हैं, १ परित्याज्य, अर्थात् छोड़ देने योग्य और २ अनुग्राह्य, अर्थात् ग्रहण करने योग्य। अनुग्राह्य काव्य-हरणके विषयमें राजशेखरने अपनी पत्नी अवन्तिसुन्दरीका वह मत उद्धृत किया है कि किसी हीन कविके काव्यके किसी अंशको उत्कृष्ट रूपसे अभिन्यक्त करनेके लिए किया हुआ काव्य-हरण अनुग्राह्य है। इसके अतिरिक्त अन्य काव्य-हरण परित्याज्य हैं।

आगे राजशेखरने काव्य-हरणके दो और भेद किये हैं, १ शब्द-हरण और २ अर्थ-हरण। शब्द-हरणके भी पाँच भेद हैं—पद-हरण, पाद-हरण, अर्ध-हरण, वृत्त-हरण और प्रबन्ध-हरण। राजशेखरका कहना है कि किसी कविकी रचनाको मोल लेकर अपनी बना लेना भी काव्य-हरण ही है।

अर्थ-हरणके भी चार भेद हैं, १ प्रतिविम्बकल्प, जिसमें अन्य कविके अर्थको वाक्यान्तरोंकी रचना कर हरण किया जाय, २ आलेख्यप्रत्यय, जिसमें अन्य कविकी रचनाका ऐसा सत्कार किया जाय कि वह सर्वथा भिन्न प्रतीत हो, ३ तुल्यदेहितुल्य, विषयके भिन्न होनेपर भी निवान्त सादृश्यके कारण किसी अन्य रचनासे अभिन्न प्रतीत होना और ४ परपुरप्रवेशप्रतिम, जहाँ मूलके एक होनेपर भी वर्णन भिन्न प्रकारसे किया जाय। —म० प्र० ७०

काव्य-हेतु-कविशिक्षा(दि०)के अन्तर्गत कविमें काव्य-निर्माणकी सामर्थ्य उत्पन्न करनेवाले साधनोंको 'काव्य-हेतु' अथवा 'काव्यके कारण' कहा जाता है। वामनने 'काव्य-हेतु'के स्थानपर 'काव्याग' शब्दका व्यवहार किया है।

वामनने काव्यहेतुके रूपमें केवल प्रतिमाका उल्लेख किया है—'गुरुपदेशादधेतुं शास्त्रं जडधियोऽप्यलम्। काव्यं तु जायते जातु कस्यचित् प्रतिभावत्।' अर्थात् गुरुपदेशने जडबुद्धि भी शास्त्राध्ययन कर सकता है, परन्तु काव्य तो कोई प्रतिभावान् ही बना सकता है (काव्यालंकार १ ५)। दण्डी(६-७ अ० ई०)ने प्रतिमा, शास्त्रज्ञान (व्युत्पत्ति) तथा अभ्यास तीनोंको काव्यका कारण कहा है—'नैसर्गिकप्रतिमा, वित्तृत निर्दोष शास्त्राध्ययन तथा अमन्य अभ्यास काव्यसम्पत्तिके कारण होते हैं' (काव्यादर्श : १. १०३)। रुद्रट(९ श० ई० पूर्वा०)ने भी शक्ति (प्रतिमा), व्युत्पत्ति एवं अभ्यासको काव्यहेतु मानते हुए कहा है—'काव्यमें असार वस्तुको दूर करने, सार ग्रहण करने तथा चारुता लानेके कारण शक्ति, व्युत्पत्ति और अभ्यास, ये तीनों स्थान पाते हैं' (काव्यालंकार : १ १४)। वामनके अनुसार 'लोक, विद्या और प्रकीर्ण काव्याग होते हैं' (काव्यालंकारसूत्र : १ ३ १)। लोकसे आचार्यका अर्थ है लोकव्यवहार (१. ३ २), विद्याके अन्तर्गत उन्होंने शब्दशास्त्र, अभिधान, कोश, छन्द शास्त्र, कला,

कामशास्त्र तथा दण्टनीतिको लिया है (१ ३ ३)। इससे स्पष्ट है कि विद्यासे उनका अर्थ 'व्युत्पत्ति' है। प्रकीर्णके अन्तर्गत उन्होंने 'लक्ष्मणत्व (काव्यपरिचय), अभियोग (काव्यरचनाका उद्योग), वृद्धमेवा, प्रतिभा और अवधान (चित्तकी एकाग्रता)' (१ ३. ११) को लिया है। राजशेखरने काव्यहेतुकी मीमांसा करते हुए श्यामदेव तथा आचार्य मंगलके मतोंका उल्लेख किया है। श्यामदेवके मतके अनुसार 'काव्यकर्ममें कविकी समाधि (मनकी एकाग्रता) सर्वोत्कृष्ट साधन है' तथा आचार्य मंगल अभ्यासको प्रधान कारण मानते हैं, परन्तु राजशेखर समाधि एवं अभ्याससे उत्पन्न 'शक्ति' की ही काव्यका एकमात्र कारण मानते हैं और उसे प्रतिभा तथा व्युत्पत्तिसे बहुत दूर बताते हैं। राजशेखरका कहना है कि शक्ति ही प्रतिभा और व्युत्पत्तिको जन्म देती है (का० मी० अ० ४)।

मम्मट (११ श० ई०) ने शक्ति (प्रतिभा), व्युत्पत्ति और अभ्यासके सम्बन्धको काव्यहेतु माना है—'शक्ति (प्रतिभा), लोकव्यवहार, शास्त्र एवं काव्य आदिके परिशीलनसे प्राप्त निपुणता (व्युत्पत्ति) तथा काव्यशुद्धी शिक्षासे अभ्यास—ये उसके (काव्यके) उद्भवमें हेतु बनते हैं' (का० प्र० १ ३)। आगे इस कारिकाकी व्याख्या करते हुए उन्होंने कहा है कि शक्ति, व्युत्पत्ति और अभ्यास पृथक्-पृथक् काव्यहेतु नहीं हैं, अपितु तीनों मिलकर काव्यके हेतु बनते हैं। वाग्भट (१२ श० ई० पूर्वा०) ने प्रतिभा, व्युत्पत्ति और अभ्यासके सम्बन्धको स्पष्ट करते हुए कहा है—'प्रतिभा उसका (काव्यका) कारण है, व्युत्पत्ति विभूषण है और अभ्यास उसके सर्जनको बढ़ानेवाला है, ऐसा आद्यकवियोंका कथन है' (वाग्भटालंकार १ ३)। हेमचन्द्र (१०८८—११७२ ई०) के अनुसार 'प्रतिभा इस- (काव्य) का हेतु है। व्युत्पत्ति और अभ्यास प्रतिभाका सस्कार करनेवाले हैं' (काव्यानुशासन १ ४)। जयदेव (१२५० ई०) ने 'चन्द्रालोक' में इसी बातको यों कहा है—'श्रुत (व्युत्पत्ति) और अभ्याससहित प्रतिभा ही कविताका हेतु है, जैसे मिट्टी-पानीके संयोगसे बीज बढ़कर लताके रूपमें व्यक्त होता है' (१ ६)। कविराज जगन्नाथ (१५९०—१६६५ ई०) का मत अन्य आचार्योंसे कुछ विलक्षण है। उनका कहना है कि 'उस (काव्य) का कारण केवल कविमें रहनेवाली प्रतिभा है' (२० ग० १ आनन)। व्युत्पत्ति और अभ्यासको वे प्रतिभाका हेतु मानते हैं—'और उम (प्रतिभा) का हेतु कहीं तो किसी देवता, महापुरुष आदिके प्रसादसे उत्पन्न अदृष्ट होता है और कहीं विलक्षण व्युत्पत्ति तथा काव्यरचनाका अभ्यास' (वही)।

हिन्दीके रीतिकालीन आचार्योंने प्रायः मम्मटके 'काव्यप्रकाश' अथवा जयदेवके 'चन्द्रालोक' का आधार लिया है। सुरति मिश्र (१७०९ ई०के लगभग) ने अपने ग्रन्थ 'काव्यसिद्धान्त' में शक्ति, व्युत्पत्ति और अभ्यासको काव्यकारण कहा है—'कारण देव प्रसाद जिहि सक्ति कहत सब कोइ। वितपति और अभ्यास मिल त्रय विन काव्य न होइ।' और आगे इनके सम्बन्धको 'चन्द्रालोक' की उपमाको लेकर यों कहा है—'जैसे बीजर सृष्टिका, नीर मिलै सब आन। तवहीं तरु उपजै सुत्त्यों इनते कविता

जान।' श्रीपतिने अपने 'काव्यसरोज' (रचनाकाल १७२० ई०) में काव्यहेतुके विषयमें कहा है कि—'शक्ति निपुणता लोकमत वितपति अरु अभ्यास। अरु प्रतिभा ते होत है ताको ललित प्रकास।' शक्तिको उन्होंने सुपुण्य-विशेष कहा है और उसका प्रतिभासे भेद किया है। जगन्नाथप्रसाद 'भानु' ने अपने 'काव्यप्रभाकर' (१९१० ई० में प्रकाशित) में 'शक्ति, निपुणता (व्युत्पत्ति) और अभ्यासको काव्यहेतु माना है (का० प्र० २ मयूख)। विहारीलाल भट्टने भी अपने 'साहित्यसागर' में पूर्वसस्कार (प्रतिभा), सद्ग्रन्थोंका अध्ययन (व्युत्पत्ति) और अभ्यासको काव्यकारण माना है।

१ प्रतिभा—भट्ट तौत (१५० ई०के लगभग) ने प्रतिभाकी व्याख्या इन शब्दोंमें की है—'प्रज्ञा नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा मता' नये-नये भावोंके उन्मेषसे युक्त प्रज्ञाको प्रतिभा कहते हैं (क्षेमिन्द्र द्वारा 'औचित्यविचारचर्चा' की कारिका ३५ की व्याख्यामें उद्धृत)। वामन (८०० ई०के लगभग) ने इसे 'जन्मान्तरसे प्राप्त कोई सस्कार' कहा है 'जिसके बिना काव्य-रचना नहीं हो सकती या होती भी है तो हास्यका कारण बन जाती है' (काव्यालंकारसूत्र १. ३ १६)। रुद्रट (८००-८५०के बीच) ने प्रतिभाके लिए 'शक्ति' शब्दका उपयोग करते हुए इसकी व्याख्या यों की है—'मनकी एकाग्रवस्थामें जिसमें अभिधेयका अनेक रूपोंमें विस्फुरण होता है और जिसमें अक्लिष्ट पद सूझ पड़ते हैं, उसे 'शक्ति' कहते हैं (काव्यालंकार १. १५)। राजशेखर (८८०-९२० ई०) के शब्दोंमें 'जो (बुद्धि) सार्थक शब्दसमूहको, अलंकारतन्त्रको, कहनेके ढंगको तथा ऐसी ही अन्य बातोंको हृदयमें प्रतिभासित करती है, उसे प्रतिभा कहते हैं' (का० मी० अ० ४)। मम्मट (११०० ई०) ने भी प्रतिभाके लिए 'शक्ति' शब्दका प्रयोग किया है और वामनके ढंगपर कहा है कि 'शक्ति कवित्वका बीजरूप कोई सस्कारविशेष है, जिसके बिना काव्य प्रसूत नहीं होता और यदि हो भी तो उपहसनीय होता है' (का० प्र० १ ३)। वाग्भट (१२वीं शताब्दीका पूर्वार्ध) ने प्रतिभाकी व्याख्या इस प्रकार की है—'प्रसन्न पदावली, नये-नये अर्थों तथा उक्तियोंका उद्बोधन करनेवाली कविकी स्फुरणशील सर्वतोमुखी बुद्धिको प्रतिभा कहते हैं' (वाग्भटालंकार १, ४)। हेमचन्द्र (१०८८—११७२) तथा जगन्नाथ (१५९०—१६६५ ई०) ने भट्ट तौतकी ऊपर उद्धृत व्याख्याका समर्थन किया है।

प्रायः सभी आचार्याने प्रतिभाको सहज तथा काव्यका प्रधान हेतु माना है। वामनने यद्यपि प्रतिभाको 'प्रकीर्ण' के अन्तर्गत रखा है, परन्तु इसे कवित्वका बीज मानकर इसकी महत्ता उद्घोषित की है। रुद्रट अवश्य इसके अपवाद हैं। उन्होंने प्रतिभाको उत्पाद्य भी माना है और दण्डीने यद्यपि प्रतिभाका महत्त्व स्वीकार किया है, परन्तु यह भी कह दिया है कि व्युत्पत्ति और अभ्यास द्वारा इसके अभावकी पूर्ति हो सकती है।

रुद्रटने प्रतिभाके दो भेद किये हैं—सहजा अर्थात् स्वाभाविक और उत्पाद्या अर्थात् जो किन्हीं साधनोंसे (यथा शास्त्राध्ययन और अभ्यास) उत्पन्न की जा सके। राजशेखरने

भी प्रतिभा दो प्रकारकी बतायी है—‘कारयित्री और भावयित्री। कविका उपकार करनेवाली प्रतिभा कारयित्री कहलाती है। इसके भी तीन भेद हैं, सहजा, आहार्या तथा औपदेशिका। जन्मान्तरके स्कारोंकी अपेक्षा रखनेवाली सहजा होती है, वर्तमान जन्मके संस्कारोंसे उत्पन्न आहार्या तथा मन्त्र-नन्त्रादि साधनोंसे उत्पन्न औपदेशिका होती है। भावक-दि० का उपकार करनेवाली प्रतिभा भावयित्री कहलाती है। यह प्रतिभा कविके श्रम तथा अभिप्रायका बोध कराती है’ (का० मी० : अ० ४)।

२ व्युत्पत्ति—राजशेखरने प्राचीन आचार्योंके मतका उल्लेख करते हुए व्युत्पत्तिका अर्थ ‘बहुशता’ दिया है। यही अर्थ काव्यशास्त्रके सभी आचार्योंको मान्य है। परन्तु राजशेखरने स्वयं अपना मत यह दिया है कि ‘उचित-अनुचितका विवेक व्युत्पत्ति है’ (का० मी० : अ० ४)। सभी आचार्योंने व्युत्पत्तिकी प्रतिभाका स्कारक माना है (दि०—‘काव्य-हेतु’)। इसके अपवादस्वरूप राजशेखरने आचार्य मंगलका मत उद्धृत किया है कि ‘व्युत्पत्ति (प्रतिभासे) श्रेष्ठ है’ और अपना मत यह दिया है कि ‘प्रतिभा और व्युत्पत्ति दोनों समवेत रूपसे श्रेयस्कृत हैं’ (वही)।

३ अभ्यास—‘निरन्तर प्रयास करने रहनेको अभ्यास कहते हैं’ (का० मी० : अ० ४)। सभी आचार्योंने अभ्यासको प्रतिभाका पोषक माना है। दण्डीने प्रतिभाका सर्वोपरि महत्त्व स्वीकार करते हुए भी कहा है कि ‘पूर्व-वाचना-जन्य अद्भुत प्रतिभाके न रहनेपर भी शास्त्राध्ययन और अभ्याससे वाणीकी उपासना करनेपर वाणी अवश्य ही अनुग्रह करती है।’ (काव्यादर्श : १. १०४)।

४ समाधि—‘मनकी एकाग्रताको समाधि कहते हैं’ (का० मी० : अ० ४)। राजशेखरने व्यामदेवका मत उद्धृत किया है कि ‘काव्यकर्ममें कविकी समाधि सर्वोत्कृष्ट साधन है’ और स्वयं समाधिकी आभ्यन्तर प्रयत्न माना है तथा इसको शक्तिका एक कारण बनाया है। वामनने ‘समाधि’को ‘अवधान’ शब्दसे अभिहित किया है (काव्यालंकारसूत्र : १. ३. १७)। —म० प्र० ल०

काव्यार्थ योनियाँ—कविशिक्षा(दि०)के अन्तर्गत जिन विविध स्रोतोंसे काव्यके विषय प्राप्त होते हैं उन्हें ‘काव्यार्थ योनियाँ’ कहा गया है। संस्कृत काव्यशास्त्रके आचार्योंने कविका बहुश होना आवश्यक माना है और विविध शास्त्रों, कलाओं और लोकव्यवहारोंके ज्ञानको ‘व्युत्पत्ति’ नशा देकर, इसको एक प्रधान काव्यहेतु (दि०) माना है। मामहने शब्द-शास्त्र, छन्द शास्त्र, अभिधानोंमें प्रतिपादित अर्थ, इतिहासपर आश्रित कथाएँ, लोकवृत्त, युक्ति तथा कलाएँ—इनको काव्य-योनियाँ बताया है (काव्यालंकार : १९)। वामनने लोक-ज्ञान और विद्याओंको ‘काव्याग’के अन्तर्गत रखा है (काव्यालंकारसूत्र : १. ३. १)। रुद्रने भी मामहके उल्लिखित शास्त्रोंको गिनाया है। राजशेखरने अपने पूर्वाचार्योंके इस मतका उल्लेख किया है कि काव्य-योनियाँ १२ हैं—‘श्रुति, स्मृति, इतिहास, पुराण, प्रमाणविद्या (दर्शनशास्त्र), समयविद्या (धर्म-मत), राजसिद्धान्तत्रयी (नाट्यशास्त्र, अर्थशास्त्र और कामशास्त्र), लोकज्ञान,

विरचना (कविकी अपनी बुद्धिमें कल्पित कथा या अर्थ) और प्रकीर्णक (ऊपर कहे शास्त्रोंसे अन्य शास्त्र, जैसे हस्ति-शिक्षा, रत्नपरीक्षा, वनवेष्ट, योगशास्त्र)। इसके अतिरिक्त उसने अपनी ओरसे अन्य चार बातें, उचित सयोग (वस्तुओं या अर्थोंका ठीक नयोग), योक्तृ-सयोग (वर्णित वस्तुका अन्य वस्तुओंके साथ सयोग), उत्पाद्य-नयोग (भिन्न वस्तुओंमें सयोगकी उद्भावना), सयोग-विकार (सयोगके कारण होनेवाले विकार), जोड़कर इस संख्याको सोलह कर दिया है (का० मी० : अ० ८)। इस प्रकार सभी शास्त्र, कलाएँ और वर्णन-परिपाटियाँ काव्य-योनियोंमें अन्तर्भूत हो जाती हैं। राजशेखरके परवर्ती आचार्योंमें क्षेमेन्द्र, नम्मट, वाग्मट, हेमचन्द्र इत्यादिने भी प्रायः इन सोलह काव्य-योनियोंका परिचय दिया है। —म० प्र० ल०

काव्यार्थापत्ति—अर्थापत्तिका पर्याय है, दे०—‘अर्थापत्ति’।

काव्यास्वादरोधक—दे०—‘अपकर्ष’।

काव्योत्कर्षविनाशक—दे०—‘अपकर्ष’।

किंवदन्ती—यह सज्ञा उन समस्त आख्यायिकाओंको प्राप्त है जो स्थानीय और ऐतिहासिक दोनों हैं। संस्कृत, प्राकृत, पाली आदिमें इसका कोई प्रयोग उपलब्ध नहीं है। लोकसाहित्यके अन्तर्गत किंवदन्ती उन कथाओंके लिए प्रयुक्त होता है जो विपर्यस्त अथवा असम्बद्ध इतिहासकी घटनाओंपर निर्भर होकर लोक-जीवनमें बच रही हैं। प्रायः ऐतिहासिक घटनाएँ लोकपरक भावनाओंसे विकृत होकर ऐसा रूप धारण कर लेनी हैं कि उन्हें इतिहास माननेकी अपेक्षा किंवदन्ती ही कहना पड़ता है। मराठीमें इसके पर्यायस्वरूप ‘दन्तकथा’ शब्द प्रयुक्त होता है। हिन्दीमें भी यह शब्द प्रचलित है। अभिप्रेत अर्थ दन्तकथाओंका नहीं होता है। हाँ, इतिहासका सूक्ष्म तत्त्व अवश्य उनमें निहित होता है। संस्कृतके ‘उदन्त’ शब्दका अर्थ है निवेदन, बात अथवा लोकवार्ता। सम्भवतः ‘उ’का लोप हो जानेपर ‘दन्त’का लोकप्रचलित कथाओंके साथ सम्बन्ध जुड़ जानेसे ‘दन्तकथा’का प्रयोग चल पड़ा है। किंवदन्ती अर्थात् ‘किम्’ (कुछ) तथा वद् (कहना)—कुछ कहना। यह ‘कुछ कहना’ धीरे-धीरे लोकप्रचलित घटनाओंका साधन बन जानेपर पूर्व कालमें घटित प्रसंगोंकी कथामात्र हो गया।

किंवदन्तीके दो वर्ग हैं—स्थानीय किंवदन्ती एवं बाहरसे प्राप्त किंवदन्ती। वस्तुका जहाँतक सम्बन्ध है, घटित सत्य दोनोंके मूलमें होगा। —श्या० प०

किरपान या कृपाण—मुक्तक दण्डकका एक भेद। इसके प्रत्येक चरणमें आठ-आठकी यतिसे ३२ वर्ण होते हैं। यतियोंके स्थानपर अनुप्रास और अन्तमें गुरु लघु होना आवश्यक है। प्रायः इस छन्दमें चौर रसका वर्णन उपयुक्त होता है, किन्तु मध्यकालके कवियोंने विरह, सयोग आदि भावोंके लिए भी इसको चुना है। वास्तवमें यह आलंकारिक छन्द है जो रीति-कालके कवियों द्वारा नाना प्रकारसे प्रयुक्त हुआ है। भानुने ‘छन्दप्रभाकर’ (पृ० ११९)में लिखा है कि प्रत्येक चरणके अन्तमें नगणकी योजना करनेसे छन्दमें लालित्य आ जाता है। ३२ वर्णोंके इस छन्दमें आठ-आठकी यतिपर अनुप्रास लगाना एक प्रयोग-

मात्र ही लगता है। सम्भवतः यही कारण है कि पूर्ववर्ती छन्द-ग्रन्थोंमें प्रायः इस नामका छन्द नहीं मिलता। उदा०—‘विन गुन तेरी आन, भृकुटि कमान तानि, कुटिल कटाक्ष वान, यह अचिरज आहि’ (कविप्रिया पृ० १५२)। —ह० मो०

किरीट सवैया-दे०—‘सवैया’, पाँचवाँ प्रकार।

किलकिंचित्-दे०—‘स्वभावज अलंकार’, पाँचवाँ।

कीर्त्तन-यह सामूहिक गीतका एक रूपान्तर है। इसके दो रूप हैं—लोकप्रिय अथवा असाम्प्रदायिक तथा सकीर्ण अथवा साम्प्रदायिक। चैतन्यदेवके कारण यह रूप अधिक लोकप्रिय हुआ। —रा० खे० पा०

कुंडल-मात्रिक सम छन्दका एक भेद। भानुके अनुसार २२ मात्राके चरणका छन्द जिसमें १२, १० पर यति तथा अन्तमें २ ग (SS) रहते हैं। इस छन्दका प्रयोग सूरे ‘सूरसागर’में तथा तुलसीने ‘विनयपत्रिका’के पदोंमें विशेष रूपसे किया है। वस्तुतः यह छन्द भावावेगको प्रकट करनेमें सफलतासे प्रयुक्त हुआ है। सूराका प्रयोग—‘चलन चलन श्याम कहत, कोउ लेन आयो। नन्द भवन भनक सुनी, कंस कहि पठायो’ (सु० सा० वें० प्रे० पृ० ४५६) तथा तुलसीका भावावेग विनयपत्रिकामें व्यक्त हुआ है—‘तू दयाल दीन हौ, तू दानि हौ भिखारी। हौ प्रसिद्ध पातकी, तू पाप पुंज हारी’—इस छन्दके चरणके अन्तमें यदि एक ही ग (S) रहता है तो उड़ियाना कहलाता है। सूर तथा तुलसीने पदोंमें इसका भी प्रयोग किया है—‘उमुकि चलत रामचन्द्र, वाजत पैजनियाँ। धाय मातु गोद लेत, दशरथकी रनियाँ’ (गीता०)। यह छन्दरूप प्रमातीके रूपमें अधिक प्रयुक्त हुआ है। —र०

कुंडलिनी-दे०—‘हठयोग’।

कुण्डलिया-मात्रिक विषम छन्द। ॥ ‘प्राकृतपैगलम्’- (१ १४६)में इसका लक्षण दिया गया है। यह संयुक्त छन्द है। छ पंक्तियोंका यह छन्द होता है, प्रथम दो दल दोहेके होते हैं और अन्तिम चार रोलाके। दोहेके चार पाद दो ही गिने जाते हैं। दोहेको छन्दका पूर्वाङ्ग कहा जा सकता है और रोलाको उत्तराङ्ग—इस प्रकार कुण्डलियाके प्रत्येक पादमें २४-२४ मात्राएँ होती हैं। दोहेके चौथे पाद-को रोलाके प्रथम पादमें दोहराया जाता है और दोहेका प्रथम पाद जिस शब्दसे प्रारम्भ होगा वही शब्द रोलाके चतुर्थपादके अन्तमें दोहराया जाता है। यति दोहा और रोलाके अनुसार ही रखी जाती है। अपभ्रंश छन्द-ग्रन्थोंमें भी कुण्डलियाका परिचय मिलता है। हिन्दीमें गिरधर-की कुण्डलिया काफी लोकप्रिय हैं। उनके अतिरिक्त केशव (रामचन्द्रिका), जटमल (गोरावादल०), सूदन (सुजान-चरित) तथा गुलाब(करहियोको रायसी)ने इस छन्दका प्रयोग किया है। यह छन्द वीर रस तथा उपदेशके लिए अधिक उपयुक्त है। उदा०—दोहेके दो चरण जो इसका प्रथम चरण बनाते हैं—‘वसिबो बुन्दावन करौ, यह चाहत जिय मोर।’ तथा रोलाका एक चरण जो इसका तीसरा चरण बनाता है—‘कर मुरलीकी घोर, मोर जमुनाकी अन्हैयो।’ इसका प्रथम अंश वस्तुतः दोहेका चौथा चरण ही है, और श्मी प्रकार दोहेका प्रथम चरण रोलाके अन्तमें

‘करौ बुन्दावन वसिबो’ दोहराया गया है। —रा० सि० तो०

कुट्टमित-दे०—‘स्वभावज अलंकार’, सातवाँ।

कुतूहल-दे०—‘स्वभावज अलंकार’, पन्द्रहवाँ।

कुमार ललिता-वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद, ‘पिंगलसूत्र’में इसकी परिभाषा दी है—‘जसौ ग्’ (६ ३), जगण, सगण और गुरूके योगसे इस वृत्तका चरण बनता है (ISI, IIS, S)। लगभग सभी आचार्योंने यह नाम माना है। उदा० ‘किया भरत कीनी-वियोगरस भीनी। तजी गति नवीनी-मुकुन्द पदलीनी’ (रा० च० १० १२)। —पु० शु०

कुलटा (नायिका)—परकीयाकी स्थितिके अनुसार एक भेद विशेषके लिए दे०—‘नायिकाभेद’। सर्वप्रथम उल्लेख भानुदत्तने किया है। इसका शब्दार्थ है पतित स्त्री। अनेक पुरुषोंसे प्रीति करनेवाली कामातुरा नायिका। मतिरामके अनुसार—‘जो चाहत बहु नायकन सरस सुरति परप्रीति।’ (रसरज ७९)। सामान्यासे इस नायिकाका भेद केवल इतना माना जाता है कि यह कामवासनासे प्रेम करती है और गणिका धनकी आकाक्षासे। इस नायिकाके वर्णनके माध्यमसे रीतिकालके कवियोंने नारी-मनोविज्ञानके श्म पक्षका चित्रण किया है—‘जाति चली यहि भाँति गली विंशुरी अलकै अँचरा न सँभारै।’ (मतिराम रसरज ८०)। देवने उसकी भगिमाका वर्णन किया है—‘चंचल नैनी दगचल मोरि हँसै मुख रचक अचल दैके।’ (ब्रजभाषा नायिका० २ ३३३)। पश्चात्तरने उसकी लज्जाहीनताका अंकन किया है—‘एकनकों तकि घूँघटमें मुख मोरि कनैखिन दै चले दै चले।’ (भा० वि० १ १०८)।

कुलिश-दे०—‘वज्र’।

कुसुमविचित्रा-वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। ‘पिंगलसूत्र’ (६-३५)के लक्षणके अनुसार नगण, यगण, नगण और यगणके योगसे यह वृत्त बनता है (III, ISS, III, ISS)। केशवने श्म छन्दका प्रयोग किया है। उदा०—‘तेहि अति रुरे रघुपति देखे। सब गुन पूरे तन मन लेखे।’ (रा० च० ५ ६)। —पु० शु०

कुसुमस्तवक-साधारण दण्डकका एक भेद। यह हेमचन्द्र (१४ श० ६०)कालीन छन्द है। हेमचन्द्रने इस छन्दका नाम ‘कुसुमास्तरण’ दिया है। लगता है कि सवैया-के विकासमें प्रस्तुत छन्दका हाथ अवश्य रहा होगा। ‘छन्दो-उत्तुशासन’में इसका लक्षण दिया है—‘स कुसुमास्तरण’ (अ० २ ३०१)। भानुने इसका लक्षण—‘सगण ९ वा अधिक’ (छन्द प्रभाकर) दिया है। ‘जयदामन’ (पृ० १४७)-पर वर्णवृत्त दण्डकका अक्षरानुसार अंकन करते हुए वेलेणकरने १०वीं संख्यामें कुसुमास्तरणका लक्षण कितना भी सगण दिया है। भानुके लक्षणके साथ यह तुलनीय है। रीतिकालीन कवियोंने इसका यदा कदा प्रयोग किया होगा, क्योंकि एक सगण निपात कर देनेसे ध्वनिकी दृष्टिसे सवैयाका सुन्दर रूप उपस्थित हो जाता है, उदा०—‘छसरै-सिर पै छवि मोर-पखा उनके नथके मुकता थहरै थहरै,’ अन्तिम ‘थहरै’का पात कर देनेसे रीतिकालीन कवियोंकी अपना प्रिय सवैया आसानीसे प्राप्त हो जाता है। सम्भवतः इसी लिए प्रस्तुत छन्द बहुत प्रचलित नहीं हो सका, यहाँतक कि केशवदामनने भी श्मका प्रयोग नहीं किया है। फिर

भी अपनी ऐतिहासिकताके कारण यह छन्द अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। —ह० मो०

कृप-दे० 'हठयोग'।

**कृति :** कृतित्व-कलात्मक रचना। लेखक अथवा कलाकारके कर्तृत्वसे उद्भूत साहित्य, संगीत, मूर्ति अथवा चित्र। प्रत्येक कलात्मक कृति विचारों, भावनाओं और संवेदनाओंकी सहति है, जिसका व्यक्त स्वरूप विभिन्न माध्यमोंके द्वारा विशिष्ट संकेतके रूपमें प्रकट होता है और यही व्यक्त स्वरूप प्रतीक बनकर मोक्षके मनमें कलाकारके विचारों, उसकी भावनाओं अथवा संवेदनाओंकी निष्पत्ति करता है। इस प्रकार कृति शब्दका व्यवहार स्थूल कलानकेतों और सूक्ष्म एवं विशिष्ट संवेदना-जगत्, दोनोंके लिए होता है। क्रीचे कलाकृतिको मानसिक ही अधिक मानता है और अनुभूतिसे उसका तादात्म्य कर देता है। 'अनुभूति ही व्यंजना है' यह क्रीचेका कला-सिद्धान्त है और इसमें अभिव्यजनाको कृतिका बहिरंग न मानकर उसका अन्तरंग ही माना गया है। (दे० रचना, सर्जन) —रा० भ०

**कृष्णकाव्य**—भारतीय धर्म और संस्कृतिके इतिहासमें कृष्णका व्यक्तित्व अत्यन्त विलक्षण है। कृष्ण(आगिरस)का प्राचीनतम उल्लेख ऋग्वेद (१, ११६. ७, १, ११६, २३, ८, ८५, १-९, ८, ८६, १-५)में पाया जाता है। इन सन्दर्भोंमें कृष्ण एक स्तोता ऋषि है, वे तथा उनके पुत्र क्रमशः अपने पौत्र और पुत्र विश्वक-विष्णापुको पुनः जीवन और आरोग्य देनेके लिए अश्विनीकुमारोंका आवाहन करते हैं। ऋग्वेदमें एक कृष्णालुरका भी उल्लेख है जिसे इन्द्रने पराभूत किया था (१, १०१, १, ८, ९६, १३-१५)। परन्तु महाभारतके वीर राजनीतिज्ञ कृष्णके व्यक्तित्वसे इन प्राचीन सन्दर्भोंमें कोई समता नहीं मिलती। 'छान्दोग्य उपनिषद्'(३, १७, ४-६)के घोर अगिरसके शिष्य कृष्ण देवकीपुत्र कहे गये हैं, जिन्हें गुरुसे यज्ञकी सरल रीति प्राप्त हुई जिसकी दक्षिणा थी तप, दान, आर्जव, अहिंसा और सत्य। महाभारतके ज्ञान्ति-पर्वमें वासुदेव कृष्णकी पूजाविधि बताते हुए जिस वैष्णव यज्ञका प्रतिपादन किया गया है उससे उपनिषद्के इस सन्दर्भका सरलतासे सामंजस्य हो जाता है। 'घट' और 'महाउमग' जातकोंमें भी कण्ठ वासुदेवकी क्रमशः एक पूरी कथा तथा संक्षिप्त उल्लेख मिलता है, जिसका थोड़ा-बहुत साम्य भागवतमें वर्णित प्रसिद्ध कृष्ण-कथासे दिखाया जा सकता है। हरिवंश, विष्णु, भागवत, ब्रह्मवैवर्त आदि अनेक पुराणोंमें कृष्णकी कथाको अधिकाधिक महत्त्व मिला है, परन्तु इनमें भागवतकी कृष्णकथा ही सबसे अधिक विस्तृत और सागोपाग तथा व्यवस्थित कही जा सकती है। ऐसा लगता है कि कृष्णकी कथा मौखिक रूपमें लोक-प्रचलित थी। पुराणोंमें उसका धीरे-धीरे धार्मिक रूपककी भाँति उपयोग होने लगा जो क्रमशः बढ़ता चला गया और कवियोंकी कल्पना उनमें नये-नये प्रसंग और सन्दर्भ जोड़ती गयी। कृष्णकी कथा कल्पनाके लिए सबसे अधिक उर्वर क्षेत्र रही है।

इस कथाके कई रूप और पक्ष हैं। लिखित और मौखिक रूपमें कृष्णालयानपर विहंगम दृष्टि टालनेसे कृष्णके तीन रूप हमारे सामने आते हैं—(१) योगी धर्मात्माका रूप—

जिसकी गीताके कृष्णमें चरम परिणति मिलती है, (२) ललित मधुर गोपालका रूप—संस्कृत साहित्यमें जिसकी चरम परिणति श्रीमद्भागवत, पद्म और ब्रह्मवैवर्त पुराणमें हुई है तथा (३) वीर राजनयिकका रूप जो महाभारत और पुराणोंमें युद्धके सन्निविग्रह सम्बन्धी प्रसंगोंमें प्रकट हुआ है। ये रूप मनुष्यके ज्ञान, राग और कर्मकी तीन प्रधान मानसिक वृत्तियोंके प्रतिनिधि कहे जा सकते हैं। ये तीनों रूप पर्याप्त प्राचीन ज्ञान पड़ते हैं और वास्तव असंगतसे लगते हुए भी उनमें एकसूत्रता देखी जा सकती है। उदाहरणके लिए कृष्णके व्यक्तित्वकी सबसे प्रमुख विशेषता—निःसंगता या तटस्थताकी वृत्ति समान रूपसे उनके सभी रूपोंमें मिलती है और ध्यानसे देखनेपर यह स्पष्ट हो जाता है कि इसी वृत्तिको मानो जीवनके इन तीन विभिन्न पक्षोंमें उदाहरत करनेके लिए इन तीन रूपोंकी अवतारणा हुई है। परन्तु ये तीनों रूप कृष्णके उस दैवत रूपके ही अर्धन विकसित हुए जो अत्यन्त प्राचीन कालसे इष्ट देवता वासुदेव कृष्णके रूपमें लोकप्रिय होता आया था (दे०—'भागवतधर्म')। इस दैवत रूपकी परिणति अन्ततोगत्वा साक्षात् परब्रह्ममें हुई। ऐसा ज्ञान पड़ता है कि इष्ट देव वासुदेव कृष्णके व्यक्तित्वकी प्रमुख विशेषता उनका सौंदर्य और माधुर्य ही थी, और इसी रूपमें वे वृष्णिवंशीय सात्वत जातिके कुलदेव माने जाते थे। मौखिक रूपमें ललित मधुर गोपाल कृष्णकी कथाएँ अवश्य प्रचलित रही होंगी जो काव्य (उदाहरणार्थ, 'गाथासप्तशती १, ८९। ध्वन्यालोक २, ६। बुद्धचरित १, ५०) तथा मूर्तिकला और शिलालेखों (उदाहरणार्थ घोसुण्डी, बेसनार, नानाघाट-ब्राह्मी इन्स्क्रिप्शंस—लुडर्स सख्या ६, ६६९, १११२)में यदा-कदा आभासित हो जाती है। परन्तु पुराणोंने इन कथाओंको बहुत धीरे-धीरे अपनाया। प्राचीन पुराणोंमें केवल भागवतमें गोपाल कृष्णकी कथा सम्यक् रूपसे वर्णित की गयी, परन्तु उसमें भी राधाका नामोल्लेखतक नहीं हुआ। पद्म और सबसे अधिक ब्रह्मवैवर्त पुराणमें ही राधा-कृष्णकी प्रेम-रोमांस-गमित-कथा विस्तारसे दी गयी है। परन्तु लोकसाहित्य, गीत और कथाओंमें कृष्णके असंख्य आख्यान चलते रहे होंगे, यह बात मध्यकालमें निर्मित देशभाषा काव्यसे प्रमाणित होती है।

संस्कृतमें राधा-कृष्ण सम्बन्धी प्रथम काव्यरचना जयदेव- (वारहवीं शती)का गीतगोविन्द है जो भक्ति और शृंगारका अनुपम माधुर्य-मण्डित गीतिकाव्य है। अनुमान है कि कवि-को उसकी रचनाकी प्रेरणा राधा-कृष्ण सम्बन्धी लोकगीतों तथा लोकप्रचलित आख्यानोंसे ही मिली होगी। इसी लोकपरम्पराकी देशभाषामें सबसे पहली साहित्यिक अभिव्यक्ति चौदहवीं-पन्द्रहवीं शतीमें विद्यापतिके मैथिल-पदोंमें हुई। पदावली हिन्दी कृष्णकाव्यकी पहली रचना कही जा सकती है। विद्यापतिकी पदावलीकी भावधारका सम्बन्धमें मतभेद है कि उसमें लौकिक शृंगार है अथवा भक्तिका माधुर्यभाववाला शृंगार। यह मतभेद वस्तुतः सम्पूर्ण कृष्णकाव्यके विषयमें न्यूनाधिकरूपमें उठता रहता है। बात यह है कि कृष्णके उपर्युक्त तीन रूपोंमेंसे कवियोंने केवल ललित-मधुर गोपाल कृष्णको ही काव्यका विषय



वनाया है, अन्य रूपोंको इसी रूपकी पुष्टि या महत्ताके लिए यदा-कदा प्रयुक्त किया है। अतः स्वभावतया इस रूपमें शृंगारकी उत्तरोत्तर वृद्धि होती गयी है, राधा और अन्य गोपियोंसे सम्बन्धित प्रेमप्रसंगोंकी भरमार होती गयी है। परिणामतः यह कहना असम्भवप्राय हो गया है कि कहाँ लौकिक शृंगारकी मूल प्रेरणासे रचना की गयी है और कहाँ वह भक्ति-भावनापर आधारित है। परन्तु विद्यापतिकी पदावलीके विषयमें विभिन्न मतोंके बीच वास्तविकता यह जान पड़ती है कि मूलतः कविने अपने आश्रयदाताओंकी प्रसन्नताके लिए राधा-कृष्णके प्रेम-प्रसंगोंपर शुद्ध शृंगारिक रचना की थी, परन्तु कदाचित् कालान्तरमें अन्त समय निकट आते-आते उसके हृदयमें शिव और शक्तिकी तरह राधा-भावके प्रति भी भक्ति-भावना जागरित हो गयी होगी। जो हो, विद्यापतिकी पदावली रसिकोंका मनोरंजन तो करती ही रही है, चैतन्य सरोखे भक्तोंको भी वह अपनी विदग्ध-माधुरी और गूढ़-गम्भीर प्रेम-प्रवणतामें रसमग्न करनेमें सफल हुई है। भक्तिकाल(दि०)का वातावरण ही ऐसा भावावेशपूर्ण था कि उसमें विद्यापतिके पद क्या, भक्तोंको ध्वन्यालोकमें दिये हुए घोर शृंगारके उदाहरण भी भक्तिरसमें डूबे हुए जान पड़ते थे। इसी वातावरणमें हिन्दीके कृष्णकाव्यकी जो अधिकांशतः कृष्ण भक्ति-काव्य है, रचना हुई।

विद्यापतिके बाद हिन्दी कृष्णकाव्यके प्रथम कवि सूरदास हुए जिनकी प्रतिभाकी पुष्टिमार्गके प्रवर्तक महाप्रभु वल्लभाचार्यने अपने सम्प्रदायके प्रचारमें लगाया। सूरदासने गोपाल कृष्णके गोकुल, वृन्दावन और मथुराके जीवनसे सम्बन्धित सम्पूर्ण आख्यानको सूरसागरमें एक गीति-प्रबन्धका रूप दिया। कथाकी सामान्य रूप-रेखा तो उन्होंने भागवतसे ही ली, परन्तु उसके प्रसंगों और विवरणोंको उन्होंने बहुत अधिक विस्तार दिया, अनेक नवीन घटनाओं और उपकथाओंकी अवतारणा की तथा सम्पूर्ण कथाकी भक्ति-भावनाके साथ इस प्रकार सघटित किया कि उसमें उद्देश्यकी एकताके साथ-साथ उपकथाओं और प्रसंगोंकी बहुलता तथा शैलीकी मुक्तता होते हुए भी संयोजन और सघटनमें एकसूत्रता आ गयी। इसके अतिरिक्त विविध उपकथाएँ और घटनाप्रसंग, जिन्हें लीला कहा गया है और जो सम्पूर्ण कृष्णलीलाके अंग हैं, स्वयं विधिवत् प्रारम्भ, कथाके आदि, मध्य, अवसानकी योजना तथा निश्चित उद्देश्यके साथ रचे गये हैं, स्वतन्त्र खण्डकथा या खण्डकाव्यके रूपमें पढ़े जा सकते हैं और प्रत्येक पद जो पहले छोटी घटना या वर्णन-प्रसंग, फिर खण्डकाव्य और अन्तमें सम्पूर्ण कृष्णकथाकी एक कड़ी मात्र है, स्वतन्त्र रूपमें पूर्णतया आस्वाद्यनीय है। वस्तुतः ये पद इसी रूपमें अलग-अलग ही पढ़े या गाये जाते हैं। कथाके सन्दर्भकी तो पाठक, गायक या श्रोता पृष्ठभूमिके रूपमें स्वयं कल्पना कर लेते हैं। इसीलिए प्रायः यह कहा जाता है कि 'सूरसागर' मुक्तकपदोंका संग्रह है। परन्तु वस्तुतः वह एक साथ ही गीति-प्रबन्ध, कृष्णकी विविध लीलाओं तथा मुक्तकपदोंका संग्रह है। कृष्णकाव्यकी एक सामान्य प्रकृति यह भी है कि वह अधिकतर मुक्तक-रूपमें रचा गया है, क्योंकि कृष्णकाव्य-

में वर्णित कृष्णकी कथा अत्यन्त सीमित है। सूरदासने ही उसके सभी घटना-विवरण दे दिये हैं। कृष्णके जन्म, शैशव, गोपोंके साथ क्रीड़ा, गोचारण, राधा तथा गोपियोंके साथ रस-केलि, लज्जवेगधारी असुरोंका वध, गोवर्धनधारण और इन्द्रदमन, मथुरा-प्रवास, कंस-वध, उद्धव-सदेश, द्वारिकागमन तथा प्रभासक्षेत्रमें गोप-गोपियों और राधाके साथ पुनर्मिलन। परन्तु सूरदास द्वारा दिया गया कथाका यह विस्तार अन्य कवियोंमें नहीं मिलता। उन्होंने इसीमेंसे कुछ प्रसंगोंपर ही लेखनी चलायी है। अष्टछाप(दि०)के कवियोंमें नन्ददासको छोड़कर अन्य सभी कवि सूरदासका अनुकरण करते देखे जाते हैं। पुष्टिमार्गीय कृष्णकाव्यकी एक विशेषता यह है कि इसमें गोपालकृष्णकी बाललीलाकी विशेष महत्त्व दिया गया है। अन्य सम्प्रदायोंके कवियोंने इस ओर बहुत कम ध्यान दिया है। कृष्ण-कथाका सर्वाधिक प्रिय विषय राधा-कृष्ण और गोपी-कृष्णकी प्रेम-लीला है। स्वयं सूरदासने भी इसे सर्वाधिक महत्त्व दिया है। सूरसागरकी कथाकी एकसूत्रता राधाकृष्णके प्रसंगपर ही आधारित है। सूरदासके सहयोगी अष्टछापके अन्य कवियोंने भी उसे यथेष्ट महत्त्व दिया और निकुञ्जलीलाके वर्णनमें सर्वाधिक रुचि दिखायी। सूरदासके समकालीन गुसाई हितहरिवंश (दि०—'राधावल्लभ सम्प्रदाय') और उनके अनुयायी राधावल्लभी भक्त, स्वामी हरिदास और उनके अनुयायी सखीसम्प्रदाय (दि०)के भक्त तथा महाप्रभु चैतन्यके गौडीय वैष्णव सम्प्रदायमें दीक्षित भक्तकवि सभी लगभग एकान्तरूपसे राधा और गोपियोंके साथ कृष्णकी प्रेम-क्रीड़ाओंके वर्णनमें ही मग्न दिखाई देते हैं। सूरदासके प्रेम-चित्रणोंकी सूक्ष्मता और गूढ़ व्यंजनात्मकता तो अन्य कवियोंकी दुर्लभ हो ही गयी, उनके काव्यकी यह सीमित विषयवस्तु भी और अधिक सीमित और संकुचित होती गयी और यमुना-कूल, लता-निकुञ्ज और अन्तःप्रकोष्ठके कुछ चुने हुए प्रेम-प्रसंगोंका ही थोड़े-थोड़े अन्तरोंके माथ चर्वित-चर्वण होने लगा। धीरे-धीरे कृष्णके व्यक्तित्वका वह वीतरागत्व भी, जो इस माधुर्यभावके रूपमें भी कम-से-कम सूरदासने निरन्तर सुरक्षित रखा था, मुला दिया गया।

सूरदासके बाद सम्पूर्ण कृष्ण-कथा रचनेका प्रयत्न भक्ति-कालके बाद वल्लभ सम्प्रदायके ही ब्रजवासीदासने 'ब्रजविलास'(१, ७७०)में किया जो वर्ण्य विषयमें 'सूरसागर' और शैलीमें 'रामचरितमानस'का अनुकरण है। परन्तु काव्यकी दृष्टिसे उसका कोई महत्त्व नहीं है। कृष्ण-कथा सम्बन्धी कुछ प्रबन्धात्मक रचनाएँ नन्ददासने भी की थीं—जैसे 'झ्यामसगाई', 'भँवरगीत' और 'रासपचाध्यायी', परन्तु इस प्रकारके लघु-प्रबन्ध तो 'सूरसागर'में अनेक पाये जाते हैं। नन्ददासका 'रुक्मिणीसगल' अवश्य कृष्णके ऐश्वर्य-रूपकी ओर ध्यान आकृष्ट करता है जिसे सूरसागरमें गौण स्थान दिया गया है। राधावल्लभी भुवदास, वल्लभ-सम्प्रदायके नागरीदास तथा राधावल्लभी हितवृन्दावनदास आदि कुछ परवर्ती भक्त कवियोंने भी कृष्णकाव्य सम्बन्धी छोटे-छोटे प्रबन्धोंकी रचनाएँ कीं। परन्तु ये भी काव्यकी दृष्टिसे अत्यन्त साधारण कीटिकी हैं। वास्तवमें कृष्णका ऐश्वर्य रूप ही प्रबन्ध-रचनाका प्रकृत विषय हो सकता था,

परन्तु कृष्ण-भक्तिके साथ उसका सामंजस्य न होनेके कारण बहुत थोड़े भक्त-कवियोंने उसकी ओर ध्यान दिया। कृष्णके ऐश्वर्य-रूपसे सम्बन्धित केवल एक-दो प्रसंग ही काव्यके विषय बनाये गये। इनमें सबसे अधिक लोकप्रिय प्रसंग है रुक्मिणी-हरण। नन्ददासके पहले अकबरी-दरबारके कवि महापात्र नरहरि वन्दीजन (१५०५-१६१०) भी रुक्मिणी-मंगल लिख चुके थे। राजस्थानीमें पृथ्वीराजने 'विलि क्रिसण रुक्मिणी री' (१५८०) नामसे इस विषयपर एक सुन्दर काव्यकी रचना की थी, परन्तु वह सर्वथा इहलौकिक रचना है, भक्ति-भावका उसमें कोई सकेत नहीं है। रीतिकालमें नवल सिंहने भी 'रुक्मिणी मंगल' नामसे एक छोटेसे प्रबन्ध काव्यकी रचना की। उन्नीसवीं शताब्दीके उत्तरार्धमें महाराज रघुराज सिंहने भी 'रुक्मिणी परिणय' की रचना की। 'सुदामा चरित' के लेखक नरोत्तमदास (सोलहवीं शती) भी भक्त कवि नहीं कहे जा सकते, यद्यपि उसी प्रकारकी दैन्य भावकी भक्ति-भावना उसमें भी मिलती है जैसी कि 'रुक्मिणी मंगल' सम्बन्धी काव्योंमें है।

इस प्रकार साधारणतया सम्पूर्ण कृष्णकाव्य और विशेष रूपमें कृष्ण-भक्ति-काव्यकी प्रकृति गीतिके ही अधिक अनुकूल है। फलतः अधिकांश प्रकृत कृष्णकाव्य गीतिपदोंमें ही रचा गया है। भक्तिकालीन वातावरणको भावाविष्ट करनेका अधिकांश श्रेष्ठ कृष्ण-भक्ति और कृष्णकी ललित लीलाओंके काव्यमय गायनको ही है। उसीने जन-जनके हृदयमें गीति-भावनाका संचार कर दिया था। फलस्वरूप उस शैलीको काव्यमें प्रतिष्ठा मिली जिसे नस्सकृत कवियोंने काव्यके गौरवके उपयुक्त न मानकर तिरस्कृत कर दिया था। रामकाव्यके यशस्वी प्रणेता तुलसीदासतकने उसे अपनाया। उनपर कृष्णकाव्य और उसकी गीति-भावनाके प्रत्यक्ष प्रभावका प्रमाण उनकी 'कृष्णगीतावली' है। कृष्णका ललित-मधुर रूप ही वस्तुतः गीति-भावनाका सहज प्रेरणा-स्रोत है, शताब्दियोंसे वह लोक-हृदयको रस-प्लावित करता आया है। यही कारण है कि कृष्ण सम्बन्धी अधिकांश गीतिकाव्य मीराकी पदावलीको छोड़कर प्रत्यक्षतः आत्मनिष्ठ न होते हुए भी गीतिकी स्वात्मानुभूतिके गुणसे धीन नहीं कहा जा सकता, क्योंकि कवि सहज ही उन पात्रोंके भावोंमें अपनेको तल्लीन कर लेता है, जिनके माध्यमसे कृष्णके प्रति घनिष्ठ अनुराग व्यक्त किया जाना है। संगीतात्मकता तो कृष्ण-भक्ति-काव्यमें ओत-प्रोत है। लगभग सभी भक्त कवि नगीतज्ञ भी थे। अष्टछापके अनेक कवियोंके विषयमें उनकी नगीत-निपुणता सम्बन्धी कथाएँ प्रसिद्ध हैं। स्वामी हरिदासकी ख्याति तो कदाचित् काव्यकी अपेक्षा संगीतके क्षेत्रमें ही अधिक है। लोक-विश्रुत आख्यानपर रचना करते हुए भी कवियोंने कृष्ण सम्बन्धी गीतिपदोंकी रचनामें पर्याप्त स्वच्छन्दता, सहजोद्रेक और नवीन भावोन्मेषका परिचय दिया है, क्योंकि नीमित क्षेत्रमें ही सही, कृष्णके प्रेम-प्रसङ्गोंमें कवि कल्पनाको उद्दीप्त करनेकी अनुपम क्षमता रहती है। कृष्णकाव्यके गीति-पदोंमें गीति-काव्यके सभी गुण—तारिफ और रूप-रचना सम्बन्धी न्यूनाधिक रूपमें पाये जाते हैं और हम इसी काव्यके आधारपर भक्तिकालको हिन्दीका सर्वश्रेष्ठ गीतिकाल कह

सकते हैं। यह अवश्य है कि काव्य-रचनाकी प्रचुरतामें कृष्णकाव्यमें भी गीति-पदोंके रूपमें ही ऐसी रचनाओंकी कमी नहीं है जो मात्र वर्णनात्मक और उपदेशात्मक हैं तथा जिनमें बाह्य रूप-रेखाके अतिरिक्त गीतिका कोई लक्षण नहीं मिलता।

कृष्णकाव्यके श्रीकृष्णका व्यक्तित्व अत्यन्त विलक्षण है। उन्हें तत्त्वतः साक्षात् परब्रह्म, अद्वैत, परमेश्वर मानकर अपने-अपने भावके अनुसार कवियोंने वात्सल्य, सरस्य और माधुर्यके आलम्बन-रूपमें अपने उदात्तकीर्त लौकिक जीवनका अभिन्न अंग बनाया है। विशेषतः सुरदास तथा साधारणतः अन्य कवियोंने नन्द, यशोदा, गोप और गोपीके भावोंकी प्रतिभाके रूपमें कृष्णका चित्रण करते हुए जहाँ भावकी पूर्ण तन्मयता लानेके उद्देश्यसे उनके ब्रह्मत्वका प्रतिपाद किया, वहाँ उनके ब्रह्मत्वकी गूढ़ व्यञ्जना हुई है। यशोदाके वात्सल्य-भाजन कृष्ण पूर्णतः बालपुत्र है, उनके किसी अन्य रूपका मकेत भी उसे स्वीकार्य नहीं है। इसी प्रकार गोपियोंके कृष्ण प्रेमीके अतिरिक्त और कुछ भी नहीं है। सभी भक्त उनके ब्रह्मत्वको अस्वीकार करते हैं। परन्तु वास्तविकता यह है कि न वे पुत्र हैं, न सखा, न प्रेमी, वे किसीके शत्रु या मित्र नहीं, वे न नर हैं, न नारी, वे क्या हैं, यह कैसे कहा जाय ? इसीलिए वे भक्तोंके भावके अनुरूप उनके भगवान् हैं। कृष्णकाव्यमें यह तत्त्ववाचक कहा नहीं गया, रूपक, प्रतीक-सकेत और व्यञ्जनाकी शैलीमें अनुभूत कराया गया है। भावकी अनन्य परिपूर्णताके कारण कृष्णकाव्यके पात्र प्रतीक-रूप हैं। अतः सुरदासके वाद कवियोंने उन्हें लगभग ज्योंका त्यों स्वीकृत करके ही प्रयुक्त किया है और जिस प्रकार भावकी दृष्टिसे कृष्णकाव्य धीरे-धीरे सीमित हो गया उसी प्रकार पात्रोंकी दृष्टिसे भी उसमें संकोच आता गया और अधिकांश कवियोंकी दृष्टि कृष्ण, राधा और गोपियोंतक ही सीमित रह गयी। अन्य पात्रोंकी ओर यदि उन्होंने देखा भी तो केवल इन्हींके नाते।

भक्त कवियोंके हाथमें कृष्णकाव्य उन मानवीय भावोंके सहज परिष्करण और उदात्तीकरणका व्यावहारिक और प्रत्यक्ष दृष्टान्त बनकर प्रयुक्त हुआ था जो मनुष्यकी मसारके विषयोंमें लिप्त किये रहते हैं तथा पतनकी ओर ले जाते हैं। परिवारके जो नाते मनुष्यके आध्यात्मिक विकासमें उसके सबसे बड़े वैरी हैं, श्रीकृष्ण उन्हींके रूपमें भक्तोंकी प्राप्त होकर उनके तत्सम्बन्धी राग-द्वेषको अपनेमें समाहित करा लेते हैं। गीताके श्रीकृष्णने जिस निःसंगताका उपदेश दिया था, उसीको भक्त कवियोंने चित्रित किया है तथा उन्होंने आत्म-समर्पण-युक्त भक्तियोगका जो रूप अर्जुनको समझाया था वही काव्यमें उदाहृत किया गया है।

परन्तु भावावेशकी वह उदात्त स्थिति कबतक स्थिर रह सकती थी ? कौन कह सकता है कि भक्तिके प्रारम्भिक उन्मेषमें भी स्वलनकी कितनी सम्भावनाएँ रही होंगी और काम-वासना जैसी आकर्षक और पतनोन्मुख भावनाको स्वच्छतापूर्वक अभिव्यक्ति देते हुए न जाने कितनी बार कितने भक्तोंके मनमें भावका इहलौकिकता ही ठहरकर रह गयी होगी ? परन्तु इन दुष्कल्पनाओंके बावजूद, यह निःसंकोच कहा जा सकता है कि कृष्णकाव्यने, कमने-कम

भक्तिकालीन कृष्णकाव्यने जीवनकी जड़ताको भग कर उसे गतिशील बनाया, उद्देश्यहीनताको दूर कर उसे ऊँचा लक्ष्य प्रदान किया तथा जीवनकी असुन्दरता और नीरसता मिटाकर उसे सुषमा, सौन्दर्य और आनन्दसे अनुप्राणित किया। जहाँतक सदाचार और चरित्रका सम्बन्ध है, कृष्णकाव्यने उसे मनोवैज्ञानिक आधारपर सहज प्रवृत्तिके रूपमें ऊँचा उठानेका सफल उद्योग किया। उमने मनुष्यकी सबसे प्रमुख दुर्बलताको परम्परागत धर्मशास्त्रीय दृष्टिकोणसे दमनपूर्वक दूर करनेके स्थानपर उसे स्वाभाविक रूपमें ऊँचा उठानेका उपाय बताया। कृष्णकाव्यमें उस युगकी सर्वोच्च जन-भावना सुरक्षित है, वह धर्म और समाजके क्षेत्रमें सर्वोत्तम लोकतन्त्रात्मक शक्तियोंका प्रतिनिधित्व करता है।

परन्तु, जैसा कि ऊपर सकेत किया गया है, भक्तिकालका यह आदर्श वातावरण जो भावापन्नतापर आधारित था, अधिक दिनों नहीं रह सका। भक्ति सम्प्रदायवद्ध होकर रूढ़ि और कर्मकाण्ड-प्रधान होने लगी। साम्प्रदायिक प्रचारक धन-वैभवमें लिप्त होने लगे। उनका दृष्टिकोण सासारिक हो गया और उन लोगोंका आदर घट गया जो सासारिकताकी उपेक्षा करते हैं। अनजाने ही जीवनके वे मूल्य जो भक्तिकालने पुनर्निर्मित किये थे, मुलाये जाने लगे। भक्ति-धर्ममें भी गतिशीलताके स्थानपर जड़ता आने लगी। ऊपर सकेत किया जा चुका है कि कृष्णकाव्यका वर्ण्य विषय और उसकी भावधारा धीरे-धीरे सीमित और सकुचित होती गयी थी। जिस प्रेमकी भावनाको उसमें प्रमुखता दी गयी थी वह अपनी साकेतिकता और सूक्ष्मता खोकर जड़ता और विलासकी ओर जाने लगी। यह परिस्थिति बदले हुए वातावरणमें अत्यन्त स्वाभाविक थी। सम्प्रदायोंके केन्द्र भी वैभव-सम्पन्न थे और धनिक और अधिकारी वर्ग भी कवियोंको संरक्षण देने लगे थे। कुम्भनदासने सम्राट् अकबरके आमन्त्रणपर फतेहपुर सीकरी जाकर पश्चात्ताप किया था, सूरदासने एक बार सम्राट्से मिलकर स्पष्ट कह दिया था, दुबारा कभी मिलनेका प्रयत्न न करना। परन्तु अब स्थिति बदल गयी। कविगण सम्राटों और राजाओंकी तो क्या, छोटे-मोटे सामन्तों और जमींदारोंकी शरण हूँदने लगे। परिणाम यह हुआ कि रीतिकाल(दे०)में कविताका वर्ण्य विषय लगभग वही रहा जो कृष्ण-भक्तिकाव्यका था, परन्तु उसकी आत्मा बदल गयी। सर्वोच्च स्थितिसे वह निकट धरातलपर उतर आया। कृष्ण लौकिक नायकका प्रतीक नाम हो गया, कृष्णकी अभिन्न ह्लादिनी शक्ति, राधा एक साधारण नायिका बनकर रह गयी, गोपियों उनकी प्रिय, नर्म आदि सखियाँ हो गयीं। सूरदासने गोपियोंके प्रेम-भावकी अनन्यता और सम्पूर्णता सम्पादित करनेके लिए सूरसागरमें 'खण्डिता प्रकरण' लिखा था जिसमें कृष्णके दक्षिण-नायक रूपका सूक्ष्म, आध्यात्मिक व्यञ्जनापूर्ण चित्र दिया था। उन्होंने गोपियों और राधाके प्रेम-विकासकी अत्यन्त सूक्ष्म और स्वाभाविक स्थितियोंका चित्राकन किया था। रीतिकालीन कवियोंकी उसीके आधारपर नायक-नायिका भेद (दे०) नामसे एक बृहत् काव्य-शास्त्रीय विवेचनका विषय मिल गया। विषयकी दृष्टिसे लगभग समूचा रीतिकालीन साहित्य कृष्णकाव्य है। काव्य-धाराकी दृष्टिसे भी, जैसे कृष्ण-भक्ति-

काव्यमें माधुर्य भावकी प्रधानता थी, वैसे इसमें भी शृंगारकी प्रधानता है। परन्तु वास्तविक यह है कि विषय-वस्तु प्रायः नाम-मात्रकी ही कृष्णपरक है, उममें कृष्ण और राधाका बहाना-मात्र है तथा भाव-धारा वास्तविक समान होते हुए भी विषयके अनुरूप सर्वथा लौकिक, अतः हीन कोटिकी है। उदात्तताके स्थानपर उममें विलासिताका वातावरण है, आध्यात्मिक पिपासाके स्थानपर वासनाकी अतृप्ति है।

परन्तु ऐसा सर्वत्र नहीं है। आधुनिक कालकी सुधारवादी भावनाके प्रभावमें रीतिकालके शृंगारी काव्य और उसके तथाकथित पूर्वरूप, कृष्ण-भक्तिकाव्यकी अत्यधिक निन्दा की गयी है। माधुर्य भक्ति और लौकिक शृंगारका अन्तर तर्क और वाद-विवादके द्वारा स्पष्ट नहीं किया जा सकता। तर्कके आधारपर तो बड़े-बड़े भक्त-कविका माधुर्य भाव मानसिक रुग्णता और दमित वासनाका प्रकाशन कहकर निन्दित किया जा सकता है। परन्तु कलमें यदि उदात्तीकरणकी स्थिति स्वीकार्य है, तो कृष्ण-भक्तिकाव्य उसका सर्वोत्तम उदाहरण कहा जा सकता है। रीतिकालीन कवि भी सर्वदा लौकिक वासनात्मक प्रेरणासे ही काव्यरचनामें प्रवृत्त होते रहे हों, यह भी दावेके साथ नहीं कहा जा सकता। अनेक रीतिकालीन कवियोंमें (केवल उन कवियोंमें ही नहीं जो निश्चित रूपमें भक्ति-प्रेरित थे और जो शुद्धीके इतिहासके 'रीतिकालके अन्य कवि' शीर्षकमें रख दिये गये हैं) प्रायः भक्ति-भावनाको प्रेरणा झलक जाती है और उनकी चित्तवृत्ति सासारिकतासे ऊपर उठती हुई जान पड़ने लगती है। और फिर, रीतिकालमें कृष्णकाव्यकी धारा क्षीण भले ही पड़ गयी हो, टूटी कदापि नहीं। घनानन्द रीतिकालमें ही हुए जिन्होंने सुजानके प्रेमको सहज ही कृष्ण-प्रेममें परिणत करके सासारिकतापर विजय पायी। नागरीदास, बल्शी हसराम, हितवृन्दावनदास, भगवत रसिक, हठीजी, ब्रजवासीदास आदि अनेक भक्तकवि जो वल्लभ, राधावल्लभ या सखी सम्प्रदायके अनुयायी थे, रीतिकालमें ही हुए हैं। इन्होंने कृष्ण-भक्तिकाव्यकी परम्पराको जीवित रखा और समसामयिक रीतिकालीन कृष्णकाव्यके प्रणेताओंके लिए नेतावनीका काम किया। इनमें और रीतिकालीन कवियोंमें एक अन्तर शैलीका भी है। जहाँ इनमेंसे कुछ कवि भक्तिकालीन कृष्णकाव्यकी पदशैलीके अनुकरणका प्रयत्न करते दिखाई देते हैं, वहाँ रीतिकालीन कवियोंकी शैली एकदम भिन्न, सूक्ति और उक्ति-वैचित्र्य-प्रधान मुक्तकोंकी शैली है। गीतिकाव्यकी भावापन्नता उसमें नहीं है। कलात्मक चमत्कारपर ही कविका विशेष ध्यान है। दोहा, कवित्त, सवैया, हरिगीतिका आदि कुछ छन्दोंका मुक्तक रूपमें सूरदास, हित हरिवंश, नन्ददास तथा कुछ अन्य भक्त-कवियोंने भी व्यवहार किया था, परन्तु रीतिकालमें तो राधा-कृष्णका गुणगान कवित्त और सवैयामें ही सीमित रह गया।

आधुनिक कालमें जब गद्यके रूपमें साहित्यका बहुविध विकास प्रारम्भ हुआ, तब भी कविताका विषय बहुत दिनोंतक कृष्णवार्ता ही बना रही। हिन्दीके कवि राधा-कृष्णके प्रेम-प्रसंगोंपर इतने मुग्ध थे कि उन्हें काव्यका और कोई

विषय सूझता ही न था। आधुनिक काल के प्रारम्भिक युगमें ललितकिशोरी जैसे वास्तविक भक्तकवि तो होते ही रहे, शुद्ध काव्यकलामें प्रवृत्त भारतेन्दु सरीखे कवि भी, न केवल राधा-कृष्ण-प्रेमवार्ता विषयक कवित्त और सर्वथा लिखते थे, जिनकी प्रेरणाके विषयमें संदेह किया जा सकता है, वल्कि चूड़दासकी परम्परामें पदरचना भी करते थे। पदरचनाकी प्रवृत्ति वर्तमान कालतक समाप्त नहीं हुई है। अनगिनती अख्यात भक्तोंके अतिरिक्त वियोगी हरि जैसे प्रसिद्ध साहित्यिकता नाम इस श्रेणीके कवियोंमें लिया जा सकता है। रीतिकालके प्रसिद्ध आचार्य मिश्रीराधाचरण ने कहा था, 'आगेके कवि यदि प्रसन्न होंगे तो समझा जायगा कि मैं भी कोई कवि था, अन्यथा मुझे इतीमें सन्तोष है कि मेने कविताई करनेके वहाने राधा-कन्हारिका सरण तो कर लिया।' अनेक रीतिकालीन और आधुनिककालीन कृष्ण-काव्य लिखनेवाले कवियोंका यही भाव रहा है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्रसे लेकर आधुनिककालीन ब्रजभाषाके शिल्पी जगन्नाथदास 'रत्नाकर'तक, अनेक कवि कृष्णकाव्यपर पूर्ण अधिकार और आत्मीयताके साथ लिखते रहे हैं। छायावाद, प्रगतिवाद, प्रयोगवाद तथा आजकी 'नयी कविता' के युगमें भी ब्रजभाषाके कृष्णकाव्यकी परम्परा समाप्त नहीं हुई है। उसका चमत्कार ऐसा विलक्षण है कि अति आधुनिक प्रवृत्तियों-ने प्रभावित कलाकार भी उसपर रीढ़े बिना नहीं रहते।

कृष्णकाव्य सोलहवीं शताब्दीसे आज बीसवीं शताब्दी-तक ब्रजभाषाकी काव्य-भाषाके रूपमें निरन्तरता आया है। ब्रजभाषाकी उसीके द्वारा देशव्यापी मान्यता प्राप्त हुई और गुजरातसे बंगालतक उसका प्रचार हुआ। उसीके प्रभावसे बंगालमें काव्यकी एक नवीन शैली और प्रवृत्ति 'ब्रजवृत्ति' (दे०) नामसे विकसित हो गयी। परन्तु कृष्ण-काव्य आधुनिक काव्य-भाषा खड़ीबोलीमें भी रचा गया है, अतः यह कहा जा सकता है कि कृष्णकाव्यसे ब्रजभाषाकी गौरव मिला है, न कि ब्रजभाषासे कृष्णकाव्यकी। खड़ी बोलीके कृष्णकाव्यमें, जिसके प्रमुख प्रणेता अयोध्यासिंह उपाध्याय और मैथिलीशरण गुप्त हैं, आधुनिक सुधारवाद, देशभक्ति, विश्व-भेद्री आदि भावनाओंकी भी सम्मिलित किया गया है। आधुनिक कालमें जो भी मध्यकालीन अवशेष हैं, उनमें स्वाभाविक है कि अधिकांश कृष्णकाव्य ही है। वस्तुतः आधुनिककालीन कृष्णकाव्य, चाहे वह भक्ति-प्रेरित हो या रीति-प्रेरित अथवा देश-भक्ति और सुधारवादसे ही प्रेरित क्यों न हो, मध्यकालीन अवशिष्ट ही कहा जा सकता है।

—ब्र० व०

कृष्ण-भक्ति शाखा—हिन्दी साहित्यके इतिहासके पूर्व-मध्यकाल (दे०)की अध्ययनकी सुविधाके लिए भक्तिके सम्प्रदायगत अन्तरों और उन्हींके परिणामस्वरूप काव्य-विषयोंके आधारपर रामचन्द्र शुक्लने चार प्रमुख शाखाओंमें विभाजित किया था। यह विभाजन स्वाभाविक और स्पष्ट होनेके कारण सर्वस्वीकृत हो गया है। पूर्व-मध्यकाल काव्यकी प्रमुख प्रवृत्तिके आधारपर भक्तिकाल (दे०) कहा जाता है। यह भक्ति मोटे तौरपर निर्गुण और सगुण दो पृथक् धाराओंमें विभक्त की जाती है। सगुण-धाराका अध्ययन पुनः रामभक्ति शाखा और कृष्णभक्ति शाखाओं

विभाजित करके किया जाता है। जैसा कि रामकाव्य (दे०) और कृष्णकाव्य (दे०)की प्रवृत्तियोंके साधारण परिचयसे ही स्पष्ट हो जाता है, इन शाखाओंमें केवल विषयवस्तुका ही अन्तर नहीं है, दृष्टिकोण और प्रवृत्तियोंका भी स्पष्ट अन्तर है। कृष्ण-भक्ति शाखाके कवि परम सत्यको नौन्दर्य और आनन्दके रूपमें मूर्तिमान् करते हैं और उसी निःशेष परिपूर्णतामें शिव और सत्यको अन्तर्भुक्त मानते हैं। वे मानसी और रागानुगा भक्तिके समर्थक हैं। बाह्य आचरण, मर्यादा आदिको वे तुच्छ मानते हैं। फलस्वरूप उनके काव्यमें भावात्मकता और रसात्मकता नहीं अधिक है। काव्यके कलात्मक सौन्दर्यके लिए भी उसमें कहीं अधिक सर्वरक्षेत्र है। यही कारण है कि कृष्ण-भक्ति शाखाका काव्य ही अधिक सम्पन्न और सन्तुष्ट हुआ, उसीकी परम्परा आगे चली और आधुनिक युगतक पर्याप्त धूमधामसे जीवित है। उसीकी सहज परिणति काव्यके उस रूपमें हो सकी जिसे बहुत अग्रमें इहलौकिक (सेक्यूलर) कह सकते हैं। कृष्ण-भक्ति शाखाका काव्य आगे चलकर कृष्ण-काव्य होकर रह गया। भक्ति-भावना बहुत कुछ दब गयी या गौण हो गयी। भक्ति और काव्यकी सीमाओंकी इतना निकटसे मिलाकर बहुत कुछ समान रूप कर सकनेकी श्रमता कृष्ण-भक्ति शाखाके काव्यमें ही है। वह हिन्दी-साहित्यका एक प्रधान अंग है। —ब्र० व०

कृष्णभिसारिका—दे०—'अभिसारिका,' नायिका।

कैलि—दे०—'त्वभावज अलकार,' सत्तरहवाँ।

कैतवापहनुति—दे०—'अपहनुति,' छठा भेद।

कैलास—'कैलास'का प्रयोग जायसीने 'स्वर्ग'के अर्थमें किया है। 'पद्मावत'में योगियों और नाथपन्थियोंकी साधनाका प्रत्यक्ष प्रभाव दीप्त पड़ता है। उनकी साधनामें शिवका विशिष्ट स्थान है और शिवका स्थान कैलास है, इसीलिए नम्भवत जायसीने 'कैलास'का प्रयोग स्वर्गके अर्थमें किया है। (विस्तारके लिए दे०—'हठयोग')। —रा० पू० ति०

कैशिकी वृत्ति—दे०—'नाट्यवृत्ति,' पहली।

कोमला वृत्ति—दे०—'वृत्ति,' तीसरी।

क्रम—दे०—'अर्थदोष,' पाँचवाँ।

क्रिया—साधककी अवस्थानुसार साधना-पद्धति अपना देनेकी दृष्टिसे चार पद्धतियाँ प्रमुख थीं। इन्हींके नामपर वज्रयानके चार तन्त्र हो गये—क्रियातन्त्र, चर्यातन्त्र, योगतन्त्र, अनुत्तर-तन्त्र। इनमेंने क्रिया तथा चर्या केवल श्रौंकोंके लिए आवश्यक है, क्योंकि वे अविकसित मनवाले होते हैं। क्रिया आदि कर्मप्रधान पद्धतिका नाम है जिसमें प्रज्ञापरमिताओंके मंथन-पालनका विधान है। दान, शील, क्षमा, कीर्त्य, ध्यान तथा प्रज्ञाका सेवन ही क्रिया-साधना है। —य० वी० भा०

क्रियाचतुर नायक—दे०—'नायक' (शृंगार)।

क्रियात्मक आलोचना—शैली तथा वस्तु दोनोंको अन्योन्याश्रित माननेवाले दर्शनशास्त्रज्ञोंने १९वीं शतीके अन्तिम चरणमें इस आलोचना-प्रकारका प्रवर्तन किया। इस वर्गने आलोचनाके वायारोपित मानों, रुढ़ियों और व्याकरणात्मक सिद्धान्तोंके साथ-साथ व्यक्तिगत अनुभूतिके आधारपर टिकी प्रभाववादी आलोचनाका भी विरोध किया। इस वर्गका विश्वास है कि किनी कलाकृतिकी वास्तविक

परख न तो साहित्यकारकी, जीवनी, उसके धर्म या उसकी परिस्थितियोंके ज्ञानके आधारपर की जा सकती है और न कलाकृतिमें प्रदर्शित रूढ़ि, पाण्डित्य, व्याकरणात्मक विवेचन, शब्दशोधन अथवा छन्द-व्यवस्था, आदिके आधारपर ही। इन उपादानोंसे हम कलाकृतिकी अन्तरात्मातक नहीं पहुँच सकते। श्रेष्ठ आलोचना वही होगी जिसमें आलोचक उक्त ऐतिहासिक तथा सौन्दर्यात्मक, दोनों दृष्टियोंको ध्यानमें रखता हुआ उनके समन्वयके साथ-साथ कलाकारके अनुभवोंको अपने मनमें जन्म देगा। आलोचकका काम है कलाकार और स्वयंके भाव-मसारमें एकरूपता स्थापित करना, अपने आपको उस कलाकारके व्यक्तित्वसे अभिन्न कर देना। इस प्रकारकी आलोचनाकी सफलताके लिए यह भी आवश्यक है कि आलोचक कविके लक्ष्य तथा उसके प्रतिपादन, दोनोंके पारस्परिक सम्बन्धका पूर्ण ज्ञान प्राप्त करे। लक्ष्य तथा उसकी सिद्धिमें जिस कृतिमें अधिकतम निकट-सम्बन्ध होगा, वह कृति उतनी ही श्रेष्ठ समझी जायगी। अतः क्रियात्मक आलोचनाके द्वारा यह जाना जाता है कि कृतिकारका लक्ष्य क्या है, उसे उसमें कितनी सिद्धि मिली, उसके लक्ष्य तथा उसकी कृतिमें सम्बन्ध स्थापित हो सका है या नहीं? आदि। वस्तुतः कलाकारकी क्रियात्मकताका पुनर्निर्माण ही क्रियात्मक आलोचनाका मूल आधार है। कलाकृतिके आरम्भसे लेकर उसकी पूर्णतातक कलाकारको जो अनेकानेक अनुभव हुए हैं, जिन अनुभवोंके आधारपर उसकी कलाकी स्थिति, विकास और पूर्णता निर्भर है, उन सब अनुभवोंका क्रमशः पुनर्निर्माण करना ही इस आलोचनाका लक्ष्य है। इस आलोचनाकी सफलताके लिए आलोचकमें निरीक्षण, मनन, प्रेरणा, अनुभूति तथा अभिव्यक्ति, ये पाँच बातें आवश्यक मानी गयी हैं।

इस प्रकार इस आलोचना-प्रकारने अरस्तू द्वारा निर्धारित काव्य-समीक्षाके सिद्धान्तोंकी उपेक्षा करनेके साथ-साथ नाटक तथा काव्य आदि पृथक् रूढ़िवादी वर्गीकरणको भी महत्त्वहीन घोषित कर दिया। इस प्रणालीने न तो साहित्य-निर्माणमें काव्यात्मक विषयोंको ही मान्यता दी और न अलंकार-प्रयोग या नैतिकताको ही उपयोगी स्वीकार किया। इतना होते हुए भी इस प्रणालीमें कुछ त्रुटियाँ अवश्य रह गयीं। किसी विशेष नियमावलीके अभावमें रुचि-वैभिन्न्य या व्यक्तिगत क्षमता-अक्षमताके कारण कविके मनके साथ आलोचकके मनकी अभिन्नताकी सिद्धि एक कठिन कार्य जान पड़ता है। साथ ही विभिन्न कालों और परिस्थितियोंमें प्राचीन तथा नवीन साहित्य या कलाकृतिके मूल्यांकनकी समान-सिद्धि भी सम्भव नहीं है। इसी प्रकार सौन्दर्यके अनेक स्तर तथा वर्ग हो सकते हैं, ऐसी अवस्थामें किसी कृतिकी श्रेष्ठता अंकित करना भी असम्भव हो जायगा। सामंजस्य भी किसी कृतिकी श्रेष्ठताका घातक नहीं हो सकता। क्योंकि सामंजस्यका निर्वाह करने पर भी कवियोंकी कोटियाँ बनी रहती हैं। —आ० प्र० दी० क्रिया-दोष-दे०—‘शब्द-दोष’, वीसवाँ ‘वाक्य-दोष’। क्रियाविदग्धा-दे०—‘विदग्धा’, नायिका। क्रियावैचित्र्यवक्रता-दे०—‘पदपूर्वार्धवक्रता’, छठा प्रकार।

‘क्रोध-रौद्र रसका स्थायी भाव क्रोध है। ‘साहित्यदर्पण’में इसका लक्षण है—‘प्रतिकूलेषु तैक्ष्ण्यस्यावबोध-क्रोध इष्यते’ (३ १७७), अर्थात् शत्रु इत्यादि प्रतिकूल विषयोंमें तीक्ष्णताका उद्बोध क्रोध कहलाता है। रामदहिन मिश्रका लक्षण अधिक स्पष्ट है, ‘असाधारण अपराध, विवाद, उत्तेजनापूर्ण अपमान आदिसे उत्पन्न हुए मनोविकारको क्रोध कहते हैं’ (काव्यदर्पण पृ० ९५)। पण्डितराजने क्रोधकी अन्य सज्ञा ‘जलन’ कही है। यह स्मरणीय है कि यदि यह जलन किसी साधारण अपराधसे उत्पन्न हुई हो, तो वह कठोर वचन बोलने तथा मौनावलम्बन इत्यादिके रूपमें प्रकट होती है, और तब वह ‘अमर्ष’ नामक व्यभिचारी कहलायेगी, क्रोध नहीं। क्रोध प्रबल, उत्कट तथा ‘शत्रु-विनाश आदिका कारण’ होता है। हृदयके प्रिय और अनुकूल भावोंपर आघात होनेसे भी क्रोधका प्रादुर्भाव होता है। (हरिऔध)।

भृकुटिभग, ओठ चवाना, ताल ठोंकना, उँटना, अपने पिछले कामोंकी वड़ाई करना, शस्त्र धुमाना, उग्रता, आवेग, रोमांच, स्वेद, दाँत निकालना, नेत्रोंका लाल हो जाना इत्यादि क्रोध ‘स्थायी’के व्यञ्जक अनुभाव हैं। दाँत निकालने, स्वेद आदि अनुभावोंके सम्बन्धमें विकासवादियोंकी व्याख्या मनोरञ्जक है। उनका कथन है कि सम्यक्ताके आविर्भावके पूर्व जब विशेष अख-शस्त्रादि नहीं बने थे, शत्रुको देखकर लोग उसे क्रोधमें आकर काट खानेको दौड़ जाते थे। अब सम्यक् हो जानेपर शत्रुके प्रति यह दौड़कर काटनेवाला आचरण समाप्त हो गया है, किन्तु दौड़नेकी क्रियाके साथ सहचार करनेवाले तत्त्व दाँत निकालना, दाँत पीसना, नथुनोंका फुला लेना, स्वेद इत्यादि अवतक बने हुए हैं और क्रोधकी व्यञ्जनामें सहायक होते हैं। लेकिन जैसा गुलाबरायने कहा है, शृंगारमें पीसना आनेकी व्याख्या विकासवादी क्योंकर करेंगे? यह भी रोचक प्रसंग होगा।

मद, उग्रता, अमर्ष, स्मृति, चंचलता, अस्या, आवेग इत्यादि चित्तवृत्तियाँ क्रोध ‘स्थायी’के साथ सहचार करनेवाले व्यभिचारी भाव हैं। उदाहरण—‘उठ वीरोंकी भाव रागिनी, दलितोंके दलकी चिनगारी। युग-मर्दित यौवनकी ज्वाला, जाग-जाग रही क्रान्तिकुमारी।’ (दिनकर) यहाँ कविकी ललकारसे ‘क्रोध’ भावकी व्यञ्जना हुई। स्थायीका प्रस्फुटन नहीं हुआ है, क्योंकि वह तो रौद्र रसमें ही सम्भव है। —२० ति०

क्लिष्ट-दे०—‘शब्द-दोष’, बारहवाँ ‘पद-दोष’।

कैसिसिज्म—‘कैसिसिज्म’का अर्थ है सर्वश्रेष्ठ, अद्वितीय, गम्भीरतम आदि। अतः ‘कलासिकल’का अर्थ हुआ सर्वश्रेष्ठ शाश्वत, उच्च कोटिकी वस्तु।

वस्तुतः इस शब्दका प्रयोग यूनान और रोमके साहित्यके लिए हुआ। यूरोपमें १५वीं, १६वीं शताब्दीमें साहित्यिकोंकी रचनाकी कसौटीके लिए ग्रीक और रोमीय साहित्यको आदर्श माना गया। इसी तरह १८वीं शतीमें इंग्लैण्डके साहित्यिकोंके आदर्श थे होमर, वॉजिल, होरेस तथा अरस्तू। इस युगको ‘नव्य शास्त्रवादी’ कहा गया।

अरस्तूने यह देखा कि कलाकृतियोंमें विभिन्नताओंके वावजूद भी एक ही मत्व है। उन मत्वकी महनीयताका एक



ही सत्य है—वह सत्य अनेकत्वमें एकत्व है। अतएव उन्होंने यह निष्कर्ष निकाला कि समस्त कलाकृतियोंमें एकत्व होनेका कारण उनका उद्देश्य है। तात्पर्य यह कि उद्देश्यकी एकता ही कलाकृतियोंमें एकत्व स्थापित करती है। इसी दृष्टिकोणसे रचनामें वाद्य रूप-सौष्ठव प्रधान हो उठता है और आलोचक उसकी खोज-बीन करता है। इसी विचारधाराको 'क्लासिकल' विचारधारा कहते हैं।

सबसे पहले ह्यूमने एक प्रश्न उठाया कि होमर आजसे हजार-दो हजार साल पहले रोम तथा एथेन्समें पड़े जाते थे और वे आज भी लन्दन और पैरिसमें पड़े जाते हैं। अनेक विभिन्नताओं और परिवर्तनोंके होने हुए उनका महत्त्व अधुण है, इसका क्या कारण है? साहित्यिकोंने यह अनुभव किया कि जो साहित्य कालकी कसौटीपर खरा उतरता है, वही साहित्य उच्च, श्रेष्ठ अथवा क्लासिकल कहलायगा। इस प्रकार क्लासिकल साहित्य जीवनके उन तत्त्वोंकी चेतनाका वहन करता है जिनकी उपयोगिता या सार्थकता प्रत्येक युग तथा देशमें अधुण रहती है। अतएव, आलोचक साहित्यके इसी स्वरूपकी परीक्षा करता है, क्योंकि क्लासिकल साहित्यके अध्ययनका अर्थ हुआ रसात्मक संवेदनका आकलन जो वस्तुतः मनुष्य-चेतनाके अंग और प्रतीक है। इस प्रकार इस पद्धतिका आलोचक साहित्यकी श्रेष्ठता, उच्चताके स्वरूप तथा उसके हेतुओंका विश्लेषण-विवेचन करता है। इस पद्धतिके आलोचकका विश्वास है कि कुछ साहित्य शाश्वत, अविचल अथवा क्लासिकल है और कुछ गत्यात्मक, स्वच्छन्द या रोमानिक है।

संस्कृत आचार्योंके चिन्तनकी प्रणाली इनसे सर्वथा भिन्न थी। उन लोगोंने इस दृष्टिसे न तो साहित्यका अध्ययन किया, न विवेचन। नमस्त संस्कृत साहित्यशास्त्रका केन्द्र-विन्दु था शरीर और आत्मा, रस, ध्वनि, और वक्रोक्ति, रीति, अलंकार। वैसे कुछ विद्वानोंने संस्कृत साहित्यके हासोन्मुखी कालको लक्ष्य करते हुए अतीतके साहित्यको श्रेष्ठ और शाश्वत माना। इस दृष्टिसे संस्कृत साहित्यके इतिहासमें इस सिद्धान्तको घटित किया जा सकता है। किन्तु वह कहाँतक उचित होगा यह विवादास्पद है।

हिन्दीमें निश्चय ही इस पद्धतिका स्वरूप देखा जा सकता है परन्तु उस रूपमें नहीं, जिस रूपमें अंग्रेजी या यूरोपीय साहित्यमें। हिन्दीका रीतियुग अतीतके साहित्यको इसी रूपमें ग्रहण करता है। इस युगके आचार्योंके प्रेरणा-स्रोत थे संस्कृतके हासोन्मुखी साहित्यिक आचार्य। इनकी दृष्टि उन्हींपर टिकी थी, और इन लोगोंने जो कुछ भी लिखा वह उन्हींको आदर्श मानकर। कुछ लोगोंकी रायमें रामचन्द्र शुद्ध भी शाश्वतवादी है, क्योंकि सूर, तुलसी और जायसीको उन्होंने श्रेष्ठ और क्लासिकल माना। उन्होंने इन्हीं श्रेष्ठ कवियोंके आधारपर श्रेष्ठ साहित्यके कुछ मापदण्ड भी बताये। फिर भी इन्हें रसवादी कहना अधिक उपयुक्त होगा। आधुनिक आलोचकोंमें विश्वनाथ मिश्र, कृष्णशंकर शुद्ध, गुलाबराय, देवराजके नाम लिये जा सकते हैं। साहित्यके निश्चिन, शास्त्रीय सिद्धान्तोंमें इनका अटल विश्वास है।

—रा० कृ० सं०

सदा काँरी शब्दसे सम्बोधित किया है तुम वृहद् पंडित कवन नारि। काहू न विद्याहल है कुमारि। (कवीरवीजक. ३४७)।

—उ० अ० आ०

खंडकथा—दे०—'कथाकाव्य', 'खण्डकाव्य'।

खंडकाव्य—यह प्रबन्धकाव्यका ही एक विशेष रूप है। संस्कृतके पूर्ववर्ती आलंकारिकोंने प्रबन्धकाव्य शब्दका प्रयोग अधिक न करके प्रायः सर्गबन्ध या सर्गबन्धकाव्य शब्दका ही प्रयोग किया है, क्योंकि प्रबन्धके भीतर वे सर्गबन्धकाव्यके अतिरिक्त रूपक, कथा, आख्यायिका आदि सभी प्रबन्धात्मक साहित्यरूपोंको ग्रहण करते थे। मामह और दण्डीने सर्गबन्धकाव्यका अर्थ विशेष रूपसे महाकाव्य ही लिया है और खण्डकाव्यकी चर्चा ही नहीं की है (दे० काव्यालंकार १ : १९. २१ और काव्यादर्श. १. १३. १४)। रुद्रट्टने सभी प्रबन्धों (प्रबन्धकाव्य, कथा, आख्यायिका आदि)को महत् और लघु, इन दो प्रकारोंमें विभक्त कर उनका अन्तर इस प्रकार बताया है—'तत्र महान्तो येषु च वितस्नेष्वभिधीयते चतुर्वर्गं सर्वं रसा क्रियन्ते काव्यस्थानानि सर्वाणि। ते लघवो विशेषा येऽन्यतमो भवेच्चतुर्वर्गात् अममजानेकरसा ये च समग्रैरसयुक्ता' (काव्यालंकार. ८. ५. ६)। इस तरह सर्वप्रथम रुद्रट्टने प्रबन्धकाव्यके दो रूपों महान् काव्य (महाकाव्य) और लघु काव्य (खण्डकाव्य) पर मौलिक ढंगसे विचार किया है। आनन्दवर्द्धनने (ध्वन्यालोक ३ : ७) काव्यभेदोंका विवरण देते हुए प्रबन्धकाव्यके लिए सर्गबन्ध शब्दका ही प्रयोग किया है। यद्यपि कथाके भीतर उन्होंने खण्डकथा, परिकथा और सकलकथाका उल्लेख किया है, पर नर्गबन्धकाव्यके भीतर महाकाव्य, खण्डकाव्य आदिका रूप-विभाजन नहीं किया है। उसी तरह हेमचन्द्रने काव्यानुशासनमें श्रव्यकाव्यमें कथा, आख्यायिका और चम्पूके साथ केवल महाकाव्यकी गणना की है। सम्भवतः उन्होंने प्रबन्धकाव्यके अर्थमें ही महाकाव्य शब्दका प्रयोग किया है और उसमें खण्डकाव्यका उल्लेख नहीं किया है। विश्वनाथ कविराजने साहित्यदर्पणमें महाकाव्यका लक्षण बतानेके बाद खण्डकाव्यका उल्लेख इस प्रकार किया है—'भाषाविभाषानियमात्काव्यं सर्गसमुत्थितम्। एकार्थ-प्रवणैः पद्यैः सन्धिसामग्र्यवर्जितम्। खण्डकाव्यं भवेत्काव्य-स्यैकदेशानुसारि च।' (सा० द०. ६. ३२८-३२९)। इस परिभाषाके अनुसार किसी भाषा या उपभाषामें सर्गबद्ध एव एक कथाका निरूपक पद्यग्रन्थ जिसमें सभी सन्धियाँ न हों, 'काव्य' कहलाता है और काव्यके एक अंशका अनुसरण करनेवाला खण्डकाव्य होता है। विश्वनाथ इस परिभाषाका अनुसरण करके हिन्दीमें विश्वनाथ प्रसाद मिश्रने 'वाङ्मयविमर्श'में प्रबन्धकाव्यके तीन भेद किये हैं, महाकाव्य, एकार्थकाव्य और खण्डकाव्य। उनके अनुसार महाकाव्य और खण्डकाव्यके बीचकी कड़ी एकार्थकाव्य है जिसे विश्वनाथने केवल 'काव्य' कहा है। उन्होंने खण्डकाव्यकी परिभाषा यह बतायी है, 'महाकाव्यके ही ढगपर जिस काव्यकी रचना होती है, पर जिसमें पूर्ण जीवन न ग्रहण करके खण्ड जीवन ही ग्रहण किया जाता है उसे खण्डकाव्य कहते हैं। यह खण्ड जीवन इस प्रकार व्यक्त किया जाना है निम्नमे वह प्रस्तुत रचनाके रूपमें

कॉरी-निम्नका विवाह न हुआ हो। मन्तोंने मायाको

स्वतः पूर्ण प्रतीत होता है।' (वाङ्मयविमर्श, द्वितीयसंस्करण पृ० ३९)। एकार्थकाव्य और खण्डकाव्यका अन्तर उन्होंने यह बताया है, 'खण्डकाव्यका विस्तार भी थोड़ा होता है। एकार्थकाव्यकी भाँति पूर्ण जीवनका कोई उद्दिष्ट पक्ष उसमें नहीं होता।' (वही)

सामान्यतया ८ या ८ से अधिक सर्गोंवाले प्रबन्ध-काव्योंको महाकाव्य और ८ से कम सर्गोंवाले काव्योंको खण्डकाव्य माना जाता है, परन्तु यह वैज्ञानिक विभाजन नहीं है। महाकाव्य वही प्रबन्धकाव्य माना जायगा जिसमें महद्दृश्य, महच्चरित्र, समग्र युगजीवनका चित्रण, गरिमामयी और उदात्त शैली आदि महाकाव्यके सभी गुण पाये जायें। (दि०—'महाकाव्य') जिन प्रबन्धकाव्योंमें महाकाव्यके उपर्युक्त लक्षण नहीं मिलते, वे चाहे आकारमें बड़े हों या छोटे, चाहे आठसे कम सर्गवाले हों या अधिक सर्गवाले, महाकाव्य नहीं माने जायेंगे। ऐसे प्रबन्धकाव्य दो प्रकारके होते हैं—एक तो वे जिनमें किमी व्यक्तिके सम्पूर्णजीवनका चित्रण तो होता है, पर समग्र युगजीवनका चित्रण नहीं होता और न महाकाव्यके अन्य सभी लक्षण पाये जाते हैं। दूसरे वे जिनमें जीवनका खण्ड दृश्य चित्रित होता है और जो कथावस्तुकी लघुता तथा उद्देश्यकी सीमाओंके कारण बृहदाकार तथा महान् नहीं बन पाते। इनमेंसे 'प्रथम प्रकारके प्रबन्धकाव्यकी एकार्थकाव्य और दूसरेको खण्डकाव्य कहना उचित ही है। इस प्रकारके खण्डकाव्योंकी ही रूढ़तने लघुकाव्य कहा है। लघुकाव्य या खण्डकाव्यके सम्बन्धमें रूढ़तका यह कथन सर्वथा उचित है कि उसमें चतुर्वर्ग फलमेंसे किसी एक फलको उद्देश्य रूपमें अपनाया जाता है और अनेक रस असमग्र रूपमें पाये जाते हैं अथवा कोई एक ही रस समग्र रूपमें निष्पन्न होता है। आधुनिक काव्यमें रस दृष्टि प्रधान नहीं रह गयी है, चरित्राकनको अधिक महत्त्व दिया जाने लगा है और चतुर्वर्ग फलवाला सिद्धान्त भी आज मान्य नहीं रह गया है। अतः रूढ़तकी परिभाषा आजके खण्डकाव्यपर पूर्णतया नहीं घटित हो सकती। विश्वनाथ कविराजकी यह परिभाषा कि खण्डकाव्य काव्यके एक अंशका अनुसरण करनेवाला होता है, अधिक स्पष्ट नहीं है क्योंकि कभी-कभी किसी चरित्रके खण्ड जीवनका चित्रण करनेवाले काव्य भी महाकाव्य होते हैं। जिस जीवन-खण्डको चित्रित किया जाता है यदि उसमें महत्ता है और उस काव्यकी शैली भी उदात्त और गरिमामयी है, तो उस काव्यको महाकाव्यके गुणोंमें युक्त मानना चाहिये। वस्तुतः महाकाव्यात्मक उपन्यास (एपिक नॉवेल), सामान्य उपन्यास और कहानीमें जो अन्तर है वही अन्तर महाकाव्य, एकार्थकाव्य और खण्डकाव्यमें है। सीमित दृष्टिपथसे जीवनका जितना दृश्य दिखाई पड़ता है, उसीका चित्रण कहानी और खण्डकाव्य दोनोंमें होता है। ऐसे जीवन दृश्यमें महाकाव्य और महाकाव्यात्मक उपन्यास जैसी व्यापकता, ऊँचाई और गहराई नहीं होती और न उसमें एकार्थकाव्य तथा सामान्य उपन्यासकी तरहका फैलाव, उतार-चढ़ाव और मोड़ ही होता है, किन्तु उसमें अन्विति और कसाव अधिक होता है। इसी कारण खण्डकाव्य और कहानीमें प्रामाणिक और

अवान्तर कथाएँ नहीं होती और न कथामें अनावश्यक स्फीति ही होती है। —अ० ना० सि०

संस्कृत काव्यशास्त्रमें खण्डकाव्यकी कोई परिभाषा नहीं मिलती। साहित्यदर्पणके 'एकदेशानुसारी काव्य खण्डकाव्य होता है' इस कथनके ही आधारपर आधुनिक लेखकोंने खण्डकाव्यके लक्षण देनेका प्रयत्न किया है। परन्तु इस विषयमें संस्कृत काव्यके उदाहरणोंसे भी कोई सहायता नहीं मिलती, क्योंकि संस्कृतमें महाकाव्यकी महनीयता और जीवन-व्यापिनी समग्रतासे रहित, किन्तु उसीकी भाँति सर्गबद्ध कथात्मकतासे समन्वित कोई ऐसे उदाहरण नहीं मिलते, जिन्हें नवीन परिभाषाके अनुसार खण्डकाव्य कहा जा सके और जो किसी अन्य काव्य-रूपमें अन्तर्भुक्त न माने गये हों। वस्तुस्थिति यह है कि संस्कृत साहित्यके देशी-विदेशी सभी समीक्षकों और इतिहास-लेखकोंने मेघदूत, घटकर्पूर, चौरपचाशिका और मेघदूतके अनुकरणमें लिखे गये अनेकानेक सन्देश-काव्योंको जिन्हें खण्डकाव्य कहा जा सकता है, गीतिकाव्यमें ही सम्मिलित किया है। वास्तवमें संस्कृत साहित्यके समीक्षक खण्डकाव्योंको ही गीतिकाव्य कहते हैं। गीतिकाव्य सशका व्यवहार संस्कृत काव्यरूपोंके सम्बन्धमें नहीं हुआ है। यह बात अवश्य विचारणीय है कि संस्कृतका यह तथाकथित गीतिकाव्य गीतिकाव्यकी स्वीकृत परिभाषापर कहाँतक खरा उतरता है। (दि०—'गीतिकाव्य')।

प्राकृत और अपभ्रंशमें सैकड़ों ऐसे कथात्मक काव्यग्रन्थ हैं जो महाकाव्य नहीं कहे जा सकते, अतः उनके लिए प्रबन्धकाव्य या कथा-प्रबन्धकाव्यकी सामान्य परिभाषाका प्रयोग किया गया है। इनमें अनेक चरित-काव्य हैं जिनका उद्देश्य किसी आदर्शकी शिक्षा देना अधिक है, काव्यगत आनन्द साधन-मात्र है। इन्हीं प्रबन्ध और चरित-काव्योंके अन्तर्गत कुछ उदाहरण खण्डकाव्यके भी प्राप्त हो सकते हैं।

आदि और मध्यकालीन हिन्दी-साहित्यमें भी छोटे-बड़े सैकड़ों कथात्मक काव्य मिलते हैं जिनमेंसे खण्डकाव्यके उदाहरण सकलित किये जा सकते हैं। इनमेंसे यदि रासो नामक काव्यग्रन्थोंको वीरगीत या नृत्यगीत या लोकगाथा (वैलेड) मानकर अलग कर दिया जाय, तो 'पद्मावत'को छोड़कर समस्त प्रेमाख्यानक काव्य (दि०—'प्रेमाख्यानक काव्य') तथा राजाश्रित कवियों द्वारा रचा गया समस्त प्रशस्ति-काव्य (दि०—'वीर काव्य') खण्डकाव्यकी परिभाषामें अन्तर्भुक्त हो सकता है। इनके अतिरिक्त वैष्णव भक्ति-भावनाकी प्रेरणासे लिखे गये कुछ कथा-प्रबन्धात्मक काव्य इस कोटिमें आ सकते हैं। इनमें एक ओर कृष्ण-कथासे सम्बन्धित विशिष्ट लीलाएँ—कालिय-दमन, गोवर्धन-पूजा, रासलीला आदि तथा अन्य कथात्मक प्रसंग—सुदामा-चरित, रुक्मिणी-मंगल आदि हैं और दूसरी ओर राम कथाके प्रसंगोंपर आधारित स्वयंवर, अश्वमेध आदिसे सम्बन्धित काव्यग्रन्थ हैं।

आधुनिककालीन हिन्दी साहित्यमें अनेक ऐसी रचनाएँ मिलती हैं जो कथा-प्रबन्धके लक्षणोंसे पूर्णतया समन्वित होते हुए भी महाकाव्य नहीं कही जा सकती। इनकी रचनाकी प्रेरणा बहुत कुछ पाश्चात्य साहित्यसे मिली है और वे अंग्रेजीके पेस्टोरल (ग्रामकाव्य) इडिल और

एकलोग् (प्रत्युत्तर काव्य) अथवा वेलड (लोकगाथा) आदि काव्यरूपोंके अन्तर्गत रखी जा सकती हैं। परन्तु उनकी स्वतन्त्र सत्ताको अस्वीकार नहीं किया जा सकता और यदि उन्हें किसी सामान्य काव्यरूपकी परिभाषाके अन्तर्गत रखा जा सकता है, तो उसके लिए सबसे अधिक उपयुक्त परिभाषा खण्डकाव्य ही है।

उपलब्ध साहित्यको ध्यानमें रखते हुए खण्डकाव्यके जो आधुनिक लक्षण बताये गये हैं, उनमें अभाववात्मक लक्षणोंकी ही प्रधानता है। परन्तु इसका तात्पर्य यह नहीं है कि जो महाकाव्यके लक्षणोंपर खरा नहीं उतरता वह अनिवार्यतः खण्डकाव्य कहा जा सकता है। असफल महाकाव्य या लघु आकारके किसी एक घटना-प्रमगपर आधारित लीलाकाव्य या चरितकाव्य मात्रको खण्डकाव्यकी सजा दे देना समीचीन नहीं है। खण्डकाव्यकी स्वतन्त्र और निश्चयात्मक विभेदताओंका निरूपण सम्भव है। परन्तु इनके लिए इस नामसे अभिहित समस्तरचनाओंका विवेचन, विश्लेषण आवश्यक होगा। मोटे ढंगसे कहा जा सकता है कि खण्डकाव्य एक ऐसा पद्यबद्ध कथाकाव्य है जिसके कथानकमें इस प्रकारकी एकात्मक अन्विति हो कि उसमें अप्रामाणिक कथाएँ सामान्यतया अन्तर्भुक्त न हो सकें, कथामें एकागिता-साहित्यदर्पणके शब्दोंमें एकदेशीयता हो, तथा कथा-विन्यासमें क्रम-आरम्भ, विकास, चरमसीमा और निश्चित उद्देश्यमें परिणति हो। कथाकी एकागिताके परिणाम-स्वरूप खण्डकाव्यके आकारमें लघुता स्वाभाविक है और साथ ही उद्देश्यकी महाकाव्य जैसी महनीयता सम्भव नहीं है। कथाकी एकागिताके ही फलस्वरूप खण्डकाव्यमें गीतिके अनेक लक्षण स्वतः आ जाते हैं। खण्डकाव्यका प्रतिपाद्य चाहे कोई चरित्र, घटना-प्रसंग, परिस्थिति-विशेष या कोई सामयिक अथवा जीवन-दर्शन सम्बन्धी सत्य हो, कवि अपने व्यक्तित्वका उसके साथ अपेक्षाकृत अधिक घनिष्टतापूर्वक तादात्म्य कर लेता है। अतः खण्डकाव्यके कविका दृष्टिकोण उतना व्यक्ति-निरपेक्ष और वस्तुपरक नहीं रहता जितना महाकाव्यके लिए अपेक्षित है। कथा-विन्यासमें नाटकीयता खण्डकाव्यके आकर्षणको बढ़ा देती है। खण्डकाव्यमें वर्णन-विस्तार नहीं हो सकता। उसकी वस्तु भावात्मक अधिक होती है, अतः गीतिकाव्यकी भावप्रवणता और तीव्र अनुभूति उसमें जितनी अधिक होती है, उसका प्रभाव भी उतना ही अधिक होता है। इस प्रकार उसकी कथाका विकास बहुत कुछ भाव-विकासपर आधारित होता है। खण्डकाव्यका यही लक्षण उसे चरितकाव्य या साधारण प्रबन्धकाव्यमें भिन्न करता है। खण्डकाव्यका कथानक पौराणिक, ऐतिहासिक, कल्पित, प्रतीकात्मक—किसी भी प्रकारका हो सकता है। वाद्य-रचना सम्बन्धी सर्गबद्धताका नियम जिस प्रकार महाकाव्यकी रचनामें कठोरताके साथ पालन नहीं किया गया है, उसी प्रकार खण्डकाव्यके लिए भी यह नहीं कहा जा सकता कि उसकी वस्तु भिन्न-भिन्न सर्गोंमें अनिवार्य रूपसे विभाजित होनी चाहिये। सर्गोंकी संख्या निर्धारित करना तो और भी अप्रासंगिक है। साधारणतया खण्डकाव्यमें छन्दोंकी विविधता नहीं होती, प्रायः सम्पूर्ण काव्य एक ही छन्दमें

रचा जाता है। परन्तु इसके अनेक अपवाद भी हैं। बीच-बीचमें गीतोंका प्रयोग भी खण्डकाव्यकी एक विभेदता कही जा सकती है। आधुनिक कवियोंमें द्विवेदीकालके कवियोंने सुन्दर खण्डकाव्योंकी रचना की है। मैथिलीशरण गुप्तके 'जयद्रथवध', 'पंचवटी', 'वन-वैभव', 'वक्र-संहार', 'सिद्धराज', 'कुणालगीत', और 'नहुष', रामनरेश त्रिपाठीके 'पथिक', 'मिलन' और 'स्वप्न'; जगन्नाथदास रत्नाकरका 'गंगावतरण', सियारामशरण गुप्तके 'मोयें-विजय', 'अनाथ', 'आत्मोत्सर्ग' और 'उन्मुक्त'का खण्डकाव्यके अच्छे उदाहरणोंमें उल्लेख किया जा सकता है। कुछ छायावादी कवियोंने भी खण्डकाव्यकी रचना की है। जयशंकर 'प्रसाद'के 'प्रेमपथिक', पन्तके 'अन्ध', निरालाके 'तुलसीदास' और रामकुमार वर्माके 'चित्तौरीकी चिता'में अन्तर्मुखी आत्मनिष्ठ दृष्टिकोणकी प्रवृत्ति अधिक है। रामायण, महाभारत, पुराण और बौद्धसाहित्य तो खण्डकाव्योंके कथानकोंके सबसे अधिक उपजीव्य रहे ही हैं, मध्यकालीन भारतीय इतिहासकी वीरता और आत्मत्यागपूर्ण कथाओं तथा रोमांसिक प्रेम और आधुनिक देशभक्तिके भावोंको उद्बुद्ध करनेवाली कल्पित कथाओंको भी खण्डकाव्यका विषय बनाया गया है। (दि०—'कथाकाव्य', 'प्रबन्धकाव्य', 'महाकाव्य')।—ब्र० व०

खंडित व्यक्तित्व (split personality)—सामान्य व्यक्तित्व अपने समस्त घटकोंका सामंजस्यपूर्ण समेकित रूप होता है और एक स्थायी इकाईकी भाँति व्यवहार करता है। विचारग्रस्त होनेपर उसके ये घटक असम्बद्ध या विकीर्ण हो जाते हैं, समेकन भंग हो जाता है। मनोवैज्ञानिक भाषामें इस दशाको खण्डित व्यक्तित्व कहते हैं। यह स्थिति प्रबल मानसिक संघर्षसे उत्पन्न होती है, जिसके कारण व्यक्तित्वके कुछ अंशोंपर चेतनाका अधिकार नहीं रह जाता। असम्बद्ध अंश कोई विचार, भाव या प्रवृत्तियाँ हो सकते हैं। किसी सुपरिचित नाम या घटनाका भूल जाना असम्बद्ध विचारका उदाहरण है। इसी प्रकार सवेगको उत्पन्न कर सकनेवाली स्थितिके मध्य होते हुए भी व्यक्ति पहलेकी तरह उसमें प्रभावित नहीं हो पाता। प्लाचेट द्वारा स्वसंचालित अथवा तथाकथित द्विगत आत्माओंसे प्रेरित लेखन और त्राटकके द्वारा प्राप्त शान व्यक्तित्वके असम्बद्ध सरल घटकोंकी प्रक्रिया ही होती है। द्विगत आत्माओंमें तथाकथिक वातचीत करने और उनसे सन्देश प्राप्त करने वाले 'माध्यमों'में व्यक्तित्वके असम्बद्ध अंशोंका सघटन अपेक्षाकृत अधिक घनीभूत होता है। ये अपने ही असम्बद्ध विचारोंको नृतरुकी वाणी मानकर स्वयं तथा दूसरोंको धोखा देते हैं।

असम्बद्ध विचारों, भावों और प्रेरणाओंकी मख्या कभी-कभी काफी प्रचुर हो जाती है और सुमधुति होकर एक ही व्यक्तिमें एक दूसरे स्वतन्त्र व्यक्तित्वका रूप ले लेती है। यह दूसरा व्यक्तित्व पहलेके साथ-साथ भी रह सकता है, अथवा वे एक दूसरेके बाद प्रकट होते रहते हैं। कभी-कभी एक ही व्यक्तिमें दोसे अधिक व्यक्तित्व भी उत्पन्न हो जाते हैं। अंग्रेजीके प्रसिद्ध लेखक राबर्ट लुई स्टीवंसनकी प्रख्यात कृति 'डॉक्टर जेकिल और मिस्टर हाइड' इस विषयका सर्वोत्कृष्ट उदाहरण है।

साधारण जीवनमें भी खण्डित या असम्बद्ध व्यक्तित्वके पर्याप्त दृष्टान्त मिलते रहते हैं। हमारे आदर्शों और आचरणमें अन्तर इसी असम्बद्धताका द्योतक है। भीतरसे शाक्त, बाहरसे शैव और सभामें वैष्णव रूपोंको धारण करनेवाले प्राचीन कौलोंके प्रतिरूप आजकल भी मिलते हैं। मार्क्सवाद और अद्वैत वेदान्त अथवा ईसाई धर्ममें एक साथ विश्वास रखना, व्यक्तित्व, जीवन और व्यवसायकी नैतिकताओंको भिन्न समझना आदि इसी स्थितिके उदाहरण हैं। सम्भवतः सम्पूर्ण विश्व एक ऐसी ही नैतिक और आत्मिक असम्बद्धता या खण्डिततासे पीड़ित है। महाभारत-कालमें भी कुछ-कुछ ऐसी ही स्थिति थी। भीष्म, द्रोण और विदुर जैसे धर्मप्राण व्यक्ति पाण्डवोंके प्रति दुर्योधनके अन्यायोंका विरोध या उनसे विद्रोह नहीं कर पाते थे।

—आ० रा० शा०

**खंडिता (नायिका)**—अवस्थानुसार नायिकाओंके विभाजनका एक भेद, विशेषके लिए दे०—‘नायिका-भेद’। सर्वप्रथम भरत द्वारा उल्लिखित। भानुदत्तने कहा है कि जिसका प्रिय ‘अन्योपभोगचिह्नित प्रातरागच्छति’ अर्थात् रात्रिमें अन्यत्र रमकर प्रातः परस्त्री-संसर्गके चिह्नोंसे युक्त आता हो। इस परिभाषामें मतिराम तथा पद्माकर आदिने ‘दुःखित होत’ और जोड़ा है, अर्थात् इस स्थितिमें वह ईर्ष्यासे दुःखी भी होती है। मुग्धा खण्डिता पतिपर अपन, क्षोभ प्रकट करनेमें भी सकुचित है—‘विन गुन माल गोपाल उर क्यों पहिरी परभात। चकित चित्त चुप है रही निरखि अनोखी बात।’ (पद्माकर जगद्धिनोद १ १५९)। मध्या खण्डिता अपना अक्रोश व्यग्यसे व्यक्त करती है—‘कोऊ करो कितेक यह तजो न टेव गुपाल। निसि औरनिके पग परो दिन औरनिके लाल।’ (मतिराम रसराम १२६)। प्रौढा खण्डिताके निःसर्ग आदर-मानमें स्वतः एक व्यग्य छिपा है—‘पिय आवत अँगनैया उठिकै लीन। साथें चतुर तिरियवा बैठक दीन।’ (रहीम बरवै ४३)। परकीया खण्डिताको दुःख तथा आन्तरिक खेद है—‘रावरे नेहको लाज तजो अरु गेहके काज सवै विसराये। कोऊ कितेक उपाय करौ कहूँ होत है आपने पीउ पराये।’ (मतिराम रसराम १२९)। परन्तु यह खेद विरह-पीड़ाकी ही अभिव्यक्ति है—‘जेहि लगि सजन सनेहिया छुटि घरवार। आपन हित परिवरवा सोच परार।’ (रहीम बरवै ४५)। सामान्या खण्डिताके उदाहरणोंमें धनका उल्लेख अनिवार्यतः हुआ है—‘मितवा ओठ कजरवा जावक भाल। लिहेसि काढ़ि वरिअइया तकि मनिमाल।’ (रहीम बरवै ४६)। रीतिकाव्यमें खण्डिताके वर्णनोंमें वचिता नायिकाओंकी मानसिक स्थितियोंका अंकन किया गया है। नायिकाके दुःख, ईर्ष्या, द्वेष, क्लेश, व्यथा तथा आकांक्षाका सुन्दर चित्रण हुआ है और साथ ही इसके अन्तर्गत उपालम्भकी व्यग्यपूर्ण उक्तियोंका आलंकारिक वर्णन भी है।

—र०

**खड़ीबोली**—(वर्नाक्यूलर हिन्दुस्तानी, जनपदीय हिन्दुस्तानी) भाषाशास्त्रकी दृष्टिसे ‘खड़ीबोली’ शब्दका प्रयोग दिल्ली-मेरठके समीपस्थ ग्राम-समुदायकी ग्रामीण बोलीके लिए होता है। ग्रियर्सनने इसे ‘वर्नाक्यूलर हिन्दुस्तानी’ तथा सुनीतिकुमार चटर्जीने ‘जनपदीय

हिन्दुस्तानी’ कहा है। भाषावैज्ञानिक दृष्टिसे खड़ीबोली ही स्टैण्डर्ड हिन्दी, उर्दू तथा हिन्दुस्तानीकी मूलधार बोली है। साहित्यिक सन्दर्भमें कभी-कभी अवधी, ब्रज आदि बोलियोंके साहित्यसे अलगाव करनेके लिए आधुनिक हिन्दी साहित्यको ‘खड़ीबोली’ साहित्यसे अभिहित किया जाता है और इस प्रसंगमें खड़ीबोली शब्द ‘स्टैण्डर्ड हिन्दी’का समानार्थक हो जाता है। प्रथमकी हम ‘खड़ीबोली’ शब्दका विविध अर्थ और द्वितीयकी सामान्य अर्थ कह सकते हैं।

किन्तु ‘खड़ीबोली’ शब्दके आरम्भिक अर्थ तथा नामकरण और उसके रूप, अर्थ, प्रयोगके विकासके सम्बन्धमें विद्वानोंमें मतवैभिन्न्य दिखाई पड़ता है। खड़ीबोली नामकी व्याख्या भिन्न-भिन्न विद्वानोंने भिन्न-भिन्न रूपसे की है। उन विद्वानोंकी विचार-धाराओंको निम्नलिखित वर्गोंमें बाँट सकते हैं—(१) कुछ विद्वान् ‘खड़ीबोली’ नामको ब्रजभाषा-सापेक्ष मानते हैं और यह प्रतिपादन करते हैं कि लल्लूजीलाल (१८०३ ई०)से बहुत पूर्व यह नाम ब्रजभाषाकी मधुर मिठासकी तुलनामें उस बोलीको दिया गया था जिससे कालान्तरमें स्टैण्डर्ड हिन्दी और उर्दूका विकास हुआ। ये विद्वान् ‘खड़ी’ शब्दसे कर्कशता, कड़ुता, खरापन, खडापन आदि अर्थ लेते हैं। (दि० वंशीधर विद्यालंकार उर्दू, भाग १४, पृ० ४७१, १९३४ तथा धीरेन्द्र वर्मा, हिन्दीभाषाका इतिहास, तृतीय संस्करण, भूमिका पृ० ३४)। (२) कुछ लोग इसे उर्दू-सापेक्ष मानकर उसकी अपेक्षा इसे प्रकृत, ‘शुद्ध’, ग्रामीण ठेठबोली मानते हैं। (तासी, १८३९-१८७० ई०, हिस्ट्री दी ला हिन्दुई एण्ड हिन्दुस्तानी, प्रथम संस्करण, भाग १, पृ० ३०७ तथा चन्द्रवली पाटे, खड़ीबोलीकी निरुक्ति, उर्दूका रहस्य)। (३) कुछ खड़ीका अर्थ ‘सुस्तर, सुप्रचलित, सुसंस्कृत’, परिष्कृत या परिपक्वसे मानते हैं (दि०-टी ग्रेहमबोली—दि हिस्ट्री आव उर्दू लिटरेचर पृ० ४, जे० आर० ए० १९३६, अक्टूबर, पृ० ७१)। (४) कुछ लोग उत्तरीभारतकी ओकारान्त ब्रज आदि बोलियोंको ‘पड़ीबोली’ और उसके विरोधमें इसे ‘खड़ीबोली’ मानते हैं (सुनीतिकुमार चटर्जी ओ० डी० वी० एल०, पृ० ११, भारतीय आर्यभाषा और हिन्दी, पृ० १६५)। (५) जब कि कुछ लोग रेखता शैलीको ‘पड़ी’ और इसे ‘खड़ी’ मानते हैं।

वास्तवमें ‘खड़ीबोली’में प्रयुक्त ‘खड़ी’ शब्द गुणबोधक विशेषण है और किसी भाषाके नामकरणमें गुण-अवगुण-प्रधान दृष्टिकोण अधिकांशतः अन्य भाषा-सापेक्ष होता है। संस्कृत, पाली, प्राकृत, अपभ्रंश और उर्दू आदि इसी श्रेणीके नाम हैं, अतएव ‘खड़ी’ शब्द अन्य भाषा सापेक्ष अवश्य है, किन्तु इसका मूल खड़ी है अथवा खरी ? और इसका प्रथम मूल अर्थ क्या है ? इसके लिए शब्दके इतिहासकी खोज आवश्यक है। बोलीके अर्थमें इस नामका उल्लेख हमें मध्यकालमें कहीं नहीं मिलता है। निश्चित रूपसे इस शब्दका प्रयोग १९वीं शतीके प्रथम दशकमें लल्लूजीलालने २ बार, सदल मिश्रने २ बार, गिलक्राइस्टने ६ बार किया है।

लल्लूजीलाल तथा सदल मिश्रने ‘प्रेमसागर’ तथा ‘नासिकेतोपाख्यान’ और ‘रामचरित्र’ नागरीलिपिमें लिखा

या। इन ग्रन्थोंमें 'खड़ीबोली' ही शब्द मिलता है, जिसका उच्चारण निम्नचय ही खड़ी रहा होगा। इस प्रकार हिन्दू लेखकोंमें खड़ीबोली शब्द ही प्रचलित रहा होगा, किन्तु रोमनलिपिमें 'प्रेमसागर'के मुखपृष्ठपर खरी (Kharee) ही मुद्रित है। रोमनलिपिमें हिन्दीके ट् या ड् को 'या' से प्रकट करते हैं। इसीसे हिन्दी 'खड़ी' को 'खरी' लिखा गया। सम्भवत विदेशी अंग्रेजोंमें खरी शब्द ही अधिक प्रचलित हुआ। आजका सामान्य अंग्रेज 'खड़ी' शब्दका उच्चारण 'खरी'के आमपास ही करेगा। भारतीय ध्वनि-विकासमें भी र और ड् ध्वनिमें पारस्परिक विनिमय होता रहा है। सम्भवत उच्चारणकी दृष्टिसे खड़ी और खरी उस समय बहुत ही निकटके शब्द थे।

इस शब्दके वास्तविक अर्थज्ञानके लिए हमें लल्लूजी-लाल, सदल मिश्र तथा गिलक्राइस्टके उद्धरणोंपर पुन गम्भीरतापूर्वक विचार करना चाहिये। इन उद्धरणोंसे किसी प्रकार भी यह सिद्ध नहीं होता कि ब्रजभाषाकी अपेक्षा अधिक 'कर्कश,' 'कटु' होनेके कारण इस बोलीको यह नाम दिया गया। यदि १९वां शतीमें बहुत पूर्व ही ब्रजभाषाके विरोधमें यह नाम प्रचलित रहा होता तो स्टैण्डर्ड उर्दू, हिन्दी, हिन्दुस्तानी सबके लिए यह शब्द प्रयुक्त होता, क्योंकि भाषावैज्ञानिक दृष्टिसे तीनोंकी मूलधार बोली यही है और 'प्रेमसागर' तथा 'वागो बहार' दोनोंको खड़ीबोलीका ग्रन्थ कहा जाता, किन्तु ऐसा कहीं भी नहीं कहा गया। स्वयं लल्लूजीलालने 'लाल चन्द्रिका'की भूमिकामें अपने ग्रन्थोंकी भाषाके तीन भेद किये हैं—(१) ब्रज, (२) खड़ीबोली, (३) रेखतेकी बोली (उर्दू)। यदि खड़ीबोलीको ब्रजभाषा-सापेक्ष समझते तो लल्लूजीलाल अपने ग्रन्थोंकी भाषाके दो ही भाग करते। वास्तवमें 'खड़ीबोली'के लिए कर्कश, कटु आदि अर्थ भारतेन्दुयुगकी देन है, जब कि हिन्दी कविताके लिए ब्रजभाषा और खड़ीबोली दोनोंमें प्रतियोगिता हो रही थी। सम्भवत ब्रजभाषा पक्ष-वालोंने उसी युगमें 'खड़ीबोली'का इस प्रकार अर्थ किया होगा।

वेली महोदयके अनुसार 'खड़ी' ही मूल शब्द है (खरी नहीं) जो 'खड़ा'का स्त्रीलिंग रूप है। खड़ी शब्दका अर्थ है 'उठी' और जब यह शब्द किसी भाषाके लिए प्रयुक्त होता होगा तब इसका अर्थ प्रचलित रहा होगा। इस प्रकार इनके अनुसार 'खड़ी'का अर्थ है परिपक्व, प्रचलित या सुस्थिर।

चन्द्रवली पाण्डेने अपने लेख (दि०—'खड़ीबोलीकी निरुक्ति')में बोलीके 'परिपक्व,' 'प्रचलित,' अर्थका खण्डन करते हुए यह प्रतिपादन करनेका प्रयत्न किया है कि खड़ी-बोली सदल मिश्रकी निजी या उनके यहाँकी प्रचलित बोली नहीं है। किन्तु उनका खण्डन मान्य नहीं, क्योंकि इस बोलीका प्रचलन (हिन्दवी रूपमें) अन्त प्रान्तीय व्यवहारके लिए बहुत पहलेसे था, अन्यथा सिन्ध-गुजरातके स्वामी प्राणनाथ (कुलजम स्वरूप) और लालदास (वीतक), पटियालाके रामप्रसाद निरजनी (योगवाशिष्ठ), राजस्थानके दीलत राम (पद्मपुराण) और विहारके सदल मिश्र इस बोलीमें रचना न कर सकते। अतएव 'खड़ी' शब्दका अर्थ

परिपक्व, प्रचलित मान लेनेमें कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिये। साथ ही इस बोलीको खड़ी (स्टैण्डर्ड केवल वाच्यार्थ लेकर) इसलिए मानना कि इसकी तुलनामें उत्तरप्रदेशकी ब्रजभाषा आदि अन्य बोलियाँ 'पड़ी' बोलियाँ थीं, भी न्याय-संगत नहीं है। किन्तु वेलीका अर्थ भी पूर्ण नहीं है। खड़ी शब्दका केवल 'स्टैण्डर्ड,' 'करैण्ट' अर्थ लेनेसे उर्दूसे उसका स्पष्ट अलगाव सिद्ध नहीं होता है। क्योंकि हिन्दी (सामान्य अर्थ)की उर्दू शैली दिल्ली-आगरेमें भलीभाँति प्रचलित और सुस्थिर थी, किन्तु उर्दूका झुकाव 'यामिनी' भाषा (फारसी अरबी)की ओर अधिक था, अतएव मूल रूपसे हिन्दी या हिन्दुस्तानी होनेपर भी गिलक्राइस्टके पूर्व हेलहेडने इस हिन्दुस्तानीको मिश्रित हिन्दुस्तानी कहा था, जब कि उसके अनुसार हिन्दुस्तानीकी हिन्दवी शैली शुद्ध हिन्दुस्तानी थी (अथवा शुद्ध हिन्दी थी)। प्रेमसागरके प्रथम तीन सस्करणोंके मुखपृष्ठपर मुद्रित pure hindie language or kharee bole (१८०५ ई०) पुन इसके सस्करणमें hinduwee (१८११ ई०) और तीसरे सस्करणमें hindie (१८४० ई०) शब्द इसी तथ्यकी ओर संकेत करते हैं। खड़ी-बोली नाम सर्वप्रथम हिन्दी (या हिन्दुस्तानी)की उस शैलीके लिए दिया गया जो उर्दूकी अपेक्षा अधिक शुद्ध हिन्दी (भारतीय) थी और जिसका प्रयोग सस्कृत परम्परा अथवा भारतीय परम्परामें सम्बन्धित लोग अधिक करते थे। अधिकांशत वह नागरी लिपिमें लिखी जाती थी। १८०५ ई०से हिन्दी, हिन्दुस्तानी और उर्दू शब्द गिलक्राइस्टके अनुसार समानार्थक थे, अतएव इनसे अलगाव सिद्ध करनेके लिए 'शुद्ध' (pure) विशेषण जोड़नेकी आवश्यकता पड़ी तथा 'खड़ीबोली' नाम सार्थक हुआ। इस प्रकार खड़ी-बोलीका वास्तविक अर्थ होगा शुद्ध, परिष्कृत या परिनिष्ठित (प्रचलित) भाषा। उर्दू भी दिल्ली-आगरेकी बोली थी, किन्तु वह यामिनी मिश्रित थी, अतएव वह दिल्ली-आगरेकी खड़ी (शुद्ध, परिष्कृत) और प्रचलित बोली नहीं थी। लल्लूजीलालके उद्धरणका यही वास्तविक अर्थ है। खड़ी-बोली शब्दका अर्थ १८२३ ई०के बाद हिन्दी हुआ। यही कारण है कि 'प्रेमसागर' के १८४० ई०के सस्करणमें हिन्दी शब्द ही मुखपृष्ठपर मुद्रित हैं।

खड़ीबोली शब्दका प्रयोग आरम्भमें उसी भाषाशैलीके लिए हुआ जिसे १८२३ ई० के बाद हिन्दी कहा गया। किन्तु जब प्राचीन तथा प्रचलित शब्दने 'खड़ीबोली' शब्दका स्थान ले लिया तो खड़ीबोली शब्द उस शैलीके लिए बहुत कम प्रयुक्त हुआ, केवल साहित्यिक सन्दर्भमें कभी-कभी ही प्रयुक्त होता रहा और आज भी कभी-कभी प्रयुक्त होता है। इसी प्रकार जब यह मत प्रसिद्ध हो गया कि हिन्दी, उर्दू और हिन्दुस्तानीकी मूलधार बोली ब्रजभाषा नहीं बल्कि दिल्ली और मेरठकी जनपदीय बोली है, तब उस बोलीका अन्य उपयुक्त नाम प्रचलित न होनेके कारण उसे खड़ीबोली ही कहा जाने लगा। इस प्रकार खड़ीबोलीका प्रस्तुत भाषाशास्त्रीय प्रयोग विकसित हुआ। प्राचीन कुरु जनपदसे सम्बन्ध जोड़कर कुछ लोग अब इसे 'कौरवी' बोली भी कहने लगे हैं, किन्तु जबतक पूर्ण रूपसे यह न सिद्ध हो जाय कि इस बोलीका विकास उस जनपदमें



प्रचलित अपभ्रंशसे ही हुआ है तबतक इसे कौरवी कहना वैज्ञानिक दृष्टिसे युक्तियुक्त नहीं।

खड़ीबोली निम्नलिखित स्थानोंके ग्रामीण क्षेत्रमें बोली जाती है—मेरठ, बिजनौर, मुजफ्फरनगर, सहारनपुर देहरादूनके मैदानी भाग, अम्बाला, कलसिया और पटियालाके पूर्वी भाग, रामपुर, मुरादाबाद। बाँगरू या जाटकी या हरियानी एक प्रकारसे पंजाबी और राजस्थानी मिश्रित खड़ी बोली ही है, जो दिल्ली, करनाल, रोहतक, हिसार और पटियाला, नाभा, झोंदके ग्रामीण क्षेत्रोंमें बोली जाती है। खड़ीबोली क्षेत्रके पूर्वमें ब्रजभाषा, दक्षिण-पूर्वमें मेवाती, दक्षिण-पश्चिममें पश्चिमी राजस्थानी, पश्चिममें पूर्वी पंजाबी और उत्तरमें पहाड़ी बोलियोंका क्षेत्र है। बोलीके प्रधानत दो रूप मिलते हैं—पूर्वी या पूर्वी खड़ीबोली तथा पश्चिमी या पश्चिमी खड़ीबोली।

साहित्यके क्षेत्रमें खड़ीबोलीके आदि प्रयोग 'गोरख-वाणी' तथा बाबा फरीद शररगजकी बानियोंमें मिलते हैं। मुसलमानोंने इसी बोलीको अपनाकर इसे अन्तःप्रान्तीय रूप दिया। निर्गुण सन्तोंने भी इसके प्रचारमें सहयोग दिया। धीरे-धीरे इस बोलीमें व्याकरणके क्षेत्रमें तथा शब्द-कोषमें अन्य भाषाओंका मिश्रण होने लगा, जिससे हिन्दी (आधुनिक अर्थ), उर्दू और हिन्दुस्तानीका विकास हुआ। आज इस बोलीके कुछ लोकगीत मिलते हैं, जो प्रकाशित भी हुए हैं।

खड़ीबोली नागरी लिपिमें ही लिखी जाती है। हिन्दीकी रूपरेखा जाननेके लिए खड़ीबोलीका ज्ञान अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है।

—मा० व० जा०

**खसम**—हठयोग साधनाका उद्देश्य चित्तको सब सासारिक धर्मोंसे मुक्त कर उसे निर्लिप्त बना देना था। इस सर्वधर्म-शून्यताको बराबर मनकी शून्यावस्था कहा जाता रहा है। शून्यका परिचायक गगन है, अतः परिशुद्ध, स्थिर, निर्मल चित्तकी उपमा आकाशसे दी जाती रही है। खसमके मूल अर्थ हैं खके समान या आकाशके समान।

बौद्ध परम्पराओंमें भी खसम शब्दका व्यवहार इसी रूपमें हुआ है। सिद्धाचार्य बोधिचित्तकी साधनामें मनको शून्य-स्वरूप या खसम-स्वरूप धारण करनेका उपदेश देते थे—'संवरूज तहिं खसम करिज्जइ। खसम सहावे मणह धरिज्जइ।' (दोहाकोष-सरहपा)।

सन्तोंने इस अर्थके अतिरिक्त एक दूसरे अर्थमें भी इसका प्रयोग किया है, पतिके या प्रियतमके अर्थमें। सम्भवतः इसका आधार अरबीका खसम शब्द है (दि०—'कवीर' हजारीप्रसाद द्विवेदी)। पर सरहपाके एक दोहेमें भी इसी अर्थमें खसम शब्दका व्यवहार मिल जाता है—'अवखह अचेय परम्पहु खसम महासुह नाह।' (दोहाकोष सरहपा)।

कहीं-कहीं सन्तोंने इस खसम (ब्रह्म, पति)के प्रति पातिव्रत्यके वजाय इसके मरणपर प्रसन्नता भी व्यक्त की है। पलटूने अपनी एक कुण्डलियामें कहा है—'पलटू ऐसे पद कहै वृक्ष सो निरवान। खसम विचारा मर गया जोरू गावै तान।' ऐसे स्थलोंपर खसमकी मृत्युका अर्थ है शून्य-स्वभाव धारण कर चित्तकी निर्वाणप्राप्ति। सरहपाके दोहाकोषमें श्मो प्रकार गृहपतिके मरणपर घरनीका प्रमत्त होना वर्णित

किया गया है।

परवती कवीरपन्थी साहित्यमें कहीं कहीं स्वतः कवीरको खसम बताया गया है (दि०—'कवीर' हजारीप्रसाद द्विवेदी)। सिद्धसाहित्य धर्मवीर भारती)

**खुमार**—इसका अर्थ नशा है। आध्यात्मिक प्रेमका नशा। (दि०—'अमृत') —रा० पू० ति०

**खेचरी**—योगसाधनकी एक मुद्रा जिसमें जवानको उलटकर तालूसे लगाते हैं और दृष्टिको दोनों मोहोंके बीच मस्तकपर लगाते हैं। इस स्थितिमें चित्त और जीभ दोनों ही आकाशमें स्थित रहते हैं, इसीलिए इसे खे (आकाश) -चरी मुद्रा कहते हैं। इसके साधनसे मनुष्यको किसी प्रकारका रोग नहीं होता है। 'मुख मध्ये खेचरी मुद्रा स्वाद विस्वाद ले उत्पनी। स्वाद विस्वाद समोक्तवा, मुद्रा तो भई खेचरी।' (अष्टमुद्रा—गोरखवाणी) इसीको प्रतीकात्मक पद्धतिमें गोमास-भक्षण भी कहते हैं। गोकुल अर्थ इन्द्रिय या जीभ और उसे उलटकर तालूसे लगाना गोमास-भक्षण। —उ० श० झा०

**खेलवना**—सोहरके गीतोंके समान ही पुत्र-जन्मके सुखद अवसरपर जो गीत गाये जाते हैं उन्हें 'खेलवना' कहते हैं। परन्तु सोहरसे इनमें कुछ भिन्नता रहती है। सोहरमें विशेषकर पुत्र-जन्मकी पूर्वपीठिकाका वर्णन रहता है, परन्तु खेलवनाके गीतोंमें उत्तरपीठिकाका उल्लेख होता है। पुत्र-जन्मके लिए ललचनेवाली माता, गर्भकी वेदनासे व्याकुल तरुणी, बहूकी मंगल-साधनामें लगी हुई सास, धायकी दौड़कर बुलानेवाला पति, पुत्रके उत्पन्न होनेपर राजपाट माँगनेवाली धाय, ये सब सोहरके प्रतिपाद्य विषय हैं। परन्तु सघोजात शिशुका रोदन, माताका पुत्र-जन्मके कारण असीम आनन्द, सासकी प्रसन्नता, अपने कुलाकुरके रूपमें पुत्रके पैदा होनेसे अपना सर्वस्व लुटा देनेवाले पिताका हर्ष 'खेलवना'के मुख्य विषय हैं। 'खेलवना'में आनन्द और उछाहकी मात्रा अधिक पायी जाती है। —क० दे० उ०

**ख्याल**—'ख्याल' लोकभाषाका परम्परागत शब्द बताया जाता है। 'ख्याल' लोकनाट्यका एक प्रकार, गीतकी एक शैली, हास्यप्रधान मालवी गीत अथवा चित्रके लिए प्रयुक्त लोकप्रचलित शब्द है। ख्यालवाजोंके दो अखाड़े हैं—कलगी अखाड़ा और तुरी अखाड़ा। गानेकी शैली और धुनोंके अनुसार ढाड़ा या राई रगतका ख्याल, लम्बी रगत या तावील ख्याल, सिकस्ता ख्याल या लँगडी रगतका ख्याल, लावनिया ख्याल, डेढ़ रगती ख्याल, छोटी रगतका ख्याल आदि उपभेद उल्लेखनीय हैं। कहा जाता है कि १८वीं शताब्दीके आरम्भमें आगराके इर्दगिर्द एक नयी कविताकी शैली प्रचलित हो गयी थी जो आगे चलकर 'ख्याल' कहलाने लगी। राजस्थानमें 'ख्याल' शब्द खेलके अर्थमें ग्रहण किया जाकर, १९वीं शताब्दीके उत्तरार्धमें लोक-प्रचलित ऐतिहासिक एवं परम्परागत कथाओंको नाट्य-रूपोंमें अभिनीत करनेकी शैली-विशेषके लिए रूढ हो गया। आजकल 'ख्यालों'की अनेक पुस्तकें बाजारमें मिलती हैं। ख्यालकी लोकनाट्य-शैली मालवाके 'नाच' और उत्तर-प्रदेशकी 'नौटकी'से बहुत मिलती है। पात्र प्रायः पद्यबद्ध सवाद भिन्न-भिन्न रगतोंमें गाकर अभिनय करते हैं। गद्य-

का प्रयोग बहुत ही सीमित होता है। नगाडा, सारंगी और ढोलकका प्रयोग किया जाता है। वस्तुतः ख्याल गीतिनाट्यकी कोटिमें आते हैं। ग्रेखावटीके चिदाबा (राजस्थान) ग्रामके निवासी नानूलालके ख्याल उत्तरप्रदेशमें बहुत प्रचलित हैं। उसने लगभग ४०-५० ख्यालोंकी रचना की। उसके पोते अभी-तब ख्यालोंका प्रदर्शन करते हैं। ख्यालोंकी लगभग ३०० पुस्तकें इस समय उपलब्ध हैं। ख्यालमें लावणी, दूहा, चौबोला, दुबोला, चौपाई, शेर, उडान, कवित्त आदि छन्द मिले हैं। दूहे 'चन्द्रायणी' और 'धूमणी' तथा लावणी 'लंगडी' और ज्ञानकी 'ज्ञानकी' रगतोंमें गायी जाती है।

—ड्या० प०

गंगा-दे०—'हठयोग'।

गंगोदक सवैया-दे०—'सवैया', छठा प्रकार।

गगनमंडल-दे०—'हठयोग'।

गज-गज उन कुछ उपमानोंमें एक है जो सिद्धोंके दोहों तथा चर्या-पदों और परवर्ती नाथों अथवा सन्तोंके साहित्यमें समान रूपमें व्यवहृत किये गये हैं। (दि०—'बोधिचित्त')।

—४० बी० भा०

गज़ल १-गज़लमें प्रेम भावनाओंका चित्रण होता है। गज़लका शाब्दिक अर्थ नारियोंके प्रेमकी बातें करना है। अतः अच्छी गज़ल वही समझी जाती है जिसमें इश्क़ो-मुहब्बतकी बातें सच्चाई और असरके साथ लिखी जायें। यह बात तभी पैदा होती है जब उसे सरल और मीठी बोलीमें लिखा जाय कि दिलमें घर कर जाय। लेकिन गज़लके शेरोंका सादा होना कोई जरूरी नियम नहीं है। बहुतसे उच्च कोटिके शेर सादे नहीं हैं, फिर भी वे गज़लके अच्छे नमूने माने जाते हैं। गज़लकी-असली-कसौटी प्रभावोत्पादकता है। गज़ल वही अच्छी होगी जिसमें असर और मौलिकता हो, जिसके पढ़नेवाले समझें कि यह उन्हींकी दिली बातोंका वर्णन है।

सांसारिक प्रेमके अलावा गज़लमें तसव्बुफ और भक्ति-रसका भी वर्णन होता है। बहुतसे सफ़ी कवियोंने इसी रंगमें गज़लें कहीं हैं। दूसरे कवियोंने भी अपनी गज़लोंमें भक्ति-रसको रखा है। तसव्बुफमें भगवान्तक पहुँचनेके लिए एक प्रेमका प्रतीक होना चाहिये। कोशिश यह की जाती है कि इस प्रतीकमें वासनात्मक प्रभाव न आने पाये। इसी वजहसे सूफियोंने अपने प्रेमका प्रतीक लडकोंको रखा, जिससे यह प्रभाव न उत्पन्न हो। इसीके प्रभावने फारसी और उर्दू गज़लमें यह परम्परा थी कि माशूकके लिए हमेशा पुलिंगका प्रयोग होता था चाहे और बातोंसे उसका स्त्रीलिंग होना जाहिर हो जाय, जैसे—'अँगड़ाई भी वो लेने न पाये उठाके हाथ, देखा मुझे तो छोड़ दिये मुस्कुराके हाथ।'।

इसके अलावा उर्दू गज़लमें और तरहकी मुहब्बत भी लिखी जाती है, जैसे देव-प्रेम, पारिवारिक प्रेम आदि। परन्तु इसमें शायर प्रतीकोंका प्रयोग करता है। इस प्रकार वह जीवनके अन्य पहलुओंपर भी अपनी राय देता है। उदाहरणार्थ 'चमन'का अर्थ कहीं अपना देश है, कहीं अपना घर, कहीं अपना गाँव, कहीं अपनी सस्था। 'कफ़म'का अर्थ जेल या कोई ऐसी जगह जहाँ आदमी

दूसरेकी पराधीनतामें रहे। इसी प्रकार 'गुल', 'आशियाँ', 'नय्याद', 'वागवान', 'साकी', 'खजर', 'शमशीर', 'रकीब' आदिसे गज़ल कहनेवाला उनके शाब्दिक अर्थपर नहीं जाता, बल्कि उनके भावपर, जीवनके अन्य रूपोंपर अपनी राय देता है।

अक्सर गज़लका हर शेर स्वयं-पूर्ण होता है। इसके दो बराबरके टुकड़े होते हैं, जिनको 'मिसरा' कहते हैं। जितने शेरोंका आखिरी शब्द एक हो और उसके पहलेका शब्द एक ही आवाजका हो, उनकी एक साथ लिखते हैं, और ऐसे पाँचमे मंत्रह शेरोंके मंत्रहको गज़ल कहते हैं। परन्तु इस मन्त्र्याके पालनमें उर्दूमें कोई खास पाबन्दी नहीं है। बहुतसे शायरोंने अपनी गज़लोंमें मंत्रहसे ज्यादा शेर भी रखे हैं। हर शेरके अन्तमें जितने शब्द बार-बार आयें उनकी 'रदीफ़' और रदीफ़के पहलेके एक ही आवाजवाले शब्दोंको 'काफ़िया' कहते हैं, जैसे मीरके इस शेरमें 'पत्ता-पत्ता बूझ-बूझ हाल हमारा जाने है। जाने-न-जाने गुल ही न जाने वाग तो मारा जाने है।' 'जाने है' रदीफ़ है और 'हमारा', 'सारा' काफ़िया है।

अक्सर गज़लके पहले शेरके दोनों मिसरे एक ही 'काफ़िया' और 'रदीफ़'में होते हैं। ऐसे शेरको 'मतला' कहते हैं। अन्तमें जिन शेरमें शायरका उपनाम या तखल्लुस हो वह 'मत्ता' कहलाता है। —म०

गज़ल २-ब्राउन (हिस्ट्री ऑफ़ पर्सियन लिटरेचर, भाग २, पृ० २७)का मत है कि मक़ता अर्थात् अन्तिम शेरमें उपनाम या तखल्लुस देनेकी अनिवार्य परम्पराका प्रवर्तन मुग़ल आक्रमणके पश्चात् हुआ। भारतमें गज़लकी सर्वप्रथम रचना करनेवाले व्यक्ति ख्वाजा मुईनुद्दीन चिश्ती थे, जिनके गुम्बन्धमें उल्लेख मिलता है कि उन्होंने फारसी और भारतीय भाषाओंमें गज़लें कही थीं। दक्खिनीमें रचना करनेवाला प्रथम व्यक्ति बीजापुरकी आदिलशाही राज्यवश-परम्पराका पाँचवाँ नरेश इब्राहीम आदिलशाह (सन् १५७९-१६२६ ई०) हुआ। इसकी रचनाएँ उपलब्ध नहीं हैं। दक्खिनीमें मुहम्मद कुली कुतुबशाह (सन् १५८०-१६१२ ई०) तककी रचनाएँ मिलती हैं। उर्दूके प्रारम्भिक कवियोंमें वली (ई० स० १६६८-१७४४)ने गज़लें लिखी हैं। मीर गज़लोंके सम्राट् माने जाते हैं। इनकी रचनाके सम्बन्धमें गालिवने कहा है—'रेखतेके तुम्हीं उस्ताद नहीं हो गालिव, कहते हैं अगले जमानेमें कोई मीर भी था।' जौककी सम्मति है कि—'न हुआ पर न हुआ मीरका अन्दाज नसीब, 'जौक' यारोंने बहुत जोर गज़लमें मारा।' हिन्दीके कवियोंमें भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्रने गज़ल कही, उसकी भाषा खड़ीबोली है, जो उर्दूके समीप है। जयशंकर 'प्रसाद'की 'भूल'-शीर्षक कविता इसी पद्धतिकी है। निरालाजीने गज़लकी शैली अपनायी है। दिनकरजीने भी इसे सजाया-सँवारा है। —रा० खे० पा०

गत्यात्मक आलोचना-प्रणाली-अंग्रेजीमें इसका समानार्थी शब्द 'डायनमिक' है जिसका अर्थ है गतिशील शक्ति। इसी शब्दसे 'डायनमिक्स' शब्द बना है जिसका अर्थ उस विशानसे है जो वस्तुकी गतिकी तथा प्रकृतिकी परीक्षा करता है। इसी प्रकार 'टायनमिज्म' भी इसीमे बना है

जिसका अर्थ होता है—शक्ति-संचालनका विज्ञान। साराश यह कि गति ही 'डायनमिक' या 'गत्यात्मक'का मूल तत्त्व है।

अविचल सिद्धान्तवादी जीवनको, सृष्टिको सत्य शाश्वत, चिरन्तनके घेरेमें बाँध देते हैं और वर्तमानको अतीतकी कसौटीपर कमते हैं। इनका यह प्रयास कुछ वैसा ही प्रयास है जैसा कि गंगा नदीको एक छोटेसे घेरेमें बाँधना और उसके जलको उतनी ही सीमामें सबने-गलने देना। यह आलोचना-पद्धति साहित्यकी समस्त प्रगतिको अपने सिद्धान्तोंके कटघरेमें घेरकर रख देना चाहती है। इसके समर्थक यह नहीं सोचते कि साहित्य एक विकसनशील सत्ता है और इसीलिए साहित्यके मानदण्डोंमें युगानुकूल परिस्थितिके अनुकूल परिवर्तन अपेक्षित हैं। आजका आदमी यह जानता है कि एक निश्चित अवधिके बाद चाँद अपनी शीतलता खो देगा, सूरज अपना ताप खो देगा, पृथ्वीपर समुद्र अपना आधिपत्य जमायेगा। कैलासका ऊँचा शिखर हजारों फुटकी गहराईमें नीचे धँस जायगा। हमारे पूर्वज इसकी कल्पनातक नहीं कर सकते थे। इस प्रकार यह बात स्पष्ट है कि सत्य, चिरन्तन, शाश्वत, ये सबके सब सापेक्षिक शब्द हैं। इस सृष्टिमें यदि कुछ सत्य है तो सृष्टिकी गति। गतिशीलता ही एकमात्र सत्य ठहरती है।

इसीलिए इस शिविरके आलोचकोंका यह आग्रह है कि साहित्यकी गतिशीलताको कुछ निश्चित मान्यताओंके घेरेमें न बाँध दिया जाय, क्योंकि साहित्य अन्ततोगत्वा एक गतिशील सत्ता है। गति ही साहित्यकी आत्मा है। युग, परिवेश, समाज, व्यक्तिके अनुकूल साहित्यका स्वरूप बदलता रहता है। पूर्व-युगमें राम-कृष्ण जैसे उदात्त चरित्रोंका चित्रण किया जाता था और आज चोर, हत्यारा, डाकू, समाज-उपेक्षित पात्र नायकके रूपमें चित्रित किये जाते हैं। घोसू, माधो, हलकू अथवा गुलकी बन्नोंकी तरह उपेक्षित, हेय, तुच्छ पात्र साहित्यकी मर्यादाको एक नवीन ढंगसे प्रतिष्ठित करते हैं। अविचल सिद्धान्तवादी ऐसे साहित्यको साहित्य नहीं मानता, क्योंकि प्राचीन शास्त्रकारों द्वारा प्रणीत शास्त्रोंमें इनकी व्यवस्था नहीं की गयी है। इसलिए लीकसे, वताये हुए रास्तेसे अलग हटनेपर वे तुरन्त साहित्यको मर्यादाहीन घोषित कर उसकी उपेक्षा करते हैं। इसके विपरीत गत्यात्मक आलोचनाका समर्थक यह मानता है कि रूढ़ि, परम्परा अथवा प्राचीनताको एकमात्र सत्यके रूपमें हम नहीं मान सकते। जीवनके मान बदलते हैं, साहित्यके मान एवं रूप बदलेंगे ही। अस्तु, बदलें हुए यथार्थके परिवेशमें हमें नये दृष्टिकोणको अपनाना होगा। हमें नये ढंगमें, मौलिक ढंगसे पुनः चिन्तन करके साहित्यके मान स्थिर करने होंगे।

यूरोपका चिन्तन अत्यधिक विकसित है, फलतः स्वच्छन्दतावादियोंसे लेकर अतिवस्तुवादी, प्रयोगवादीतक इस प्रणालीके अन्तर्गत माने जायेंगे। मार्क्सके अनुयायी, फ्रायड, एडलर, युगके अनुयायी तथा हर्बर्ट रीटके समर्थक, सार्त्रके अस्तित्ववादके पोषक एवं अति आधुनिक वैज्ञानिक आविष्कारोंके आधारपर विकसित होनेवाली समस्त चिन्तन-परम्पराएँ इसी प्रणालीके अन्तर्गत आयेंगी। इस प्रकार

यूरोपमें नव्य-शास्त्रकालके बाद जो कुछ भी चिन्तन किया गया है वह सब इस प्रणालीका समर्थक है।

संस्कृतमें इसका स्वरूप हम उस समय देख सकते हैं जब कि वहाँकी चिन्तन-परम्परा विकसित थी। रसवादी, ध्वनिवादी, अलंकारवादी, वक्रोक्तिवादी, रीतिवादी—ये सबके सब गत्यात्मक आलोचना प्रणालीके अन्तर्गत माने जायेंगे। युगके अनुकूल, परिवेशके अनुकूल इन लोगोंने अपनी-अपनी स्थापनाएँ स्थापित कीं। बादमें चलकर ये ही सिद्धान्त हासोन्मुख संस्कृत-साहित्यकारोंके हाथ पड़कर रुढ़, परम्परागत हो गये और उन लोगोंने इन्हीं सिद्धान्तोंको अविचलके रूपमें ग्रहण किया। प्रारम्भमें जब संस्कृत-साहित्यमें चिन्तनकी मौलिक परम्परा थी तब अविचल सिद्धान्तका कभी भी समर्थन नहीं किया गया। इसका उल्लेख तभीसे मिलता है जबसे चिन्तनकी मौलिक परम्परा नष्ट हो जाती है और पुरानी बातोंके पिष्टपेषणमें लोग लग जाते हैं।

हिन्दीमें रीति-युग अविचल सिद्धान्तका अनुयायी माना जायगा। बादमें तो हिन्दीमें चिन्तनकी मौलिक परम्पराकी नींव रामचन्द्र शुद्ध द्वारा पडती है। ऐतिहासिक आलोचना-प्रणाली, मनोवैज्ञानिक आलोचना-प्रणाली, समाज-शास्त्रीय आलोचना-प्रणाली, प्रभाववादी आलोचना-प्रणाली और अन्य प्रणालियाँ हिन्दीमें जन्म लेती हैं और आज भी इनका विकास होता चला जा रहा है। सच पूछा जाय तो रीति-युगके पश्चात् हिन्दीकी समस्त आलोचना-प्रणालियाँ गत्यात्मक आलोचना-प्रणालीके अन्तर्गत आती हैं।

—रा० कृ० स०

गद्य—संस्कृत-साहित्यमें श्रव्यकाव्यका एक भेद। दे०—'साहित्यरूप'। संस्कृत-साहित्यशास्त्रमें गद्यको गद्यकाव्यके अर्थमें ग्रहण किया गया है, इसीलिए भामह, दण्डी, वामनसे लेकर विश्वनाथतक सभी आचार्योंने गद्यके प्रमेदोंमें आख्यायिका, वृत्त, कथा आदिका उल्लेख किया है। भामहने गद्यको प्रकृत, अनाकुल, श्रव्य शब्दार्थ पदवृत्ति कहा है (काव्यालंकार १, २५) और दण्डीने 'अपाद'-गण-मात्रारहित (काव्यादर्श, १, १३)। वामनने परिभाषा न देकर उसकी विशेषताओंको दुर्ज्ञेय तथा उसकी रचनाको कठिन बताते हुए 'गद्यं कवीना निकर्षं वदन्ति' (गद्यको कवियोंकी कसौटी कहते हैं) उद्धरण देकर साहित्यमें उसकी महत्ताका निर्देश किया है (काव्यालंकारसूत्रवृत्ति १, ३, २१)। 'साहित्यदर्पण'(विश्वनाथ)में गद्यकी कोई परिभाषा नहीं दी गयी है। केवल उसे काव्य कहकर उसके चार भेद बताये गये हैं—मुक्तक, वृत्तगन्धि, उत्कलिकाप्राय और चूर्णक। मुक्तक समासरहित होता है, वृत्तगन्धिमें छन्दकी गन्ध आती है, अर्थात् उसके वाक्यों और वाक्यांशोंमें प्रायः छन्दोंके गण-मात्राका विधान पाया जाता है, उत्कलिकाप्राय गद्य दीर्घ समासयुक्त होता है तथा चूर्णकमें छोटे-छोटे समासोंका प्रयोग होता है (सा० द० ६ ३३०, ३३१)। विश्वनाथने गद्यके अन्तिम तीन भेद वामनके ही आधारपर दिये हैं, मुक्तक नामका भेद वामनने नहीं किया। काव्यालंकारसूत्रवृत्तिमें गद्यके इन भेदोंकी, जिनमें शैलीका ही भेद समझना चाहिये, किंचित अधिक स्पष्ट परिभाषा

मिलती है। पद्यभागमें युक्त या उसके समान प्रतीत होनेवाला गद्य जिनमें वृत्त या छन्दकी गन्ध मिले, वृत्तगन्ध होता है, दीर्घ ममास्तमे रहित और ललित पदोंमें युक्त गद्य चूर्णक कहलाता है तथा इसमें विपरीत दीर्घ समापयुक्त और उद्धत पदोंमें युक्त गद्यको उत्कलिकाप्राय कहते हैं (काव्यालंकारसूत्रवृत्ति १ : ३ २२-२५)।

संस्कृत-साहित्यशास्त्रमें कथा, आख्यायिका, आख्यान आदिके लिए ही गद्यका उपयोग बनाया गया है। कथात्मक साहित्यके अतिरिक्त विचारात्मक लेखनके लिए गद्यके साहित्यिक प्रयोग तथा शास्त्रीय और वैज्ञानिक विषयोंके लिए उसके व्यावहारिक उपयोगकी ओर कोई श्रमेत नहीं किया गया है।

गद्यकी सबसे सरल, व्यापक और सर्वमान्य परिभाषा यही हो सकती है कि जिस शब्दार्थयुक्त भाषाका साधारण वातचीतमें प्रयोग किया जाना है वही गद्य है। इससे भिन्न पद्यमें असाधारण भाषाका प्रयोग होता है। उसमें विशेष प्रकारके क्रमबद्ध ताल और लयकी योजनाके लिए वाक्यगत शब्दोंके साधारण क्रममें परिवर्तन करना पड़ता है। इनके अतिरिक्त गद्यका लक्ष्य सहज, सरल, सीधे और निश्चित प्रयोजनयुक्त, भावहके शब्दोंमें प्रकृति और अनाकुल शब्दार्थकी प्रेषित करना है। पद्यका भी व्यवहार निश्चित प्रयोजनके लिए हो सकता है। वस्तुतः प्राचीन भारतीय शास्त्र और विज्ञानके विषय भी पद्यमें लिखे जाते थे। परन्तु उनमें सर्वत्र शब्दार्थकी सरलता और सोधापन सुरक्षित नहीं रह पाता था, क्योंकि शब्दोंकी विशिष्ट छन्दोबद्ध योजनाके लिए उनमें कृत्रिमता, भंगिमा और वक्रता आ जाना स्वाभाविक है। अतः गद्य-पद्यका भेद स्पष्ट है। काव्यकी सौन्दर्यवृत्तिसे सर्वथा असम्पृक्त रहकर भी दोनों समानरूप नहीं हो सकते, उनके रूप और श्रुतिका अन्तर निर्विवाद है। इस दृष्टिसे पद्य और काव्यमें अन्तर किया गया है। परन्तु जैसा कि साधारणतः होता है, यदि काव्यकी अनिवार्यतः पद्यबद्ध न मान लिया जाय तो गद्य और काव्यमें कोई विभाजक रेखा नहीं खींची जा सकती। वस्तुतः जैसा कि ऊपर देखा चुके हैं, काव्यके अनेक रूप गद्यमें ही रचे जाते हैं। फिर भी गद्य शब्द-रचनाके बाह्य रूपका ही नहीं, उसकी आन्तरिक प्रकृतिका भी धोतक है। हम अनेक पद्यबद्ध काव्यकृतियोंको गद्यात्मक कहते हैं, क्योंकि उनमें नवेदनशीलताकी अपेक्षा बोधवृत्तिकी प्रधानता होती है। गद्य मुख्यतः बोध, व्याख्या, तर्क, वर्णन और कथाके क्षेत्रोंमें ही सीमित है।

प्रयोगकी दृष्टिसे गद्यका साधारण रूप वह है जो व्यावहारिक उपयोगमें आता है, परन्तु दो व्यक्तियोंके बीच साधारण वार्तालापमें लेकर बड़ी-बड़ी समाजोंके कलापूर्ण प्रभावशाली भाषणोंतक तथा क्षेमकुशल सम्बन्धी साधारण पत्र-व्यवहारसे लेकर शास्त्र और विज्ञानके विविध विषयोंके विश्लेषण, विवेचन, अनुशीलन और अनुसन्धानपूर्ण प्रबन्धों(थीसिसों)तक गद्यके इस व्यावहारिक उपयोगमें प्रयोग सम्बन्धी इतनी विविधता और अनेकरूपता है कि सामान्यतः उसकी गणना नहीं की जा सकती। गद्यके इन विविध प्रयोगोंमें जहाँ एक ओर पारिभाषिक शब्दावली उसे

विशेषता प्रदान करके उसके प्रेषण-क्षेत्रको सीमित कर देती है, वहाँ दूसरी ओर गद्यके व्यावहारिक क्षेत्रमें ही अलंकृत पद्यावली—साहित्यिक शैली—का प्रयोग उसे उपयोगिताके नाव-साध सौन्दर्यसे समन्वित कर देता है, जिससे उसकी प्रेषणीयताके क्षेत्रमें विस्तार आ जाता है। गद्यका इसी प्रकारका लिखित प्रयोग आधुनिक कालमें साहित्यकी एक विशिष्ट विधाके नाममें अभिहित होने लगा है। जब कोई कहता है कि रवीन्द्रनाथ ठाकुरकी कविता, कहानी और उपन्यासकी अपेक्षा उनका गद्य अधिक प्रभावशाली है, तब उनके गद्यमें लिखे गये उन छोटे-बड़े निबन्धों और प्रबन्धोंकी ओर संकेत होता है जिनमें प्रतिपादित विषय और प्रतिपादनशैली, लेखकके विचार तथा उसका व्यक्तित्व, दोनों समानतः प्रभावित करने हैं। यह कहना कठिन होता है कि इनमेंसे कौन प्रधान है। साहित्यके इस गद्यमें लेख, निबन्ध, प्रबन्ध आदि तो अभिप्रेत होते हैं, परन्तु कथा, कहानी, उपन्यास आदि नहीं।

शास्त्र और विज्ञान उपयोगी साहित्य(दि०)में प्रयुक्त इस प्रकार व्यावहारिक गद्यके अतिरिक्त ललित साहित्यमें प्रयुक्त गद्यके दो प्रमुख प्रयोग-क्षेत्र हो जाते हैं—एक कहानी, उपन्यास, नाटक आदिका क्षेत्र, जिसका सल्लेख संस्कृत-साहित्यशास्त्रमें मिलता है और दूसरा साहित्यिक गद्यका क्षेत्र, जो लेख, निबन्ध, संस्मरण, यात्रा, प्रबन्ध आदिके इनने छोटे-बड़े रूपोंमें मिलता है कि उसका निराल वर्गीकरण सम्भव नहीं है।

लिखित रूपमें गद्यका प्रयोग पद्यके बहुत बाद प्रारम्भ हुआ। इसका प्रधान कारण यही है कि मूलतः गद्यमें भाषाका रूप प्रकृत, अकृत्रिम और व्यावहारिक रहता है। कमसे कम शब्द-प्रयोगके द्वारा जिनका तीव्र और तुरन्त प्रभाव पद्यका होता है उतना गद्यका नहीं हो सकता। परन्तु सामाजिक जीवनके विविध प्रकारके विकासके साथ-साथ गद्यके विकास तथा उसकी उपादेयता और महत्तामें वृद्धि होती गयी और आज वह व्यावहारिक क्षेत्रसे ही नहीं, साहित्यके अनेक रूपोंमें भी पद्यको अपरस्थ कर चुका है। नाटक और कथा साहित्यमें भी पहले पद्यका व्यवहार होता था, परन्तु आज इनमें गद्यका एकान्त साम्राज्य है। कविताके क्षेत्रमें भी गद्य-शीति (दि०) नामसे ऐसी रचनाएँ होती हैं, जिनमें सहज शब्दार्थकी नहीं, हार्दिक संवेदनकी प्रधानता होती है।

शैलीकी दृष्टिसे गद्यके केवल चार भेद संस्कृतके आचार्योंने बताये हैं और इन भेदोंमें भी शब्दावलीके बाह्य रूपको ही लक्ष्य किया गया है, परन्तु गद्य शैलियोंके साहित्यरूप—लेख, निबन्ध, प्रबन्ध, आलोचना, कहानी, उपन्यास, नाटक, जीवनी आदिमें वर्ण्य-विषय और लेखकके व्यक्तित्वके अन्तरसे असंख्य भेद होते हैं। स्वयं उपयोगी साहित्य—इतिहास, धर्म, दर्शन, राजनीति, शिक्षा-विज्ञान आदि विषयोंमें अनेकानेक शैलियोंका प्रयोग होता है।

हिन्दी गद्य, जो उन्नीसवीं शताब्दीके पहले अपने वर्तमान रूपको प्राप्त नहीं कर पाया था, साहित्यिक प्रयोगमें भारतेन्दु-युग, द्विवेदी-युग तथा छायावाद एवं 'प्रसाद' प्रेमचन्द युगमें विविधरूप विकास करता हुआ वर्तमान

कालमें प्रौढ़ताकी ओर अग्रसर हो रहा है और साहित्यिक रूपोंमें ही नहीं, विविध उपयोगों विषयोंके माध्यमरूपमें शक्ति-संचय कर रहा है।

[सहायक ग्रन्थ—हिन्दी साहित्यका इतिहास (आधुनिक काल) रामचन्द्र शुक्ल, आधुनिक हिन्दी साहित्यकी भूमिका तथा आधुनिक हिन्दी साहित्य लक्ष्मीसागर वाष्णैय, आधुनिक हिन्दी साहित्यका विकास श्रीकृष्णलाल, हिन्दी साहित्य भोलानाथ।]

**गद्य-काल**—आधुनिक काल(दे०)को ही गद्य-काल कहा जाता है, क्योंकि हिन्दी साहित्यके इतिहासमें आधुनिक कालसे पूर्व केवल काव्यका प्राधान्य था। साहित्यिक विषयोंका निरूपण तो काव्यके माध्यम द्वारा होता ही था, उपयोगी विषयोंतककी विवेचनाके लिए पद्यको उपयुक्त साधन स्वीकार किया जाता था। सरल सामन्ती जीवन-क्रमके लिए और ऐसे साहित्यके लिए जिसका प्रणयन समाजके अल्पसंख्यक शिक्षित व्यक्तियोंतक सीमित था, काव्य उपयुक्त साधन बना रह सकता था, किन्तु अंग्रेज यूरोपीय औद्योगिक क्रान्तिका जो दृष्टिकोण अपने साथ भारतमें लाये थे उसके लिए गद्य ही उपयोगी सिद्ध हो सकता था। इसीलिए उनके शासनकालके प्रारम्भसे ही गद्यका विकास दृष्टिगोचर होता है। प्रेस जैसे वैज्ञानिक साधनके आश्रयमें उसकी क्रमवद्ध परम्परा स्थापित होनेमें देर न लगी। गद्यके प्रारम्भकी दृष्टिसे हिन्दी साहित्यके इतिहासमें उन्नीसवीं शताब्दी महत्त्वपूर्ण है। इसी शताब्दीके पूर्वार्द्धमें लगभग सभी उपयोगी विषयोंसे सम्बन्धित ग्रन्थ पहले-पहल गद्यमें प्रस्तुत किये गये, जिनका अध्ययन कर हिन्दी-भाषियोंका जीवनके प्रति दृष्टिकोण ही बदल गया। —ल० सा० व०

**गद्य-काव्य**—संस्कृत साहित्यशास्त्रमें गद्य-काव्यके अन्तर्गत कथा, वृत्त, आख्यायिका आदिका निर्देश किया गया है, परन्तु गद्य-काव्यके अन्तर्गत और भी अनेक साहित्य-रूप आ सकते हैं। दे०—‘साहित्य रूप’ तथा ‘गद्य’।

गद्य-काव्यके इस व्यापक अर्थके अतिरिक्त इसका विशिष्ट अर्थ भी है और आधुनिक कालमें यह प्रयोग इसी अर्थमें सीमित हो गया है। विशिष्ट अर्थमें गद्य-काव्य वह रचना है, जिसमें कविता जैसी सेवेदनशीलता और रसात्मकता होती है। फलस्वरूप उमका बाह्य रूप भी साधारण गद्यकी अपेक्षा अधिक लययुक्त, अलंकृत और सधा हुआ होता है। संस्कृतके वृत्तगन्धि और चूर्णक(दे०—‘गद्य’)-की शैलियाँ इसी रूपमें प्रयुक्त होती हैं। गद्य-काव्यसे वस्तुतः गद्यगीतिका ही बोध होता है। परन्तु कहानी, ससरण, निबन्ध आदि भी गद्य काव्यात्मक हो सकते हैं तथा नाटकके कथोपकथन और स्वकथन तथा उपन्यासके वर्णन, चित्रण तथा कभी-कभी कथोपकथनमें भी गद्य-काव्यात्मक शैलीका प्रयोग हो सकता है। इस प्रकार गद्य-काव्य एक साहित्य-रूप भी है और एक शैली-वैशिष्ट्य भी।

गद्य-काव्यके उदाहरणोंमें ‘गीताजलि’ (अनुवाद) और ‘साधना’ (रवीन्द्रनाथ ठाकुर), ‘साधना’, ‘छायापथ’, ‘पगला’ और ‘संलाप’ (राय कृष्णदास), ‘ठंडे छीटे’ और ‘श्रद्धाकण’ (वियोगी हरि), ‘अन्तस्तल’ (चतुरसेन शास्त्री), ‘हिमहास’ (रामकुमार वर्मा), ‘झरोखे’ (सुदर्शन), ‘उन्मन’,

‘सारङ्ग’, ‘स्पन्दन’, ‘शवनम’ और ‘शारदीया’ (दिनेश-नन्दिनी डालमिया), ‘जीवन-कण’, ‘जीवन-धूलि’ और ‘शेष स्मृतियाँ’ (रघुवीर सिंह), ‘गेहूँ और गुलाब’ (रामवृक्ष बेनीपुरी) तथा ‘अन्तरात्मासे’ (रत्ननाथ रामचन्द्र दिवाकर)-का निर्देश किया जा सकता है।

ये प्रायः सभी रचनाएँ गद्य-गीति कही जा सकती हैं, क्योंकि इनमें वैयक्तिक-आत्मनिष्ठता, तीव्र-भाव-आत्मकता, अन्तर्निहित ध्वनि-संगीत, भावकी एकात्मकता या भाव-संकलन और गीतिके लिए अपेक्षित भाव-विकास और उसकी परिणति—सभी लक्षण न्यूनाधिक रूपमें पाये जाते हैं। —ब्र० व०

**गद्य-गीति**—दे०—‘गद्य-काव्य’।

**गम्यगमक भाव**—दे०—‘रसनिष्पत्ति’, आरोपवादके अन्तर्गत।

**गर्वा**—गुजराती लोकगीतोंका एक प्रसिद्ध प्रकार, प्रथा, एक गुजराती लोकनृत्यकी शैली, एवं मिट्टीका वह पात्र, जो देवी अम्बाकी पूजाके लिए मंगल-कलशके रूपमें सजाकर प्रस्थापित किया जाता है और जिसपर चार ज्योतियाँ प्रज्ज्वलित की जाती हैं। नवरात्रमें गर्वा पात्र स्थापित कर स्त्रियाँ उसके आस-पास परिक्रमा करते हुए गीत एवं नृत्य-का आयोजन करती हैं। इन्हीं नृत्य एवं गीतोंको गर्वाकी सजा प्राप्त है। किंवदन्तीके अनुसार यह प्रथा सबसे पहले द्वारिकाके मन्दिरसे आरम्भ हुई। तभीसे बाँझ स्त्रियाँ पुत्रवती होनेकी कामनासे द्वारिका जाकर अपने बखोंपर हाथके छापे लगवाने लगीं। गर्वा गीत कृष्णकी प्रणयचेष्टाओं और देवी अम्बाके स्तुतिविषयक होते हैं। —इया० प०

**गर्भसंधि**—रूपककी पंच सन्धियोंमेंसे तीसरी सन्धि। ‘दशरूपक’कारका कहना है ‘गर्भस्तु दृष्टनष्टस्य बीजस्यान्वेषणं मुहुः। द्वादशांग पताका स्यान्न वा स्यात्प्राप्तिसम्भव’ (१ ३६)। जब बीज दिखाई पड़ जानेके पश्चात् फिरमे नष्ट हो जाय लेकिन उसका अन्वेषण बार-बार किया जाय तब गर्भसन्धि होती है। इस सन्धिमें बीज विलकुल नष्ट नहीं होता बल्कि वह दब-सा जाता है। उसके अन्वेषणमें बीजका और भी विकास करना पड़ता है। फलके गर्भस्थ होनेके कारण इसे गर्भसन्धि कहा गया है।

इसमें साधारणतः पताका अर्थप्रकृति और प्राप्त्याशा अवस्थाका मिश्रण रहता है, पर पताकाका रहना आवश्यक नहीं है, वह हो भी सकती है और नहीं भी हो सकती है, किन्तु ‘प्राप्तिसम्भव’का होना बहुत जरूरी है।

जिस बीजको प्रतिमुख सन्धिमें लक्ष्यालक्ष्यरूपमें देखा गया है, वही यहाँ आकर विशेष रूपसे प्रस्फुट हो जाता है, किन्तु फिर भी फलप्राप्तिका निश्चय सन्दिग्ध हो उठता है, क्योंकि इसमें कभी विघ्न आ उपस्थित होता है तो कभी अन्य व्यवधान। इस प्रकार बार-बार बीजकी खोज की जाती है। जैसा पहले भी संकेतित किया गया है कि यहाँ फल या प्राप्ति की सम्भावना तो रहती है, पर उसका ऐकान्तिक निश्चय नहीं हो पाता।

‘स्कन्दगुप्त’(प्रसाद)में ‘मगधमें अनन्तदेवी, पुरगुप्त, विजया और भटार्क सम्मेलनमें गर्भसन्धिका प्रारम्भ हो जाता है, क्योंकि फिर तो क्षण-क्षणपर बीज अथवा फलका आविर्भाव



और तिरोभाव होने लगता है और कुतूहलकी तीव्रता बढ़ उठती है। अनन्तदेवी और भटार्कके कारण फलप्राप्तिमें आशाका उत्पन्न होती है और स्कन्दगुप्तके प्रयत्नोंकी देखकर आशाका उदय होने लगता है। यह द्विधाकी अवस्था चतुर्थ अंकके द्वितीय दृश्यतक चली है, अतएव वहाँ गर्भ-सन्धिकी समाप्ति समझनी चाहिये।' (जगन्नाथ शर्मा—'प्रसाद'के नाटकोंका शास्त्रीय अध्ययन)।

गर्भसन्धिके सन्ध्यग निम्नलिखित हैं—अभूताहरण, मार्ग, रूप, उदाहरण, क्रम, संग्रह, अनुमान, तोटक, अधिवल, उद्देग, सम्भ्रम, आक्षेप।

इन सन्ध्यगोंकी प्रायः प्रयोगमें नहीं लाया गया है।  
(दे०—'सन्धि') —च० सि०

गर्भित—दे०—'शब्द-दोष', चौदहवें 'वाक्य-दोष'।

गर्व—प्रचलित तैत्तिरीयसंस्कृतमें एक संचारी भाव। वाग्मट्यके अनुसार दूमरोंका अनादर (परावशा—'काव्यानुशासन' पृ० ५८) गर्व है। यह लक्षण वास्तवमें गर्वके भावके वैयक्तिक स्वाभिमान और दूसरोंपर उसकी अभिव्यक्तिका मध्येपमात्र है। 'अग्निपुराण' (३३९-३९)में इसका लक्षण ठीक है—'गर्वं परेष्ववशानमात्मन्युत्कर्षभावना' अर्थात् अपने उत्कर्षकी भावनासे दूसरोंकी अवशा करना। भरतने इसके विभाव एवं अनुभाव निम्नलिखित प्रकारसे दिये हैं—'वैभव, उच्च कुल, सुन्दर रूप, युवावस्था, विद्या-प्रवीणता, बल अथवा धनका लाभ गर्वके विभाव हैं। दूसरोंका अनादर, अविनय, प्रश्न पूछनेपर उत्तर न देना, बात न करना, उपेक्षावृत्ति, उपहास, कठोर वचन कहना, पूज्योंका अनादर करना, अकारण उपालम्भ करना इत्यादि अनुभावोंसे व्यक्त होता है, (नाट्य० ७।६७ ग)। विद्वन्नाथके अनुसार 'गर्वो मूढ प्रभावश्रीविद्यासत्कुलतादिन। अवशासविलासागदर्शना-विनयादिद्वय'। (सा०द० ३ : १५४)। प्रभाव, ऐश्वर्य, विद्या तथा उच्च कुल आदि के गर्वसे अविनय, अवशा तथा उपेक्षा आदि करना इसके अन्तर्गत स्वीकार किया गया है। हिन्दीके आचार्योंने प्रायः यही लक्षण दिया है—'बहु बल वन कुल रूपतें, सिर उन्नतु अभिमान। गिने न काहू आप सम', (भाव० संचारी)।

आधुनिक कवि उदयशंकर भट्टकी इन पक्तियोंमें 'गर्व' संचारी है—'मेरे तपका तीव्र तेज है बढ़ रहा, रविमण्डलको मेद ब्रह्मके शीर्षतक। फैला है आतंक जगत परमाणुमें, मिटा रहा हूँ सतत लिखावट भाग्यकी।' (विश्वामित्र)। रूपजनित गर्वकी व्यजनाका उदाहरण—'मन नैनन नील सरोज गुनं र उरोजन कनकली अनुमानहि, भ्रम वन्धु फूलनके अधरानर पानन पद्म सनाल सुजानहि। मनि मोतिन चारु गुही कवरी लखि बन्धुनकी अवली मन ठानहि, अतिमन्द मिलिन्दके वृन्द सखी दुरवार धनो दुख देत न मानहि।' (र० म० पृ० १३८)।

गर्व एक प्रकारका मनोविकार है। गर्वकी भावनासे अभिभूत मनुष्य न्यस्तनुष्ट है, अतः वह दूसरोंपर यह अभिव्यक्त भी करता है और इस अभिव्यक्तिसे उसे सुखका ही अनुभव होना है। उत्साहप्रधान गर्वसे वीर रसकी व्यजना होती है। पाश्चात्य मनोवैज्ञानिकोंने इसको स्थायी भाव माना है। —ज० कि० व०

गर्विता अथवा वक्रोक्तिगर्विता (नायिका)—नायिकाओंके अवस्थानुसार स्वतन्त्र विभाजनका एक भेद। विशेष विस्तारके लिए दे०—'नायिका-भेद'। अपने प्रियके प्रेमपर और अपने रूपपर गर्व करनेवाली नायिका—यह विभाजन भानुदत्त द्वारा सर्वप्रथम प्रस्तुत किया गया है। प्रेमगर्विता—प्रेमपर गर्व करनेवाली—'निज नायकके प्रेमका गरव जनावै वाल।' (मतिराम : रसराम १०१)। 'मैं नायिकाको नायककी निर्भरतापर गर्व होता हूँ—'मेरे हँसे हँसत हूँ मेरे बोले बोलत हूँ, मोहोको जानत तन मन धन प्राण री।' (मतिराम : रसराम १०२)। देवकी नायिका अपने प्रियके एकरस प्रेमपर गर्व करती है—'अद्भुत सङ्ग बनै अनुराग, हौ जीवनतें जीवनमूरि न फूटै।' (ब्रजभाषा नायिका० २ : ३४८)। पर इस प्रसंगमें नायक द्वारा नायिकाके शृङ्गार प्रिये जानेका वर्णन रीतिकाव्यमें विस्तारसे मिलता है—'आपुहि देत जवकवा गूँदत हार। चुनि पहिराय चुनरिया प्राण आधार।' (रहीम : बरवै० ३०)। रूपगर्विता—अपने सौन्दर्यपर गर्व करनेवाली नायिका—'जाकें अपने रूपको अति ही होय गुमान।' (मतिराम : रसराम १०४)। कभी यह गर्व स्वतः नायिकाकी उक्तिमें भासित होता है और कभी अन्यकी उक्ति द्वारा प्रकट किया जाता है। मतिरामकी यह नायिका स्वयं गर्वाक्ति करती है—'दिन हूँ मैं मुखचन्दको लखि ललचात चकोर', अतः उसका आना नहीं हो पाता। (वही : १०६)। पद्माकरने अन्यकी उक्तिमें नायिकाके गर्वकी व्यजना की है—'चन्द्रमुखी कहें होनी दुखी तौ न कोल कहैगो सुखी रहिवो करो।' (मा० वि० १ : १३९)। इस रूप मन्वन्धी गर्वके माध्यमसे कवियोंने नायिकाके रूपसौन्दर्यका चमत्कृत और ज्वाहिरात्मक वर्णन किया है।

गल्प और छोटी कहानी—लघुकथाके सन्दर्भमें गल्प और छोटी कहानी भी देखी जा सकती है। वस्तुतः ये दोनों शब्द कहानीके छोटे रूप, संक्षिप्त रूपकी ओर नकेत करते हैं। पर लघुकथाकी अपेक्षा गल्प एवं छोटी कहानीका धर्म आधुनिक कहानीके अधिक समीप लगता है। गल्प वैंगलाकी छोटी कहानियोंकी सज्जाने प्राप्त शब्द है और छोटी कहानी अंग्रेजीके शार्ट स्टोरी शब्दसे। शिल्परचना और सदेश्यकी दृष्टिमें गल्प, छोटी कहानी और लघुकथा—ये तीनों रूप किसी-न-किसी स्तरमें समानधर्मा हैं। (दे०—'कहानी')। —ल० ना० ल०

गांधीवाद-गान्धीवाद, महात्मा गान्धी (१८६९-१९४८)की विचारपद्धतिका व्यापक नाम है। गान्धीके व्यक्तित्वके अनेक पक्ष थे। वे राजनेता थे, समाज सुधारक थे, अर्थवेत्ता थे, शिक्षाशास्त्री थे और धर्मोपदेक भी थे। समाज और शासनके सुधार तथा जीवनके अन्य अनेक पक्षोंके बारेमें उनके अपने विचार थे, जिनका प्रतिपादन उन्होंने अपनी दैनिक साधनाके मध्यसे गुजरते हुए किया था। मार्कसवाद के समान कोई व्यवस्थित शास्त्रीय अध्ययन इसके पीछे नहीं है, इसी कारण उसमें किसी प्रकारकी तर्कजन्य पद्धतिका अभाव है। गान्धीवादका आधार तर्क नहीं, स्वानुभूति है। इन विचारधाराका प्रत्येक खण्ड आत्मशक्तिको लेकर चलता है। इसी कारण उनमें एक प्रकारकी आध्यात्मिकता और

विचार-स्वातन्त्र्य है।

गान्धीवादको किशोरलाल मशरूवालाने तीन भागोंमें विभक्त किया है—(१) वर्णव्यवस्था, (२) ट्रस्टीशिप, (३) विकेन्द्रीकरण। विनोबाके अनुसार गान्धी समाजकी वैधी हुई कल्पनाओंको तोड़नेके स्थानपर उनका परिष्कार-कर विकसित रूप प्रदान करना चाहते हैं। वर्णव्यवस्थाके अन्तर्गत उन्होंने (१) पारिश्रमिककी समानता, (२) होटका अभाव तथा (३) आनुवंशिक सस्कारोंसे लाभ उठानेवाली शिक्षण-योजनाका प्रस्ताव किया। ट्रस्टीशिपके अन्तर्गत आत्मविश्वासके साथ समस्त प्राणिमात्रके कल्याणके लिए कार्य करना होता है। विकेन्द्रीकरणके अन्तर्गत उद्योगोंका ही नहीं, राजसत्ताका भी विकेन्द्रीकरण उनका अपना अभीप्सित था। लक्ष्यतक पहुँचनेके लिए सत्य, अहिंसा और सेवा इन विशिष्ट साधनोंका उपभोग आवश्यक माना गया है। गान्धीवादकी सबसे बड़ी देन उसकी यह विचारधारा है कि हमको साध्यके साथ-साथ साधनकी पवित्रताका भी ध्यान रखना चाहिये।

सर्वोदय (दे०) गान्धीका सामाजिक आदर्श है, सत्याग्रह जीवनादर्श और रामराज्य शासनादर्श। सर्वोदयका अर्थ है सबकी उन्नति और उसका ध्येय है हृदयपरिवर्तन—हृदयपरिवर्तन अन्यायी, शोषक और अनीतिवान्का। गान्धीवादके मूल स्तम्भ दो हैं—सत्य और अहिंसा। सत्यका ही दूसरा नाम उन्होंने परमेश्वर माना है तथा समस्त सृष्टिमें एक ही तत्त्वकी व्याप्ति स्वीकार कर ईश्वर और मनुष्य तथा मनुष्य एवं अन्य जीवधारियोंकी एकता स्वीकार की है। इस अन्तर्भूत एकत्वके कारण ही उन्होंने माना था कि 'जो घटना एक शरीरधारीपर घटती है उसका समग्र जड़ पदार्थपर और उसकी आत्मापर प्रभाव पड़ता है।' इस प्रकार सत्यके साक्षात्कारसे समबुद्धि प्राप्त होती है और समबुद्धिसे सबके प्रति अहिंसाका भाव उत्पन्न हो जाता है। इसीलिए उन्होंने अहिंसाको सत्यका दूसरा पहलू कहा है। अहिंसामें केवल द्वेषका अभाव ही नहीं, प्रेमकी सम्प्राप्ति भी है। यह प्रेम स्वार्थ, मोह, आसक्ति आदिसे भिन्न होता है। इस अहिंसामें (अभावात्मक) वैरत्याग, (भावात्मक) चराचरप्रेम और पूर्ण निष्कामभावका समन्वय है। इस समन्वयका पहला तत्त्व जैन-बौद्ध अहिंसाका है, दूसरा वैष्णव भावनाका प्रसाद है और तीसरा तो स्पष्ट गीताका प्रभाव है। इस अहिंसाकी प्राप्तिके लिए गान्धीने आत्मशुद्धि-को आवश्यक माना है और आत्मशुद्धिके लिए अन्य सन्तोंकी भोति अहन्ताके त्यागकी अनिवार्य माना। अहंकारका त्याग तप और भगवद्भक्तिसे ही सम्भव है। तपके लिए रागभोगका त्याग और आत्मपीडन करना होता है तथा उसके लिए शक्ति भगवान्पर अटल विश्वास होनेमें प्राप्त होती है। यह तप या आत्मशुद्धि केवल उस व्यक्तिका ही कल्याण नहीं करती, आत्माकी अखण्डताके कारण सारे समाजको उन्नत बनाती है।

प्रकट है कि गान्धीके जीवनदर्शनमें त्याग और तपका प्राधान्य है तथा भोग और आनन्दका तिरस्कार। कलामें भी उन्होंने शिव और सत्यपर ही बल दिया, सुन्दरको उन्होंने इन दोनोंमें या तो अभिन्न माना या अन्वीकार

किया। कलाकी श्रेष्ठताकी कसौटी गान्धीने उसकी उपयोगिता स्वीकार की, 'कलाका सम्बन्ध नीति, हितकारिता और उपयोगितासे नहीं है, केवल सौन्दर्यसे है—यह कहना सौन्दर्य और कलाको न समझने जैसा है। सत्य ही ऊँची-से-ऊँची कला और श्रेष्ठ सौन्दर्य है, और वह नीति, हितकारिता और उपयोगितासे भिन्न नहीं हो सकता।' गान्धीके अनुसार सगीत इसलिए श्रेष्ठ है कि 'वह प्रार्थना और नैतिक उन्नतिमें सहायक है', किसी रससिद्धान्तके कारण नहीं। उनका विश्वास था, 'चित्र, गायन आदि बाह्य आकारोंकी अपेक्षा शुद्ध आचरणमें अभिव्यक्त मनुष्यकी नैतिक पवित्रता कलाका उच्चतर प्रकाशन है।' 'उत्तम जीवनकी भूमिकाके बिना कला किस प्रकार चित्रित की जा सकती है।' यद्यप्य जीवन कलाकी पराकाष्ठा है।

गान्धीवादमें कला आत्म-मन्थनका प्रसाद है। 'मैं कलाके दो भेद करता हूँ आन्तर और बाह्य। इनमेंसे किसपर तुम अधिक जोर देते हो, यही सवाल है। मेरे नजदीक तो बाह्यकी कीमत तबतक कुछ नहीं है—जबतक अन्तरका विकास न हो।' 'समस्त कला अन्तरके विकासका आविर्भाव ही है। जो कला आत्माको आत्मदर्शन करनेकी शिक्षा नहीं देती वह कला ही नहीं है तथा प्राकृतिक कलाकृतियोंकी अपेक्षा मानुषी कला तुच्छ और अपूर्ण है। जिसमें सत्यकी अभिव्यक्ति है, जिसमें ऊर्ध्वगामिनी प्रकृतिकी अभिव्यजना या सहायता होती है, वही सच्ची कला है।'।

गान्धीवादकी सात्त्विक तापसी भावना और आनन्द तथा सौन्दर्यका तिरस्कार, कला-सर्जन या आस्वादनके अधिक अनुकूल नहीं है। इसी कारण उसकी सीधी सात्त्विक अभिव्यक्ति हिन्दीमें ही नहीं, गुजरातीमें भी विरल है। कहना तो यों चाहिये कि राजनीतिमें भी, जो गान्धीका प्रमुख क्षेत्र रहा, उनके अनुयायियोंने अहिंसा, त्याग आदिको साधनरूपसे ही अपनाया, बहुत कम लोग उनकी जीवन-प्रणाली अन्तिम रूपसे ग्रहण कर उसे सिद्धिरूपमें अपना सके हैं।

हिन्दी साहित्यमें गान्धी-व्यक्तित्वके अनेक पक्ष, उनकी व्यवहार-प्रक्रियाके विविध रूप तथा विचार-सरणिके अश खण्डश अभिव्यक्त हुए हैं। प्रेमचन्दके उपन्यासों और कहानियोंमें सत्याग्रह, हृदय-परिवर्तन, स्वाधीनता-संग्राममें सत्य-अहिंसाके शस्त्रोंका प्रयोग, आश्रमोंकी स्थापना द्वारा सुधार आदि गान्धीवादके अनेक पक्ष अभिव्यक्त हुए हैं। 'प्रेमाश्रम', 'कर्मभूमि', 'रंगभूमि', 'गवन' उपन्यासों तथा 'नमकका दारोगा', 'समरयात्रा' एवं अन्य कहानियोंमें गान्धीवादका व्यवहारपक्ष जितना उभरकर आया है, उतना किसी अन्य लेखकमें नहीं मिलता। 'कौशिक', सुदर्शन, भगवतीचरण वर्मा एवं जैनेन्द्र अन्य कथाकार हैं जो गान्धीवादकी यन्त्र-तन्त्र अभिव्यक्ति करते हैं। कवियोंमें मैथिलीशरण गुप्तकी 'यशोधरा' और 'साकेत'में गान्धीवादी विचारोंकी सशक्त अभिव्यक्ति हुई है। बालकृष्ण शर्मा 'नवीन', माखनलाल चतुर्वेदी, रामनरेश त्रिपाठी, वचन एवं सुमित्रानन्दन पन्त जैसे कवियोंने भी गान्धीवादको काव्यकी वाणी दी है। यों 'कामायनी'में भी यन्त्र-तन्त्र गान्धीवादकी झलक आलोचकोंने देखी है। गान्धीका तत्त्व-

दर्शन अपने मूल रूपमें जिनका कवि सियारामशरण गुप्तमें उपलब्ध होता है उतना अन्य किसीमें नहीं। नगेन्द्रके अनुसार 'सियारामशरण 'आत्मोत्सर्ग', 'उन्मुक्त', 'नोआखाली'में तो प्रत्यक्ष रूपसे गान्धीवादके सिद्धान्तोंकी स्थापना करते ही हैं, इनके अतिरिक्त 'आर्द्रा' और 'मृण्मयी'की काव्यबद्ध कहानियों और 'नकुल'में भी गान्धीदर्शनकी ही अभिव्यक्ति है। और यही बात 'दैनिकी' आदिकी विचारात्मक स्फुट कविताओंमें है।' हिन्दीमें मूलतः दो लेखक ऐसे हैं जिन्होंने गान्धीदर्शनको गम्भीरतापूर्वक ग्रहण किया है—जैनेन्द्र और सियारामशरण। इनमें जैनेन्द्रकी नवीकृति एकान्त बौद्धिक है। उनकी आत्मा गान्धीदर्शनके शम न्नात्त्विक प्रभावकी ग्रहण नहीं कर सकी है। पन्तनीकी गान्धीदर्शनकी शान्त परिष्कृति पूर्णतः नवीकार्य है, परन्तु वे कठान्त्रित्तममें अभीष्ट कलाका अभाव पाते हैं, इसलिए अरविन्दके प्रति उन्हें अधिक आकर्षण है, किन्तु सियारामशरणके हृदय और बुद्धि दोनोंका गान्धीदर्शनके साथ पूर्ण सामञ्जस्य है, वह उनकी आत्मा में रम गया है।

गान्धीका व्यक्तित्व इतना नहान् था कि समकालीन जीवनका प्रत्येक पक्ष उनमें किसी-न-किसी रूपमें प्रभावित हुआ है। कला और साहित्य भी इसमें अछूते नहीं रहे। इस दृष्टिसे हिन्दीके अधिकांश कवि और लेखकोंने उनसे किन्हीं-न-किन्हीं प्रकार प्रभावित होकर उनकी जीवन-दृष्टिको अभिव्यक्ति दी है। पर इस अभिव्यक्तिमें सतहपरका उद्घोष और नारेबाजीकी स्तुति अधिक है, गहरी अनुभूतिका अपेक्षाकृत अभाव है।

[सहायक ग्रन्थ—१ सर्वोदय-तत्त्वदर्शन . गोपीनाथ धावन, २ गान्धीवाद : समाजवाद किशोरलाल शंकरवाल, ३ आधुनिक हिन्दी कविताकी मुख्य प्रवृत्तियाँ . नगेन्द्र, ४ हिन्दी कवितामें युगान्तर सुधीन्द्र।]—दे० अ० गोभीर्य—दे०—'सात्त्विक गुण', नायक।

गाथा—गाथा लोक-साहित्यका वह प्रकार है जिसमें गेयताके साथ ही कथानककी प्रधानता रहती है। कीट्रीजने इसकी परिभाषा बतलाने हुए लिखा है कि गाथा वह लोकगीत है जिसमें किसी कथाका वर्णन हो अथवा वह वह कथा है, जो गीतोंमें कही गयी हो—(कीट्रीज—ह० स्का० पा० व०, भूमिका भाग)। सर्वप्रथम गाथा शब्दका प्रयोग ऋग्वेदमें पाया जाता है (ऋग्वेद . ८ . ३२ . १)। यज्ञके अवसरपर गाथा गानेकी प्रथा उस समय प्रचलित थी। इनके गानेवालोंको 'गाथिन्' कहा जाता था (ऋग्वेद १ . ७ . १)। जातकोंमें श्लोकबद्ध रचनाको गाथाका नाम दिया गया है (बृहत्कनाथ शर्मा—पाली जातकावली : पृ० ९)। प्राकृत भाषामें लिखी गयी हालकी गाथा-सप्तशती सुप्रसिद्ध रचना है, जिसमें शृङ्गार रसके बड़े सुन्दर चित्र उपलब्ध होते हैं। भोजपुरी भाषामें गाथाका अर्थ कथा है और इसी अर्थमें इसका प्रयोग सर्वत्र किया जाता है। अतएव गाथा वह छन्दोबद्ध रचना है, जिसमें कथाकी प्रधानता हो। अंग्रेजी वैलेडके लिए लोक-साहित्यमें अब गाथा शब्दका प्रयोग होने लगा है। लोकगाथा और लोकगीतमें बड़ा अन्तर है। इन दोनोंमें स्वल्पगत भेद और विषयगत भेद

उपलब्ध होना है। आल्हा, डोला-मालू तथा विजयमलकी गाथा इसके उदाहरण हैं। ये गाथाएँ कई प्रकारकी होती हैं, जिनमें प्रेमकथात्मक, वीरकथात्मक, रहस्य-रोमाञ्च-कथात्मक आदि भेद प्रसिद्ध हैं।

लोकगाथाओंकी प्रधान दम विशेषताएँ होती हैं—(१) लोकगाथाके रचयिताका अभाव—लोकगाथाकी रचना किम व्यक्तिविशेषने की यह कहना बड़ा कठिन है। देश और कालके अनुसार इसमें परिवर्तन और परिवर्द्धन होना रहता है। (२) प्रामाणिक मूल पाठका अभाव—किसी लोकगाथाका कौन-सा मूल पाठ है यह बतलाना सम्भव नहीं। उसके सभी पाठोंका नहत्त समान है। लोरकी तथा विजयमल आदि गाथाओंका कौन-सा पाठ शुद्ध है, इसका निर्णय नहीं किया जा सकता। (३) आवृत्तिमूलक संगीत—लोकगाथाओंका संगीतमें अभिन्न साहचर्य होता है। संगीत—जिसकी बार-बार आवृत्ति की जाती है—के बिना ये निष्प्राण हैं। (४) स्थानीयताका पुट—गाथाओंमें स्थानीय इतिहास, रीति-रिवाज तथा प्रथाओंका वर्णन उपलब्ध होना है। (५) मौखिक—लिपिवद्ध नहीं, जवनक गाथाएँ मौखिक रहती हैं उन्नीतक इनकी जीवनी शक्ति है। लिपिवद्ध होनेपर इनका विनाश अवश्य हो जाता है। (६) उपदेशात्मक प्रवृत्तिका अभाव—इन गाथाओंमें धर्म या नीतिग्रन्थोंके समान उपदेश देनेकी प्रवृत्ति नहीं पायी जाती। (७) कथामें स्वभाविक प्रवाह—कथामें प्रवाहका होना आवश्यक है। लोकगाथाका प्रवाह पहाड़ी नदीकी भाँति गतिशील होता है। आल्हामें कितना प्रवाह है वह किसीने छिपा नहीं है। (८) अलंकृत शैलीकी अविद्यमानता—लोकगाथा सहज, सरल तथा बोधगम्य शैलीमें होती है। वह अलंकारोंके कारण कहीं बोजिल नहीं पायी जाती। (९) टेक-पदोंकी पुनरावृत्ति—टेक-पदोंकी बार-बार आवृत्तिमें गाथाओंमें जीवनका संचार होता है। (१०) लम्बा कथानक—लोकगाथाओंका कथानक बड़ा लम्बा होता है। कथा ही इनकी प्रधानता है। आल्हा, लोरकी, विजयमलकी लम्बी गाथाएँ इसका उदाहरण हैं।

लोकगाथाओंकी उत्पत्तिके सम्बन्धमें विद्वानोंमें बड़ा मतभेद है। कोई इसे व्यक्तिविशेषकी रचना मानता है तो कोई इसे समुदाय-विशेषकी कृति स्वीकार करता है। इस सम्बन्धमें निम्नांकित पाँच मतभेद हैं—(१) ग्रिमका सिद्धान्त—समुदायवाद। (२) स्टेन्थलका मत—जनतावाद। (३) इन्गेलका—व्यक्तिवाद। (४) विशप पर्सोका—चारणवाद। (५) चाइल्टका—व्यक्तित्वहीन व्यक्तिवाद। ग्रिमका मत है कि किसी समुदायविशेषके लोग सामाजिक उत्सवोंपर सामूहिक रूपसे गीत गाते हैं। एक व्यक्ति गीतकी कोई एक कड़ी बनाता है तो दूसरा दूसरी कड़ी जोड़ता है। इस प्रकार सबके सानूहिक प्रयाससे गाथाओंका निर्माण होता है। स्टेन्थलका जनतावादी निद्धान्त ग्रिमके सिद्धान्तका विशेषीकरण है। परन्तु इन्गेलका मत है कि गाथाएँ व्यक्तिविशेषकी रचनाएँ हैं। जिस प्रकार इलियड, ऑडेसी आदि महाकाव्योंका लेखक एक व्यक्ति या उन्नी प्रकार के गाथाएँ भी किसी एक व्यक्तिकी ही रचना हैं। यह दूसरी बात है कि अधिक काल बीत जानेके कारण उन लेखकोंका

नाम आज हमें श्रात नहीं है। विशप पर्साका कथन है कि इन गाथाओंके रचयिता चारण लोग थे, जो राजदरबारोंमें काव्योंकी रचना कर राजाओंका मनोरजन किया करते थे। चाण्डाल इस मतका समर्थक है कि इन गाथाओंका रचयिता कोई व्यक्ति तो अवश्य है, परन्तु उसके व्यक्तित्वका इन गीतोंमें अभाव है। परन्तु सत्य तो यह है कि गाथाओंकी उत्पत्तिमें इन सभी मिद्धान्तोंका समन्वय उपलब्ध होता है।

—क० दे० उ०

**गाथा १—[ गै+यन्+खी प्रत्यय टाप् ]** (क) साधारण अर्थ १ गान, गीत [ यथा 'गायदगाथ सुतसो-मोदुरायन्' ऋ० १।१६।७।६ तथा 'इन्द्रमिदं गाथिनो बृहत्' ऋ० १।१।१३।१ इत्यादि मन्त्रोंमें ] २ स्तोत्र। (ख) विशिष्ट अर्थ १ आर्या छन्द [ इस अर्थके प्रामाण्यके विषयमें तारानाथने अपने 'शब्दस्तोममहानिधि'में छन्दोर्गञ्जरी नामक ग्रन्थका उद्धरण दिया है—'पादे द्वादश विषमे मात्राश्चाष्टादश, द्वितीये हि। पचदश चेतुरीये कथिता गाथा तथैवार्था।' ] २ प्राकृत भाषाका कोई भी छन्द या पद्य। [ हाल-कृत 'गाथा सत्तसईमें 'गाथा' शब्द, जो संस्कृत शब्द, 'गाथा'-का ही प्राकृत रूप है, सम्भवतः प्राकृत छन्दके ही अर्थमें प्रयुक्त हुआ है। ] ३ एक प्रकारकी प्राकृत। ४ ललित-विस्तर इत्यादि बौद्ध साहित्यके ग्रन्थोंमें बीच-बीचमें आने-वाला पद्यात्मक या छन्दोबद्ध भाग। ५. ब्राह्मण एवं आरण्यक ग्रन्थोंमें आये हुए गद्यात्मक आख्यानोंके बीच-बीचमें आनेवाले श्लोक या पद्यात्मक अंश। इन गाथाओंमें उन आख्यानोंके बड़े प्राचीन उल्लेख मिलते हैं [ जैसे ऐतरेय ब्राह्मणके शुन शेष-आख्यानामें आयी हुई गाथाएँ ]। (ग) हिन्दीमें यह शब्द वृत्तान्त या जीवनीके अर्थमें प्रयुक्त होता है। गाथाओंमें आख्यानोंका सूक्ष्म उल्लेख या मकेत होनेके कारण कालान्तरमें यह शब्द आख्यान, कहानी या जीवन-वृत्तान्तके ही अर्थमें प्रयुक्त होने लगा, ऐसा प्रतीत होता है। (घ) मौलिक अर्थमें इसके पर्याय गान, गीत, गीतिका इत्यादि तथा परिवर्तित (नवीन) अर्थमें कथा, कहानी, वृत्तान्त इत्यादि हैं।

—आ० प्र० मि०

**गाथा २—जिस प्रकार श्लोक या अनुष्टुप् लौकिक संस्कृतका और दोहा अपभ्रंश तथा हिन्दीका प्रमुख छन्द बन गया, उसी तरह गाथा प्राकृतका सर्वप्रमुख छन्द था। इसका यह अर्थ नहीं कि गाथा छन्द संस्कृतमें था ही नहीं। वैदिक कालमें भी गाथा या गाता छन्दको महत्त्वपूर्ण स्थान मिला होगा और उस समयकी ऐतिहासिक-पौराणिक कथाएँ गाथा-बद्ध ही रही होंगी। इस अनुमानका आधार यह है कि उस समय उन पद्यबद्ध कथाओंको गाथा ही कहा जाता था और वे गाकर सुनायी जाती थीं। ऐसे आख्यानोंको गाथा और गाथा नारायसी कहा जाता था। अथर्ववेदमें गाथा और गाथा नारायसीका नाम इतिहास-पुराणके साथ लिया गया है (अथर्व १५. ६. १०, ११, १२)। लोकाश्रित वैदिक साहित्यका ही विकसित रूप प्राकृत-साहित्यमें दिखाई पड़ता है। वैदिककालीन गाथा छन्दका प्राकृत-साहित्यमें महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त करना आश्चर्यजनक नहीं है। प्राकृत और अपभ्रंशमें इस गाथा शब्दका रूप गाहा हो जाता है। प्राकृतमें यह छन्द कितना प्रचलित था,**

इसका प्रमाण 'गाथा सप्तशती' है। सम्भवतः सातवाहन हालने लोकप्रचलित गाथाओंमेंसे सर्वश्रेष्ठ सात सौ गाथाओंको चुनकर 'गाथासप्तशती'का संकलन किया था। गाथाकाव्यका प्रभाव संस्कृत, अपभ्रंश और हिन्दीके मुक्तक काव्यपर कितना अधिक पड़ा है, यह संस्कृतकी 'आर्या सप्तशती', हेमचन्द्र द्वारा संकलित अपभ्रंशके दोहों और हिन्दीके सतसई काव्यकी सुदीर्घ परम्परासे स्पष्ट है।

—ग्र० ना० सि०

**गाथागीत—दे०—'लोकगाथा' और 'साहित्यिक गाथा'।**

**गाथाचक्र—दे०—'कथाकाव्य', 'महाकाव्य'।**

**गान—अमरकोशके अनुसार गीत और गान समानार्थक हैं—'गीत गानमिमे समे।' गीतका षड्विध लक्षण है—'सुस्वर सरस चैव सराग मधुराक्षरम्। सालंकार प्रमाण च षड्विध गीतलक्षणम्।' गानके सम्बन्धमें धारणा है कि स्वयम्भु शिवने रागरागागमापागक्रियागोपाग सहित गान-विद्याका सर्जन किया और उसे नारदको सिखलाया। नारदके द्वारा यह गान-विद्या पृथ्वीपर उतरी (तदेत्तन्नारदादिभ्यो दत्तमादौ स्वयम्भुवा। नारदेन ततो गान पृथिव्यामवतारितम्)। गानका बड़ा व्यापक प्रभाव दिखलाया गया है और कहा गया है कि सभीकी-सभी चित्त-वृत्तियाँ गानमें विलीन हो जाती हैं। गीतका कर्तृरूप गान है, गीतका सम्बन्ध जहाँ रचनाविशेषसे है वहाँ गानका सम्बन्ध गेयताकी पद्धति अर्थात् संगीततत्त्वके प्रयोगात्मक रूपसे है। गानेकी पद्धतिका सम्बन्ध रससे है। शृंगार और हास्यमें मध्यम और पंचम, वीर, रौद्र और अद्भुतमें पड्ज तथा ऋषभ, करुण रसमें गान्धार और निषाद तथा वीमत्स और भयानकमें धैवत समीचीन हैं। गान-पद्धतिके कई विवि-निषेध हैं। मुख-विकृतिको गानक्रियाका दोष माना गया है।**

—रा० खे० पा०

**गाना—गाना गान शब्दका सरलीकरण है और जिस प्रकार गान क्रियासे नाम हो गया उसी प्रकार गाना भी केवल क्रिया नहीं बल्कि संज्ञा भी है। सामान्य दृष्टिसे शास्त्रीय संगीत-पद्धतिसे मुक्त रचना और गान-पद्धतिकी संज्ञा गान अथवा गाना है। सस्ते प्रकारके गीतोंकी भी यह संज्ञा हो गयी है।**

—रा० खे० पा०

**गाय—सन्त-साहित्यमें गायके कई प्रतीकार्थ हैं। आत्मा, 'एक गाइ नौ बछड़ा, पंच दुहेबा जाइ। एक फूल सोलह करण्डियाँ भालनि मनमें हरषि न माइ'। (गोरखवानी ११३)। वाणीके अर्थमें—'चारि त्रिछ छव सापा वाके पत्र अठारह भाई। एतिका लै गम कीहिसि गइया, गैया अति हरहाई।' (कवीर-बीजक १६५)। मायाके अर्थमें—'हसा ससै छुरी कुहिया, गैया पियै बछरुहि दुहिया।' (कवीर-बीजक १७१)। जनजीव प्रपञ्चमें रत हो गया तब गैया(माया)ने बछड़ेरूपी जीवका ज्ञानरूपी दूध दुहकर पी लिया। 'अवधू काम धेनु गहि राखी। बसि कीनो तव अमृत सरवै आगे चीर न नाखी।' (दादू)**

—उ० शं० शा०

**गायन—गायन और गायक प्रायः समानार्थी शब्द हैं। अष्टाध्यायीके अनुसार नर्तक, गायन (गायक) और वादक सभी शिरपी हैं। गायन एक जातिविशेषका भी नाम है, जिसका पेशा नाच गाना है। इमे गन्धर्वोंकी एक जाति**

माना जा सकता है। इसका उल्लेख मनुस्मृतिमें भी हुआ है। गायन गान-क्रियाका प्रचलित रूप है ('गायन चले हृदयमे'—दिनकर)। गायनका स्वीवाची रूप है 'गायिनी' जो एक प्रकारका मात्रिक छन्द है, जिसके पाठोंमें क्रमशः १२-१८ और १२-२० मात्राएँ होती हैं, प्रत्येक चरणके अन्तमें एक गुरु होना चाहिये। बीस मात्राओंके पश्चात् एक जगण आता है। जगणके स्थानमें चार लघु होना भी दोषहीन माना जायगा—'आदौ वारा मत्ता दूजै द्वै नो सजाय मोद लहो। तीजै भानू कीजै चौथे बीसेजु गायिनी सुकति कहो।' —रा० खे० पा०

**गीत**—भगवान् शंकरसे ही स्वर और सुर दोनोंका उद्गम है। वे नादब्रह्म ही हैं। नादके एक विशेष नियन्त्रणकी सज्ञा व्याकरणशास्त्रीय स्वर हैं, जिसकी सहायतासे ही व्यञ्जनोंका उच्चारण सम्भव होता है और उसी नादके दूसरे प्रकारके नियन्त्रणकी सज्ञा लय, ताल, सुर आदि हैं। संगीतशास्त्रके अनुसार शंकरने सप्ताश्रित्य के साक्षात्कृत सासारिकोंके दुःख-निवारणार्थ गीत और वाद्य प्रकाशित किया और गीतज्ञ गीत द्वारा मुक्ति पा सकता है। साम-संहिता-भाष्यके अनुसार आभ्यन्तर प्रयत्नसे स्वर-ग्रामकी अभिव्यक्ति गीत है। मीमांसा(९, ३, २९)के मतसे सामवेदमें सहस्र प्रकारके गीतोंके साधन हैं। गायक इच्छानुसार किसी एकका अवलम्बन कर सकता है। गीतके दो भेद माने गये हैं—वैदिक और लौकिक। वैदिक गीतोंकी चर्चा गेयपठ(६०)के अन्तर्गत हुई है। शास्त्रीयताके आधारपर लौकिक गीतके भी दो विभेद हैं—मार्ग और देशी। शास्त्रनिर्दिष्ट परम्पराका निर्वाह मार्गमें होता है, जिसके लिए नाट्यशास्त्रकर्ता भरतको भी प्रमाण माना गया है। भगवान् शंकर इसके आद्याचार्य हैं, अतः उनके प्रीत्यर्थ इसका विधान है। विभिन्न भूभागोंके निवासियोंकी रूचि और रीतिके विभेदसे गीतके रूपोंकी भिन्न-भिन्न परिणतियाँ हैं और इनकी सज्ञा देशी है। साहित्यमें जिसे गीत कहते हैं उसका सन्बन्ध विशेष रूपमें देशी विभेदने है। गायकों द्वारा मान्य पदोंकी स्वीकृति साहित्यिक तत्त्वोंके कारण नहीं, बल्कि संगीत-नृत्तके कारण है। लोकगीतोंका परिष्कृत रूप ही साहित्यिक गीत है और साहित्यमें यह गीतिकाव्यका प्रारम्भिक रूप तथा अब उसका प्रथम भेद है। गेय पदोंमें जहाँ शास्त्रीय संगीतके विधानको काव्यकी समकक्षता प्राप्त है, वहाँ गीतोंमें देशी संगीत-पद्धतिका नियमन रहता है। लौकिक कण्ठ संगीतका यह साहित्यिक अभियान है। 'आदिग्रन्थ'में जो गीत संगृहीत हैं उनमें जयदेव और रामानन्दके गीतोंको सर्वाधिक प्राचीन माना जा सकता था, किन्तु उनकी प्रामाणिकता सन्देह है और वे प्रसिद्ध जयदेव और रानानन्दके न होकर इन्हीं नामधारी किन्हीं व्यक्तियोंके होंगे। गेय पदोंके अन्तर्गत इनकी परिगणनाका प्रयास बादमें चलकर हुआ। प्रारम्भिक गीत लौकिक जीवन सम्बन्धी थे, जिन विधानका उपयोग वार्षिक विचारोंकी अभिव्यक्तिके लिए किया गया। सन्तकाव्यकी अधिकांश गीतात्मक रचनाएँ इसी कोटिकी हैं। कई व्यक्ति समूह बनाकर जब गाते हैं तो यह समवेत गीतका रूप धारण करता है। उपरूपकोंमेंसे कई एक ऐसे हैं जो नमवेत गीतके विकसित

और अभिनयात्मक रूप हैं। नाट्यराम्यकमें नाट्यकी प्रधानता तो है, किन्तु समवेत गानका रूप मिलता है। 'हल्लीश'के समवेत गीतका अभिनयात्मक रूप स्पष्ट है। चर्चरी और वेलि, समवेत गीतके ही रूप हैं। —रा० खे० पा० गीतिकाव्य—दे०—'गीतिकाव्य'।

**गीतिका १**—मात्रिक मम छन्दका एक भेद। २६ मात्राओंके चरणका यह छन्द माना जाता है, जिसमें १४-१२ का यति तथा अन्तम लघु (IS) होना है, भानु (छ० प्र० ५० ६५) तथा भिखारीदास (छन्दो० पृ० ३८)। इसीके अन्तमें यदि ग ल (Si) होता है तो गीता छन्द हो जाता है। स्पष्टतः यह बहुत गोण अन्तर है। इसका प्रयोग हिन्दीमें चन्द (पृ० रा०), केशव (रा० च०) तथा भूषण(शि० भू०)ने किया है। अन्य कवियोंने इस नामसे हरिगीतिका छन्दका प्रयोग किया है (दि०)। भूषणने हरिगीतिकाके नामसे गीता छन्दका प्रयोग किया है—'मनिमय महल तिवराजके, इमि रायगढमें राजहाँ' (शि० भू० १६)। यहाँ मात्राएँ केवल २६ हैं। उदा०—'लं संग भक्ति मलाह करि, आरूप सो ले जाट'—भिखारीदास (छन्दो० पृ० ३९)।

**गीतिका २**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। हिन्दीमें इसके मात्रिक रूपको हरिगीतिका कहते हैं, पर प्राचीन परम्पराके अनुसार केशवने इसको वृत्तरूपमें प्रयुक्त किया है। स, ज, ज, म, र, न, ल, गके योगसे यह वृत्त बनता है (IIS, ISI, ISI SII, SII, IIS, IS), 'प्राकृतपैगलम्'में (२ १९६) इस छन्दका गीता नाम दिया गया है। उदा०—'कोट आजु राज समाजमें बल सम्मुखी धनु कर्षि है। पुनि श्रौणके परिमाण तानि सो चित्तमें अति हर्षि है। वह राज होइ कि रक केशवदास सो मुख पाइ कै। नृपकन्यका यह तासुके उर पुष्पमालहिं नाइ कै'—(रा० च० ३. ३१)। —पु० शु०

**गीतिकाव्य**—'लिरिक'के तत्त्वबोधके लिए निर्मित आधुनिक शब्द है, जिसका मूलभूत आधार गीत अथवा गीतिकाव्य है। गीतका प्रयोग प्राचीनतम है और नाट्य-शास्त्रमें इसके प्रयोग मिलते हैं—'गीत शब्दितगानयो' (हेमचन्द्र) और 'गीत गानमिमे सने' (अमरकोश, १-६-२६)। गीतिकाव्य शब्दका सर्वप्रथम प्रयोग लोचन-प्रसाद पाण्डेयने 'कविता-कुसुम-माला', (प्रथम संस्करण जून, १९०९)की भूमिकामें किया और 'पाठकोंमें एक निवेदन'के अन्तर्गत लिखा कि काव्यके तीन प्रकार हैं—गीतिकाव्य, श्रव्यकाव्य और दृश्यकाव्य। गीतिकाव्य गीतशैलीका नव्यतम विकास है। गीत और गीतिकाव्यका विकास लोकगीतोंमें हुआ है। जयदेवकृत 'गीतगीविन्द'के गीतोंको इनका आदि स्रोत माननेका भ्रम होता रहा है। बौद्धोंने लोक-भाषाको अधिक मान्यता दी थी, यद्यपि नस्कृतमें लिखे गये बौद्ध साहित्यका अभाव नहीं है। सिद्धोंने लोकभाषाओंको आधार बनाया, उनके 'चर्यागीत' लोक-गीतोंके उपदेशात्मक अभियान हैं। महानहोपाध्याय हरप्रसाद शास्त्रीने इन गीतोंको प्राचीनतम बँगला रचनाका आदर्श और उदाहरण माना है, किन्तु आधुनिक शोधकोंने इसकी अयथार्थता सिद्ध कर दी है। 'चर्यागीत' शास्त्रीय राग-रागिनियोंके अन्तर्गत वर्गीकृत हैं, किन्तु राग रागिनियोंके



नाम सूचित करते हैं कि इनके वर्गीकरणमें स्वतन्त्रता थी और देशविशेषमें भिन्न-भिन्न राग प्रचलित थे। देशविशेषमें प्रचलित लोकगीतोंकी लयात्मक पद्धतिका नामकरण उस देशके नामपर हुआ। राग गुर्जर, सोरठ, गौड आदि इसी वर्गके हैं। गुर्जरसे गूजर और गूजरसे गूजरी बनता हुआ यह सन्त साहित्यमें आया। गौडीसे गवडी और गवडाका रूप बना, जो सन्त-साहित्यमें मिलता है। गौरीके शास्त्रीय विधानवाली शैलीसे इसमें भिन्नता है। 'कवीर-बीजक'का चर्चर चौराहेपर गाया जानेवाला लोकगीत है, जिसके चर्चर चर्चरीरूपका उल्लेख 'पालि महा-व्याकरण'में आया है। 'बीजक'की बेली राजस्थानीमें प्रचलित बेलि नामक काव्यका पूर्वरूप है। सिद्ध-साहित्यमें प्रचलित गीत नाथ-सम्प्रदायमें सबदी, सबद+ई=सबदी हुआ। गुरुके शब्द होनेके कारण ऐसा नामकरण हुआ। लौकिक गीतोंकी परम्परा विद्यापतिकी पदावलीमें मिलती है और उपासनामूलक गीतोंकी नाचारीमें। राधा-कृष्ण-विषयक गीतोंपर जयदेवकी छाया और छाप है। आदि-ग्रन्थमें मकलित जयदेवकृत पद किसी निर्गुण सम्प्रदाया-नुयायी जयदेवका है, प्रसिद्ध पीयूषवपी जयदेवकृत नहीं। 'आदिग्रन्थ'में रामानन्दकृत दो पद हैं, जो प्रसिद्ध रामानन्द-के नहीं, किसी अन्य रामानन्दके हैं। पदोंको राग-रागि-नियोंके अन्तर्गत वर्गीकृत करनेकी प्रथा सिद्धकालसे भी प्राचीन ज्ञात होती है, क्योंकि उस कालके गीत इस प्रकार वर्गीकृत हैं। यह परम्परा बीसवीं शताब्दीके द्वितीय दशक-तक किसी-न-किसी रूपमें प्रचलित रही, लोचनप्रसाद पाण्डेय और मुकुन्दर पाण्डेयकी रचनाएँ इसी प्रकारकी हैं। इस स्थितिसे स्पष्ट हो जाता है कि गीतोंका सम्बन्ध शास्त्रीय संगीतसे बना रहता है। यद्यपि संगीततत्त्व अवि-च्छिन्न रहा, किन्तु वह क्रमशः गौण होता गया और काव्यत्वकी मात्रा उसी अनुपातमें बढ़ती गयी, अतः गीत गीतकाव्य होते गये। गेय पदोंमें संगीततत्त्व प्रधान है, गीतमें काव्यत्व और संगीतकी शास्त्रीयताका सन्तुलन तथा गीतिकाव्यमें संगीततत्त्वसे काव्योत्कर्षकी अधिक प्रधानता मिलने लगती है।

गीतिकाव्य पश्चिमसे आया हुआ विधान है, जिसकी वहाँ सजा थी लिरिक। लिरिकके अर्थविकासका इतिहास गीतिकाव्यके तार्किक विश्लेषणके लिए आवश्यक होगा। अरस्तूने लिरिकपर विचार नहीं किया, केवल तीन स्थलोंपर स्तोत्र और मन्त्रोच्चारण (डिथीहेम्ब्स और नोम्स)के सम्बन्धमें उल्लेखमात्र किया है। काव्यके तीन वर्ग स्वीकृत थे—प्रबन्धकाव्य (एपिक), रूपक (ड्रामा) और गीत (साग) तथा सांगका सामान्य नाम था लिरिक। लिरिक सम्बन्धी धारणाओंमें परिवर्तन और विकास होते रहे हैं। गीतिकाव्यमें विकसित धारणाका यही आधार है। साहित्यिक वर्गीकरणमें विभिन्न विधानोंकी निश्चित रेखा अमान्य होगी, क्योंकि पारस्परिक अन्तरावलम्बनकी प्रक्रिया सतत क्रियाशील रहती है। 'साकेत'का नवम सर्ग गीतात्मक है, 'कामायनी'के अनेक अंश स्वतन्त्र गीतिकाव्य हैं और 'प्रेम-पथिक'में कथात्मक गीतावेश है। इसी प्रकार वर्णनात्मक गीति और नाट्य गीतिके विधान होते हैं।

यूनानी काव्यशास्त्रने एपिक, ड्रामा और लिरिकके लिए विभिन्न छन्दोंका विधान किया था, किन्तु ऐसा कृत्रिम वर्गीकरण टिक नहीं सका। प्रारम्भमें संगीतकार और कवि एक ही व्यक्ति था, अतः गीतोंमें भी काव्य-तत्त्वकी प्रधानता थी। इस प्रकार गीतिकाव्य गीत ही था और यूनानी आदर्शपर लिखे गीतोंकी सजा गीतिकाव्य थी। कविने अनुभव किया कि उसकी रचनाओंके लिए वाद्य-यन्त्रोंकी अपेक्षा अनिवार्य नहीं है, क्योंकि उसके शब्दोंमें संगीत-तत्त्वका मूल निहित है, अतः गेय पद गीत हुए, एव इस प्रकार संगीतका शास्त्रीय अभिविवेक गीतिकाव्यकी कसौटी नहीं रहा, यद्यपि संगीतसे इसकी अविच्छिन्नता वर्तमान रही। गीतिकाव्यमें कविका स्व अधिकाधिक स्वीय रूपमें अभिव्यक्त होता है। प्रबन्धकाव्य अथवा रूपकमें कवि ऐतिहासिक अथवा काल्पनिक पात्रोंपर अपने व्यक्तित्वका प्रक्षेपण करता और उनकी अनुभूतियों तथा भावनाओंको निजत्वके अनुरूप रूपायित करता है, गीतिमें वह निर्बाध और प्रत्यक्ष व्यक्तित्वको अभिव्यक्ति देता है, अतः इसमें पर-प्रत्यक्ष, सकोच और कुण्ठाहीन वैयक्तिक व्यक्तित्व और उच्छ्वसित भाव-तरंगकी वाणी दे पाता है, इसलिए इसमें सहज तरलता, अबाध मुक्तता और प्रत्यक्षानुभूतिका स्वर मिलता है। वैयक्तिकता इस प्रकार गीतिकाव्यकी अन्यतम कसौटी है। अबाध कल्पना, असीम भावुकता, विशुद्ध भावात्मकता, कर्म-कोलाहलकी चिन्तासे मुक्त विचारधारा अथवा निष्कर्षोपलब्धि के भारसे मुक्त भावधारा गीतिकाव्यके प्रकृत विषय हैं, इसमें सिद्धान्तीकरणका अवकाश नहीं। विचारको भी गीतिमें भावात्मक माध्यम ग्रहण करना पड़ता है। भावात्मक स्थिति क्षण-स्थायिनी होती है, अतः उसे अभिव्यक्त करनेवाली रचना भी नातिदीर्घ ही रहती है, सक्षिप्तता गीतिकाव्यका प्राण है। कविकी वैयक्तिक भावधारा और अनुभूतिको उनके अनुरूप लयात्मक अभिव्यक्ति देनेके विधानको गीतिकाव्य कहते हैं। वह उन पूर्ण और समग्र क्षणोंकी वाणी है, जिनकी स्थितिमें वे क्षण ही पूर्ण और समग्र जीवन प्रतीत होते हैं। क्षणोंकी महत्ता इसमें रहती है कि वे क्षण अपने स्थितिकालमें समग्र जीवन प्रतीत होते हैं और अभिव्यक्तिकी सार्थकता इसमें है कि वह उन समग्र क्षणोंकी समग्रताको अखण्डित और प्रभावान्वित अभिविवेक देनेका प्रयास करती है। कलाकी कृत्रिमता भी इतनी सहज और नैसर्गिक रहती है कि उसमें सहजताका ही बोध सम्भव होता है।

इस सम्बन्धमें यह भी सरण रखना होगा कि केवल आत्मनिष्ठता, स्वपरता और वैयक्तिकता ही गीतिकाव्यके लिए पर्याप्त कसौटी नहीं है, 'निराला'के 'तुलसीदास'में स्वानुभूतिका अभाव नहीं, 'ओंसु'में स्वविवृति ही प्रधान है, किन्तु इनमें सीमित गीतिकाव्यात्मकता है। गीतिकाव्यके लिए गीतिकाव्यात्मक अनुभूति और भावनाकी अपेक्षा है, जो गीतिकाव्यात्मक विधानके माध्यमसे अभिव्यक्त होगी। एक विचार, एक अमिश्र अनुभूति और भावना अथवा एक सक्षिप्त स्थितिकी संगीतात्मक एव भावविष्ट, अतः सक्षिप्त अभिव्यक्ति गीतिकाव्यमें होती है। छन्दोंमें संगीततत्त्व है, किन्तु छन्दोंके अन्तर्निहित संगीतमें परिपुष्ट भावात्मक

संगीतात्मकतासे मण्डित गीतिकाव्यमें महत्त्वकी अखण्टता रहती है, यद्यपि तुकान्तहीन, छन्द-विमुक्त गीतिकाव्यकी कुछ रचनाएँ अत्यधिक आधुनिक कालमें आयी हैं। गीतिकाव्यमें मानवीय वृत्तियाँ अपनी सहज स्थितिमें अभिव्यक्त होती हैं, अतः उनमें आन्तरिक सौन्दर्य-गठन और अन्तर्वेगकी तरलता रहती है, बौद्धिकताकी भावात्मक परिणतिमें भिन्न पाण्डित्यका बोझ इसके लिए असह्य होता है, इसे अन्तरकी आकुलता और वेदनाकी आर्द्रतासे सिंचित करना पड़ता है, महज ही वशीकृत होनेवाली यह परिणीता नहीं है। —रा० ले० पा०

पाश्चात्य साहित्यके लिरिक पोइट्रीके लिए हिन्दीमें गीतिकाव्य शब्द रूढ़ हो चला है, यद्यपि अब भी कुछ लोग इसके लिए गीतिकाव्य, प्रगीतमुक्तक और प्रगीतकाव्य शब्दोंका भी व्यवहार करते हैं। परन्तु गीति (गाय) शब्द लिरिकके पूर्वरूप और अब उसके एक भेदके लिए अधिक उपयुक्त है, क्योंकि उसका यही अर्थ हमारी भाषाओंमें प्राचीन कालसे चला आया है, अतः गीतिकाव्य नाम भ्रामक है। लिरिकका एक वाह्य लक्षण उसकी पूर्वापर-प्रसंग-निरपेक्षता अवश्य है और इस कारण वह मुक्तकके अन्तर्गत आ जाता है, परन्तु मुक्तक नामसे हम जिस काव्यरूपको जाननेके अन्वस्त हो गये हैं उसकी प्रकृति और रूपरचना, दोनों लिरिकमें भिन्न हैं, अतः उसे मुक्तकके एक भेदके रूपमें मानना उसकी महत्ताको घटाना है। (डि०—‘मुक्तक’)। प्रगीत भी गीतिकी तरह नव-निर्मित शब्द है, परन्तु उसकी अपेक्षा गीति शब्दमें अधिक सुकरता जान पड़ती है। प्रगीत विशेषण है जिसे सम्पूर्ण अर्थ देनेके लिए ‘मुक्तक’ या ‘काव्य’ विशेष्यकी अपेक्षा रहती है और वह स्वयं गीण रह जाता है, प्रधान शब्द ‘मुक्तक’, ‘काव्य’ रह जाते हैं, जिनमें पहला भिन्न अर्थका धोतक है और दूसरा अत्यधिक सामान्य होनेसे अतिव्याप्ति दोषसे दूषित है। कहीं-कहीं लिरिकका शाब्दिक अनुवाद वैणिक भी देखनेमें आया है, परन्तु ‘लायर’में व्युत्पन्न लिरिक न जाने कबका उस वाच्यश्रृंखला अपना नाता मटाके लिए छोड़कर कहीं अधिक व्यापक अर्थमें रूढ़ हो गया है, तब वीणापर लायरके अर्थका आरोप करके उसमें वैणिक शब्द गढ़ना हास्यास्पद-ना है, अतः लिरिकके लिए गीति शब्द सबसे अधिक उपयुक्त है। इसी कारण उसका चलन भी अधिक व्यापक हो रहा है।

पाश्चात्य समीक्षामें गीतिकाव्यकी जो अनेक विशेषताएँ बतायी गयी हैं, उन्हें चार प्रमुख लक्षणोंमें बाँटा जा सकता है। ऐतिहासिक क्रममें चलनेपर गीतिकाव्यका प्राथमिक लक्षण संगीतात्मकता है, परन्तु अपने विकास-क्रमसे यह संगीतात्मकता न केवल ‘लायर’ या अन्य वाद्ययंत्रोंका सहारा छोड़ चुकी है, वरन् वह सूक्ष्मसे सूक्ष्मतर होती गयी है, यद्यत्कि अब वह गीतिके शब्दोंकी ध्वनिमें निहित स्वर-तालमें ही सीमित होती जाती है। इतनी संगीतात्मकता तो किसी भी काव्यके लिए अनिवार्य कही जा सकती है और गीति तो तीव्र भावावेग-पूर्ण काव्य है, परन्तु गेयता अब गीतिकाव्यका प्रधान लक्षण नहीं माना जाना, क्योंकि गेयताके इतने अधिक रूप और प्रकार हैं

कि यह कहना असम्भव है कि गीतिकाव्यके लिए किस प्रकारकी गेयता अपेक्षित है, अन्य काव्यरूप भी किसी न-किसी मात्रामें गेय होते हैं। फिर भी आधुनिक गीतिकार शब्दोंके अन्तर्निहित ध्वनि-संगीतकी जितना अधिक महत्त्व देते हैं उतना अन्य काव्यरूपोंमें रचना करनेवाला नहीं। इसे इस प्रकार भी कहा जा सकता है कि कविका भावावेश जब उस कोटिका होता है कि उसकी अभिव्यक्ति गीतिके रूपमें हो, तब उसकी भाषामें लय और तालका नैसर्गिक संयोग हो जाता है। पहले गीतिकाव्यका एकमात्र लक्षण गेयता (वाद्ययंत्रोंके साथ गेयता) थी, अब गेयता उसका सबसे प्रमुख लक्षण भी नहीं है। निःसन्देह यह उसका मूल लक्षण अवश्य है और अपने परिवर्तित अर्थमें उसका अनिवार्य लक्षण भी है।

अन्य काव्यरूपोंमें गीतिकाव्य जिस लक्षणके आधार-पर पृथक् पहचाना जाता है, वह है उसका आन्तरिक प्रगतिगत लक्षण, उसका अन्तर्मुखी दृष्टिकोण। गीतिकारकी दृष्टि अपेक्षाकृत सीमित, वैयक्तिक और आत्मनिष्ठ होती है। रस्किनके शब्दोंमें ‘गीतिकाव्य कविकी निजी भावनाओंका प्रकाश होता है। सहजशुद्ध भाव, स्वच्छन्द कल्पना, तर्कवाद और न्यायमूलकतासे मुक्त विचार, ये ही गीतिकाव्यकी वास्तविक विशेषताएँ हैं।’ गीतिकी संगीतात्मकता इसीका अनिवार्य परिणाम कही जा सकती है। ऋतेतिरने कहा है, ‘गीतिकाव्यमें कवि भावानुकूल लयोंमें अपनी आत्मनिष्ठ वैयक्तिक भावना व्यक्त करता है।’

यों तो काव्यमात्र कविकी आत्माभिव्यक्ति है, परन्तु गीतिकाव्यकी वैयक्तिक आत्माभिव्यक्तिका तात्पर्य है कि वह अपरोक्ष होनेके साथ ही तीव्र भावात्मक होती है। आत्म-कथा, मले ही वह पद्यबद्ध हो, गीतिकाव्य नहीं हो सकती। गीतिकाव्य हृदयके उस गन्भीर भावावेशका परिणाम है, जो सहज उद्रेक और प्राकृतिक वेगके साथ निःसृत होता है। तीव्र भावापन्नताके कारण गीतिकाव्यमें काव्यका वह गुण सबसे अधिक विद्यमान रहता है, जिसके कारण उसे रसात्मक वाक्य (विश्वनाथ), मरल, ऐन्द्रिय और भावावेशपूर्ण (मिल्टन) और सबल भावोंका स्वतः प्रवर्तित प्रवाह अथवा कल्पनाके द्वारा रुचिर मनोवेगोंका नष्टा (रस्किन) कहा गया है।

प्रारम्भम गीतिकी आत्मनिष्ठ वैयक्तिकता समूहगत होती थी, उसका सीधा उद्देश्य जातीय जीवनका रजन था। उस समय गीति अधिकतर समवेत (कोरिक) गायनके लिए रचा जाता था। परन्तु आधुनिक कालमें यह काव्यरूप कभी-कभी अत्यन्त असामान्य और दुरधिगम्य भावनाओंका माध्यम बन गया है, परन्तु अमाधारण व्यक्ति-वैचित्र्य और अभिव्यक्तिकी विलक्षणताके बावजूद गीतिकारका उद्देश्य धनिष्ठ और अनावृत आत्माभिव्यजन ही होता है। उसकी रचनाकी दुरुहता बहुत-कुछ अहपूर्ण, कुण्ठाग्रस्त व्यक्तित्वका परिणाम कही जा सकती है।

गीतिकाव्यकी स्वानुभूति-मूलकताके अन्तर्गत उन रचनाओंकी भी सम्मिलित करना चाहिये जिनमें कविकी भावानुभूति निम्न माध्यमसे व्यक्त हुई है। हिन्दीका विपुल वैष्णव भक्ति-काव्य, निम्में कृष्ण या रामकी कथाओंके

विभिन्न पात्रोंके माध्यमसे कवियोने अत्यन्त घनिष्ठ आत्म-निवेदन किया है, सच्चे अर्थमें गीतिकाव्य ही है। आधुनिक कालके गीतिकाव्यसे भी इस पद्धतिके उदाहरण प्रचुर संख्यामें दिये जा सकते हैं। यह अवश्य है कि कृष्ण और राम-कथा सम्बन्धी गीतिकाव्यके प्रचुर परिमाणमें ऐसे उदाहरण भी हैं जिनमें गीतिकी विशेषताएँ उत्कृष्ट रूपमें नहीं मिलतीं और इसका एक कारण माध्यमकी भिन्नता भी है, परन्तु यह बात तो कविकी व्यक्तिगत अनुभूतिसे सम्बन्ध रखती है कि उसकी रचनामें भावानुभूतिकी मात्रा किस कोटिकी है।

गीतिकाव्यमें नाटकीयता और कथनोपकथनका ढंग भी कभी-कभी अपनाया जाता है, परन्तु इस पद्धतिमें भी वर्णनात्मकता या तात्त्विकता अवाञ्छनीय है। नाटकीय शैलीके अन्तर्गत भी भावकी अभिव्यक्तिका आत्मनिष्ठ और वैयक्तिक रहना अनिवार्य है।

अन्तर्निहित संगीतात्मकता और तीव्र अनुभूतिपूर्ण स्वानुभूतिमूलकता, ये ही दो गीतिकाव्यके तात्त्विक लक्षण हैं, जो उसकी आत्मा कहे जा सकते हैं। उन्हींके परिणाम-स्वरूप गीतिमें सहज उद्रेक, नवोन्मेष, सद्य स्फूर्ति, स्वच्छन्दता, अनाटम्बर आदि विशेषताएँ आ जाती हैं। गीतिके इन्हीं आन्तरिक-प्रकृतिगत-गुणोंपर उसकी रूपगत अर्थात् आङ्गिक रचना-विधान सम्बन्धी विशेषताएँ आधारित हैं।

गीति रचनाकी प्रथम आवश्यकता यह है कि उसमें सवेगात्मक एकता या भाव-सकलन सुरक्षित रहे। उसमें किसी एक ही विचार, भाव या परिस्थितिका चित्रण सम्भव है। गीतिकी भावमूलक इकाई नाटकके कार्य-संकलनसे भिन्न है। भावको उद्दीप्त करनेवाली गीतिकी मूल प्रेरणा निरन्तर स्पष्टतया व्यक्त रहती है, भावका विकास उसीके द्वारा नियन्त्रित होता है, जब कि नाटकके कार्यको प्रेरणा देनेवाला भाव या परिस्थिति कार्यमें घुल-मिलकर विलीन हो जाती है। दूसरे, गीतिका प्रारम्भ विना किसी भूमिकाके सहज उद्रेक और सद्य स्फूर्तिके रूपमें होता है। मूल प्रेरणासे उद्दीप्त भाव अत्यन्त अखण्डित, सुसंघटित ढंगसे व्यक्त होता है, कोई अन्य भाव या विचार उसके सहज विकासमें बाधक नहीं हो सकता। अन्य भाव सञ्चारीके रूपमें उसे पुष्ट अवश्य कर सकते हैं, परन्तु उनके लिए गीतिके सीमित आकारमें बहुत कम गुञ्जाइश होती है। गीतिका भाव-विकास ज्यों ही चरम सीमापर पहुँचता है, त्यों ही गीतिका अवसान हो जाता है। कभी-कभी श्रेष्ठ गीति भावोत्तेजनाके अन्तके पूर्व ही समाप्त होकर एक विशेष अपेक्षित प्रभाव छोड़ जाती है। इस प्रकार गीतिकी भाव-मूलक एकतामें उसके आकारकी लघुताका गुण भी निहित है। किसी एक तीव्र अनुभूत भावकी स्थिति अधिक देरतक विकासशील नहीं रह सकती। यदि उसे बढ़ाया जायगा तो उसमें पुनरुक्ति, उपदेशात्मकता, वर्णनात्मकता और परिणामस्वरूप प्रभावहीनता आ जायगी। कविकी आत्म-निष्ठ तीव्र भावानुभूति अखण्ड और सुसंघटित रूपमें गीतिके लघु आकारमें ही सुरक्षित रह सकती है। प्रेरणा-प्राप्त सौन्दर्य-कल्पनासे प्रसूत गम्भीर मनोवेगकी अभिव्यक्तिमें गीतिकी तीव्रता भी स्वाभाविक है, जो लम्बी रचनामें

सम्भव नहीं है।

गीतिकी आङ्गिक रूप-रचनाके लिए कोई कठोर नियम नहीं निर्धारित किये जा सकते। स्वच्छन्दता गीतिकाव्यका आवश्यक लक्षण है, परन्तु भाव-सकलन और भाव-विकास सम्बन्धी उपर्युक्त विशेषताके कारण गीतिकी अङ्ग-रचनाके सहज ही तीन अंग हो जाते हैं। गीतिका प्रारम्भ भावको जागरित करनेवाली प्रेरणासे होता है, जो किसी सम्बोधनके रूपमें, भाव-प्रेरक परिस्थिति-विशेषके सङ्केत रूपमें अथवा भावोत्तेजना देनेवाले विचार, स्मरण आदिके कथनरूपमें व्यक्त की जा सकती है। यह अंग अत्यन्त सक्षिप्त होता है और उसमें स्वतः बौद्धिकता या तर्क वृत्ति नहीं होती, यद्यपि वह बोध-वृत्तिका आधार अवश्य होता है। गीतिके इस प्रथम अंशमें प्रेरक परिस्थिति, विचार, स्मृति, प्राकृतिक दृश्यके सङ्केत आदिके द्वारा कवि एक कुतूहल सा जगा देता है। गीतिके दूसरे अंशमें उद्दीप्त भाव विकसित होता है, जब कि बोध-वृत्ति या तर्ककी सहायतासे भावकी तीव्रताको आवश्यकतानुसार अधिकाधिक वृद्धि दी जाती है। चरम सीमापर पहुँचकर गीतिका भाव तीसरे अंशमें, किसी स्थिर विचार, मानसिक दृष्टिकोण अथवा सङ्कल्पके रूपमें परिवर्तित होकर मनकी सामान्य स्थितिमें विलीन हो जाता है। इसीलिए गीति एक स्वतः पूर्ण और प्रमग निरपेक्ष रचना है। उसमें व्यञ्जना और संकेतकी प्रमुखता है। अभिनव गुप्तके शब्दोंमें पूर्वापर प्रसंग-निरपेक्ष होनेपर भी उसके द्वारा रस-चर्चणा होती है, इस अर्थमें वह मुक्तक काव्य है।

गीतिकाव्यके सम्बन्धमें प्राचीनों—प्राच्य और पाश्चात्य दोनों—की धारणा ऊँची नहीं थी। मस्कृतमें उसे कोई स्थान ही नहीं दिया गया। यूनानी विचारक अरस्तूने उसका उल्लेखमात्र करके छोड़ दिया। इस उपेक्षाका कारण यह है कि गीति-कविकी दृष्टि, कहा जाता है, मापेक्ष होती है, वह पूर्ण सत्यका उद्घाटन करनेमें समर्थ नहीं होती। परन्तु वास्तवमें ऐसे गीति-कवियोंकी कमी नहीं है जिन्होंने विस्तृत जगत्पर दृष्टिपात किया है और गीतिके माध्यमसे महान् सत्योंकी उपलब्धि की है। गीति-तत्त्वोंके साथ उनकी रचनाओंमें नाटकत्व और महाकाव्यत्वके भी गुण मिलते हैं। सरदास, मीरों, बर्दसवर्ध, शैली, रवीन्द्रनाथ, 'प्रसाद' आदि ऐसे ही कवि हो गये हैं। यह भी कहा गया है कि जब युगकी अन्तश्चेतनामें काम-वासनाकी प्रधानता होती है, तभी गीतिकाव्य फलता-फूलता है। यह कथन सत्य है, केवल इसमें जो लाछनका संकेत है, वही अनुचित है। काव्यमात्र तभी फलता-फूलता है जब युग-चेतनामें भाव-प्रवणताकी तीव्रता होती है। न विलासके वातावरणमें काव्यकी उन्नति होती है और न भौतिकतापूर्ण यांत्रिक सभ्यता इसे पनपने देती है। प्रेमका व्यापक भाव ही तो काव्यका सबसे अधिक प्रिय भाव है, वही मानव-मनकी नाना वृत्तियोंका मूल उत्स है। विश्वके महान् गीतिकारोंने उसे उदात्त भूमिपर प्रतिष्ठित करके मनुष्यको पशु सामान्य स्थितिसे ऊपर उठाया है। गीति कवि उपदेश और आदर्शपूर्ण-चित्रण नहीं करता, वह व्यक्तित्वका अत्यन्त निश्छल उद्घाटन करता है। जीवनके व्यापारोंमें भी

हमारी दृष्टि व्यक्तिपर पड़ती है। गीति-कवि सहज ही हमारा आत्मीय बन जाता है। वह जन्मना कवि होता है, उसकी कृति ध्वनि-काव्य है। कमसे कम शब्दोंके सहारे लय और स्वर-तालकी अनन्त नगतिर्योंको मिलाकर वह हृदयकी विस्मृत भावनाओं और प्रसुप्त सस्कारोंको जगा देता है। उसमें विचारोंको भाव-सवलित करके क्रियाशील बना मरुनेकी अद्भुत क्षमता होती है। उदात्त कल्पनाओंको उद्बुद्ध करके वह शनिवृत्तपूर्ण सासारिकतासे ऊपर उठानेकी शक्ति रखता है।

गीतिकाव्यके अनेक भेदोपभेद किये गये हैं—गीत, भावगीति और उमके अनेक रूप जिनमें सम्बोध-गीति प्रमुख है, शोक-गीति, वर्ग-गीति या समाज-गीति राष्ट्रीय गीति आदि। इन सबपर पृथक् विचार किया गया है। —३० व०

भारतमें गीतिका प्राचीनतम रूप सहिताओंमें प्राप्त होता है। यद्यपि वैदिक काल आर्योंके सामुदायिक योगक्षेमका काल है जिसमें व्यक्तिके लिए स्थान नहीं है, उसके अश्रु, हास, उहास, विपाद सभी सामूहिक रूप लिये हुए हैं, तथापि तदनुगुण व्यक्तिमें धार्मिक प्रेरणाओंसे सामुदायिक रागात्मक अनुभूति जागरित करनेके लिए यश तथा सस्कारादिके अवसरोंपर वेदोंको अधानि, तुनव, कन्धवीणा, नाद इत्यादि वाद्ययन्त्रोंके साथ सस्वर गानेकी प्रथा रही है। इस प्रकार वैदिक ऋचाओंके समवेत गायनमें उच्चारण, स्वर, लय, ताल तथा नाट्य-विधानकी कठोरताके कारण गीतिके सगीत-तत्त्वकी रक्षा तो अवश्य हो गयी, किन्तु कुछ प्राकृतिक दृष्टियोंके वर्णन, रूपक-कथाओं तथा सस्कार-विशेषके समयके भावाभिव्यजनको छोड़कर उसमें वैयक्तिक भावनाकी तरलता सुरक्षित नहीं है, अतः वैदिक गीतमें गीतिका प्राथमिक गुण अवश्य पाया जाता है।

वैदिक कालकी अपेक्षा बौद्ध काल वैयक्तिक साधनाका काल है, अतएव उसमें वैयक्तिकता और आत्मनिष्ठताकी अधिक सम्भावना है, किन्तु नैतिक आचरण और धार्मिक उपदेशके आग्रहके कारण तत्कालीन साहित्यमें व्यक्तिके स्वाभाविक मनोरोगोंकी अभिव्यक्तिके लिए स्वतन्त्र अवसर नहीं मिल पाया और विरक्तिमें निष्ठाके कारण सगीतात्मकता भी अक्षुण्ण नहीं रह सकी है। फलतः पाली साहित्यमें गीतिकाव्यका अभाव ही है, यद्यपि येर या थेरी गाथाओंकी बौद्ध भिक्षुणियोंकी आत्माभिव्यक्तिमें यत्र-तत्र गीत्यात्मकताका आभास मिल जाता है।

नस्कृतमें वाल्मीकि रामायण पाण्ड्यके साथ गेय भी कही गयी है, किन्तु उसके इतिवृत्तात्मक कलेवरमें गीतिकी सद्य-सजात भावना खोजनेपर ही मिलती है। द्रुतकाव्यकी परम्परामें कालिदासका मेघदूत कथात्मक होते हुए भी इतना व्यक्तिनिष्ठ और भावुकतापूर्ण है कि उसे गीतिकाव्यके निकट माना जा सकता है। वस्तुतः नस्कृतमें गीतिकाव्यका सर्वश्रेष्ठ उदाहरण पीयूषवर्षी जयदेवका 'गीतगोविन्द' है, जिसमें एक ओर रागोंका शास्त्रीय विधान है और दूसरी ओर राधा-कृष्णकी विलास क्रीडाओंका ललित पदावलीमें चित्रात्मक वर्णन है। इस प्रकार यहाँ गीत और गीतिकाव्य एक-दूसरेके नमानान्तर है।

हिन्दी साहित्यके आदिकालीन प्रबन्धकाव्यों तथा वीरगाथाओंमें भी गीतिकी प्रवृत्ति देखी जा सकती है। इनमें रण और प्रणय, वीर और शृङ्गारके वर्णनोंमें उत्साह और रतिकी ज्ञेयात्मक अभिव्यजना हुई है, जिमम छन्द-निहित गेयता भी है और हादिकता भी। इस दृष्टिसे चन्द बरदारके 'पृथ्वीराजरासो'के 'कनकचनसमय', 'बड़ी लड़ाईके समय' तथा नरपति नाहकके 'वीरसलदेवरास'के प्रबन्ध-में भी गीतिके तत्त्व पाये जा सकते हैं। जगनिकके वीरगीत 'आल्हाखण्ड'में लोकगाथा (बैलेड)का स्वरूप सुरक्षित है, जिसमें लोकमानस मगीत और काव्यात्मकताके साथ मन्मुख आया है। डिंगल साहित्यमें पृथ्वीराजकी 'क्रिस्न-रुक्मिणी-वैलि', कुशललामके 'दोलामारु रा दूहा' और नरोत्तमम्बामीके 'राजस्थान रा दूहा'में भी गीतिकी प्रकृतिका सम्मिलन है। वास्तवमें लोकगाथा गीति और प्रबन्धके सीमा-मिलनका काव्य-विधान है, अतः उममें दोनों काव्य-रूपोंके तत्त्व पाये जाते हैं।

मैथिल-कोकिल विद्यापतिके पदोंसे हिन्दीमें गीतिकी एक स्वतन्त्र परम्पराका प्रवर्तन होता है। यद्यपि उन्होंने जयदेवकी भाँति ही राधा-कृष्णका प्रेम अपनी पदावलीका विषय बनाया है, किन्तु उनके गीतिपदोंमें राधा-कृष्णका जो प्रणय, शिव-गंगाकी जो भक्ति व्यक्त हुई है उसमें हृदयकी अनेक स्वाभाविक वृत्तियों तथा दशाओंका सुकुमार चित्रण है। विभिन्न रागोंके विधान और मानव-मनकी सौन्दर्यके प्रति लालसाकी जो आत्मनिष्ठ व्यंजना यहाँ द्रष्टव्य हैं उसके आधारपर विद्यापति हिन्दीके प्रथम गीतिकार कहे जा सकते हैं, जिनमें शब्द और स्वर अपने क्षेत्रोंमें व्यापक प्रभाव लिये हुए हैं। निर्दुणाश्रित अनुभव-मार्गी सन्त कवियों—कबीर, दादूदयाल, सुन्दरदास, मलकदास, दरिया साहब आदिके पदोंमें गीतिकाव्यका अधिक उत्कृष्ट रूप उपलब्ध होता है। इन्होंने एक ओर धर्मोपदेशकके रूपमें व्यक्तिवादी सामाजिक उन्नयन, मघटन, ऐक्य, अभेद और सहायिभूतिकी भावनाओंके प्रचार, कर्मकाण्ड, मिथ्यादम्बर और पाखण्डके टण्डन, गुरु, सत्संग-सदचार तथा मानव-धर्मकी स्थापनाके लिए प्रयत्न किया है, दूसरी ओर साधकके रूपमें 'पुहुपवासमे पातेरे' निर्धर्मक निराकार ब्रह्मको 'प्रिय' मानकर अपनेको उसकी प्रिया स्वीकार किया है और दाम्पत्य भावकी प्रेम-साधनार्थ लीन होकर मिलन-विरहकी भावस्थितियोंके मजीब चित्र उपस्थित किये हैं। इस प्रकार उनके पदोंमें जहाँ-जहाँ स्पष्ट-वादिता, तीव्रता, व्यंग्य, आत्मविश्वास और हृदता है, वहाँ उनमें आन्तरिक अवस्थाओंके स्वच्छ, मधुर और मर्मस्पर्शी आवेशमय चित्रण भी है। उन्होंने धार्मिक सत्त्योंके उद्घाटनमें रूपकों तथा उलटवों-सियोंमें गीतिकी ध्वनिप्रधान प्रतीकात्मक शैलीका प्रयोग किया है, किन्तु वैराग्य, ऐकान्तिक साधना, उपदेशके अतिरेक, भाषाकी अस्पष्टता, गहन लाक्षणिकता तथा टण्डनात्मक प्रवृत्तिके कारण उनमें गीतिकाव्यकी उन्मुक्त प्रेक्षणीयता, सहज ग्राह्यता तथा आशु प्रभावोत्पादकता अपेक्षाकृत कम आ पायी है। फिर भी सन्तोंकी इस पद-पद्धतिमें गीतिका सच्चा रूप पहली बार प्राप्त होता है, जिसमें मगीतसे काव्य कुछ खिंचा हुआ है।

वेषणव भक्तकवियोंके कृष्णकाव्य और रामकाव्यमें गीतिकाव्यका सर्वोत्कृष्ट नैसर्गिक रूप मिलता है। इन्होंने निराकार ब्रह्मको भी नाम और रूपमय लीलावतारीके रूपमें प्रतिष्ठित किया है, जिसका साक्षात्कार लोकके बीच भी किया जा सकता है। कृष्णभक्त कवियोंने राधा-कृष्णके जिस रूप और रसपूर्ण पक्षको लीला-कीर्तनके लिए चुना उसका अपरिमित सौन्दर्य इन कवियोंको अतिशय सवेदनशील और भावुक बनानेके लिए पर्याप्त है। सवेदनशीलता और भावुकता गीतरचनाके लिए प्राथमिक उपादान हैं। इसके अतिरिक्त दैन्य, हास्य, वात्सल्य, सख्य, कान्ताभक्तिका अनुसरण करनेके कारण इनके काव्यमें कृष्णपूर्ण आत्मनिवेदन, मातृत्व, मैत्री, रति-भावका जो सहजोद्रेक मिलता है उसमें गीतिकी आत्मा सहज रूपमें देखी जा सकती है। ये कवि यद्यपि प्रायः गोपी, गोप, यशोदा, राधा-कृष्ण, कुञ्जा आदि पात्रोंके माध्यमसे भावाभिव्यक्ति करते हैं, परन्तु उसमें भी तन्मयता और भावशीलताके कारण सद्यः स्फूर्ति, आत्मीयता तथा नवीनता आ गयी है। पात्रोंका सुख दुःख, हास-रुदन, सयोग-वियोग जैसे उनका ही बन गया है, यहाँतक कि प्रकृति भी उन्हींके मनोरागोंकी सहचरी है। भजन या कीर्तनके लिए गाये जानेके कारण उनके ये पद सङ्गीतमय भी हैं। इस प्रकार ब्रजभाषाके मधुर गायक सुरके विनय, मुरली-माधुरी, रासलीला भ्रमरगीत आदिके पदों तथा परमानन्ददास, नन्ददास, हितहरिवंश आदिके पदोंमें गीतिकी प्रगीतात्मकता पूर्ण रूपसे सुरक्षित है। सुरका 'भ्रमरगीत' विरहव्यथा, व्यग्य और विनोदपूर्ण **उपालम्भ-गीतिका** अन्यतम उदाहरण है। तुलसीदासकी 'गीतावली', 'श्रीकृष्ण गीतावली' और विशेष रूपसे 'विनय-पत्रिका'में गीत्यात्मकता साकार हो गयी है। इस प्रकार भक्तिकालके प्रगीतोंमें अनलंकृत सक्षिप्त अर्थाभिव्यक्ति तथा शास्त्रीय सङ्गीत-विधान दोनों उच्च स्तरपर विद्यमान हैं।

गीतिकाव्यमें चमत्कार-चातुर्य, अलंकरण-आधिक्य और अवसरोपयुक्त उक्ति-वैचित्र्यके कारण मुक्तक काव्यका ही प्रणयन हुआ, गीतिकाव्यकी रचनाकाल के अवकाश नहीं मिल पाया।

आधुनिक काल अपेक्षाकृत व्यक्ति-स्वातन्त्र्य, अतीत-गौरवके प्रति आस्था तथा राष्ट्रीय जागरणका काल है, जो गीतिकाव्य-धाराके प्रसारके लिए अत्यन्त उपयुक्त है। अतः भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने एक ओर विद्यापति, चण्डीदास, सुर, तुलसी, मीराँकी परम्परामें राधा-कृष्णके आलम्बन लेकर ब्रजभाषामें भक्तिपूर्ण स्फुट पद और 'चन्द्रावली'में गीत लिखे हैं, दूसरी ओर राष्ट्रीयतापरक कविताओंकी भी रचना की है। परन्तु वस्तुतः राष्ट्रीय गीतोंकी परम्परा श्रीधर पाठकने प्रारम्भ की। उन्होंने भारत-स्तवन तथा राष्ट्र प्रेमके गीतोंकी रचना की है। इसके पश्चात् द्विवेदी-युग देश-प्रेम, नीतिपरक आचार-शीलता, इतिवृत्तात्मकता और भाषा-परिष्करणका युग है। अतः इस युगकी कविता समाज-सेवा, पुरातनप्रेम, सामाजिक व्यग्य एवं सुधारकी भावनाओंसे पूर्ण है। महावीरप्रसाद द्विवेदीकी 'विधि-विहम्बना', नाथूराम शङ्कर शर्माकी 'पञ्च-पुकार', गयाप्रसाद शुक्ल 'मनेही'के 'अहिंसा-मन्त्राम',

'कविराजसे सम्बोधन', मैथिलीशरण गुप्तके 'सुकवि-कीर्तन', 'स्वर्ण-सहोदर', 'स्वर्ण-सङ्गीत', मन्नन द्विवेदीकी 'चमेली', रामचरित उपाध्यायके 'कन्हैया', 'नौकरशाही', माधव शुक्ल तथा मुकुटधर पाण्डेयकी स्फुट कविताएँ इसके उदाहरण हैं। किन्तु विषयकी एकरूपता, अभिव्यक्तिकी स्थूलता, वर्णनात्मकता और भाषाकी रूक्षताके कारण इनमें भावार्हता और व्यञ्जकता नहीं है, जिसके कारण ये रचनाएँ पद्य-निबन्ध होकर रह गयी हैं। इस युगके प्रतिक्रियास्वरूप **छायावाद** और **रहस्यवाद**का युग आता है, जिसकी गीति-शैलीपर एक ओर लावनी, कजली, दादरा, विरहा आदि लोकप्रसिद्ध लोक-गीतोंका प्रभाव है और दूसरी ओर इंग्लैण्डके रोमांसिक युगकी 'लिरिक'-शैलीकी छाप है। इस प्रकार छायावाद-युगीन गीतिकाव्यमें भावकी दृष्टिसे आध्यात्मिक मिलन-विरह, संसारकी नित्यता-अनित्यता, जीवन-दर्शन, लौकिक प्रणय, प्रकृतिमें मानवीय भावोंका प्रक्षेपण, उसमें दिव्यानुभूति, वैयक्तिक आशा-निराशा, हर्ष-विषाद, राष्ट्रीयता, निम्न वर्गोंके प्रति करुणा आदिकी व्यञ्जना हुई है और कलाकी दृष्टिसे चित्रोपम ध्वन्यात्मक भाषा, स्वच्छन्द छन्दोयोजना, सारोपा और साध्व्यसाना लक्षणोंके विस्तार, सुकुमार कल्पना, मूर्तका अमूर्त और अमूर्तका मूर्त-विधान, विशेषण-विपर्यय, समासोक्ति और अर्थान्तरन्यासकी शैली जिसकी विशेषता है। इस युगमें गीतिके विविध कलात्मक रूप प्रस्तुत हुए हैं। 'निराला'के 'परिमल', 'गीतिका', 'प्रसाद'के 'झरना', 'लहर', पन्तके 'गुञ्जन', 'पल्लव', महादेवीके 'नीरजा', 'साध्यगीत', 'दीपशिखा', रामकुमार वर्माके 'चित्ररेखा', 'आकाशगङ्गा', वचनके 'निशा-निमन्त्रण', 'एकान्त सगीत', 'आकुल अन्तर', सियाराम-शरणके 'दूर्वादल', 'दूरागत गान' मैथिलीशरण गुप्तके 'झङ्कार', सुमद्राकुमारी चौहानके 'कलह-हरण', रामनाथ सुमनके 'अपने कलेजेका तूफान', गोपालशरण सिंहके 'कादम्बिनी', दिनकरके 'द्वन्द्वगीत', 'रसवन्ती', 'दिगम्बरि', नवीनके 'नगे-भूखोंका यह गाना', भारतीय आत्माके 'अपने सपूतसे', रायकृष्णदासके 'साधना', वियोगी हरिके 'तरङ्गिणी', 'अन्तर्नाद'में अध्यान्तरिक भावगीति, 'निराला'के 'वनवेला', 'कुकुरमुत्ता', 'गर्म पकौड़ी', 'खजोहरा', वचनके 'बृद्ध जगको अखरनेवाले वासना गीत'में सामाजिक व्यग्यगीति, 'प्रसाद'के 'आँसू', प्रभातके 'कलेजेके टुकड़े', दिनकरके 'नयी दिल्ली', कामताप्रसाद गुरुके 'ग्रामीण विलाप'में शोक-गीति, 'प्रसाद'के 'हिमाद्रि तुगश्चन्द्र'वाले अभियानगीत तथा चन्द्रगुप्तकी कानैलियाके राष्ट्र-गीत, 'निराला'के प्रभाती और उद्योधनगीत तथा सोहनलाल द्विवेदीके अभियान-गीत, राष्ट्रीय गीत, दिनकरकी 'बोधिसत्व', 'हिमालयके प्रति', पन्तकी 'परिवर्तन' नामक कविताओंमें राष्ट्रगीत और वीरगीत, मैथिलीशरण गुप्तकी 'पत्रावली', द्वारकाप्रसाद गुप्त रसिकेन्द्रकी पत्रगीति, जनार्दनप्रसाद झा द्विजके 'टूटा हियहार'में 'पत्रगीति', 'निराला'की 'यमुनाके प्रति', भगवतीचरण वर्माकी 'नूरजहाँकी कब्रपर', 'नववधू', पन्तकी 'छाया', दिनकरकी 'वालिंकासे वधू', रामकुमार वर्माकी 'नूरजहाँ', दिनकरकी 'समाधिके टीपमे', 'निर्झरिणी'में



सम्बोधगीति, 'प्रसाद के 'कण्णालय', 'महाराणाका महत्त्व', पन्तकी 'ज्योत्स्ना', 'निराला' के 'पंचवटीप्रसंग', उदयशङ्कर भट्टकी 'मत्स्यगन्था', भगवतीचरण वर्माकी 'तारा', केदारनाथ मिश्र 'प्रभात' के 'नवर्त्त', मैथिलीशरण गुप्त के 'लीला', 'अनव' और सियारामशरणकी 'कृष्णा' में गीति नाट्यका विकास परिलक्षित है। इसके अतिरिक्त अंग्रेजीकी सानेट-पद्धतिपर प्रभाकर माचवे और वालकृष्णरावकी चतुर्दशपदियाँ भी गीतिप्रधान हैं। इन प्रकार छायावादी गीतिकाव्यमें स्वाभाविक भावुकताके साथ छन्दगत संगीत ही प्राप्त होता है, उसका शास्त्रीय रूप पृथक् हो गया है।

प्रगतिवाद छायावादीकी प्रतिक्रियाके स्वरूप आया। अन इस युगकी कविताओंमें सामाजिक विषमताके प्रति विद्रोह, साम्यवादके प्रति आग्रह, शोषक पूँजीवादी प्रथाके नाश, शोषित किसान-मजदूरोंके प्रति महानुभूति, ईश्वरके प्रति श्रद्धा, अन्तरराष्ट्रीयता, द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद तथा इतिहासकी अर्थमूलक व्याख्याके प्रति श्रद्धा, जीवनकी स्थूल समस्याओंके समाधानकी चेष्टा, प्राचीन ऋद्धिोंके प्रति क्रान्ति, यौन-आकर्षण, ऐन्द्रियता, मानवप्रेम आदिकी भावनाएँ व्यक्त हुई हैं। अभिव्यक्तिमें स्पष्टता, सरलता और भाषाका अभिधाप्रधान रूप ही अधिक प्रस्तुत हुआ है। पन्तके 'युगान्त', 'युगवाणी', 'ग्राम्या', अचलके 'मधुलिका', 'अपराजिता', शिवमङ्गल सिंहके 'जीवनके गाने', 'लाल नेनाके प्रति', नरेन्द्रके 'शूल-फूल', 'कर्णफूल', दिनकरकी 'सामथेनी', गोपालशरण सिंहकी 'मानवी', श्रीमन्नारायणके 'रोटीका राग' में इसके उदाहरण प्राप्त हैं। प्रगतिवादमें गीतिकी मगीतात्मकता प्रायः खोनेकी है और काव्यत्व भी मन्द है।

प्रयोगवादी कविताके विषय वर्ग-चेतना, सामाजिक वैषम्यों-ने उद्धृत, गुणित और जटिल सवेदनाएँ, पुरातन आदर्शोंकी अस्वीकृति, आदर्श जीवनकी वास्तविकताकी बन्धन मानना, नारीके कायिक सौन्दर्यके प्रति लालसा, छन्द-हीनता, पूर्ण प्रतिष्ठित काव्याङ्गोंमें अविश्वास, जीवनकी कुहेलिकाओंमें नये प्रतिमान-अन्वेषणकी प्रवृत्ति आदि देखी जाती है, जिसमें कवि अट्टे नवीन विषयोंपर लिखनेके लिए आतुर है और साम्यके लिए खोज-खोजकर नये उपमान ढानेका प्रयत्न करता है। इस प्रकार प्रयोगवादी गीतिकाव्य सूक्ष्म काव्यके अन्तर्गत आता है, जिसमें भाषा, भाव-व्यञ्जनाके नये-नये प्रयोग देखनेको मिलते हैं, फलतः अभी वे लोक-मानसकी वस्तु नहीं बन पा रहे हैं। 'तारसप्तक' तथा 'दूसरा सप्तक', अश्वेयके 'बावरा अहेरी', धर्मवीर भारतीके 'ठंडा लोहा', जगदीश गुप्तके 'नावके पाँव' तथा रामवारी मिह 'दिनकर' के 'नील कमल' में यह प्रवृत्ति प्रकट हुई है। —वि० रा०

गीति-नाट्य—गीति-नाट्योंके आधुनिक रूपका, जिसकी भाषा गीतात्मक है, सर्वप्रथम सन् १९५४ में जन्म हुआ था, जब कि रिन्यूसिनी-लिखित डेफेन्सकी यूनानी दु खान्त नाटकोंकी पुनरुज्जीवित करनेके उद्देश्यसे रंगमंचपर प्रस्तुत किया गया था। अतः पहले गीति-नाट्य संगीतपूर्ण दु खान्त नाट्यके रूपमें होता था। विषय भी यूनानी पौराणिक कथाओंसे लिये जाते थे। इन गीति-नाट्योंमें नगीत, चित्रकारी, गीत-रचना, नृत्याभिनय, मंच-प्ररचना

इत्यादि कलाओंके संयोजनमें प्रेक्षकोंपर मोहक प्रभाव-सृष्टि की जाती थी। १९वीं शताब्दीतक यूरोपीय देशोंके सामन्त-समाजोंमें इसकी अधिक धूम रही। इसके पश्चात् नवमाधारणमें भी यह लोकप्रिय होने लगा। फ्रांसमें गीति-नाट्योंकी बड़ी उन्नति हुई। वहाँ इनमें यथार्थवादी प्रवृत्तियोंका समावेश हुआ तथा इनके अनेक रूप प्रचलित हुए। इनमें सुखान्त और दु खान्त, भावात्मक एवं यथार्थवादी—सभी प्रकारके विषय उठाये गये। गीति-नाट्यके अंग हैं—१ प्रस्तावना, २ कथा, ३ संवादाभिनय, ४ गीत, ५ नर्तन। इसमें सारी कथा गीतोंके माध्यमसे प्रस्तुत की जाती है। इसकी दो शैलियाँ हैं—प्रथम, सूक्ष्म अभिनयात्मक, दूसरी संवादात्मक। प्रथममें एक दल-विशेष बाध-यन्त्रोंकी सहायतासे भावयुक्त एवं संवादात्मक गीत गाता है और दूसरा दल उन गीतोंकी अनुरूप भूमिकाओं गीतके भावोंके अनुरूप अभिनय करता है। भारतमें इस प्रकारके गीति-नाट्योंका प्रचार महाकवि रवीन्द्रनाथ ठाकुरने अपने शान्ति-निकेतनमें किया था। उनका 'चाण्डालिका' नामक गीति-नाट्य रंगपीठपर बड़ी सफलता पा चुका है। दूसरी शैलीमें गीति-नाट्य वे हैं जिनमें केवल पद्य-संवादमात्र रहते हैं। संवादके अतिरिक्त जितना कथा-भाग है, उसे या तो गायक-मण्डली गीत द्वारा व्यक्त करती है अथवा एक भावनी या भावन्द आकर कथा-भागकी नृत्य द्वारा प्रस्तुत करता है। अतः गीति-नाट्योंके प्रदर्शन-विधानमें तीन दल होते हैं—१ अभिनेता, २ भावन्द या भावनी या कथाभिनेता, ३ गायक-वादक-मण्डलीके दो दल, जिनमेंने एक पात्र प्रतिनिधि होता है और दूसरा समवेत गायक। —ड्या० मो० श्री०

गुजुरी-३०-‘हठयोग’।

गुजराती-गुजरात प्रदेशकी भाषा। गुजराती शब्द गुजरातसे बना है। गुजरातकी व्युत्पत्तिके बारेमें कई मत हैं, परन्तु सर्वमान्य व्युत्पत्ति आज यह मानी जाती है— गुर्जर + त्रा = गुर्जरत्रा > गुज्जरत्ता > गुजरात। आठवीं शताब्दीमें दसवीं शताब्दीतकके उत्कीर्ण लेखोंमें गुर्जरत्रा-मण्डल, गुर्जरत्रा-भूमि, गुज्जरत्ता आदि शब्द मिलते हैं। प्रसिद्ध अरब यात्री अल्वरूनी (ई० ९७०-१०३०)ने 'गुज्रात' शब्दका और दो अन्य अरब यात्री अलबैरूनी (ई० ९१६) और अलमसूदी (ई० ९४३)ने क्रमशः गुर्जर और गुजरात शब्दोंका प्रयोग किया है।

ऐसा माना गया है कि शक-कुली गुर्जर नामकी एक जाति पाँचवीं शताब्दीके उत्तरार्धसे छठी शताब्दीके पहले दक्षिण पंजाबमें दक्षिण पंजाबमें राजपूतानेकी ओर गयी थी। वहाँसे यह जाति धीरे-धीरे नर्मदा नदीके आस-पासके और सौराष्ट्रके प्रदेशोंमें भी फैल गयी थी। चीनके प्रसिद्ध यात्री हुएनत्साङ्गकी यात्राके समय इन गुर्जरोकी राजधानी राजपूतानेमें भिन्नमालमें थी। मुसलमानोंके आक्रमणके कारण दसवीं शताब्दीके मध्यमें गुर्जरोकी भिन्नमाल छोड़ना पड़ा और वे आजके गुजरातके उत्तरभागमें आकर रहने लगे। इस भूमिमें गुर्जरोको आश्रय मिला इसलिए इसको गुर्जरत्रा भूमि कहने लगे।

गुजराती भाषाके लिए केवल गुजराती शब्दका ही

प्रयोग मिलता है, दूसरा कोई पर्याय प्रचलित नहीं है। परन्तु प्राचीन कालमें इमी भाषाको अपभ्रंश, गुर्जर भाषा, अपभ्रंश गिरा, प्राकृत या भाषा कहा जाता था।

सत्रहवीं शताब्दीमें हुए रसकवि प्रेमानन्दने (१६४९-१७१४ ई०) पहले-पहल अपने काव्य 'दशमस्कन्ध'में गुजराती शब्दका प्रयोग अपनी भाषाके लिए किया—'पाधु नागदमण गुजराती भाषा।' इसके बाद ई० १७३१ में जर्मनीके मुख्य नगर बर्लिनके एक लाइब्रेरियन ला कोझने अपने एक लेखमें गुजराती भाषाका उल्लेख किया है। उसके बाद तो धीरे-धीरे गुजराती शब्द व्यवहारमें आने लगा और आज वही एक शब्द प्रचलित है।

गुजराती भाषाकी उत्पत्ति शौरसेनी अपभ्रंशसे हुई है। ई० १००० से लेकर आजतकका उसका क्रमशः विकास भाषाकी दृष्टिसे जितना सुस्पष्ट है उतना अन्य किसी भारतीय आर्य-भाषाका नहीं है। प्रत्येक शतककी भाषाके नमूने प्राप्त हैं। अर्वाचीन गुजरातीके मूल किस शताब्दीतक देखे जा सकते हैं, इस विषयमें मतैक्य नहीं है, फिर भी इन हजार वर्षोंकी निम्नलिखित प्रकारसे सुविधापूर्वक बाँटा जा सकता है—१ गौर्जर अपभ्रंश अथवा प्राचीन गुजराती—

क प्रथम भूमिक, बारहवीं शताब्दीतक।

ख द्वितीय भूमिक, चौदहवीं शताब्दीके पूर्वार्द्धतक।

२ गुर्जर भाषा अथवा मध्यकालीन गुजराती—

क प्रथम भूमिक, शुद्ध, लगभग १३५० से १४२५ ई०

ख द्वितीय ,, मिश्र, ,, १४२५ से १५०० ,,

ग तृतीय ,, शुद्ध ,, १५०० से १५७५ ,,

घ चतुर्थ ,, मिश्र ,, १५७५ से १६५० ,,

३ अर्वाचीन गुजराती—

क प्रथम भूमिक लगभग १६५० से १८२५ ई० तक।

ख द्वितीय ,, ,, १८२५ ई० से आजतक।

इस वर्गीकरणके सम्बन्धमें मतभेद भाषा-स्वरूपके बारेमें नहीं है, बल्कि समय-विशेषकी भाषाके नामकरणके सम्बन्धमें ही है। सक्षेपमें कह सकते हैं कि ईसवीके ग्यारहवें शतकतक अपभ्रंश भाषा प्रचलित थी। उसके बाद दो सौ वर्षतक अपभ्रंश और पुरानी गुजरातीका अन्तराल-रूप रहा। इस रूपको कुछ लोग अन्तिम अपभ्रंश या गौर्जर अपभ्रंश कहते हैं। उसके बाद उस भाषाका उद्भव हुआ, जिसे टेसिटोरी प्राचीन पश्चिम राजस्थानी (O W R) कहते हैं। सत्रहवीं शताब्दीके मध्यसे अर्वाचीन गुजरातीके चिह्न स्पष्ट दिखाई पड़ते हैं।

आज गुजरात प्रदेशकी सीमा उत्तरमें कच्छ और मेवाड़-मारवाड़तक, दक्षिणमें बम्बईके थाना जिलेतक, पश्चिममें अरब समुद्रतक और पूर्वमें मालवा खानदेशतक सामान्यतः मानी जाती है। गुजराती जिन प्रदेशोंमें बोली जाती है, उनका क्षेत्रफल ७,१०,०७२ वर्गमील है। एक करोड़ साठ लाख लोग गुजराती भाषा बोलते हैं। गुजराती लिपि देवनागरीका ही एक रूप है। उसने देवनागरीकी शिरोरेखाके बन्धनसे अपनेकी मुक्त कर लिया है और कुछ अक्षरोंकी आकृतियाँ बदल दी हैं।

गुजरातीमें विवृत अँ और आँका प्रयोग अच्छी तरह होता है। लिखनेमें वह बताया नहीं जाता, मगर बोलनेमें

खास ध्यान रखना चाहिये। मों, वेठो, छे, गोर, कोयल आदि शब्दोंमें विवृत अँ आँ हैं।

गुजरातीमें कण्ठ्य हूके उपरान्त औरस्य हूका प्रयोग भी कभी-कभी होता है—उदाहरण, ब्रह्मण, आह्वान। यहाँ हू ध्वनि छातीमेंसे निकाली जाती है। कुछ तद्भव शब्दोंमें भी यह हू ध्वनि थोड़ी सी मात्रामें सुनाई पड़ती है। अमे, नमे, ज्यारे, त्यारे आदि शब्दोंमें यह हू ध्वनि सुनाई पड़ती है। इसे हू श्रुति कहते हैं।

इसी प्रकार कुछ शब्दोंमें य् ध्वनि भी थोड़ी-सी सुनाई पड़ती है। जैसे, आसको आस्य, लावको लाव्य, दोरडुको दौयडु लोग बोल देते हैं। इसे य-श्रुति कहते हैं।

गुजरातीमें कोमल चन्द्रविन्दु(ँ)का लिखनेमें उपयोग नहीं होता है, परन्तु उच्चारणमें बराबर ध्यान रखा जाता है।

गुजरातीमें कहीं-कहीं च्, छ्, ज्, झ् के उच्चारण प्राकृतसे आये हैं, किन्तु साहित्यिक एवं सरकारी भाषामें शुद्ध तालव्य उच्चारण ही होता है।

झका उच्चारण गुजरातीमें गून होता है। इस प्रकार शानको गुजरातीमें ग्यान नहीं गनान बोला जाता है।

गुजरातीमें स्वराघात(accent)का तत्त्व सूक्ष्म तोरपर देखा जा सकता है। यह स्वराघात द्विविध है। शब्दमें वह

। । । ।  
वर्ण या वर्णोंके ऊपर होता है। जैसे घर, मेज, कवाट,  
। । । ।

घरवार, खावरावण।

गुजरातीमें अनेक शब्दोंके अन्त्यवर्ण त्वरितोच्चार्य होते

। । । ।  
हैं, जैसे रमन्, शाक्, गाम्। उसका कारण कदाचित् यह है कि इन वर्णोंपर स्वरभार नहीं आता है।

गुजराती स्वराघातका द्वितीय स्वरूप है—वाक्य अन्वयानुसार शब्दपर स्वरभार लगता है। कवि न्दानालालने अपने अनोखे काव्य छन्द, डोलन छन्दमें इसका पूरा उपयोग किया है।

गुजरातीमें प्रयुक्त फारसी अक्षरोंके नीचे न बिन्दी लगायी जाती है और न उनका उच्चारण फारसी उच्चारणकी तरह होता है। ड और ढके नीचे भी बिन्दी नहीं लगायी जाती।

गुजरातीमें पूर्ण विरामकी जगह अँग्रेजीकी तरह छोटी बिन्दी ( ) रखी जाती है। खडी पाई (।)का उपयोग नहीं होता। अन्य विराम-चिह्न हिन्दी जैसे ही हैं।

गुजरातीमें प्रत्यय शब्दके साथ ही लगते हैं। मात्राएँ हिन्दीकी तरह लगायी जाती हैं।

गुजरातीमें संस्कृतकी तरह तीन लिंग हैं। नपुंसकलिंग-ओ नान्येतर जाति कहते हैं। सामान्यतया ओकारान्त शब्द पुल्लिंग, इकारान्त शब्द स्त्रीलिंग और उकारान्त शब्द नपुंसकलिंगके होते हैं।

गुजरातीमें सामान्यतः ओ लगानेसे एकवचनका बहुवचन होता है। दो ही वचन हैं।

गुजरातीमें हिन्दीके सर्वनामोंके उपरान्त एक अन्योन्य-वाचक सर्वनाम भी चलता है।

हिन्दी और गुजरातीमें मशा और विशेषणमें कुछ

नामोंके सिवा साम्य ही है।

गुजरातीकी क्रियाएँ, कृदन्त तथा काल हिन्दीकी तरह ही हैं। अव्यय भी हिन्दीकी तरह हैं। सब जगह नामकरणमें मेल है।

प्राचीन गुजराती साहित्य—तेरहवीं शताब्दी ईसवीके मुख्य ग्रन्थ निम्नलिखित हैं—शालिभट्ट सूरिद्ध 'भरतेश्वर बहुवल्लिरास', विजयसेन सूरिद्ध 'रेवन्गिरि रासु', विनयचन्द्र सूरिद्ध 'नेमिनाथ चतुष्पादिका' आदि। इन समयके गद्य-लेख भी मिलते हैं।

चौदहवीं शताब्दी ईसवीके मुख्य ग्रन्थ हैं—जिनधर-कृत, 'कहली रास', राजशेखरकृत 'नेमिनाथ फागु', किसी अज्ञात कविकृत 'वसन्त विलान फागु', जैनेतरकवि असाधकृत 'हसावली', श्रीधर व्यास-कृत 'रणमह छन्द' आदि।

पन्द्रहवीं शताब्दी ईसवीके मुख्य ग्रन्थ—जयशेखरकृत 'प्रबोध-चिन्तामणि', अब्दुर्रहमानकृत 'सन्देश रासक', माणिकचन्द्र सूरिद्ध 'पृथ्वीचन्द चरित्र', भालग-कृत 'कादम्बरी', पद्मनाभकृत 'कान्हेट्टे प्रबोध' इत्यादि।

कविवर नरसिंह मेहताकी कृतियाँ, 'शांखलदासने दिवार', 'राससहस्रपदी', 'शृंगारमाला', 'चातुरीओ', 'हिंदोलाना पदो', 'वसन्तना पदो', 'सुदामाचरित्र' आदि इसी शतकमें लिखी गयी हैं।

छोलहवीं शताब्दी ईसवीमें मीराँ, नाक, उद्धव, विष्णुदास आदि अनेक कवियोंके ग्रन्थ मिलते हैं।

इस प्रकार प्राचीन गुजरातीमें रास, फागु, कथा, कथानक, चरित्र, चतुष्पादिका आदि अनेक जैनकाव्य-स्वरूप और आर्यान्त, कथा, वारहमानी, पद, गरवी आदि अनेक ब्राह्मणकाव्य-स्वरूप मिलते हैं।

मध्यकालीन गुजराती साहित्य—इस युगको प्रेमानन्द-युग कहा जा सकता है। सत्रहवीं शताब्दीमें हुए इस रससिद्ध कविकी कीर्ति गुजराती साहित्यमें स्थायी है। अपने आर्यानोंमें उसने नवीं रसोंका सफल चित्रण किया है। यह कवि सौ फीसदी गुजरातीत्वसे भरा था और उसकी कृतियाँ गुजरातियोंको जैसा आनन्द देती रही हैं वैसा आनन्द उस युगके किसी कविकी कृतियोंके द्वारा नहीं मिल सकता है। इस युगका दूसरा वेदान्ती कवि अखा है। कवीरकी वाणीकी तरह अखाकी वाणी भी हृदयपर सीधा असर करती है। उसने छप्पे आज भी गुजरातमें घर-घरकी कहावतें बन गये हैं। उसकी 'अखेगीता म चिन्तन ओर साधनाकी परिपक्वता मिलती है। अखाकी रचनाएँ सामान्यतः दार्शनिक हैं।

इस युगके कवि ज्ञानलने पथमें कहानियाँ लिखी हैं। इन पथ-कथाओंका औपन्यासिक रस आज भी पढ़नेवालोंको सुग्ध कर लेता है।

वादके कवियोंमें प्रीतम, शारो और भोजो उल्लेखनीय हैं। इनके पद और भजन आज भी बहुत लोकप्रिय हैं।

इस युगका अन्तिम महान् कवि दयाराम है। गरवी साहित्यका वह चक्रवर्ती मन्त्रा माना जाता है। वह पुष्टिमार्गी या और मुख्यतः शृंगार रसका कवि था। गुजरातकी नारियाँ आज भी दयारामकी गरवियों गाकर राम खेन्नेमें वन्या अनुभव करती हैं।

अर्वाचीन गुजराती साहित्य—अर्वाचीन गुजराती साहित्यकारोंमें आद्य है नीर नर्मद। अंग्रेजोंका शासन शुरू हो गया था। अंग्रेजी शिक्षा शुरू हो गयी थी। चारो ओर सुधारका वातावरण था। गुजरातीमें सुदृष्ट शुरू हो गया था। गुजरातीका पहला नमाचारपत्र 'सुदृष्ट समाचार' १० जून, १८२२ ई०से मोरैट फरदुनजी मर्जवानने प्रकाशित करना शुरू किया था। नर्मदने कॉलेजमें अध्ययन भी किया था। उस जमानेमें इन मरन्वती-पुत्रने प्रतिष्ठा की थी कि कलमके द्वारा जो वन मिले उसने ही जीवन-निर्वाह करना है। उसकी कविताने लाखोंको सुग्ध किया, उसके गद्यने लाखोंको प्रेरणा दी। वह प्रेमशौचका कवि था। नर्मदने कोयकी भी रचना की थी।

नर्मदके समकालीन कवीश्वरदलपतरामको भी हम नहीं भूल सकते। गुजरान वर्नाक्युलर सोसाइटी, आजकी गुजरान विधानमाली न्यापनामें फार्म साहबको उनसे ही विशेष नहायता मिली थी। इस ममाने गुजराती साहित्यकी अत्यन्त सेवा की है और आज भी यह इस कार्यमें मलग्न है।

आधुनिक गुजरातीके सर्वप्रथम आलोचक नवलराम पण्ड्या भी इसी युगमें पैदा हुए थे। गुजरातीका पहला प्रमुख उपन्यास लिखनेवाले नन्दशङ्कर मेहता, प्रार्थना समाजके संस्थापक मोलानाथ नाराभाई, सुधारक महापतराय नीलकण्ठ, विदेश जानेवाले पहले गुजराती करगनदास मूलजी, वैज्ञानिक भगवानलाल इन्द्रजी और ऐसे अनेक महान् व्यक्तित्व इसी युगकी देन हैं।

१८८७ ई०में गुजरातीके श्रेष्ठ उपन्यास 'सरस्वती चन्द्र'-का पहला भाग प्रकाशित हुआ। इस उपन्यासके लेखक साक्षरवर्ष गोवर्धनराम त्रिपाठी १९०५ ई० में पहली गुजराती साहित्य परिषद्के अध्यक्ष निर्वाचित हुए। गुजराती गद्य-शक्तिका इतना शक्तिपूर्ण प्रस्फुटन उनके पहले कभी नहीं हुआ था। यह युग पण्डित-युगके नामसे गुजरातीमें प्रसिद्ध है। गोवर्धनराम त्रिपाठी, नरसिंह राम दिवेरिया, मणिलाल नमुभाई, रमणभाई नीलकण्ठ, केशव हर्षद भुव, आनन्दशङ्कर भुव, कवि कान्त, कवि व० क० ठा०, अहमदाबाद साहित्य समा तथा गुजराती साहित्य परिषद् आदिके प्रथम संयोजक रणजीत राम, ये सब ऐसे दिग्गज पण्डित थे जो किसी भी साहित्यके लिए गौरवपूर्ण व्यक्तित्व माने जा सकते हैं। गुजरानी साहित्य इन्हें पाकर धन्य हुआ है।

वादका श्रेष्ठ व्यक्तित्व है कवि नानालालका। गुजराती कविनाको जिस विकास-शिखरपर वे ले गये उससे आगे अवतक कोई नहीं ले जा सका है। नानालाल गुजरातके रवीन्द्रनाथ ठाकुर हैं। उनके गीत और रास नदा लोक-प्रिय रहेंगे।

इसके बादका युग गान्धी-मुन्शी-युगके नामसे प्रख्यात है। महात्मा गान्धी जैसा व्यक्तित्व गुजराती साहित्यको और दूसरा कौन मिल सकता था। उन्होंने न्यय तथा उनके शिष्य गान्धीवादी लेखकोंने गुजराती साहित्यका अत्यन्त उपकार किया। उसी समय उपन्यास-सम्राट् कन्हैयालाल मा० मुन्शीने अपने उपन्यासों, नाटकों, कहानियों, लेखों द्वारा गुजरानी अम्मिताको ज्ञाप्रत किया। इनके बाद आज

गुजरातीसाहित्य सभी क्षेत्रोंमें प्रगति कर रहा है। उपन्यास, कहानी, नाटक, एकांकी, कविता, चिन्तन, आत्मकथा, जीवनी, निबन्ध, आलोचना, पत्रकारिता सभी क्षेत्रोंमें गुजराती साहित्य समृद्ध हो रहा है। लोकसाहित्यमें मेधाणीजीने अभूतपूर्व कार्य किया है।

राष्ट्रभाषा हिन्दीके साथ गुजरातीका विशेष सम्बन्ध है। दोनों एक माताकी—शौरसेनी अपभ्रंशकी—पुत्रियाँ हैं। प्रारम्भसे दोनोंपर एक-दूसरेका प्रभाव पड़ा है। ब्रजभाषाका प्रचार गुजरातमें काफी था। गुजरातके अनेक वैष्णव कवियोंने ब्रजभाषामें रचनाएँ की हैं। भुज, कच्छमें ब्रजभाषाकी बहुत बड़ी पाठशाला थी, जहाँ उत्तरभारतसे भी लोग पढ़नेके लिए आते थे। हिन्दीके सुप्रसिद्ध कवि गोविन्द गिलाभाई सौराष्ट्रके शिहोर गाँवके थे। लल्लूजीलाल गुजराती थे। गुजराती कवि दयारामने सैकड़ों रचनाएँ ब्रजभाषामें की हैं। आजके नवोदित कवि-लेखक गुजरातीके साथ-साथ हिन्दीमें भी कविताएँ, कहानियाँ तथा उपन्यास आदि लिख रहे हैं।

हिन्दीको राष्ट्रभाषाका पद दिलानेमें अहिन्दी-भाषियोंका प्रमुख हाथ रहा है। उसमें भी गुजरातका हाथ कम नहीं है। स्वामी दयानन्द और महात्मा गान्धीके नामोंके उल्लेख इस सम्बन्धमें पर्याप्त होंगे। राष्ट्रभाषा-प्रचारके क्षेत्रमें तथा राष्ट्रभाषाकी परीक्षाओंमें भी सबसे बड़ी सख्या गुजरातियोंकी है।

साहित्यके प्रवाहोंको देखें तो भी विलक्षण साम्य नजर आता है। वीरगाथाकाल तथा भक्तिकालमें जैसी रचनाएँ हिन्दीमें मिलती हैं वैसी गुजरातीमें भी मिलती हैं। रीति-कालका गुजरातीमें अभाव है। भारतेंदु-मण्डलीने जो काम जिस समय किया, वही काम उसी समय नर्मद-मण्डलीने किया। आधुनिक कवितामें हिन्दीमें जिन वादोंकी कविताएँ लिखी गयी हैं, उन वादोंकी कविताएँ गुजरातीमें भी लिखी गयी हैं, यद्यपि गुजराती कवितामें वादोंके लेवल कभी नहीं लगे।

गुजराती शब्द-समूह और हिन्दीके ७५ प्रतिशत शब्द-समूहमें समानता है। खड़ीबोलीमेंसे ब्रजभाषाके तथा अपभ्रंशके शब्द अब हटते जा रहे हैं, किन्तु ऐसे शब्द गुजरातीमें हैं। —ज० त्रि०

गुड़-योग-साधनामें सोमरस या मदिरा बनानेका एक साधन—‘अमृत दाखी भाठी भरिया ता मयै गुड़ झकतोत्या’ (गोरखवानी) यहाँ गुड़का अर्थ सुरति माना जाता है। कवीरने शुरूके शब्दको भी गुड़ माना है—‘कवीर गुड़की गमि नहीं पाहण दिया बनाइ। सिप सोधी विन सेविया पारि न पहुँच्या जाइ॥’ (कवीरग्रन्थावली)। —उ० श० शा०

गुण-शब्दार्थ है विशेषता, शोभाकारी या आकर्षक धर्म, दोषाभाव। (काव्यशास्त्रके अन्तर्गत) दोषाभाव, दोषका वैपरीत्य, काव्यकी शोभा करनेवाले धर्म (वामन), रसरूप अंगीके आश्रित रहनेवाले (आनन्दवर्धन), रसरूप अंगीके धर्म तथा रसके उत्कर्षके कारणरूप धर्म (मम्मट)।

भरत(४ श० ई०)के अनुसार दोषका विपर्यय काव्यमें गुण माना जाता है—‘एत एव विपर्यस्ता गुणा काव्येषु कीर्तिता’ (नाट्य० १७ ९५)। इस प्रकार उन्होंने इसे

अभावात्मक तत्त्व माना है। विपर्ययके सम्बन्धमें मतभेद है। कोई इसका अर्थ दोषका अभाव करता है, कोई अन्यथाभाव और कोई विपरीतभाव। अभिनव गुप्त(१०, ११ श० ई०)ने अभावके अर्थमें ही ग्रहण किया है, परन्तु भरतके गुणोंके लक्षणोंसे स्पष्ट है कि कुछ गुणोंको छोड़कर अन्य सभी भावात्मक हैं। दण्डी(७ श० ई०)की अलंकारोंकी व्यापक परिभाषा ‘काव्यशोभाकरान्’के अन्तर्गत गुणका अन्तर्भाव हो जाता है। सामान्य अलंकारोंपर विचार करते समय उन्होंने ‘कादिचन्मार्गविभागार्थमुक्ता’ (काव्यादर्श २ ३) कहकर जिन पूर्वभागोंका निर्देश किया है वे गुण ही हैं। वामन (९ श० ई० मध्य) गुणके प्रतिष्ठाता आचार्य हैं। उनके अनुसार ‘काव्यशोभाया कर्तारो धर्मा गुणाः।’ (३ १ १), अर्थात् गुण काव्य-मूल शोभा(सौन्दर्य)के तत्त्व हैं। गुण शब्द और अर्थके धर्म हैं और काव्यके लिए अनिवार्य हैं। ध्वनि-सिद्धान्त निरूपित हो जानेके उपरान्त गुणका अर्थ निर्दोषताके रूपमें ग्रहण किया गया। आनन्दवर्धन(९ श० ई०)ने गुणोंके स्वतन्त्र अस्तित्वको नहीं माना, रसाश्रित स्वीकार किया है। मम्मट(१२ श० ई०)ने इन्हींका अनुसरण किया है—‘ये रसस्यागिनी धर्मा’, अर्थात् रसके अग्ररूप धर्म गुण हैं, जो ‘उत्कर्षहेतवस्ते’ उनके उत्कर्षके कारण हैं (का० प्र० ८ ६६)। विश्वनाथ(१४ श० ई० पूर्वा०) तथा अन्य आचार्योंने मम्मटका अनुसरण किया है। जगन्नाथ(१७, १८ श० ई०)ने रसको काव्यकी आत्मा मानकर उसे गुण-शून्य कहा है और गुण शब्दार्थका धर्म माना है। परन्तु अभावात्मक या निषेधात्मक रूपमें गुणका स्पष्टीकरण नहीं होता। गुण तो निश्चय रूपसे भावात्मक हैं। अतः गुणके प्रसंगमें विपर्ययका अर्थ है दोषका वैपरीत्य। काव्यकी शोभाको सम्पादित करनेवाले या काव्यकी आत्माकी प्रकाशित करनेवाले तत्त्व या विशेषता गुण हैं। ये गुण शब्द और अर्थके धर्म हैं। ये वर्णसंघटन, शब्दयोजना, शब्दचमत्कार, शब्दप्रभाव और अर्थकी दीप्तिपर आश्रित हैं।

गुणोंकी संख्याके सम्बन्धमें भी विद्वानोंमें मतवैषम्य है। भरतमुनिने गुणोंकी संख्या दस मानी है। उनके द्वारा प्रतिपादित दस गुण हैं—श्लेष, प्रसाद, समता, समाधि, माधुर्य, ओज, पदसौकुमार्य, अर्थव्यक्ति, उदारता और कान्ति। आचार्य दण्डीने भी ये ही दस गुण माने हैं, परन्तु दण्डीकी धारणा समाधि, कान्ति आदि कुछ गुणोंके सम्बन्धमें भरतसे भिन्न है। आचार्य वामनने भी दस गुण ही माने हैं, परन्तु प्रत्येक गुणके दो भेद, जब्दगुण और अर्थगुणके रूपमें कर दिये हैं। इस प्रकार दोनों प्रकारके भेदोंकी मिलाकर बीस गुण हुए। भोजने गुणोंकी संख्या चौबीस मानी, जो बाह्य, आभ्यन्तर और वैशेषिक भेदोंमें कुल बहत्तर होते हैं। बाह्य अधिकांश शब्दगुण, आभ्यन्तर अर्थगुण हैं। वैशेषिक गुण ऐसे दोष हैं जो विशेष प्रसंगमें गुण बन जाते हैं। बाह्य तथा आभ्यन्तरमें पूर्वकथित दस भेदोंके अतिरिक्त भोजके नये चौदह भेद हैं—उदाहरण, ओजत्व, प्रेयस्, सुशब्दता, सौक्ष्म्य, गाम्भीर्य, विस्तार, सक्षेप, सम्मितत्व, भाविक, गति, रीति, उक्ति, प्रौढि।

अग्निपुराणमें अठारह गुण माने गये हैं, जो शब्दगुण,

अर्थगुण और उभयगुणोंमें विभक्त है। छ शब्दगुण है—श्लेष, लालित्य, गान्भीर्य, सुकुमारता, ओढाये, ओजम्। अर्थगुण है—माधुर्य, सविधान, कोमलता, उदारता, प्रौढि, नामयिकता। उभयगुण है—प्रसाद, सौभाग्य, यथामर्य, प्रागस्त्य, पाक, राग। आगेके आचार्योंने इस सुख्यामें कमी करना ही उचित समझा। आचार्य कुन्तकने गुणका नितान्त भिन्न विवेचन किया। उन्होंने दो अनिवार्य सामान्य गुण माने, जो हैं—औचित्य और सौभाग्य। इसके अतिरिक्त चार विशिष्ट गुण माने, जो हैं—माधुर्य, प्रसाद, लावण्य और आभिजात्य। आनन्दवर्धनाचार्यने रसके वर्मरूपमें गुणको माना और इस प्रकार चित्तकी तीन अवस्थाओं—द्रति, दीप्ति और व्यापकत्वके आधारपर केवल तीन गुणों माधुर्य, ओज और प्रसादको स्वीकार किया। वामनके द्वारा दस गुण इन्हीं तीन गुणोंके भीतर समाविष्ट सिद्ध किये गये। मम्मटने दस गुणोंका स्रष्टन कर तीन गुणोंको सिद्ध किया।

हिन्दीके आचार्योंने प्रायः मम्मट और विश्वनाथका अनुसरण कर तीन गुणोंको ही मान्यता प्रदान की है। चिन्तामणिने 'कविकुलकल्पतरु' (१६५० ई०) में तीन गुणोंके अन्तर्गत अन्योका अन्तर्भाव माना है। चिन्तामणि माधुर्यको कवित्वका मूल मानते हैं। उन्होंने वामन तथा मम्मट, दोनोंके विवेचनको आत्मसात् किया है। कुलपतिने 'रसरहस्य' (१६७० ई०) में रीतिके मूल तत्त्वरूप गुणका वर्णन किया है। मम्मटका 'काव्यप्रकाश' इनका मुख्य आधार है। २० गुणोंमें इन्होंने भी तीनकी स्थापना की है, कुछ अन्तर्भाव ही जाते हैं, कुछ दोष-भावभाव है और कुछ दोषरूप ही। देवने 'काव्यरसायन' (१७०३ ई०) में मम्मटने पहलेके आचार्योंका अनुसरण किया है। देवने १० गुणोंको स्वीकार किया है और उनमें वमक तथा अनुप्रासको मिलाकर संख्या १० कर दी है। दासने 'काव्यनिर्णय' (१७४६ ई०) में परम्पराने कुछ भिन्न अर्थमें गुणका भाव ग्रहण किया है। दासके अनुसार 'त्वीं विदग्ध हियमें रहें, दस गुण सहज स्वभाव' (१९), अर्थात् गुण सहज्यके हृदयमें स्वभावरूपमें अवस्थित रहते हैं (स्वायी भावके समान)। उनका दस गुणोंका विभाजन परम्परासे अलग है—अक्षरगुण—माधुर्य, ओज, प्रसाद, दोषाभावरूप—समता, कान्ति और उदारता, अर्थगुण—अर्थव्यक्ति और समाधि, वाक्यगुण—श्लेष और पुनरुक्तिप्रकाश। दासने यह अन्तिम गुण सौकुमार्यके स्थानपर रखा है। आधुनिक कालमें कन्हैयालाल पोद्दार तथा रामदहिन मिश्र आदिने संस्कृत-परम्पराका अनुसरण किया है। इनके अतिरिक्त रामचन्द्र शुक्लने गुणको रसाश्रित माना है और श्यामसुन्दर दासने गैलीके अन्तर्गत माना है। और इसके सम्पूर्ण विवेचनसे यह स्पष्ट ही है कि इनके माध्यमसे आचार्योंने विभिन्न शैलियोंपर विचार किया है। इससे यह भी निश्चय होता है कि वस्तु (content) तथा अभिव्यक्ति (expression)के सम्बन्धपर प्राचीन समयसे विचार होता आया है।

१ माधुर्य—माधुर्यका शब्दार्थ है मधुर होनेकी विशेषता, मिठास, रोचकता। काव्यगुणके प्रसंगमें माधुर्य शब्दका अर्थ विभिन्न विद्वानोंने भिन्न-भिन्न रूपमें ग्रहण किया है। भरतने श्रुतिमधुरताको माना है (नाट्य०

१७ १०१)। दण्डीके अनुसार माधुर्यका तात्पर्य है रसमयता, रससे सम्पन्नता। यह माधुर्य शब्दगत रूपम श्रुत्यनुप्रास और अर्थगत रूपमें अग्रान्यताका अर्थ रखता है। अतः माधुर्यका अर्थ सरसता, शिष्टता एवं सुनिश्चयता है। वामनके मतानुसार पदोंकी पृथक्ताका अर्थ है समानरहित होना। इसमें दीर्घ समासताका निषेध होता है। अर्थगुणके रूपमें माधुर्यका अर्थ है उक्तिवैचित्र्य (काव्य० सूत्र० वृ० ३ १ ०१। ३. ०. ११)। ध्वनिवादी आचार्य माधुर्यका दूसरा ही अर्थ करते हैं। महर्षयोको द्रविण करनेवाला गुण माधुर्य है। मम्मटने माना है कि आह्लादकता और शृंगार रसमें द्रविण करनेकी विरोधता ही माधुर्य है (का० प्र० : ८. ६८)। इस प्रकार माधुर्यका अर्थ हुआ श्रुतिबुखदता, समासरहितता, उक्तिवैचित्र्य, आर्द्रता, चित्तकी द्रविण करनेकी विरोधता, भावमयता, आह्लादता।

साहित्यदर्पणकारके मतसे ट ठ ड ढको छोडकर क से लेकर म तकके वर्ण तथा मूर्धन्य वर्ण और अन्त्य वर्णोंके प्रयोगसे माधुर्य गुणका सम्पादन होता है। इस प्रकारका वर्णप्रयोग मयोग, कलण, वियोग और आन्त रसोंमें क्रमसे आधिक्यके साथ पोषक होता है (सूत्र० वृ० ८. १, ३)। इस प्रकारकी रचना समासरहित वा अल्पममास होनी चाहिये, तभी माधुर्य गुणयुक्त कहा जा सकती है।

हिन्दीके आचार्योंमें चिन्तामणि माधुर्यको 'चित्तकी द्रति' कहते हैं, विश्वनाथके अनुसार रसोंमें उसका प्रयोग मानते हैं। कुलपति आदिने मम्मटका अनुसरण किया है। देवने माधुर्यकी परिमापा ढण्डीसे ली है। दासने विश्वनाथके अनुसार द्वर्गहीन सम्पूर्ण वर्णके नृद अक्षरोंके प्रयोगको माना है। उदा०—'निरख सखी ये खजन-आये। फेरे उन मेरे रजनने इधर नयन मन भाये।' (साकेत)।

२ ओज—ओजका शाब्दिक अर्थ है तेज, प्रताप, दीप्ति। काव्यके अन्तर्गत जो गुण सुननेवालेके मनमें उत्साह, वीरता, आवेश आदि जाग्रत करनेकी क्षमता रखता हो वह ओज कहलाता है। भरतके अनुसार अनेक तथा विभिन्न प्रकारके समस्त पदोवाली अर्थ-गान्भीर्यकी श्रवणसुखद शैली (नाट्य० : १७-१००)। ढण्डीके विचारसे समासयुक्त पदोंकी बहुलतासे ओज गुण सम्पन्न होता है। ओज गुणका प्रयोग वैदर्भ मार्गके गद्य तथा गौडीय मार्गके पद्य और गद्य, दोनोंमें होता है। वामनके अनुसार रचनाका गाढत्व अर्थात् अवयवों या अक्षरविन्यासका नश्लिष्टत्व, सयुक्ताक्षरोंका सयोग, ओज गुणके लिए आवश्यक होता है (काव्य० सू० वृ० : ३ : १. ५)। अर्थगुणके रूपमें अर्थकी प्रौढता अर्थात् सत्य, सक्षिप्त शब्दोंमें अधिक भाव या अर्थकी अभिव्यक्ति ओज गुणका लक्षण है (वही : ३. २. ०)। ध्वनिके अनुयायी आचार्योंके मतसे चित्तका विस्तारक या चित्तका दीप्तिकारक गुण ओज है। इसकी स्थिति वीर रस, वीमल रस और रौद्र रसमें कमश अधिक मानी गयी है अर्थात् सामाजिकता हृदय वीर रसकी अपेक्षा वीमल रसमें और वीमल रसकी अपेक्षा रौद्र रसमें अधिक धक्क उठा करता है (का० प्र० ८. ६९, ७०)। इसके लिए वर्णोंके आय और तृतीय वर्णोंकी सयुक्ताक्षरता, ट ठ ड ङ प आदिका प्रयोग, दीर्घ समास और उद्धतपदनवचना आवश्यक



होती है। इस प्रकार ओजमें उदात्त भाव तथा कर्कश, क्लिष्ट वर्ण-सघटन और संयुक्ताक्षरोंका प्रयोग होता है (सा० द० ८ ४, ६)।

चिन्तामणिने ओजको दीप्तिका कारण कहा है। देवका लक्षण प्रायः दण्डीके आधारपर है। अन्योंने मम्मटसे प्रेरणा ग्रहण की है। दासने 'साहित्यदर्पण'के अनुसार उद्धत अक्षरोंके वर्णविन्यासका यह गुण माना है। उदा०—'मारहिं चपेटन्हि डाटि दातन्ह काटि लातन्ह मीजहीं। चिकरहिं मर्कट मालु छलवल करहिं जेहिं खल छीजहीं।' (रा० च० मा० ६. ८१)। साहित्यमें वीर रसमें इसका प्रयोग हुआ, अतः हिन्दी वीरकाव्यमें इस गुणका विशेष प्रयोग है।

३ प्रसाद—प्रसादका शब्दिक अर्थ तो है प्रसन्नता, खिल जाना या विकसित हो जाना। भरतके अनुसार जिसमें स्वच्छता, सरलता और सहजग्राह्यता हो, अर्थात् सुनते ही अर्थ समझमें आ जाय, प्रसादगुण कहलाता है (नाट्य० : १७ ९८)। दण्डीके मतानुसार प्रसिद्ध अर्थोंमें शब्दका ऐसा प्रयोग जिससे सुनते ही अर्थ समझमें आ जाय, प्रसाद है। वामनने प्रसादमें शैथिल्यकी विशेषता मानी है और यह बन्ध गाढवन्धरूप ओज गुणका विरोधी है (काव्य० सू० वृ० ३ १ ६)। प्रसाद गुणकी यह शिथिलता दोषरूपिणी नहीं है, वरन् ओजकी तुलनामें स्पष्ट करनेसे यह उसकी विशेषता प्रकट होती है (वही ३ २ ३)। ध्वनिके अनुयायी आचार्योंके मतानुसार सभी रसों और सभी रचनाओंमें ऐसा धर्म जो कि सामाजिकके हृदयमें भाव या अर्थकी शीघ्र व्याप्ति कर दे, प्रसाद गुण है। जैसे सुखे इन्धनमें अग्नि और जैसे स्वच्छ वस्त्रमें जल तुरन्त फैल जाता है, उसी प्रकार चित्तको रसोंमें और रचनामें जो तुरन्त व्याप्त कर दे वह गुण प्रसाद है (का० प्र० ८ ७० ७१)। इस प्रकार प्रसाद गुण वहाँ होता है जहाँ मरल, सहज भावव्यञ्जक शब्दावलीका प्रयोग किया जाता है। अर्थकी निर्मलता या स्वच्छता इसकी विशेषता है। यह सभी रसोंमें व्याप्त रहता है।

हिन्दीके आचार्योंने प्रायः मम्मट तथा विश्वनाथका अनुसरण किया है। चिन्तामणिके अनुसार प्रसाद गुणमें अक्षरोंमें अर्थ इस प्रकार व्यक्त रहता है जिस प्रकार सुखे इन्धनमें अग्नि और जलमें तरलता। कुलपतिने रचनारूपमें माना है। देवके लक्षणका आधार प्रायः दण्डी है। दासके अनुसार—'मन रोचक अच्छर परें, सो है सिथिल गरीर। गुण प्रसाद जलसूक्ति ज्यों, प्रघटै अरथ गँभीर।' (का० नि० १९)। उदा०—'वह आता, दो टूक कलेजेके करता, पछताता पथपर आता।' (निराला भिखारी)। सभी युगोंके श्रेष्ठ कवियोंने इसका प्रयोग किया है।

४ श्लेष—श्लेषका शब्दार्थ है मेल या जोड़। अनेक शब्दों, अर्थों या वर्णोंका एकमें सघटन (भरन नाट्य० १७ ९७)। यह दण्डी, वामन आदि आचार्योंके द्वारा ही काव्यगुण माना गया है। आनन्दवर्धन, मम्मट आदि इसे पृथक् गुणके रूपमें स्वीकार नहीं करते हैं, वरन् ओजमें ही इसे समाविष्ट कर लेते हैं। लक्षणकी दृष्टिसे दण्डी और वामनकी शब्दावलीमें भी शिन्नता है। दण्डीके अनुसार

गाढवन्धता अर्थात् रचनाका सघन सघटन श्लेष है। महाप्राण वर्णोंके द्वारा भी यह विशेषता सम्पादित होती है। वामनके अनुसार गाढवन्धता ओजका गुण है। श्लेषमें घटनाकी विशेषता होती है (काव्य० सू० वृ० ३ २ ४)। क्रम अर्थात् अनेक क्रियाओंकी परम्परा, कौटिल्य, अनुल्लणत्व या प्रसिद्ध वर्णनशैली और युक्तिविन्यासका योग घटना कहलाता है। अतः श्लेष गुणमें इन सभीका योग रहता है। जिसमें अनेक पद एक पदके समान भासित होते हैं, ऐसी आभायुक्त रचनाकी विशेषता श्लेष कहलाती है। यह सन्धिसौष्ठव और मसृणत्व ओज गुणमें समाहित माना गया है। श्लेष गुण श्लेषालंकारसे भिन्न है। वामन और दण्डीके श्लेष, समाधि और उदारता ओजके अन्तर्गत आ जाते हैं। मम्मट तथा विश्वनाथने इसके गुणत्वका खण्डन किया है।

हिन्दीके प्रमुख आचार्योंमें देव और भिखारीदासने इस गुणको स्वीकार किया है, यद्यपि उन्होंने भी तीन प्रमुख गुणोंका उल्लेख किया है। दासके अनुसार बहुतसे शब्दोंके अर्थको समझानेके लिए उन्हें एक सूत्रमें आवद्ध करते हुए 'समास' किया जाना यह गुण है। उदा०—'लखि लखि सखि सारस नयन, इन्दु वदन घनस्थाम। विज्जु हास दारिम दसन विवाधर अभिराम' (का० नि० १९)। भिखारीदासने समासके आधारपर हमके ढीरघ, मध्यम तथा लघु भेद किये हैं। इस गुणका प्रयोग सूर, तुलसी, नायसी आदि महाकवियोंने सफलतासे किया है। आधुनिक कालमें इसका प्रयोग कम होता जा रहा है।

५ समता—समताका शब्दार्थ है समान, तुल्य या एक-सा होनेका भाव। भरतके अनुसार जहाँ रचनामें अधिक असमस्त कठिन तथा व्यर्थ पद न हों (नाट्य० १७ ९९)। दण्डीके अनुसार बन्धों या रचनाओंकी एकरूपता समता है। बन्ध(रचना)के तीन प्रकार हैं, (क) मृदु बन्ध, जिसमें अल्पप्राण अक्षरोंकी प्रचुरता रहती है, (ख) स्फुट बन्ध, जिसमें कर्कश वर्णोंकी बहुलता रहती है, (ग) मध्यम बन्ध, जिसमें दोनों प्रकारके वर्णोंका मिश्रण रहता है। समतामें दोनोंका सम्मिश्रण रहता है और औचित्यके साथ एकरस प्रयोग होता है। यह वैदर्भ मार्गकी विशेषता है। वामनके मतसे मार्ग या रचनाशैलीका अभेद अर्थात् प्रारम्भसे अन्ततक एकरूपता समता है (काव्य० सू० वृ० ३ १ १२)। समता अवैषम्य है। जिस शैलीमें रचनाका प्रारम्भ किया जाय, अन्ततक उसी शैलीका निर्वाह समता गुणकी विशेषता है (वही ३ २ ५)। जिसमें प्रक्रममें भेद न हो तथा सुगमता हो, वह गुण समता है। वामनके अनुसार यह अर्थगुण है। ध्वनिके अनुयायी आचार्योंके मतानुसार यह समताका गुण प्रसादके अन्तर्गत समाहित हो जाता है (मम्मट तथा विश्वनाथ आदि)। हिन्दीमें भी प्रायः ऐसा ही हुआ है, देव तथा दासने इसका वर्णन किया है—'प्राचीननकी रीति सौ, भिन्न रीति ठहराई।' (का० नि० १९)। उदा०—'मेरे दृग कुवलयनको, होत निमा सानन्द। सदा रहैं ब्रज देस पै, उदित माँवरो चद।' (वही वही)।

६ सुकुमारता—सुकुमारताका शब्दार्थ है कोमलता।

काव्यके अन्तर्गत इस गुणका समावेश वहाँ होता है जहाँ रचनाके अन्तर्गत पुरुष अर्थात् कर्णकट कठोर वर्णोंका परिहार तथा कोमल वर्णोंकी योजना होती है और इस प्रकार कोमलताके साथ सुकुमार भावनाकी अभिव्यजना की जाती है। (भरत : नाट्य० . १७ . १०३)। इस गुणके प्रसंगमें दण्डी और वामनका लगभग एक ममान ही मत है। दण्डीके विचारसे 'अनिष्टुराक्षरप्राय सुकुमारमिहेष्यते' अर्थात् अपरुष अक्षरोंकी योजनामें सुकुमार गुण आता है। यह दीप्तत्व गुणका विपर्यय है। वामनने भी रचनाकी अजरठता या अपरुषताको सौकुमार्य माना है—'अजरठत्व सौकुमार्यम्' या 'अपारुष्य सौकुमार्यम्' (काव्य० सू० वृ० : ३ . १ . २० । ३ ० १२) इस प्रकार परुषताका उल्टा सुकुमारता है। जिसमें कठोरताका अभाव हो, वह रचना सुकुमारताके गुणसे युक्त मानी जाती है। यह सुकुमारता वैदर्भी रीतिकी विशेषता मानी गयी है। सुकुमारताके गुणका ध्वनिवादी आचार्योंने माधुर्य गुणमें समावेश कर लिया है (मम्मटादिने)। हिन्दीके आचार्योंने इनको स्वतन्त्र नहीं माना है। देवने इसका स्वतन्त्र विवेचन दण्डीके आधारपर किया है। दासने इसके स्थानपर पुनरुक्तिप्रकाशको रखा है। सम्भवतः उन्होंने इसके अलग अस्तित्वको स्वीकार नहीं किया अथवा इनके विशिष्ट गुणको पुनरुक्तिप्रकाशमें स्वीकार किया है।

७ अर्थव्यक्ति—अर्थव्यक्तिका अर्थार्थ है अर्थका प्रकाशन। जहाँपर अर्थों और पदोंके द्वारा समग्र अर्थकी (लोक-घटनाकी) पूर्ण अभिव्यक्ति हो जाय, वहाँपर अर्थव्यक्तिका गुण माना गया है (भरत . नाट्य० : १७ . १०४)। दण्डीके मतानुसार 'अर्थव्यक्तिरनेयत्वमर्थस्य', जिन पदोंके द्वारा अर्थ उद्दिष्ट अभिप्रायसे अन्यत्र न जा सके, वहाँ अर्थव्यक्ति गुण होता है। दण्डीने इसे वैदर्भ और गौड, दोनों ही मार्गोंकी विशेषताके रूपमें ग्रहण किया है। इसमें अर्थोंके नपे-तुले प्रयोगकी विशेषताकी महत्ता है। अभिप्रायकी सिद्धिके लिए जितने अर्थोंकी आवश्यकता होती है, उतने ही अर्थोंका प्रयोग, न उतनेमें कम और न अधिक, इसमें वाछनीय है। वामनके विचारसे अर्थगुणके रूपमें अर्थकी स्पष्ट प्रतीतिके हेतुस्वरूप (अर्थव्यक्तिहेतुत्वमर्थव्यक्ति काव्य० सू० वृ० . ३ . १ . २४) तथा अर्थगुणके रूपमें वस्तु और भावोंके स्वभावकी स्फुटता अर्थव्यक्ति होती है (वस्तुस्वभावस्फुटत्वमर्थव्यक्ति । वही ३ . ० १४)। इस प्रकार अर्थव्यक्ति गुणके सम्बन्धमें मतभेद नहीं है। ध्वनिवादी आचार्योंके विचारसे यह अर्थव्यक्ति प्रसाद गुणके अन्तर्गत समाविष्ट हो जाती है। हिन्दीमें देवने इनके लक्षणमें प्रायः दण्डीका अनुसरण किया है। दासने इस प्रकार लक्षण दिया है—'जासु अरथ अति ही प्रघट, वह नहिं नमास अधिकाड। अर्थ 'व्यक्तगुण' वात व्यो, वोलें सहज सुमाड।' उदाहरण भी स्पष्ट है—'इक टक हरि राधे लखे, राधे हरिकी ओर। ठोऊँ आँखन इन्डु औ, चारूँ नैन चकोर।' (का० नि० १९)।

८ उदारता—इसका तात्पर्य है व्यापकता, उत्कर्ष, अज्ञकीर्णता, प्रभावात्मकता। जिसके होनेमें प्रतिपाद्य अर्थमें उत्कर्षकी प्रतीति हो, वह औदार्य गुण है। भरतके अनुसार

किसी रचनामें अलौकिक चरित्रोंका शृङ्गार तथा अद्भुत रसका उभय सम्बद्ध अनेक अवस्थाओंमें वर्णन होना (नाट्य० . १७ . १०५)। दण्डीने अपने 'काव्यादर्श'में लिखा है—'उत्कर्षवान् गुण कश्चित् उक्ते यस्मिन् प्रतीयते। तदुदाराह्वय तेन सनाथा काव्यपद्धति।' जिस गुणके द्वारा उक्तिविशेष खिल जाती है, वह उदारताका गुण है। वामनके विचारसे रचनाका विकटत्व, जिसमें पड़ावली नाचती सी जान पड़ती है, अद्भुत उदारता (विकटत्वमुदारता : काव्य० सू० वृ० . ३ . १ . २३) और जिसमें ग्राम्यत्वका अभाव हो, वह अर्थगत उदारता (अग्राम्यत्वमुदारता . वही : ३ . ० . १३) है। इस गुणके अन्तर्गत प्राजल, सुष्ठु, संस्कृत अष्टावलीका प्रयोग अर्थके उत्कर्षके लिए होता है। कतिपय आचार्योंके विचारमें मनोरम, ललित एवं मज्जुल विशेषणोंका प्रयोग इस गुणम होना चाहिये। इसका अन्तर्भाव माधुर्य गुणके भीतर माना गया है (मम्मट आदिके द्वारा)। हिन्दीके आचार्योंमें देवने—'जाहि सुनत ही ओजको दूर होत उत्कर्ष' (अब्बरसायन) इसका लक्षण दिया है। स्पष्ट ही 'जाहि सुनत' तथा 'उत्कर्ष' दण्डीके अर्थ हैं, पर ओजके उत्कर्षके दूर होनेकी बात देवकी अपनी है। दासने 'औरोंको नमज्जनेमें कठिन होते हुए भी जो अन्य केवल चतुरोंकी समझमें सरलतासे आ जाय' माना है। उदा०—'कँठन अनेकन विघनके, पकरदन गनराड। वन्दन जुत वन्दन करो, पुनकर पुनकर पाड।' (का० नि० . १९)।

९. कान्ति—कान्तिका अर्थार्थ है आभा, उज्ज्वलता और कमनीयता। भरतके अनुसार इसके अन्तर्गत ध्रुतिमधुर तथा मनको प्रसन्न करनेवाली क्रीडाशीलताका वर्णन होता है (नाट्य० १७ . १०६)। दण्डीका मत है कि जहाँ लौकिक अर्थका अतिक्रमण नहीं किया जाता और ऐसा स्वाभाविक वर्णन किया जाता है कि कान्त जगत्की कमनीयता व्यक्त हो, वहाँ कान्ति गुण होता है—'कान्तं सर्वजगत्कान्तं लौकिकार्थानतिक्रमात्। तच्च वार्ताभिधानेषु वर्णनास्त्वपि दृश्यते।' यह अत्युक्तिका विपर्यय रूप है और वैदर्भ मार्गकी विशेषता है। वामनके मतसे रचनाकी उज्ज्वलता या नवीनता जहाँपर है, वहाँपर कान्ति अर्थगुण है (काव्य० सू० वृ० ३ . १ . २५), परन्तु 'दीप्तरसत्त्व कान्ति' अर्थात् जिस रचनामें शृङ्गार आदि रस दीप्त होते हैं, वह कान्ति अर्थगुण है (वही . ३ . २ . १५)। जहाँ कवि नवीन कल्पना से किसी वस्तु या भावका उज्ज्वल प्रकाशन करता है वह कान्ति है। कान्तिका अन्तर्भाव ओज गुणमें माना जा सकता है (मम्मट आदिने)। हिन्दीमें प्रायः इसी मतका अनुसरण किया गया है। देवके अनुसार 'अधिक लोक मर्जादते, सुनत परम सुख जाहि। चारु वचन पै कान्ति रुचि, कान्ति बखानत ताहि।' (अब्बरसायन)। इसमें दण्डीके विपरीत लोकमर्वादाकी अपेक्षा कुछ विशेषताका निर्देश है। दासने ऐसी रचनामें माना है, जिसके रुचिर अर्थोंका अर्थ 'न गूढ़, न प्रवट' हो, नागरिक हो तथा सुमति जनोके द्वारा समझी जानेवाली हो। उदा०—'ये मूरति ध्यानमें लावनको सुर सिद्ध समूहन साध मरे। वड मागिनी गोपी मयंकमुखी अपनी-अपनी दिमि अक मरे।' (का० नि० १९)।

**१० समाधि**—समाधिका अर्थ है सम्यक् रूपसे आधान या उपचार, अर्थात् एक वस्तुके धर्मका दूसरी वस्तुमें ठीक ढंगसे आरोपित करना। रचनाका विशिष्ट अर्थ, जिसे प्रतिभा-सम्पन्न व्यक्ति प्राप्त करते हैं (भरत नाट्य० १७ १००)। दण्डीके विचारसे जहाँपर लोकसीमाके अनुरोधमे अन्यके धर्मका अन्यत्र आरोप किया जाता है, वहाँ समाधि गुण होता है। दण्डीने लिखा है—‘अन्यधर्मस्ततोऽन्यत्र लोकसीमानुरोधेन। सम्यगाधीयते यत्र स समाधि स्मृतो यथा।’ (१. ९३)। आरोह और अवरोहके निमित्तके रूपमें वामनने शब्दगुण समाधि माना है (काव्य० सू० वृ० ३ १ १३)। जहाँ अचानक नहीं वरन् क्रमके साथ आरोहके बाद अवरोह हो, वहाँ समाधि गुण है (वही ३ २ ७)। अर्थ-समाधि गुण अर्थ-दृष्टिके रूपमें है। जहाँ कवि या तो अकारण किसी नवीन अर्थका दर्शन करता है अथवा उसे दूसरे कविके काव्यकी छायासे नवीन अर्थकी दृष्टि प्राप्ति होती है, वहाँ अर्थगत समाधि गुण है। ध्वनिवादी तथा कुछ अन्य आचार्योंने इसके गुणत्वपर शङ्का की है और इसे अलग गुण नहीं माना (मम्मट आदिने)। हिन्दीके आचार्योंने प्रायः इसी मतको माना है। देवने समाधिका लक्षण दण्डीके आधारपर दिया है, पर ‘लोक साव जलधै अरथ’ कहकर भाव उलट दिया है। दासका लक्षण वामनके निकट है। उदा०—‘वर तरुनिनके वैन सुनि, चीनी चकित सुभाइ। दुखित दाख मिसरी सुरी, सुधा रही सकुचाइ।’ (का० नि० १९)। —भ० मि०

**गुणसंप्रदाय**—वह सम्प्रदाय जो काव्यके अन्तर्गत गुणोंको सर्वोत्कृष्ट महत्त्व प्रदान करता है, गुणसम्प्रदाय है। यह रीति सम्प्रदायके अन्तर्गत है, क्योंकि रीति-सिद्धान्त गुणपर ही आश्रित माना गया है, जैसा कि वामन (९ अ० ई० मध्य)का स्पष्ट मत है ‘विशिष्टा पदरचना रीति’। ‘विशेषो गुणात्मा’ (काव्य० सू० वृ० १ २ ७, ८)। अतः रीतिको काव्यकी आत्मा मानते हुए भी जो गुणको विशिष्ट महत्त्व देते हैं, वे ही गुणसम्प्रदायके आचार्य माने जाने चाहिये। भिन्नतया ‘गुणसम्प्रदाय’का कोई अलग सिद्धान्त नहीं माना गया। अतः गुणसम्प्रदायकी अलग कोई सत्ता भी नहीं मानी जाती। परन्तु काव्यमें गुणको जिन आचार्योंने विशेष महत्त्व दिया, वे ही गुणसम्प्रदायके अन्तर्गत माने जा सकते हैं। इन आचार्योंमें दण्डी (७ श० ई०) और वामन प्रमुख हैं। दण्डीने यद्यपि अलंकारको महत्त्व दिया, फिर भी वे मार्ग या रीतिको निरूपणमें गुणको महत्त्वपूर्ण स्थान देते हैं। उनकी दृष्टिसे वैदर्भी काव्यकी उत्तम शैली है और उस शैलीके प्राण दस गुण हैं (इति वैदर्भमार्गस्य प्राणा दशगुणा स्मृता)। वामनने तो गुणोंको काव्यका सर्वस्व ही माना। उन्होंने स्पष्ट कहा है कि ‘काव्यशोभाया कर्तारो धर्मा गुणा। तदतिशयहेतवस्त्वलंकारा।’ (वही ३ १ १, २), अर्थात् काव्यकी शोभा करनेवाले धर्म गुण हैं और उसको अधिक उत्कर्ष देनेवाले अलंकार हैं। मार्गनिरूपणके प्रसंगमें कुन्तक (१०, ११ अ० ई०)ने भी गुणोंको महत्त्व दिया है। उनका सहज-सुकुमार मार्ग उनके द्वारा निरूपित माधुर्य, प्रसाद, लावण्य और आभिजात्य, चारों विशिष्ट गुणोंमें सम्पन्न रहता है। परन्तु यह गुणोंकी

धारणा वामनके गुणोंसे भिन्न है। वामन गुणोंको काव्यके नित्यधर्म मानते हैं। अतः ‘गुणसम्प्रदाय’के प्रधान आचार्यके रूपमें वामनको ही मानना चाहिये। बादके आचार्योंने रीतिके विवेचनमें गुणकी अपेक्षा समासके आधारपर अधिक बल दिया, अतः रीतिका वर्णन करते हुए भी वे गुणसम्प्रदायके माननेवाले नहीं कहे जा सकते। हिन्दीमें किसी आचार्यने गुणको इस प्रकारका महत्त्व प्रदान नहीं किया। —भ० मि०

**गुणातीता-दे०—‘गोपी’।**

**गुणावतार**—जब भूमा पुरुष प्रकृतिके गुणोंको श्रीविग्रह बनाकर आविर्भूत होता है तब उसे गुणावतार कहते हैं। त्रिदेव—ब्रह्मा, विष्णु और महेश—गुणावतार कहलाते हैं।

—वि० मो० अ०

**गुणीभूत व्यंग्य**—जहाँ व्यंग्यसे सम्बन्ध होनेपर वाच्यका चारुत्व अधिक प्रकर्षयुक्त हो जाता है, वह गुणीभूत व्यंग्य नामका काव्यका दूसरा भेद होता है (प्रकारोऽन्यगुणीभूत-व्यंग्य काव्यस्य दृश्यते। यत्र व्यंग्यान्वये वाच्यचारुत्व स्यात् प्रकर्षवत्—हि० ध्व० पृ० ३८९)। इसे मध्यम काव्य कहते हैं, क्योंकि इसमें व्यंग्यार्थ वाच्यार्थकी तुलनामें गौण अर्थात् अप्रधान हो जाता है। ध्वनि तथा गुणीभूतव्यंग्यके उदाहरण बहुधा मिले-जुले रहते हैं, किन्तु अप्रधानताकी दृष्टिसे ही दोनोंमें अन्तर कर लिया जाता है—जहाँ व्यंग्यार्थ प्रधान हो वहाँ ध्वनि और जहाँ वह अप्रधान हो वहाँ गुणीभूत व्यंग्य होता है। इसीलिए ध्वनिकारकी स्थापना है कि ‘यह गुणीभूत व्यंग्यका प्रकार भी रस आदिके तात्पर्य-का विचार करनेसे फिर ध्वनि हो जाता है’ (प्रकारोऽन्यगुणीभूतव्यंग्योऽपि ध्वनिरूपताम्। धत्ते रसादितात्पर्यपर्यालोचनया पुन। हि० ध्व० पृ० ४०९)। व्यंग्यार्थ अगूढ़, अपराग, वाच्यसिद्धयङ्ग, अस्फुट, सन्दिग्धप्रधान, तुल्य-प्रधान, काकाक्षित तथा असुन्दर होनेके कारण गौण हो जाता है। इसीलिए गुणीभूत व्यंग्यके उक्त आठ भेद माने गये हैं। ध्वनिके शुद्ध एव सकीर्ण भेदोंके साथ मिलनेसे गुणीभूत व्यंग्यके अनेकानेक भेद सम्भव हैं। —उ० अ० शु०

**गुसा (नायिका)**—परकीयाकी स्थितिके अनुसार भेद, विशेषके लिए दे०—‘नायिका-भेद’। सर्वप्रथम भानुदत्त द्वारा उल्लिखित। परपुरुषके प्रेमकी छिपानेवाली नायिका, विशेषकर चतुराईसे छिपानेकी चेष्टा करती है। **भूतगुसा** अथवा **वृत्तसुरतगोपना**—व्यतीत घटना और उसके अवशेष चिह्नोंको छिपानेवाली नायिका। इस गोपनमें नायिकाका वचन-चातुर्य देखने योग्य है—‘चून्त फूल गुलबत्ता डार कड़ील। टुटिगो वन्द अँगियन्ना फटि पट नील।’ (रहीम बरवै० ३०)। कभी वह अपने चिह्नोंको छिपाती है—‘भोहि झकझोरि डारी कचुकी मरोरि डारी तोरि डारी कसनि वथोरि डारी वेनी त्यों।’ (पद्माकर जगदिनोद १ ८८)। उसका कहना है कि यह सब राधाने होली खेलने-में किया है। कभी सात्त्विक अनुभावोंको भी छिपाया गया है—‘रोम उठे तन कप छुटे मतिराम भई श्रमकी सरसाई।’ (रसराम ६८)। मतिरामकी नायिका डरनेको व्याज बताती है। **भविष्यद्गुसा** अथवा **वर्तिव्यमाण सुरतगोपना**—होनेवाली घटनाको पहलेसे छिपानेका चातुर्य

करनेवाली नायिका । रहीमकी नायिकाकी सरलतामें चातुर्यकी गहरी व्यंजना है—‘जहाँ नुनन कुसुमिजों खेत बडि दूर । नौवन केरि होहरिया मुहि सग कूर ।’ (वरवै० १६) । बेनोप्रवीनकी नायिकाकी इस युक्तिमें किननी चतुराई है—‘नेह केँ जोहीं पठावती है करिहँ फिर तेहि भरी त्रिपु वार्ते ।’ (मीतल ३० भा० नायिका० . २ ३१८) । इसके उदाहरणोंमें वचन-चातुर्य अधिक है । वर्तमानगुप्त अथवा भविष्य सुरतगोपना—इस भेदको भानुदत्तने वृत्तवर्तिप्यमाण कहा है जिसका भाव भिन्न है । यह नायिका अपनी प्रेमविषयक वर्तमान स्थितिको चातुर्यसे छिपानेका प्रयत्न करती है । परिस्थितिसे रक्षा कर लेनेका भाव प्रधान रहना है—‘इन्हें भेंटती भेंटिहँ तोहि अली भयौ आनु तौ मो अवतार नयौ ।’ अथवा—‘चिरजीवहि नन्दकौ वारी अरी गहि बौह गुविन्दने ठाटी करी ।’ (द्रास नया मण्डन वही २ ३००, ३०१) ।

गुरु-लगभग समस्त मध्यकालीन धर्म-साधनाओंमें गुरुका महत्त्व बहुत अधिक माना गया है । सम्भवत यह तान्त्रिक युगका अवशिष्ट प्रभाव था, क्योंकि जैन, बौद्ध, जैव, शाक्त, वैष्णव, सभी सम्प्रदायोंमें जब गुह्य साधनाओंका समावेश हुआ तो गुरुकी स्थिति बहुत महत्त्वपूर्ण होती गयी, क्योंकि साधनाकी प्रकृति दुरुह थी और अज्ञानी साधकको गुरुका निर्देशन आवश्यक था । साथ ही विद्वानोंका कथन है कि तन्त्र-सम्प्रदाय नये सम्प्रदाय थे, अतः अनुदार पुराने आचार्योंकी तुलनामें अपने सम्प्रदायोंके आचार्योंको प्रतिष्ठित करनेके लिए भी सहमा गुरुको अत्यधिक श्रद्धासे मण्डित किया जाने लगा था । यह प्रतिद्वन्द्विता कभी-कभी जातीय और प्रादेशिक आधारपर भी चलती थी । (दे०—‘स्टडीज इन तन्त्राज’ प्रबोधचन्द्र वागची) ।

नन्तों और नार्योंके पूर्ववर्ती सिद्धोंने गुरुको अधिक महत्त्व दिया था । यह प्रवृत्ति बौद्ध धर्ममें पहले नहीं थी । कहा जाता है, एक बार बुद्धने पूछा गया कि उनका गुरु कौन है तो उन्होंने कहा कि उन्होंने अपने अभिषेकाने सब प्राप्त किया, उनका गुरु कौन है ? किन्तु ‘गुह्य समाजतन्त्र’में प्रत्येक तथागतका गुरु एक वज्राचार्य बताया गया है, जिसकी पूजा वे न्वत करते हैं । इसी सिद्धान्तके अनुसार सिद्धोंने गुरुकी महिमाका गान किया है । तिल्लोपा कहते हैं कि समस्त लोक तथा पण्डितोंके लिए भी जो अगम्य है, पर श्रीगुरुपादके प्रसन्न होनेपर कौन ऐसी वस्तु है जो अगम रह जाय (शोहाकोष तिल्लोपा) । अद्वयवज्रके ‘प्रेम-पञ्चक’में गुरुको दूती कहा गया है, जो प्रज्ञा तथा उपायकी मध्यस्थता कर दोनोंका मिलन सम्पन्न करा देता है ।

नार्यों और सन्तोंमें यह प्रवृत्ति बराबर चली आयी है, किन्तु नार्यों और सन्तोंके गुरुमें एक अन्तर है । नार्योंका गुरु योगसाधनाका ज्ञाता है, सन्तोंका गुरु वैष्णव प्रतीत होता है और वह शब्द-सुरतिके साथ-साथ हरिभक्ति और प्रेमसाधनाका भी उपदेश देता है । नाथपन्थी वानियोंमें अवश्य कई स्थलोंपर ऐसा ज्ञात होता है कि शिष्य गोरखनाथ अपने गुरु मछीन्द्रनाथको उपदेश दे रहे हैं । पर यह सम्भवत उम वयनाकी ही स्मृति है जिसमें किंवदन्तियोंके अनुसार कहा जाता है कि गोरखने योगिनियोंके जालमे

मछीन्द्रको मुक्त कराकर तान्त्रिक अनुष्ठानोंका वहिष्कार किया था ।

किन्तु सभी पद्धतियोंने यह माना है कि जो निगुरा है या गुरुहीन है उसे ब्रह्मकी उपलब्धि नहीं हो सकती, पर साथ ही साथ उन्होंने यह भी चेतावनी दी है कि अज्ञानी शिष्यको यदि अज्ञानी गुरु मिल गया तो वे दोनों विनष्ट हो जाते हैं । (दे०—‘सेवा’—गुरु-मेवा) —ध० वी० भा०

गुह्य साधना—तन्त्रोंके उदयकालमें ऐसी धर्म-साधनाओंका आरम्भ हुआ जो परम्परागत साधनाओंमें सर्वथा पृथक् थी । उनमें मैथुन-साधनाका जो महत्त्व था उसके कारण इनका प्रबल विरोध हुआ होगा, अतः ये नाथक छिपकर साधनाएँ करते थे । हिन्दू, बौद्ध, जैन, सभी धर्मोंके तान्त्रिक ग्रन्थोंमें इस बातपर बल दिया गया है कि इन साधना-प्रणालियोंको विलकुल गुह्य रखना चाहिये और प्रकट कर देनेपर इनका निष्फल हो जाना बताया गया है । इसीलिए इन्हें गुह्य साधना कहा जाने लगा । इनके सिद्धान्तोंका विवेचन भी प्रनीकोंके द्वारा किया गया है, ताकि सिवा सम्प्रदायमें दीक्षित नाथकोंके अन्य लोग उसका अर्थ न समझ पायें । इस भाषा-को गुह्य वाणी कहा जाता था और तान्त्रिक अनुष्ठानोंका वहिष्कार होनेपर भी सन्तोंतक इस गुह्य भाषा या ‘गुह्य वाणी’की परम्परा चली आयी है । बौद्ध सिद्धाचार्योंमें प्रज्ञोपाय युगनन्दकी साधनाको गुह्य साधना कहते थे । इसमें हठयोगके द्वारा चित्तका विशोधन किया जाता है—अन्दर ब्यासका निरोध कर और बाहर मुद्राके साथ समागमके द्वारा । दोनों साधनाएँ एक-दूसरेका समर्थन करती चलती हैं । विभिन्न क्षणोंमें विभिन्न मुद्राओंमें युगनन्द स्थापित कर विन्दुको ऊर्ध्वमुखी कर विभिन्न चक्रोंमें धारण किया जाता है । —ध० वी० भा०

गूढव्यंग्या लक्षणा—मन्त्र तथा विश्वनाथ आदि आचार्योंने लक्षणाके गौणी तथा शुद्धा आदिक भेदोंको गूढ तथा अगूढ व्यंग्यके रूपमें स्वीकार किया है । इसमें व्यंग्य-रूप अर्थ केवल काव्य-मर्मज्ञों द्वारा ही वस्तुतः ठीक-ठीक ग्रहण किया जा सकता है । ‘चालेकी वार्ते चलों, सुनति सखिनके डोल । गोपे हू लोयन हँसत, विहँसत जान कपोल ।’ (का० ३० . पृ० ३८), विहारीके इस दोहेमें ‘लोयन हँसत’ तथा ‘विहँसत जान कपोल’में गौणी सारोपा गूढव्यंग्या प्रयोजनवती लक्षणा है, हर्षोल्लास एवं लज्जा-की व्यंजनासे नायिकाका ‘मध्या’ होना व्यजित होता है । सामान्य जन इसे सुगमतासे नहीं समझ पाते, इसी कारण यह व्यंजना गूढ़ा है । —उ० अ० शु०

गूढोक्ति—गूढार्थ-प्रतीतिवर्गमें यह अलंकार माना जा सकता है । अप्पय दीक्षितने इस अलंकारका उल्लेख किया है । उनके अनुसार इसका परिभाषा निम्नलिखित है—‘गूढोक्तिरन्योद्देश्य चेद्यदन्य प्रति कथ्यते ।’ (कुवलयानन्द, ८७ . पृ० १७०), अर्थात् किसी व्यक्तिके प्रति कहनेवाली बातको (लोक-लाज) अन्य व्यक्तियोंकी उपस्थितिके कारण उससे न कहकर किसी तीसरे व्यक्तिसे कहा जाय तो उससे न कहकर किसी तीसरे व्यक्तिसे कहा जाय तो गूढोक्ति अर्थात् गुप्त उक्ति अलंकार होता है । चमत्कार यह होता है कि उस बातको वह व्यक्ति समझ ही लेता है जिसके लिए वह कही जाय । उदा०—‘वृष । अपेहि परश्वेन्द्रादायाति

क्षेत्ररक्षक' (वृष=वैल, ध्वनित कामुक। क्षेत्र=सस्यादिवाला क्षेत्र, ध्वनित पत्नी)। 'कुवलयानन्द'का अनुसरण करनेवाले हिन्दीके आचार्योंने इसीके आधारपर लक्षण दिया है—'कहिवेको कछु औरसों, कहै औरसों बोल।' अथवा—'अभिप्राय जुग जहँ कहिय, काहसो कछु बात।' (का० नि० १६)। उद्गा०—'या न प्यार विसराइये, लई मोहि तैं मोल। मुख निरखत नँदलालको, कहैं सखीसो बोल।' (ल० ल० ३६१)। अथवा—'पहिले ही मराल मयूर चकोर मिलिन्दनको मँटरावनो हैं। हँसि बोली अली भली मैथिलीकी फिरि काल्हि इते मँग आवनो है।' (लछिराम अ० मं०)। जनकपुरकी फुलवारीमें सीताजीके साथ सखी रामचन्द्रजीसे यह कहना चाहती है कि वे कल वहाँ फिर आर्यंगी, पर अन्य लोगोंसे यह छिपानेके लिए वह आपसमें एक दूसरी सखीसे ऐसा कहती है।

अप्य दीक्षितने इस अलंकारको अप्रस्तुत-प्रशंसा अलंकारसे भिन्न बताया है, क्योंकि यहाँपर कार्यकारणका व्यंग्य नहीं है, न यह श्लेषमात्र है, क्योंकि यहाँपर अन्य लोगोंसे छिपानेके लिए चमत्कृत शब्दोंका प्रयोग किया जाता है। वास्तवमें 'काव्यप्रकाश'की व्याख्या 'उद्योत'के लेखकने कहा है कि गूढोक्ति ध्वनिकाव्य है, क्योंकि अलंकारमें तो व्यंग्यार्थकी अभिव्यक्ति होती है, अर्थकी व्यंग्य ध्वनि नहीं।

—ज० कि० व०

गृहिणी-दे०—'महामुद्रा'।

गेय काव्य—सामवेदकी सहिता 'आर्चिक और गेय' भागोंमें विभक्त है। गेय भाग यज्ञकालमें गाया जाता था। नाट्योत्पत्तिके प्रकरणमें कहा गया है कि संगीतका भाग सामवेदसे लिया गया (नाट्य-शास्त्र १ १७)। पाणिनिने सामकी गेयताका उल्लेख किया है (गेयो माणवक साम्नाम् ३ ४ ३८)। यज्ञकालमें गान करनेवाले व्यक्ति होते थे जिनकी उद्गाता संज्ञा थी। 'छान्दोग्योपनिषद्'में सामोपामनाके प्रसंगमें उद्गाताकी गानादिका उपदेश दिया गया है, (अध्याय २, खण्ड २२)। इस प्रसंगमें प्रधान वैदिक देवताओंसे सम्बद्ध गानका विधान है और उनके लक्षणोंका निरूपण है। सोमगानको निरुक्त और स्पष्ट तथा वायुदेव सम्बन्धी गानको मृदु पथ श्लक्षण कहा गया है। सामगानके प्रकरणमें स्वरों और वर्णोंके उच्चारणोंका जो निरूपण है उसमें स्पष्ट हो जाता है कि सामगान गेय पद थे, अर्थात् अर्थ और मगीतत्व, दोनोंकी समान भावसे रक्षा की जाती थी। वैदिक साहित्यमें गेय पद स्तुतिपरक थे और इनका क्रमिक विकास होता रहा। सामवेदके उपवेदकी संज्ञा गान्धर्व है, जिसके लिए विधान है—'पदस्य स्वरसघात-स्तालेन संगतस्तथा। प्रयुक्तश्चावधानेन गान्धर्वमभिधीयते॥' गेय पदोंमें 'ध्रुवक' होता है। ध्रुवकके सम्बन्धमें 'रागार्णव'में कहा गया है—'न विवेक विना ज्ञान, व्यान नात्र रसं विना। श्रद्धया न विना दान न गान ध्रुवकं विना॥' जिसे बादमें चलकर ध्रुव, टेक कहा गया। 'आदि ग्रन्थ'में टेकके स्थानमें 'रहाउ' शब्दका प्रयोग हुआ है। 'चर्याचर्यविनिश्चय'में प्रथम गीत लुईपाका 'राग पटमजरी'में है, जिसकी आदि पंक्ति है—'काथा तरवर पच विडाल चचल चीप पइठो काल।' गेय पदोंका क्रम गोरखनाथमें प्रारम्भ हुआ और

भक्तिकालीन साहित्यमें पहुँचा। कबीर, सूर तुलसीके पद गेय काव्य हैं। उनका क्रम विभिन्न रागोंके अन्तर्गत रखा गया है। कुछ ऐसे राग हैं जो शास्त्रीय नहीं हैं। कुछका सम्बन्ध देश-विशेषसे है और कुछका विषय-विशेषसे। गेय काव्यमें काव्य और गेयताकी सम-प्रधानता रहती है। प्रारम्भमें वाद्यकी अपेक्षा थी, किन्तु अब इसकी सगति अपेक्षित नहीं रही। गीतिमें जहाँ अन्तर्निहित संगीतकी मुख्यता रहती है, वहाँ गेय पदमें संगीतके वाद्य विधानकी अपेक्षा।

नाट्यशास्त्रमें लास्यके ग्यारह अंगोंका वर्णन किया गया है, जिनमें एक अंग है गेय पद और इसमें वीणा आदि संगीतके उपकरणों अर्थात् वाद्योंको सामने रखकर सागोपाग विधिसे कोई नारी अपने प्रियतमके गुणोंका शुभक गान करती है।

—रा० खे० पा०

गोचारण-काव्य (ग्राम्य काव्य)—गोचारण-काव्य पाश्चात्य साहित्यका एक प्रमुख और अत्यन्त प्राचीन काव्यरूप है। यद्यपि गोचारण-काव्यके भीतर प्रत्युत्तरकाव्य (एकलॉग), ग्राम्य गीति (इडिल, पेस्टोरल लिरिक), ग्राम्य शोकगीति (पेस्टोरल एलिजी), ग्राम्य कथाकाव्य (पेस्टोरल रोमास), ग्राम्य नाटक (पेस्टोरल ड्रामा), ग्राम्य प्रशस्तिकाव्य (पेस्टोरल पेनेजेटिक),—ग्राम्य महाकाव्य (पेस्टोरल एपिक) आदि अनेक काव्यरूपोंका विकास हुआ, पर सभी प्रकारके गोचारण या ग्राम्य काव्यकी सामान्य और स्थिर विशेषता यह है कि उसमें प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूपसे नागरिक और ग्राम्य जीवन तथा उसके परिवेशका अन्तर दिखाना ही प्रमुख उद्देश्य होता है। गोचारण-काव्यका अर्थ लोकगीत या मौखिक रूपमें प्रचलित ग्रामीण जनताका परम्परागत काव्य नहीं है। इसके विपरीत वह शिष्ट नागर समाजके कवियों द्वारा रचित काव्य होता है, जिसमें दरवारी या नागर परिवेशमें रहनेवाला कवि ग्राम्य जीवनकी ताजगी, जीवन्तता और वातावरणको विविध शैलियोंमें अभिव्यक्त करता है। गोचारण-काव्य लिखनेवाला प्रथम कवि यूनानका थिया-क्रिटस (२८० ई० पू०) था, जिसने भेड चरानेवालोंको पात्र बनाकर उनके सलाप या स्वगत-भाषणके रूपमें काव्यरचना की थी। तबसे अवतक सारे यूरोपमें किसी-न-किसी रूपमें उसीकी शैली या विषयवस्तुका अनुकरण करके गोचारण-काव्यकी रचना होती आयी है।

भारतीय साहित्यमें गोचारण-काव्य नामक किसी स्वतन्त्र काव्यरूपकी परम्परा नहीं मिलती, यद्यपि ग्राम्य वातावरण और पशुचारण करनेवाली जातियोंके जीवनसे सम्बन्धित काव्यका यहाँ भी नितान्त अभाव नहीं है। पालि, प्राकृत और अपभ्रंश साहित्यमें आभीरों और गोपोंके जीवनसे सम्बन्धित तथा ग्राम्य परिवेशका चित्रण करनेवाला पर्याप्त काव्य मिलता है। हेमचन्द्रके प्राकृतव्याकरणमें अपभ्रंशके संगृहीत दोषोंमें गोचारण-काव्यका सुन्दर उदाहरण मिलता है। हिन्दीमें सूरदासके पदों, विहारीके दोहों, रसखानके छन्दों और रीतिकालके कुछ कवियोंकी कवितामें व्रज, विशेष रूपसे वृन्दावनके परिवेश और गोप या आभीर जातिके जीवनका बहुत ही स्वामाविक और विवृत चित्रण मिलता है। ऐसे काव्यको गोचारण-काव्य तभी माना जायगा जब कि गोचारण काव्यका व्यापक अर्थ लिया जाय। यूरोपीय दृगके



गोचारण-काव्य या प्रत्युत्तर-काव्यका प्रतिरूप हिन्दी साहित्य-में खोजना व्यर्थ है, क्योंकि यहाँ उसे स्वन्त्र काव्यरूप माना ही नहीं गया और न कवियोंने जान-बूझकर प्रयत्न-पूर्वक उस प्रकारका काव्य ही लिखा है। —अ० ना० सि०

**गोप-सखा—दे०—‘गोपी’**। यह बताया गया है कि गोपी-भावकी भक्ति अपनेको सखीरूपमें कल्पित करके की जाती जाती है। उसी प्रकार सखा-भावकी भक्तिमें भक्त अपनेको श्रीकृष्णके गोप-सखाके रूपमें कल्पित करता है। श्रीकृष्णकी बाल्य और कैशोर लीलाके सखी गोप-सखा वय क्रमके अनुसार तीन प्रकारके माने गये हैं। कुछ गोप अवस्थामें तनिक बड़े हैं, परन्तु फिर भी वे मैत्रीके भावसे गोचारण और तत्सम्बन्धी क्रीडा-विनोद आदिमें श्रीकृष्णके साथ रहते हैं। हलधरका वात्सल्य-मिश्रित सख्य प्रेम इन सखाओंका प्रतिनिधि-भाव कहा जा सकता है। इन सखाओंकी रवि श्रीकृष्णकी उन लीलाओंमें अपेक्षाकृत अधिक रहती है, जिनमें उनका पराक्रम प्रकट होता है तथा वे दुष्टोंका सहार करके सखाओंकी सुरक्षा सम्पादित करते हैं। ये वयस्क सखा श्रीकृष्णकी राधा और गोपी सम्बन्धी निकुञ्ज-लीलामें सम्मिलित नहीं होते। श्रीकृष्णसे अवस्थामें छोटे सखा भी गोकुलकी गलियों, यमुनातट, वन-प्रान्त और गोचारणकी विनोदपूर्ण क्रीडा, कन्दुक-कैलि, छाक आदि तथा माखन-चोरी लीलामें तो सम्मिलित होते हैं, परन्तु गोपियोंके काम-भावकी प्रेम-क्रीडासे उनका कोई सम्पर्क नहीं रहता। श्रीकृष्णके प्रति वे मैत्रीके साथ श्रद्धा और गौरवका भाव भी रखते हैं। तीसरे प्रकारके गोप-सखा वे हैं जो श्रीकृष्णके समवय, समशील और समव्यसन हैं। वे उनके अन्तरंग सखा हैं और उनका प्रत्येक लीलामें उनका साथ देने हैं। उन्हें राधा और श्यामके अभिन्न अनुरागका भी परिचय है तथा वे पनषट्, दधिदान तथा निकुञ्ज-लीलामें काम-भावसे उद्बलित गोपियोंको परितुष्ट करनेमें अपने प्रिय सखाकी सहायता करते हैं। इन्हीं सखाओंमें प्रेमकी वह स्थिति दिखायी गयी है जो सयोग और वियोग दोनों अवस्थाओंमें अनन्य भावने क्रियाशील रहती है और भक्ति-धर्मकी भावात्मक पूर्णताको प्राप्त करती है।

गोप-सखाओंके कुछ नाम ‘विष्णु’ और ‘श्रीमद्भागवत’, पुराणोंमें भी दिये गये हैं। परन्तु ‘पद्म’ और ‘ब्रह्मवैवर्त’ पुराणोंसे उनकी एक लम्बी सूची बनायी जा सकती है। पुष्टिमार्गीय साहित्य, विशेषतः सूरसागरमें भी अनेक छोटे-बड़े और समवय सखाओंके नाम मिलते हैं तथा गौडीय वैष्णव सम्प्रदायके साहित्यमें नामोंके साथ उनका वर्गीकरण और विवेचन भी दिया गया है। इन्हीं आत्मीय सखाओंमें आठ विजिष्ट नखा पुष्टिमार्गमें अष्टसखा नामसे अभिहित हैं, जिनके भावकी अनुरूपता अष्टछाप-कवियोंमें देखी जाती है (दे०—‘अष्टसखा’)। —अ० व०

**गोपी—**ऋग्वेदमें विष्णुके लिए प्रयुक्त ‘गोप’, ‘गोपति’, और ‘गोपा’ शब्द गोप-गोपी-परम्पराके प्राचीनतम लिखित प्रमाण कहे जा सकते हैं। इन उरुक्रम त्रिपाद-क्षेपी विष्णुके तृतीय पाद-क्षेप—परमपदमें मधुके उत्स और भूरि-शृंग—अनेक सीगोंवाली गजधै (ऋग्वेद १ १५५-५)। कदाचित् इन गजधैके नाते ही विष्णुको गोप कहा गया है। इस

आल्कारिक वर्णनमें अनेक विद्वानों, यथा मेकटानेल, ब्लूमफील्डने विष्णुको सूर्य माना है, जो पूर्व दिशासे उठकर अन्तरिक्षको नापते हुए तीसरे पाद-क्षेपमें आकाशमें फैल जाता है। कुछ लोगोंने ग्रह-नक्षत्रोंको ही गोपी कहा है, जो सूर्य-मण्डलके चारों ओर घूमते हैं।

परन्तु गोपी शब्दकी प्रतीकात्मक व्याख्या कुछ भी हुई हो, इसका साधारण अर्थ पशु-पालक जातिकी स्त्री है और यही अर्थ न केवल इसका मूल अर्थ है, बल्कि अनेकानेक धार्मिक व्याख्याओंके बावजूद काव्य और साधारण व्यवहार, दोनोंमें निरन्तर समझा जाता रहा है। पशुपालक आसीरों या अहीरोंकी जाति परम्परासे क्रीडा-विनोदप्रिय आनन्दी जाति रही है। इसी जातिने कुलदेव गोपाल कृष्ण थे जो प्रेमके देवता थे, अत्यन्त सुन्दर, ललित, मधुर—गोपियोंके प्रेमाश्रय। ऐसा जान पड़ता है कि इस जातिमें प्रचलित कृष्ण और गोपी सम्बन्धी कथाएँ ओर गीत छठी शताब्दी ईसवीतक सम्पूर्ण देशमें प्रचलित होने लगे थे। धीरे-धीरे उन्हें पुराणोंमें सम्मिलित करके धार्मिक उद्देश्यपरक रूप दिया जाने लगा। दक्षिणके भागवत धर्म (दे०) आत्मार भक्तिके गीतोंमें गोपी-कृष्ण-लीलाके अनेक मनोहर वर्णन मिलते हैं। काव्यमें सबसे पहले ‘गाहा सत्सङ्ग’ (गाथा-सप्तशती)में गोपी और उनमें विशिष्ट नामवाली राधा तथा कृष्णके मिलन-विरह सम्बन्धी प्रेम-प्रसंग सर्वथा लौकिक सन्दर्भमें वर्णित मिलते हैं। ऐसा जान पड़ता है कि गोपी कृष्णकी कथाके अनेकानेक प्रसंग लोक-कथाओं और लोक-गीतोंके रूपमें देशभरमें प्रचलित रहे होंगे। इन कथाओं और गीतोंके भाव तथा प्रसंग साहित्यमें भी यदा-कदा अभिव्यक्ति पाते रहे होंगे, जिसके बहुत थोड़ेमें प्रमाण शेष रह गये हैं। कदाचित् साहित्यके इस अंशकी शिष्ट जनोंमें अपेक्षाकृत कम महत्त्व मिला और इसी उपेक्षाके कारण यह नष्टप्राय हो गया। जो हो, संस्कृतमें ‘गीतगोविन्द’ (बारहवीं शती)में उसका वह रूप मिलता है जो आगे चलकर माया-काव्यमें विकसित हुआ। ‘गीतगोविन्द’ और विद्यापतिकी ‘पदावली’से इस बातका अनुमान लगाया जा सकता है कि गोपी-कृष्ण और राधा-कृष्णकी कथाका लोक साहित्य उस समय भी भाव लालित्यकी दृष्टिसे कैसा मम्पन्न और मनोहर रहा होगा।

मध्ययुगमें कृष्ण-भक्ति-सम्प्रदायोंने पुराणों, मुख्य रूपमें श्रीमद्भागवतका आधार लेकर गोपी-कृष्णके प्रेमाख्यानको धार्मिक सन्दर्भमें आध्यात्मिक रूप दे दिया और गोपी, गोपी-भाव तथा राधा-भावकी अत्यन्त गम्भीर और रहस्यपूर्ण व्याख्याएँ होने लगीं। निश्चय ही इन व्याख्याओंका मूलधार पुराण ही है, परन्तु उनके विवरण और विस्तार कहीं-कहीं स्वतन्त्र रूपमें कल्पित किये गये जान पड़ते हैं। उनका प्रयोजन प्रतीकात्मक है।

‘महाभारत’में गोपियोंके सम्बन्धमें कोई आध्यात्मिक व्याख्या नहीं मिलती। हरिवंशमें, जिसे महाभारतका ‘खिल’ कहा जाता है, कृष्णावतारका हेतु बताते हुए कहा गया है कि वसुदेव पहले कश्यप थे और कुबेरकी गौ हरण करनेके अपराधमें शापित होकर उन्होंने गौओंके बीच स्थित गोप-रूपमें जन्म लिया था। कश्यपकी स्त्री अतिथि और सुरभी

देवकी और रोहिणी थीं। इन्हींके यहाँ कृष्णने, देवताओंकी ब्रजमें जन्म लेनेकी आशा देकर, स्वयं जन्म लेनेकी इच्छा की थी। सैकड़ों-सहस्रों देवता पांचाल देशके कुरुवंश और वृष्णिवंशमें उत्पन्न हुए (हरिवंश-आदिपर्व, अध्याय ५३-५५)। हरिवंशमें स्पष्ट कहा नहीं गया है, परन्तु यह ज्ञात होता है कि गोप-गोपियों भी देव-देवियों ही थे। हरिवंशके बाद वैष्णव पुराणोंमें गोप-गोपियोंका देवी उत्पत्ति-विषयक न्यूनाधिक उल्लेख बराबर पाया जाता है। श्रीमद्भागवतमें भी गोपियोंको देवताओंकी स्त्रियाँ कहा गया है जो वसुदेवके भवनमें जन्म लेनेवाले साक्षात् भगवान् विष्णुका प्रिय करनेके लिए पृथ्वीपर अवतरित हुई थीं। (द० स्क० पू० १ २३)। परन्तु 'हरिवंश', 'विष्णुपुराण' और 'भागवत'की गोपियाँ फिर भी लौकिक रूपमें ही चित्रित की गयी हैं, उनके विषयमें कोई रहस्य-संकेत नहीं है।

'पद्म' और 'ब्रह्मवैवर्त' पुराणोंमें गोलोकके नित्य वृन्दावनकी विशद कल्पना मिलती है जिसमें परमानन्दरूप परब्रह्म श्रीकृष्ण राधा तथा गोपियोंके साथ नित्य क्रीडारत रहते हैं। 'ब्रह्मवैवर्त'(श्रीकृष्णजन्मखण्ड)में वर्णन है कि नन्दब्रजमें अवतीर्ण होनेके पूर्व श्रीकृष्णने राधा तथा गोलोकके सब गोप और गोपियोंकी ब्रजमें जन्म लेनेकी आशा दी (अ० ६, ६३-६९)। साथ ही देवी-देवताओंने भी ब्रजमें जन्म लेनेके लिए गोप-गोपीका रूप धारण किया था (वही, ११९)। 'पद्मपुराण'के अनुसार दण्डकारण्यवासी कृष्ण-भक्त मुनियोंने भी सौन्दर्य-माधुर्यका आम्बादन करनेके हेतु गोपियोंका जन्म पाया था।

मध्ययुगके कृष्ण-भक्ति सम्प्रदायोंने ही वस्तुतः गोपियोंकी उत्पत्ति सम्बन्धी रहस्यात्मक कल्पनाएँ की हैं और कुछ आलोचकोंने यहाँतक अनुमान किया है कि 'पद्म' और 'ब्रह्मवैवर्त' पुराणोंके राधा और गोपी सम्बन्धी अनेक विवरण उसीके प्रभाव हैं। जो हो, गोपियोंका उत्पत्ति सम्बन्धी उल्लेख अत्यन्त रोचक और विचारणीय है।

निम्बार्कके सनकादि या हंस-सम्प्रदायमें कृष्ण-ब्रह्मकी अन्वित्य शक्तिको द्विविध बताया गया है—एक ऐश्वर्य और दूसरी माधुर्य। रमा, लक्ष्मी या 'भू' नामकी उनकी ऐश्वर्य-शक्ति है और गोपी और राधा माधुर्य या प्रेम-शक्ति। इस प्रकार राधा तथा अन्य गोपियाँ कृष्णकी आह्लादिनी शक्ति हैं। निम्बार्करचित 'दशश्लोकी'में कहा गया है—'अगे तु वामे वृषभानुजा मुदा विराजमानामनुरूपसौभगाम्। सखीसहस्रैः परिसेविता सदा स्मरेम देवीं भकलेष्टकामदाम्॥' अर्थात् अनुरूप सौभगारूपसे कृष्णके वामागमें आनन्दपूर्वक विराजमान, समस्त मनोकामनाओंको पूर्ण करनेवाली वृषभानुजाको नमस्कार करता हूँ, जो सहस्रों सखियों द्वारा परिसेवित है।

गोपी सम्बन्धी सबसे अधिक विस्तार गौडीय वैष्णव (चेतन्य)सम्प्रदाय और पुष्टिमार्ग(वल्लभ-सम्प्रदाय)में मिलते हैं। गौडीय वैष्णव मतके अनुसार गोपियाँ भगवान् श्रीकृष्णकी ह्लादिनी शक्ति हैं। वे अप्रकट तथा प्रकट दोनों लीलाओंमें उनके नित्य परिकरके रूपमें निरन्तर उनके साथ रहती हैं। श्रीकृष्णकी तरह गोप गोपियोंके भी प्रकट और अप्रकट, दोनों शरीर होते हैं। वृन्दावनकी प्रकट लीलाओं

गोपियों भगवान्की स्वरूप-शक्ति-प्रादुर्भाव-रूपा है। भगवान्की ह्लादिनी गुह्य विद्याके रहस्यका प्रवर्तन उन्हींके द्वारा होता है। वे नित्यसिद्धा हैं। रूपगोस्वामी प्रभृति चैतन्यमतके विवेचकोंने गोपियोंका वर्गीकरण करके कृष्णकी ब्रज-वृन्दावनकी प्रेमलीलामें उनके विभिन्न स्थानोंका निर्देश किया है।

'उज्ज्वल नीलमणि'के 'कृष्णवल्लभा' अध्यायके अनुसार कृष्णवल्लभाओंको पहले स्वकीया और परकीया—इन दो भागोंमें बाँटा गया है। रूक्मिणी, सत्यभामा, जाम्बवती आदि कृष्णकी विवाहिता पत्नियाँ स्वकीया हैं तथा उनकी प्रेयसी गोपियाँ परकीया हैं। परन्तु गोपियोंका परकीयात्व लौकिक दृष्टिमात्रसे है। वास्तवमें तो वे सभी स्वकीया हैं, क्योंकि उन्हींने प्राण, मन और शरीर सभी कुछ कृष्णार्पण कर रखा है। फिर भी प्रकट लीलामें इन गोपियोंका परकीयात्व ही स्वीकार किया गया है। परकीया गोपियाँ—कन्या और परोढा दो प्रकार की हैं। कन्या अविवाहित कुमारियाँ हैं जो कृष्णको ही अपना पति मानती हैं। प्रेम-भक्तिमें श्रेष्ठता परोढाओंकी ही है। परोढा गोपियाँ पुनः तीन प्रकारकी हैं—नित्यप्रिया, साधन-परा और देवी।

जो गोपियाँ नित्यकालके लिए नित्य वृन्दावनमें श्रीकृष्णके लीला-परिकरकी अंग हैं वे नित्यप्रिया हैं। ये वस्तुतः वे भक्त जीव हैं, जिन्होंने प्रेम-भक्तिके द्वारा भगवत्-स्वरूपमें प्रवेश पा लिया है और जो नित्यसिद्ध गोपी-देहसे उनकी लीलाके अभिन्न अंग बन गये हैं। नित्यप्रिया गोपियोंको प्राचीना भी कहा गया है, क्योंकि ये वे जीव हैं जो बहुत लम्बी साधनाके फलस्वरूप गोपी-देह पाते हैं। इनका गोपी-भाव भक्तोंका साध्य नहीं है। उनका साध्य साधन-परा गोपियोंका रूप है।

ये साधन-परा गोपियाँ यौथिकी और अयौथिकी, दो प्रकारकी हैं। यौथिकी अपने गणके साथ प्रेम-साधनामें संलग्न रहती हैं। यौथिकी पुनः दो प्रकारकी होती हैं—मुनि और उपनिषद्। पौराणिक प्रमाणोंके अनुसार अनेक मुनिगण जो कृष्णके माधुर्यरूपका आम्बादन लेनेके लिए गोपी-भावकी आकांक्षा करते हैं, गोपियोंका जन्म पाकर कृष्णकी ब्रजलीलामें सम्मिलित होनेका सौभाग्य लाभ करते हैं। ये ही मुनि-यूथकी गोपियाँ हैं। उपनिषद्-यूथकी गोपियाँ पूर्वजन्मके उपनिषद्गण हैं, जिन्होंने तपस्या करके ब्रजमें गोपीरूप पाया है।

अयौथिकी गोपियोंका रूप उन कृपाप्राप्त जीवोंको मिलता है जो गोपी-भावसे भगवान् कृष्णके प्रेममें रत रहते हैं और अनेक योनियोंमें जन्म लेनेके बाद गोपीरूप पाते हैं। ये अयौथिकी गोपियाँ नवीना भी कहलाती हैं और इन्हें भक्तिके फलस्वरूप प्राचीना नित्यप्रिया गोपियोंके साथ सालोक्य(दि०—'मुक्ति')की प्राप्ति होती है।

देवी उन गोपियोंका नाम है जो नित्यप्रियाओंके अंशसे श्रीकृष्णके सन्तोषके लिए उस समय देवीके रूपमें जन्म लेती हैं जब स्वयं श्रीकृष्ण देवयोनियोंमें अशावतार धारण करते हैं। उपर्युक्त कन्या गोपियाँ ये ही देवियाँ हैं जो नित्यप्रियाओंकी परम प्रिय सखियोंका पद पाती हैं।

नित्यप्रिया गोपियोंमें आठ प्रधान गोपियाँ यथेश्वरी

होती है। प्रत्येक दूधमें गृथेश्वरी गोपीके भावकी अमल्य गोपियाँ होती हैं। राधा और चन्द्रावली सर्वप्रधान गृथेश्वरी गोपियाँ हैं। इनमें भी राधा सर्वश्रेष्ठ—महाभाव-स्वरूपा है। रूपगोस्वामीके अनुसार वे सुष्ठुकान्तस्वरूपा, धृतपोड्यशृङ्गारा और द्वादशाभरणाश्रिता है। उनके अनन्त गुण हैं। राधाके दूधकी गोपियाँ भी सर्वगुणमम्पन्न हैं।

राधाकी ये अष्टसखियाँ पाँच प्रकारकी होती हैं—सखी (कुसुमिका, विद्या आदि), नित्य-सखी (कस्तूरिका, मणिमजरिका आदि), प्राणसखी (अग्निमुखी, वासन्ती आदि), प्रिय सखी (कुरङ्गाङ्गी, मदनालसा, मंजुकेरी, माली आदि) तथा परम श्रेष्ठ सखी। राधाकी परम श्रेष्ठ सखियाँ आठ हैं—ललिता, विद्यासा, चम्पकलता, चित्रा, सुदेवी तुंगविद्या, इन्दुरेखा, रङ्गदेवी और सुदेवी हैं। चित्रा, सुदेवी तुंगविद्या और इन्दुरेखाके स्थानपर सुमित्रा, सुन्दरी तुंगदेवी और इन्दुरेखा नाम भी मिलते हैं (दे०—‘युगल-सर्वस्व’—भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, खडगविलास प्रेस, पटना १९११)।

ये अष्टसखियाँ सब गोपियोंमें अग्रगण्य हैं। इनकी एक-एक सेविका भी हैं जो मंजरी कहलाती हैं। मंजरियोंके नाम ये हैं—रूपमंजरी, जीवमंजरी, अनगमंजरी, रसमंजरी, विलासमंजरी, रागमंजरी, लीलामंजरी और कस्तूरीमंजरी। इनके नाम-रूपादिके विषयमें भिन्नता भी मिलती है। ये सखियाँ वस्तुतः राधासे अभिन्न उन्हींकी कायव्यूहरूपा हैं। राधा-कृष्ण-लीलाका इन्हींके द्वारा विस्तार होता है। कभी वे, जैसे लण्डिता दशामें, राधाका पक्ष-समर्थन करके कृष्णका विरोध करती हैं और कभी, जैसे मानकी दशामें, कृष्णका विरोध करती हैं और कभी कृष्णके प्रति प्रवृत्ति दिखाते हुए राधाकी आलोचना करती हैं। परन्तु उन्हें राधासे ईर्ष्या कभी नहीं होती, वे कृष्णका सग-सुख कभी नहीं चाहती, क्योंकि उन्हें राधा-कृष्णके प्रेम-मिलनमें ही आत्मीय मिलन-सुखकी परिपूर्णताका अनुभव हो जाता है। अतः वे राधा-कृष्णके मिलनकी चेष्टा करती रहती हैं।

वल्लभ-सम्प्रदाय (पुष्टिमार्ग)में भी शब्दोंके किञ्चित् हेर-फेरसे गोपियोंके सङ्गन्धमें इसी प्रकारके विचार मिलते हैं। वहाँ भी गोलोकके नित्य रासकी गोपियाँ भगवान् श्रीकृष्णके परमानन्दस्वरूपका विस्तार करनेवाली, उन्हींकी सामर्थ्यशक्ति हैं। उनकी उत्पत्ति स्वयं श्रीकृष्ण ब्रह्मके आनन्दकायमे हुई है। उनके विना ब्रह्मका परमानन्द-स्वरूप अपूर्ण है। गोपियाँ कृष्ण-वर्माकी धर्म-रूपा हैं। राधा उन गोपियोंमें पूर्ण आनन्दकी सिद्ध-शक्ति है, अतः वे स्वामिनी हैं। राधा और गोपियोंके रूपमें रस-रूप कृष्ण-ब्रह्म अपना प्रसार करके उनी प्रकार प्रसन्न होते हैं जैसे बालक अपना प्रतिविम्ब देखकर प्रसन्न होता है।

अवतार-दशामें परमानन्दस्वरूप श्रीकृष्ण-ब्रह्म अपने सम्पूर्ण रम-परिकर—राधा, गोपी, गोप, गो, वत्स आदि—तथा लीलाधामके साथ ब्रजमें प्रकट होते हैं। अवतार-लीलाकी गोपियोंके वल्लभमतमें भी स्वकीया और परकीया, दो भेद किये हैं, केवल उनके नाम भिन्न हैं। एक प्रकारकी गोपियाँ अनन्यपूर्वा कही गयी हैं, जो पुनः दो प्रकारकी

हैं—एक, कुमारियाँ जो कृष्णको पतिके रूपमें पानेकी साधना करते हुए सदैव अविवाहित रहती हैं और दूसरी वे जिनका कृष्णके साथ विवाह होता है। ये दोनों प्रकारकी अनन्यपूर्वा गोपियाँ कृष्णका ही वरण करती हैं। ये गोपियाँ पूर्वरागकी अवस्थाके बाद कुलकी मर्यादा और लोककी लज्जा त्यागकर कृष्णसे मिलती हैं। अनन्यपूर्वा गोपियाँ वस्तुतः स्वकीया हैं।

अन्यपूर्वा गोपियाँ परकीया कही जा सकती हैं, क्योंकि वे विवाहिता होती हैं और अपने लौकिक पतियोंमें सम्बन्ध त्यागकर जार भावसे श्रीकृष्णको प्रेमी-रूपमें प्राप्त करनेकी लालसा रखती हैं। लोक, वेष्ट और कुलकी मर्यादाओंका उन्हें उल्लङ्घन करना पड़ता है।

इन दो प्रकारकी गोपियोंके अतिरिक्त एक सामान्या गोपियाँ और कही गयी हैं जो निरन्तर कृष्णके बालरूपके प्रति यगोटाकी तरह वात्सल्य स्नेह करती हैं। चैतन्य-मतमें स्वकीया-परकीयाके अतिरिक्त तीसरे प्रकारकी साधारणी वल्लभाएँ कही गयी हैं, जो कुञ्जाकी तरह केवल कामवासनाकी परितृप्तिके लिए प्रेम करती हैं। वल्लभ-मतकी सामान्या गोपियोंसे वे नितान्त भिन्न हैं। वल्लभ-मतमें वात्सल्यभावको जो महत्ता दी गयी है उसे देखते हुए इस भावकी गोपियोंका एक भिन्न वर्ग रखना समीचीन है।

पुष्टिमार्गीय भक्तिका प्रथम सोपान वात्सल्यभावकी भक्ति ही है, जिसे प्रवाही पुष्टि भक्ति कहते हैं। प्रवाही पुष्टि भक्त सामान्य गोपियाँ उच्च भक्त हैं। अनन्यपूर्वा गोपियाँ उच्चतर भक्त हैं, क्योंकि उनमें पूर्वरागकी अवस्थामें मर्यादाका भाव रहता है। उनकी भक्ति मर्यादा-पुष्टि भक्ति है। उच्चतम भक्ति पुष्टि-पुष्टि भक्ति होती है जो जार भावकी होती है। अन्यपूर्वा गोपियाँ ही इसकी अधिकारिणी होती हैं। इस प्रकार वल्लभमतमें भी चैतन्य-मतकी भौति परकीया-भावकी ही सर्वोच्च महत्ता है। रास-रसका सुख केवल अन्यपूर्वा और अनन्यपूर्वा गोपियोंको ही मिलता है।

श्रीमद्भागवतकी सुबोधिनी टीकाके रासपंचाध्यायी ‘फल-प्रकरण’में वल्लभाचार्यने रासकी इन दो प्रकारकी गोपियोंको पुनः तामस, राजस, सात्त्विक, तीन गुणोंके प्रभावसे उनके मेलके अनुसार नौ और नौ अठारह भेदोंमें वर्गीकृत किया है। इनके अतिरिक्त उन्नीसवीं प्रकारकी गोपी गुणातीता या निर्गुणा कहलाती हैं। वल्लभाचार्यने इन गोपियोंमें राधाका कोई उल्लेख नहीं किया। वल्लभ-सम्प्रदायमें राधाका माहात्म्य विट्ठलनाथके समयमें प्रतिष्ठित हुआ। यह अनुमान निराधार नहीं है कि पुष्टिमार्गमें राधा और गोपी भावकी इतनी महत्ता बहुत कुछ गौड़ीय तथा राधावल्लभीय सम्प्रदायोंके सन्पर्षका परिणाम है। गोपियोंके उपर्युक्त वर्गीकरणसे इसकी पुष्टि होती है।

यद्यपि गोपियाँ कृष्णकी रम-शक्ति हैं, उनमें अभिन्न हैं, परन्तु लीलामें वे भिन्न तथा भक्तोंमें आनन्द-भावका आविर्भाव करनेवाली रसात्मक शक्तिकी प्रतीक भी हैं। राधा रस-सिद्धिकी प्रतीक हैं तथा अन्य गोपियाँ गोपीस्वरूप बननेकी कामना करनेवाले भक्तोंकी प्रेमभक्ति साधनाकी

विविध स्थितियोंकी प्रतीक है।

वल्लभसम्प्रदायमें चेतन्यमतकी तरह गोपियोंके यूथोके विवरण तो नहीं है, परन्तु राधा और चन्द्रावलीको अन्य शक्ति-स्वरूपा गोपियोंकी स्वामिनी, सिद्धशक्ति-स्वरूपा कहा गया है। अन्य गोपियाँ इन्हींकी सखियाँ हैं। यहाँ भी मुख्य आठ सखियाँ मानी गयी हैं, परन्तु नामोंमें कुछ अन्तर है। पुष्टिमार्गी अष्टसखियाँ हैं—चम्पकलता, चन्द्रभागा, विशाखा, ललिता, पद्मा, भामा, विमला और चन्द्रेखा। मधुरभावके भक्त सखीरूप होते हैं। अष्टछापके परम भगवदीय आठ भक्त, जो सख्य भक्ति करनेके कारण गोचारण-लीलाके अष्टसखा (दे०) कहे गये हैं, मधुरभाव सिद्ध कर लेनेके कारण निकुञ्जलीलाकी अष्टसखी भी बताये गये हैं। इस प्रकार सूरदास चम्पकलता, परमानन्ददास चन्द्रभागा, कुम्भनदास विशाखा, कृष्णदास ललिता, छीतस्वामी पद्मा, गोविन्दस्वामी भामा, चतुर्भुजदास विमला तथा नन्ददास चन्द्रेखाका भाव सिद्ध किये हुए सखीभावके भक्त हैं।

अष्टछाप-कवियोंमें सूरदासके काव्यमें माधुर्य भक्तिका सबसे अधिक विशद और विस्तृत रूप मिलता है। उन्होंने राधा और कृष्णको प्रकृति और पुरुषरूपमें वर्णित किया है तथा अन्य गोपियोंको राधाकी विविध प्रेमावस्थाकी सखियोंके रूपमें। इन सभी कवियोंने राधा और गोपियोंको एक ओर तो कृष्ण-ब्रह्मकी आनन्दरूप-प्रसारिणी शक्तिके रूपमें चित्रित किया और दूसरी ओर दाम्पत्य या कान्ताभावसे भक्ति करनेवाले अनन्य भक्तोंके रूपमें। सूरदासने राधाके अतिरिक्त ललिता और चन्द्रावलीका विशेष उल्लेख किया है और उन्हें राधाकी परम प्रिय, घनिष्ठ सखियोंके रूपमें 'मान' और 'खण्डिता'के प्रकरणोंमें चित्रित किया है। 'खण्डिता' प्रकरणोंमें इन दोके अतिरिक्त सूरदासने शीला, सुखमा, कामा, वृन्दा, कुमुदा और प्रमदाका उल्लेख किया है। गोपियोंमें कृष्ण-प्रेमकी अधिकारिणी ये ही हैं। परन्तु इनमेंसे किसीका राधासे ईर्ष्याभाव नहीं है। वास्तवमें ये राधासे ही नहीं, कृष्णसे भी अभिन्न हैं। सूरदासने कहा है—'राधिका गेह हरि-देहवासी। और तिय घरनि घर तनु-प्रकासी ॥ ब्रह्म पूरन द्वितिय नहीं कोऊ। राधिका सवै, हरि सवै वोऊ ॥ दीप सौ दीप जैसे उजारी। तैसे ही ब्रह्म घर घर विहारी ॥' (सू०सा० सभा पद ३११३)।

सूरदासने 'दानलीला'के प्रसंगमें गोपियोंकी महिमा बताते हुए उन्हें श्रुतिकी श्रुचाएँ बताया है। कृष्णके सगुण परमानन्दस्वरूपके देखनेकी श्रुतियोंकी इच्छा पूरी करनेके लिए ब्रह्मने जब निज धाम—नित्यवृन्दावन दिखाया, जहाँ प्रकृतिकी रमणीय शोभाके बीच किशोर श्याम गोपियोंके साथ क्रीड़ा करते हैं, तब श्रुतियोंने गोपीरूप पानेका वरदान माँगा। पूर्ण परमानन्द ब्रह्मने वरदान दिया कि जब म भरतखण्डके मथुरामण्डलमें, जो हमारा निज धाम है, गोपवेश धारण करूँगा तब तुम गोपी होकर मुझसे प्रेम करोगी। इस प्रकार वेद-श्रुचाओंने गोपी बनकर हरिके साथ विहार किया। ब्रह्मा कहते हैं—'जो कोउ भरताभाव हृदय धरि हरि पद ध्यावै। नारि-पुरुष कोउ होइ श्रुतिश्रुचा गति सो पावै ॥ तिनकी पदरज कोउ जो

वृन्दावन भू माह। परमे सोऊ गोपिका-गति पावै सशय नाहि ॥' सूरसागरके इस पद(सभा पद १७९३)के वैकटेश्वर प्रेसके संस्करण(सं० १९८० वि०)के पाठमें त्रिपद वामन-पुराणकी साक्षी दी गयी है। वास्तवमें गदाधरदास द्विवेदी लिखित 'सम्प्रदाय-प्रदीप' नामक पुस्तकके द्वितीय प्रकरणके १ से ३० श्लोकोंका इस पदसे अष्टदश साम्य पाया जाता है। विद्याविभाग, काकरोलीसे प्रकाशित यह पुस्तक सवत् १९१० की लिखी कही गयी है। प्रश्न उठता है कि इन दोनोंमें मूल कौन है और अनुवाद कौन? जो हो, पुष्टिमार्गमें गोपियोंकी इस प्रकारकी महिमा प्रचलित रही है। उपर्युक्त भर्ता-भाव अर्थात् गोपी-भाव भक्तिका सर्वोच्च भाव माना गया है।

गौडीय वैष्णव और वल्लभसम्प्रदायोंमें गोपा और गोपी-भावकी जो महत्ता दी गयी उसे ही जोड़े-बहुत विवरण और अवधान सम्बन्धी अन्तरोंके साथ कृष्ण-भक्तिके अन्य सम्प्रदायोंमें भी अपनाया गया है। इन सम्प्रदायोंमें राधा-वल्लभीय (दे०) और सखी सम्प्रदाय विशेष उल्लेखनीय हैं। इन दोनोंमें ही राधा-कृष्णको अद्वय मानकर उनकी सखियोंको भी उन्हींका एक अभिन्न अंग माना गया है। अतः भक्तगण गोपियोंके सखी-भावको अपनानेके लिए ही लालायित रहते हैं। वे गोपियोंके स्वरूपका ध्यान करते हुए उन्हींकी तरह आचरण करते हैं तथा उनके भावको दृढ़ करनेकी चेष्टा करते हैं। उनकी सबसे बड़ी आकांक्षा यही होती है कि किसी प्रकार उन्हें युगल भूतिके सन्निकट रहकर उनकी परिचर्या करनेका अवसर मिले।

[सहायक ग्रन्थ—उज्ज्वल नीलमणि (संस्कृत)। रूपगोस्वामी, श्रीसुबोधिनी भाष्य बल्लभाचार्य, सम्प्रदाय-प्रदीप गदाधरप्रसाद द्विवेदी, सूरसागर सूरदास, अष्टछाप और वल्लभसम्प्रदाय दीनदयालु गुप्त, सूरदास ब्रजेश्वर वर्मा, ब्रजवूलि, (अंग्रेजी) सुकुमार सेन, श्रीराधाका क्रम-विकास(हिन्दी अनुवाद) अशिशूषणदास गुप्त।]—ब्र० व० गोपीचन्द्र—गोपीचन्द्रकी लोकगाथा उत्तरी भारतमें अत्यन्त प्रसिद्ध है। नाथसम्प्रदायके अनुयायी साधु जो 'जोगी'के नामसे विख्यात हैं, सारंगी बजाते हुए गोपीचन्द्रकी गाथाको गा-गाकर भिक्षाकी याचना करते हैं। पहिले लोगोंका यह विश्वास था कि गोपीचन्द्रकी गाथा जोगियोंके उपजाऊ मस्तिष्ककी उपज है, परन्तु आधुनिक अनुसन्धानोंसे पता चला है कि यह गाथा ऐतिहासिक आधारपर प्रतिष्ठित है। बुकानन हैमिल्टन तथा ग्रियर्सनने प्रमाणोंके आधारपर यह सिद्ध किया है कि गोपीचन्द्र ऐतिहासिक व्यक्ति हैं।

गोपीचन्द्रके गीतमें सन्निहित परम्पराके अनुसार इनकी जन्मभूमि उत्तरी बंगालके रंगपुर जिलेमें मानी जाती है। ग्रियर्सनने उस स्थानका भी पता लगाया है जो गोपीचन्द्रकी माता 'मयनामती'के नामके कारण 'मयनामतीर कोट' कहलाता है। गोपीचन्द्रके पिताका नाम मानिकचन्द्र था जो उत्तरी बंगालमें रंगपुर जिलेमें राज्य करते थे। इनकी जाति गन्धर्वणिक थी। इनकी स्त्रीका नाम 'मयनामती' था जो योगविद्यामें बड़ी निपुण थी। मानिकचन्द्रके भाईका नाम धर्मपाल था। बुकाननने लिखा है कि इनका सम्बन्ध

बगालके सुप्रसिद्ध पाल-राजाओंमें था। त्रियर्मनका भी यही मत है।

मानिकचन्द्रकी मृत्युके पश्चात् उनकी स्त्री मयनामतीने अपने अलौकिक योग-प्रभावसे यमपुरीको घेर लिया। तब उसके गुरु गोरखनाथने उसे पुत्रोत्पत्तिका वरदान दिया। इस प्रकार गोपीचन्द्रकी उत्पत्ति हुई। जब गोपीचन्द्र बड़े हुए तब उनका विवाह राजा हरिश्चन्द्रकी पुत्री अदुनासे हुआ। साथ ही पुरस्काररूपमें अदुनाकी वहन पदुना भी प्राप्त हुई। मयनामती योग-बलसे यह जानती थी कि अठारह वर्षकी आयुमें यदि मेरा पुत्र योगी न हुआ तो उसकी मृत्यु हो जायगी। अतः राज्य-सुख तथा विषय-वासनामें फँसे हुए गोपीचन्द्रको उसने संन्यास ले लेनेका उपदेश दिया। गोपीचन्द्रने हाडीसिद्धको अपना गुरु बनाया और घर तथा राज्य छोड़कर जोगी हो गये। अदुना तथा पदुनाने इन्हें ऐसा न करनेके लिए बड़ा आग्रह किया, परन्तु उन्होंने किसीकी बात नहीं मानी। हाडीसिद्धने अपने शिष्य गोपीचन्द्रकी साधनाकी परीक्षा लेनेके लिए इन्हें हीरा नामक वेश्याके हाथों बेच दिया, जिसने इनसे अपनी वासनाकी पूर्ति न करनेके कारण बड़े कठोर तथा नीच कामोंको करनेके लिए कहा। मयनाको जब अपने पुत्रकी दयनीय दशाका पता चला तो उसने हाडीसिद्धकी सहायतासे इन्हें हीरा वेश्याके यहाँसे बरह बपोंके पश्चात् मुक्त कराया। गोपीचन्द्र फिर घर लौटकर आये और पुनः राज्य-सुख भोगने लगे।

विद्वानोंने अनेक ऐतिहासिक प्रमाणोंके आधारपर गोपीचन्द्रका आविर्भाव-काल ११वीं शताब्दीका पूर्वार्ध माना है। दक्षिणके राजा राजेन्द्र चोलके तिरुमलाईके शिलालेखसे तथा फरीदपुर और ढाकामें प्राप्त ताब्रलेखोंसे इस सिद्धान्तकी पुष्टि होती है।

गोपीचन्द्रकी गाथाका प्रचार पञ्जाबसे लेकर बगालतक पाया जाता है। साथ ही गुजरात तथा महाराष्ट्रमें भी इनकी कथाका प्रचार है। इसके श्रेय-विस्तारके द्वारा ही इस कथाकी लोकप्रियताका अनुमान किया जा सकता है। विभिन्न प्रान्तोंमें प्रचलित गोपीचन्द्रके गीतोंके कथानकमें योद्धा-बहुत अन्तर पाया जाता है। मोहन सिंहने 'उदास गोपीचन्द्र' नामक पञ्जाबी लोकगाथाका उल्लेख किया है। लक्ष्मणदासने गोपीचन्द्रके हिन्दी गीतका सम्पादन किया है। बैंगलामें गोपीचन्द्रके गीतोंका संकलन तथा सम्पादन भवानीदासने किया है। कलकत्ता विश्वविद्यालयसे 'गोपीचन्द्रेर गान' नामसे इनका प्रकाशन हुआ है।

गोपीचन्द्रकी गाथा बड़े सुन्दर तथा मनोहर पद्योंमें कही गयी है। जब राजा गोपीचन्द्र संन्यास लेनेके लिए घरसे विदा हो रहे ह, उस समय उनकी रानियोंका विलाप बड़ा मर्मस्पर्शी है। यह पाषाण-हृदयकी भी एक बार पिघला देता है। सारंगी बजाकर जब 'जोगी' इस गीतको लयसे गाने लगते हैं तो श्रोताओंकी आँखें आँसुओंसे छलछल उठती हैं। अठारह वर्षकी भरी जवानीमें राज्यके सुखों तथा अदुना और पदुनाके प्रेमको ठुकराकर योगी होनेकी कहानी गोपीचन्द्रके अलौकिक त्यागकी कथा है। इसी कारण यह श्रोताओंकी इतनी मार्मिक लगती है। —कृ० दे० उ०

गोपी-भाव-दे०—'गोपी'।

गोमांस-दे०—'खेचरी'।

गोरखपंथ-दे०—'नाथ-संप्रदाय'।

गोलोकलीला-दे०—'अक्षर-धामलीला' तथा 'नित्यलीला'।

गोष्ठी—एक अंकका उपरूपक है। पात्रोंमें नौ या दस पुरुषों तथा पाँच या छ स्त्रियोंका व्यापार रहता है। इसमें काम-शृंगारकी प्रधानता, कौशिकी वृत्तिका प्रयोग, उदात्त वचनोंकी योजना तथा गर्भ और विमर्श सन्धियोंको छोड़कर शेष सन्धियोंका निर्वाह रहता है। शेष सब बातोंमें नाट्यसे समानता है। उदाहरण—'रैवत-मदनिका।' —वि० रा०

गौडी रीति-दे०—'रीति', दूसरी।

गौण वस्तु-दे०—'प्रासंगिक वस्तु'।

गौणी भक्ति—देवार्चन, भजन-सेवाकी ओर प्रवृत्तिका नाम गौणभक्ति अथवा साधनभक्ति है। यह पराभक्तिकी भूमिकामें प्रविष्ट होनेका प्रथम सोपान है। पराभक्तिकी साधनामें जो नाना प्रकारकी बाधाएँ उपस्थित होती हैं वे गौणी भक्ति द्वारा दूर हो जाती हैं। नारदीय भक्तिसूत्रमें गुणभेद अथवा आर्तादि भेदसे इसके तीन प्रकार निर्दिष्ट हैं—'गौणी त्रिधा गुणभेदादातादिभेदाद्वा।' (५६)। गुणभेदसे प्रकार (१) सात्त्विकी—भक्तिके लिए ही की जानेवाली पूजा (श्रीमद्भागवत ३।०९।१०), (२) राजसी—विषय, यश और ऐश्वर्यकी कामनासे प्रेरित होकर की जानेवाली पूजा (भागवत ३।२९।९), (३) तामसी—हिंसा, दम्भ, मत्सरता सहित की जानेवाली पूजा (भागवत ३।२९।८)। आर्तभेदसे प्रकार (१) अर्थार्थी—संसारी पदार्थ—धन, पुत्र, कलत्रादिके लिए की गयी पूजा, (२) आर्त—दुःख या सकट-निवारणार्थ की जानेवाली पूजा, (३) जिज्ञासु—भगवान्को जाननेकी इच्छासे की जानेवाली पूजा। अर्थार्थी, आर्त और जिज्ञासु—इन तीनों प्रकारके भक्तोंकी पूजा सकाम भक्ति कहलाती है। गौणी भक्तिमें तपोभक्तिकी अपेक्षा राजसी और रजोगुणी (राजसी) भक्तिकी अपेक्षा सात्त्विकी भक्ति श्रेष्ठ है। इसी प्रकार अर्थार्थीकी अपेक्षा जिज्ञासु तथा जिज्ञासुकी अपेक्षा आर्त भक्ति श्रेष्ठ है। (शाण्डिल्यसूत्र ५६)। श्रीमद्भगवद्-गीतामें भक्तोंके अर्थार्थी, आर्त, जिज्ञासु और ज्ञानी—ये चार प्रकार बतलाये गये हैं और ज्ञानीको सर्वश्रेष्ठ कहा गया है। (अध्याय ७।१६)

—वि० मो० ग०

गौणी लक्षणा—प्रयोजनवती लक्षणाके सारोपा तथा साध्यवसाना भेदोंका एक प्रकार, जिसमें लक्ष्यार्थ साध्य सम्बन्धके आधारपर ग्रहण किया जाता है। साध्यका अर्थ है गुणोंकी समानता। इस लक्षणाका मूल 'उपचार' कहा गया है, 'साहित्यदर्पण'के अनुसार जिसका अर्थ है 'दो अत्यन्त विभिन्न प्रतीत होनेवाले पदार्थोंमें साध्यके अतिशयमे भेदका न जान पड़ना।' उदा०—'उदित उदयगिरि मचपर, रसुवर बाल पतंग। विगसे सन्त-सरोज सब, हरपे लोचन-भृंग।' (तुलसी २० म० से)। इसमें रामकी 'बाल पतंग' कहनेमें मुख्य अर्थका बाध है और रामकी प्रभा उदयकालीन सूर्यके समान है, यह भिन्न अर्थ (लक्ष्यार्थ) ग्रहण किया गया है। साथ ही रामकी शरीर-कान्तिका सौन्दर्य व्यक्त करना प्रयोजन है जो साध्य-सम्बन्धपर आधारित है। अतः यहाँ गौणी लक्षणा है।



**गौरवगीति-दे०—**‘प्रशस्तिगीति’ ।

**ग्रामगीति**—ग्रामगीत शब्दसे ग्रामविषयक या ग्राममें गाये जानेवाले, गाँवसे लिये गये या ग्रामनिवासियोंके गीत-जैसे अर्थ मिलते हैं, किन्तु हिन्दीमें कहीं-कहीं इसे लोकगीतका पर्याय मान लिया गया है। वस्तुतः ग्रामगीत शब्दका प्रयोग करनेवाले आरम्भमें लोकगीतका उतना विस्तृत अर्थ नहीं समझते थे कि उसमें ग्रामगीत भी सम्मिलित किये जा सकें। उन्होंने सामान्यतः मनुष्यके तीन समुदाय समझे। पहला जंगली या आदिम। इन्हें ही मूल अर्थमें ‘फोक’ या लोक कहा गया। बहुधा लोकवार्ताके विद्वानोंने जंगली जातिके गीतोंको ही लोकगीत माना, उन्हींको लोकगीतके रूपमें रखा। दूसरा मनुष्य-समुदाय था ग्रामवासी या ग्रामीण। ये ग्रामीण जन चतुर्दिक् सभ्यताके क्षेत्रमें आवृत रहते हैं। इनके गीत ही ग्रामगीत कहे गये। ये ग्रामीण ‘फोक’के समुचित पुरातन अर्थमें लोक नहीं थे। तीसरा समुदाय नागरिकोंका था। इनके पास था शास्त्रीय संगीत। इस दृष्टिसे ग्रामगीतोंका रूप स्पष्ट होता है। ग्रामगीत वस्तुतः वे गीत हैं जो ग्रामोंमें प्रचलित मिलते हैं। ग्राम तो एक नागरिक इकाई है। उनमें भी लोक-मानस विद्यमान है। इस सिद्धान्तसे ग्रामगीत भी लोकगीत है, केवल ग्रामके स्थानीय तत्त्वोंसे वे गीत-विशेषित हो जाते हैं। —स०

**ग्राम्य-दे०—**‘अर्थ-दोष’, छठा तथा ‘शब्द-दोष’, दसवाँ ‘पद-दोष’ ।

**ग्लानि**—प्रचलित तैत्तिरीयमेंसे एक सचारी भाव। भरतके अनुसार—वसन, रेचन, रोग, अनाहार, मानसिक चिन्ता, मदपान, प्यास तथा निद्रा आदिसे यह उत्पन्न होता है और इसके अनुभाव हैं, निर्मल वाणी, कान्तिहीन दृष्टि, पीला चेहरा, मन्द गति तथा निर्वलता आदि (नाट्य० ७ ३१)। विश्वनाथने इसकी परिभाषा देते हुए लिखा है—‘रत्यायासमनस्तापक्षुत्पिपासादिसम्भवा। ग्लानिर्निष्प्राण-ताकम्पकार्यानुत्साहतादिकृत्’ (सा० द० ३ १७०)। अर्थात् रतिजन्य परिश्रम, मनस्ताप, भूख, प्यास आदिसे उत्पन्न विकलताको ग्लानि कहते हैं। इसमें कमजोरी, कम्प, काम करनेमें अनुत्साह आदि अनुभाव पाये जाते हैं। रामचन्द्र शुक्ले ग्लानिकी परिभाषा कुछ दूसरे ढंगकी दी है—‘किसी भावके वेगके कारण जो मानसिक शैथिल्य होता है उसे ग्लानि कहते हैं’ (र० मी० पृ० २२४)। इसके अनन्तर उन्होंने अपनी परिभाषाकी और भी स्पष्ट करते हुए कहा है कि ‘दुःख और मनस्तापसे उत्पन्न शिथिलता ही सचारीके रूपमें कही जा सकती है’। परिश्रमजन्य ग्लानिको वे श्रम(दे०)से भिन्न नहीं मानते।

हिन्दीके गीतकालके आचार्योंने प्रायः संस्कृत परम्पराका अनुसरण किया है। देव तथा पद्माकर आदिके लक्षण समान हैं—‘भूखहि तैं कि पियास तैं, कै रतिश्रम तैं अंग। विह्वल होत ग्लानि सौं, कम्पादिक स्वर भग।’ (जगद्० ४७५)। पद्माकरके उदाहरणमें नायिकाकी शिथिलतामें ग्लानिके स्थानपर श्रमका भाव प्रधान है—‘राजि रही रति आँखिनमें मनमें धौं कहा तनमें सिथिलाई।’ (जगद्० ४७६)। परन्तु रति-श्रमको संस्कृत तथा हिन्दीके आचार्योंने समान रूपसे इसके अन्तर्गत माना है। अयोध्याभिह

उपाध्यायने यशोदाके चित्रणमें इस सचारीकी व्यंजना की है—‘आवेगोंसे विपुलविकला जीर्णकाया कृशागी। चिन्तादग्धा व्यथितहृदया शुष्कओष्ठा अधीरा। आसीना श्री निकट पतिके अश्रुनेत्रा यशोदा। छिन्ना दीना विनत-वदना मोहमग्ना मलीना।’ (प्रि० प्र०)। —व० सि०

**घत्ता**—मात्रिक अर्द्धसम छन्द। घत्ताके विषम चरणोंमें १८ और सम चरणोंमें १३ मात्राएँ होती हैं और अन्तमें तीन लघु होते हैं। घत्ता अपभ्रंशका एक बहुत प्रिय छन्द है। अपभ्रंशके चरित् कान्व्योंमें सन्धियोंके प्रारम्भमें प्रायः घत्ताका प्रयोग कवियोंने किया है। जिस प्रकार हिन्दीमें चौपाई-दोहा शैलीमें चौपाईके पश्चात् दोहेका, उसी प्रकार अपभ्रंश चरित-पुराण-कृतियोंमें घत्ताका प्रयोग मिलता है। स्वतन्त्र रूपसे घत्ताका प्रयोग अपभ्रंश-कृतियोंमें कम ही मिलता है। ‘प्राकृतपैंगलम्’में घत्ताको द्विपदी कहा है (१ ९९)। हिन्दीमें घत्ताका प्रयोग बहुत कम मिलता है। केशवदास तथा सूदन जैसे कवियोंने इसका प्रयोग किया है। घत्ता शब्दकी व्युत्पत्ति बहुत स्पष्ट नहीं है। उदा०—‘मोहन मुख आगे अति अनुरागे मैं जु रही ससि छवि निदरि।’ (भिखारीदास)। ‘स्वयम्भू छन्द’ तथा कुछ अन्य कृतियोंमें घत्ताके अनेक भेदोंका भी उल्लेख किया गया है। अपभ्रंशका यह प्रसिद्ध छन्द हिन्दी कवियोंका प्रिय क्यों नहीं बन सका, कदाचित् इसका कारण दोहेकी लय और लोकप्रियता है। —रा० सि० तो०

**घत्तानन्द**—मात्रिक अर्द्धसम छन्द, ‘प्राकृतपैंगलम्’—(१ १०२)के अनुसार घत्ताके समान दो ही पंक्तियोंमें घत्तानन्द भी लिखा जाता है। इस प्रकार इसको भी द्विपदी कहा जा सकता है। घत्तानन्दकी प्रत्येक पंक्तिमें ११, ७, १३ के विरामसे ३१ मात्राएँ होती हैं। घत्तानन्दका प्रयोग अपभ्रंशमें मिलता है। हिन्दीके कवियोंने इसका प्रयोग बहुत कम किया है। सूदनने ‘सुजान-चरित’में प्रयोग किया है। उदा०—‘जय कन्दिय कुलकस, बलिविध्वस केशिय वक दानव दरन।’ (गडाधर छन्दोमजरी पृ० ७७)। —रा० सि० तो०

**घनवाद**—घनवाद (क्यूविज्म) चित्रणकी एक शैली है जिसका विकास प्रथम महासमरके पूर्व इसी शतीमें हुआ। इसका आरम्भ प्रसिद्ध फ्रेंच चित्रकार सेजानकी अंकन-शैलीसे सम्बन्ध रखता है। सेजान पहला कलावन्त था जिसने भग-रेखाओं(कर्व)को कोणिक रूप दिया और घन रूपको निखारकर स्पष्ट किया, उसपर बल दिया। वस्तुओंकी घनताकी परिचायक इस शैलीकी शक्ति लोगोंने पहचानी और अनेक चित्रकारोंने तत्काल इस पद्धतिसे वर्ण और रेखाओं द्वारा अंकन करना प्रारम्भ कर दिया।

घनवादकी दृष्टि प्रारम्भमें लोगोंको खनिज-विज्ञानसे मिली। उसके अनुसार कण अथवा अणु (रवा) ही सारे भौतिक पदार्थोंका प्राथमिक रूप था। इससे चित्रको ‘क्रिस्टल’ या कणत्व प्रदर्शित करना चाहिये। पदार्थोंके सारे अनन्तर विकार-रूप इन्हीं कणोंके बदलते रूपमें प्रभावित होते हैं। किनारे और कोण इस दिशामें बड़े महत्त्वके होते हैं, इससे मनुष्य और अन्य प्राकृतिक अवयवोंको प्राथमिक रूप देनेके लिए यह आवश्यक है कि

वर्तुल या भग-रेखाएँ सर्वथा त्याग दी जायें और वे प्राथमिक रूप ज्यामितिक आकृतियोंसे उपलब्ध किये जायें। इसीसे प्रारम्भिक धनवादी चित्रोंकी भूमि रवादार मिश्रीके रूपमें तैयार की गयी। इसी प्रकार समुद्री दृश्योंमें भी लहरोंके किनारे बहुत पैने कर दिये गये। इस नयी चित्र-शैलीके प्रधान चित्रकार पाब्लो पिकासो और जार्ज ब्राक हैं। इनमेंसे किसीको इसका प्रवर्तक माना जाय इस विषयमें चित्रालोचकोंका मतैक्य नहीं, परन्तु निस्सन्देह ये दोनों ही अनाधारण प्रतिभासम्पन्न हैं।

धनवादका प्रधान निदान्त यह है कि शक्ति सौन्दर्य है। दूसरे, सीधी रेखा टेढ़ी या गोल (भग) रेखामें अधिक मजबूत होती है। विवेकत इस सिद्धान्तको स्वीकार करना कठिन है, क्योंकि शक्ति ही यदि सुन्दर होती तब कम-जोर-कोमल कुसुम सुन्दर नहीं कहा जा सकता और यदि केवल सीधी रेखाएँ ही मजबूत समझी जातीं और गोल रेखाएँ कमजोर, तो पहलेसे बनते जाते सीधे द्वारोंको मेहराबदार नहीं बनाया जाता।

जो भी हो, धनवाद अनेक प्रकारमें विकसित हुआ और चित्रणके क्षेत्रमें उसने असाधारण प्रगति की। उसीसे प्रभावसे मूर्त अमूर्त होने लगा और भविष्यवाद (दि०), निर्माणवाद आदि अनेक चित्र-शैलियाँ कालान्तरमें विकसित हुईं। धनवादको साधारणतः हम पूर्व और उत्तर, दो शैलियोंमें बाँट सकते हैं। पहली शैलीका आरम्भ पिकासोने अपने प्रसिद्ध चित्र 'मातिलामें महिलाका मस्तक' में किया। इसमें और इस प्रकारके दूसरे चित्रोंमें मानव शरीरको ज्यामितिक खण्डोंमें प्रस्तुत किया गया। इस प्रकार मस्तकका कणीकरण लगता तो लकड़ीके तक्षित नस्तक-सा है, पर पारखी नेत्रोंके लिए उनका अर्थ है।

पहले कालमें तो मानव-पिण्डको ज्यामितिक खण्डोंमें बाँटकर ही छोड़ दिया गया था, जिससे उनकी कई सतहें या तल बन गये, अब इस उत्तरकालीन धनवादी शैलीमें उन कतलों, तलों, सतहों या प्लेन खण्डोंको फेंट दिया जाने लगा, जिससे ओंखें कहीं चली गयीं, नाक कहीं जा पड़ी, हाथ और बाहें भिन्न-भिन्न दिशाओंमें जा लगीं। यह आवश्यक नहीं था कि दोनों नेत्र या दोनों बाहें बराबर-बराबर अपने नियत स्थानपर हों। यह कलाकार उनका प्राथमिक मौलिक तथ्य देख रहा था, अपनी विधिसे, विश्लेषणात्मक दृष्टिसे। सत्वातत्त्वमें पिण्डके अवयव प्रकाश न थे, नेत्रोंको उनका स्वरूप गोचर नहीं होता था। इससे अनेक कोणोंमें देखनेके लिए उन्हें खण्डशः तोड़ टाला गया। फिर बिना किसी पद्धति या तरतीबके एकस्थ कर दिया गया। रूप अब प्रधान न था, कृण प्रधान थे, खण्ड प्रधान थे। इसका सबसे सुन्दर उदाहरण पिकासोके चित्र 'कानवाइलरका चित्र'में प्रस्तुत है। उस चित्रमें घड़ीकी चेन लगे वेस्टकोट, बायाँ आँख, बायाँ कान और नाकके एक रूखला धुँधला आभास मिलता है, शरीरका ग्रेप-सर्वस्व रसीदों और फाइलोंमें खो गया है। इनमें पहला यानी पूर्वकाल धनवादका विश्लिष्ट रूप प्रस्तुत करता है और उत्तरकाल उसका मण्डित रूप। भविष्यवाद, निर्माण-वाद आदि इन्ही उत्तरकालीन धनवादके प्रसार हैं।

टेकनीकी दृष्टिसे धनवादका आरम्भ सेजानने किया। उसने अंकनमें वजनकी व्यञ्जनाके लिए रंगका प्रयोग ब्लाक-रूपमें किया, परन्तु मूर्तनको उसने अक्षुण्ण रखा। रूपकी अरूपता उसने सिद्ध न की, उसका प्रतिनिधीकरण फलकपर बना रहा। परन्तु उस रूपकी श्रुतता मेजानने धनवादी अनुयायियों—पिकामो, ब्राक, डेरें और लेगेने नष्ट कर दी। उन्होंने रूपको सर्वथा गौण कर दिया और सेजानकी भौमिक प्रक्रियामें एक नयी भाषाका विकास किया। धनवादकी इस नयी दृष्टिने यथार्थको सर्वथा तजकर वर्ण और रेखाके सौन्दर्यपर अपनी दृष्टि आरोपित की और प्रयास केन्द्रित किया और रूपका प्रायः पूर्णतः बहिष्कार कर दिया। अद्यावधि कलालोचनके सारे स्वीकृत सिद्धान्तों-को इस दृष्टिने चुनौती दे दी।

धनवाद भी प्रभाववाद(दि०)की ही भाँति पहले आन्धिक रूपमें उपहासस्वरूप ही प्रयुक्त हुआ। चित्रकार मतीसने १९०८ ई० में धनवाद शब्दका प्रयोग एक ऐसे चित्रके सन्बन्धमें किया था, जिसके रूपायित विषयका निरूपण स्पष्टतः धनात्मक हुआ था। रूपात्मक प्रभाववाद-से तो यह शैली नितान्त दूर थी ही, आन्ध्रन्तरवादी उत्तर-प्रभाववादी दृष्टिकोणसे भी यह एक पग आगे थी, क्योंकि रूप-आकलनको इसने कोई महत्त्व नहीं दिया, केवल शुद्ध अमूर्त रूपके तथ्यको ही निरूपित करनेका प्रयास किया। इसके एक विशिष्ट रूप—वैज्ञानिक धनवाद—का व्याख्याता पिकासो है। उसने उसे उसके चरम निर्विकार रूपतक पहुँचाया। पिकासो और ब्राकके अतिरिक्त धनवादी शैली-के अन्य प्रधान चित्ते लेगे, ग्लोज, मैत्जिगे और लोते हैं।

पाब्लो पिकासो (१८८१ ई०) मूल रूपमें स्पेनका निवासी है, पर अब पेरिसमें रहता है। आजके संसारका वह सबसे यशस्वी कलाकार है। आधुनिक चित्राकनकी अनेकानेक शैलियाँ उसकी तूलिकामें आविर्भूत हुई हैं। आधुनिक फ्रेंच चित्रणकी धनवादी आदि अनेक—प्रायः सभी—शैलियोंका वह अग्रणी है। चित्रण, ग्राफ, पादरी, मूर्तन (तक्षण), सभी क्षेत्रोंमें उसकी अप्रतिम मेधाने सफल प्रयोग किये हैं। उसकी प्रतिभा प्राचीनोंमें किसी मात्रामें कम नहीं है। १९०९ ई० और १९११ ई० के बीच उसने ब्राकके साथ-साथ विश्लेषणात्मक धनवादका अभ्यास किया, सन् १९१२ ई० के बाद संश्लेषणात्मक धनवाद-का। फिर तो उस दिशामें वह विविध प्रयोग करता गया और उसके प्रत्येक प्रयोगने चित्रकलाको एक नयी शैली दी। १९३७ ई० में उसने अपना प्रसिद्ध चित्र 'गेरनिका' अतिथयार्थवादी—धनवादी शैलीमें अंकित कर जर्मन आतंकवादका विरोध किया।

जार्ज ब्राक (१८८२ ई०) भी फ्रेंच चित्रकार है और वह भी पिकासोके साथ धनवादका जन्मदाता माना जाता है। उसके नाथ ही उसने भी धनवादकी विविध पूर्व और उत्तरकालीन शैलियाँ निमित्त कीं, बादमें फोव-आन्दोलनमें भाग लिया और धनवादी शैलीको फोवी शैलीके चटख रंग दिये। उसने चित्रमें दीवार कागज (wallpaper)-के टुकड़ोंका प्रयोग किया। उसके धनवादी चित्रोंमें गजब-का वर्ण प्रयोग हुआ है।

फरनान लेगे (१८८१ ई०) भी प्रधान फ्रेंच घनवादी चित्रकार है। विविध शैलियोंके भावसे गुजरता वह १९१० ई० में पिकासो और ब्राकमे मिला और उसने भी घनवादी शैली अपना ली। अलकतर्ता होनेके कारण उसके चित्रोंमें बड़ी सफाई भी है। उसका चित्र 'बाजके ऊपर प्रोफील' बड़ा सुन्दर बन पड़ा है।

आल्बर ग्लीज (१८८१ ई०-१९५३ ई०) फ्रेंच घनवादी चित्रकार और उस शैलीका सिद्धान्त-निरूपक था। मैटिजगे-के साथ उसने घनवादी शाखकी पहली पुस्तक 'दु क्युविज्म' १९१२ ई० में प्रकाशित की। १९१९ ई० के बाद वह धार्मिक प्रेरणाओंके वशीभूत हो गया और अधिकतर धार्मिक चित्र ही बनाने लगा, पर उसकी शैली घनात्मक बनी रही। चटख रंगोंका घनवादी विश्लेषण उसके चित्रोंका प्राण था। जॉ मैटिजगे (१८८३ ई०) भी ग्लीजकी ही भाँति घनवादी चित्रकार और सिद्धान्त-निरूपक था। पहले वह नवप्रभाववादियोंके प्रभावमें आया। फिर पिकासो और ब्राकके प्रभावसे घनवादके ढायेमें उसने ग्लीजके साथ घनवादके सिद्धान्तोंकी 'दु क्युविज्म'में व्याख्या की। आन्द्रे लोते (१८८५ ई०) भी फ्रेंच घनवादी चित्रकार था। उसने अकनके साथ-साथ सिद्धान्तका चिन्तन किया। ज्यामितिक आकारोंपर उसने बड़ी सूझ और अर्थके साथ लिखा। क्लासिकल (शास्त्रीय) कलाका प्रसशक होता हुआ भी प्रवृत्तिसे वह आधुनिकतावादी था और पिकासो और ब्राकके सान्निध्यमें आते ही जैसे उसने अपनी सहजभूमि और प्रेरणा पा ली। उसने दलोंके प्रेरणासे घनवादी शैलीमें शोख रंगोंका प्रयोग किया।

[सहायक ग्रन्थ—मॉडर्न मूवमेंट इन आर्ट विलेन्की।]

—भ० श० उ०

**घनाक्षरी**—मुक्तक दण्डका एक भेद। इसके अन्य नाम कवित्त और मनहरण भी हैं। इसे मुक्तक वर्णिक छन्दकी कोटिमें माना जाता है। इसमें ३१ अक्षर होते हैं, १६ और १५ अक्षरपर यति होती है। गुर्वन्त होना आवश्यक है। घनाक्षरीवृत्तोंमें ३१ वर्णका कवित्त छन्द अन्य कवित्तोंसे सर्वाधिक प्रचलित और लोकप्रिय है। हिन्दी ब्रजभाषाका यह अपना छन्द है। विद्वानोंमें प्रायः इसकी उत्पत्तिके सम्बन्धमें कोई निश्चित मत नहीं स्थापित किया जा सका है। कहते हैं, १४वीं शताब्दीमें मार्कण्डेयसेन कविने इस छन्दका आविष्कार किया था। यह छन्द ध्रुपदमें ठीक बैठता है। भक्तकालीन कवियों-विशेषतः सुरदास(सुरसागर) और तुलसीदास(विनयपत्रिका)ने पदोंमें इस छन्दका प्रयोग किया है। सुरदासके पूर्व किसीने कवित्त लिखा था, इसका उदाहरण नहीं प्राप्त होता। इसका प्रारम्भिक प्रयोग अकबर दरबारके कवि गग, 'कवितावली' और 'रामचन्द्रिका'में मिलता है। ऐसा माना जाता है कि चारणों और भाटोंने इस छन्दका प्रयोग किया है, पर रासो ग्रन्थों(पृथ्वीराजरासो, परमलारासो)में इसका प्रयोग नहीं हुआ है। कवित्त संज्ञाका प्रयोग छप्पय छन्दके लिए किया गया है। इस छन्दके निर्माणमें अनुष्टुप् वर्णिक छन्दकी प्रेरणा विद्यमान है। वस्तुतः ये छन्द वैदिक छन्दोंके वास्तविक उत्तराधिकारी हैं, जिनमें गण, मात्रा आदिका कोई बन्धन नहीं होता।

संगीत और नाद-व्यजनाका जितना अच्छा उदाहरण रीतिकालीन तथा रीतिमुक्त कवियोंने इसमें प्रस्तुत किया है, वह अन्य छन्दोंमें दुर्लभ है। यद्यपि अपनी मुक्तताके कारण ये वृत्त मुक्तक हैं, किन्तु इनमें लालित्य लानेके लिए अनेक बातोंकी ओर ध्यान रखना आवश्यक है।

इस छन्दके ३१ वर्णोंमें प्रायः १६ और १५ पर यति होती है, परन्तु समस्त चरणमें ८, ८, ८, ७, वर्णोंके बाद यतिका प्रयोग भी होता है। कभी-कभी शब्दके बीचमें यति पड़ती है तब ७ या ९ वर्णोंपर यति प्रतीत होती है, परन्तु लयानुसार यतिका क्रम पहले जैसा ही रहता है। इसके चारों चरणोंमें समान अन्त्यानुप्रास या ललितान्त्यानुप्रास होता है। चरणान्तमें मगण, रगण और सगण ही आ सकते हैं। सूक्ष्मत विचार करनेपर सम-विषम अक्षर-मैत्रीका नियम भी अनिवार्य है, केवल वर्णसंख्या पूरी करनेसे छन्दकी लय नहीं बन जाती। सम-वर्णिक शब्दके पश्चात् सम-वर्णिक शब्द और विषम-वर्णिक शब्दके पश्चात् विषम-वर्णिक शब्दका प्रयोग अनुकूल पड़ता है। घनाक्षरीके अष्टक पर्वको दो चतुष्कोमें विभक्त किया जा सकता है। वर्णिक चतुष्कोत्री मात्रा-संख्या ४ से ८ तक हो सकती है और ६ मात्राका वर्णिक चतुष्क घनाक्षरीके लिए सर्वाधिक अनुकूल है। इससे अधिक मात्राओंके चतुष्कोमें घनाक्षरीका प्रवाह गम्भीर और मन्द हो जाता है तथा इससे कम मात्राओंके चतुष्कोका प्रवाह सरल और क्षिप्र हो जाता है।

इस छन्दमें सम और विषम प्रयोगोंका ध्यान रखना इसलिए उचित है कि सम प्रयोग कर्ण मधुर होते हैं, इसी प्रकार विषम प्रयोगमें विषमके साथ विषम रख देनेसे 'विषम विषमौपधम्' हो जाता है, अर्थात् सुन्दर हो जाता है। एक, तीन या पाँच वर्णोंमें पूर्ण हो जानेवाले पद विषम और दो, चार और छमें पूर्ण होनेवाले सम कहलाते हैं। लयकी दृष्टिसे कवित्तोंमें माधुर्य लानेके लिए सम तथा विषम प्रयोगोंके सम्बन्धमें भानुने 'छन्दप्रभाकर'में ध्यान आकर्षित किया है। इसके रूप-विधानके सम्बन्धमें जगन्नाथप्रसाद 'रत्नाकर'ने विचार किया है। यह नियम प्रायः ३ अक्षरोंमें न्यूनके शब्दमें लागू नहीं होते, क्योंकि उनमें मगणादिकी सम्भावना नहीं होती, परन्तु अन्यत्र इस सम्भावनापर यथोचित विचार कर लेना चाहिये। यह भी ध्यान रखना चाहिये कि ये नियम उसी अवसरके निमित्त हैं जहाँ एक ही शब्दमें गण पड़े। पर जहाँ शब्दोंमें जोड़-तोड़में गण होगा वहाँ ये नियम लागू नहीं होंगे।

इस छन्दमें प्रबन्ध-क्षमता कम है, अतः इसका प्रयोग स्फुट रचनाओंमें अधिक हुआ है। यही कारण है कि यह रीतिकालका प्रचलित और प्रिय छन्द है। अनेक रसोंमें सफलतापूर्वक प्रयुक्त होनेपर भी यह छन्द शृङ्गार और वीर रसका विशिष्ट छन्द है। आधुनिक युगमें भी ब्रजभाषाके कवियोंमें भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, रत्नाकर तथा खड़ीबोलीके कवियोंमें हरिवोध (रसकलश), मैथिलीशरण गुप्त (साकेत), अनूप शर्मा (सुमनाजलि), गोपालशरण सिंह, दिनकर (कुरुक्षेत्र) आदिने इसका प्रयोग किया है। वस्तुतः इसे हिन्दीका राष्ट्रीय छन्द माना जा सकता है।

रीतिकालके कवियोंने इस छन्दमें बहुतसे प्रयोग किये हैं। सूदनने अपने 'सुजान-चरित'में इसका कवित्त-धनाक्षरी नामसे विशेष प्रयोग किया है—'जब होत असवार, सुवभारके निवारक बन्दि सरदार, बदनमेको कुँवार।' (२७ : ३, ४)। इनमें १७, १५ पर यति है और पहिले और तीसरे चरणमें ८, ९, ८, ६ तथा दूसरे और चौथेमें ८, १०, ८, ६ पर यति है तथा अन्तमें गुरु-लघु है। देवके प्रयोगोंमें कई विशेषताएँ हैं। कभी-कभी एक चरणकी मात्राएँ ३२ या ३३ हो गयी हैं—'कुँवर किशोरी मुस मोरी करै सखियन सों चोरा चोरी चितगति रोरी सी रची रही।' (२० वि० पृ० ५३)। इसमें ३२ अक्षर है। तुलसीदास और पद्माकरके कवित्तोंमें ८, ८, ८, ८, यतियोंमें १६ अक्षरोंका प्रयोग भी मिलता है। केशवदासका उदाहरण—'बानी जगरानीकी उदारता बसानी जाय, ऐसी मति कहौ धो उदार कौनकी भई।' (रा० च०. प्र० १०)। इस छन्दमें लयके अनुसार भाव और चित्रको व्यञ्जित करनेकी अपूर्व शक्ति है। —पु० शु०, ह० मो०

**घोड़ी-बुड-बढीके** गीत, दूहेको घोड़ीपर विठाते समय गाया जाता है। इसमें घोड़ीकी सज्जा, चाल, उसके हाव-भाव और उसपर चढ़नेवाले वरके सौन्दर्य आदिका उल्लेख रहता है। घोड़ीके गीत मुसलमानोंके यहाँ खास तौरसे गाये जाते हैं। —२० अ०

**चंचरी**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। भानुके अनुसार 'छन्दप्रमाकर' (पृ० ८७)में इसका लक्षण २, स, ज, ज, म, रके योगसे बताया गया है। (SIS, IIS, ISI, ISI, SII, SIS), 'प्राकृतपैंगल'में चंचरी (२ - १८४), 'छन्दोनुशासन'(हिमचन्द्र)में उज्ज्वल (२ - ३१३) और 'छन्द सज्ञ'में विषुधप्रिया (८ - १६) नाम दिया गया है। इन छन्दमें १०, ८ वर्णोंपर यति होती है, पर पिंगलने ८, १० वर्णोंपर यति मानी है। इसका मात्रिक रूप गीतिका-छन्द है। सूदनने चंचरी नामसे प्रयुक्त किया है (सुजान-चरित), पर केशवने चंचरी नाम ही दिया है। उदा०—'माल श्रीरघुनाथके उर शुभ्र सीतहिं सो ढयी। अपियो हनुमन्तकी तिन दृष्टि कै करुणामयी।' (रा०च० २६ - २३)। —पु० शु०

**चंचला**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद, 'प्राकृत-पैंगलम्' (१४ अ० ६०)में उल्लिखित वर्णवृत्त (१७२)। ८ गुरु-लघुके योगसे यह छन्द बनता है। 'स्वर्यमुच्चन्द'में (१, ४३) इसका नाम चित्रशोभा दिया है। केशवने इसका नाम ब्रह्मरूपक दिया है। उदा०—'अन्न देह-सी सदेह राखि लेइ प्राणजात, राज बाप माललै करै जु पोषि दीह नात। दास होइ पुत्र होय मिथ्य होय कोई माय, शासन न मानई तो कोटि जन्म नर्क जाइ।' (रा० च० ९ ९)। —पु० शु०

**चंचलातिशयोक्ति**—दे०—'अतिशयोक्ति', छठा भेद।

**चंडाग्नि**—वज्रयोगमें पवन-निरोधके उपरान्त अवबृत्ती मार्गमें चण्डाग्निके प्रज्वलित करनेकी क्रियाका विधान है। यही चण्डाग्नि समस्त क्लेश और वासनाओंको भस्म कर देती है। शैव पद्धतिमें इसीको ब्रह्माग्नि कहा गया है। नाथपन्थी तथा सन्तोंमें यद्यपि इसे चण्डाग्नि नामसे नहीं पुकारा गया, किन्तु इसका वर्णन अवश्य मिलता है। इस अश्विकी

प्रज्वलित करनेके लिए नाँ इन्द्रियद्वारोंको पवनबन्ध द्वारा बन्द कर केवल दसवें द्वार—ब्रह्मरन्ध्र अथवा बैरोचन द्वारको उद्घाटित करना पड़ता है —१० बी० भा०  
**चंद्र-दे०**—'हठयोग', 'पिट'।

**चंद्र-मात्रिक** सम छन्दका एक भेद। भानुके अनुसार इसके प्रत्येक चरणमें १७ मात्राएँ होती हैं। सूरने वर्णनात्मक स्थलोंपर इसका भी प्रयोग किया है—'कियो बति मान वृषभानु वारी। देखि प्रतिविम्ब प्रिय हृदय नारी।' (सू० ता०. ना० प्र० पृ० ३६५)।

**चंद्रवर्त्म**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। रगण, नगण, भगण, सगणके योगसे यह वृत्त बनता है (SIS, III, SII, IIS), 'रत्नमञ्जूषा' (५ ३)में इसका वितान नाम दिया है। हेमचन्द्र (६०० १६१), जयदेव (छन्दो० ६ ४३), विरहाक (वृत्त० ३ ४४)ने चन्द्रवर्त्म नाम माना है। तुलसीकी चौपाइयोंमें इस छन्दके चरण मिल सकते हैं—'राम भक्तजन जीवन धनसे।' (बालकाण्ड)। केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है—'तान दान जप जाप जु करियो। तोषि-तोषि उर मॉनु जु भरियो। जोग जाग हम जा लग गहियो। रामचन्द्र सबको फल लहियो।' (रा० च०. ११ २)। —पु० शु०

**चंद्रसखी**—लियोंके भक्ति-गीत, चन्द्रसखी कृष्णाश्रयी शाखाकी लोक-गायिका हैं। इनके गीत, मालवा, राजस्थान, निमाड़ और ब्रजमें जनतामें प्रचलित हैं। इस कवयित्रीका काल १७वीं या १८वीं शताब्दी अनुमानित किया जाता है। चन्द्रसखीके भजन लियोंमें खूब प्रचलित हैं। —श्या० प०

**चंद्रावल**—सावनके दिनोंमें कुलप्रदेश, बुन्देलखण्ड, राजस्थान और गंगाके मध्यवर्ती मैदानोंमें 'चन्द्रावल' अथवा 'चन्द्रावलि' नामक एक गीत-कथा प्रचलित है। किन्ती-न-किस्ती रूपमें यह कथा प्रायः सभी जनपदोंमें उपलब्ध है। कथाकी रूपरेखा इस प्रकार है—'एक दिन मुगलोंकी सेनाने चन्द्रावलिके गाँवके निकट डेरा डाला। चन्द्रावलि माताके वरजनेपर भी घडा लेकर पानी भरने पहुँची। मुगलोंने उसे तन्मुखोंके बीच डाल लिया। तब उसका पिता, भाई आदि वारी-वारीसे उसे छुड़ानेके लिए मुगलोंके पास पहुँचे। चन्द्रावलिको उन्होंने नहीं छोड़ा। तब थोड़ेसे चन्द्रावलिके तन्मुखोंमें आग लगा दी और जल गयी।' 'चन्द्रावल' वस्तुतः चन्द्रावलिके सम्बन्धमें गेय गीतोंके कथा-रूपकी सज्ञा है। बुन्देलखण्डमें 'मथुरावली'के नामसे जो गीत-कथा गायी जाती है, उसकी कथावस्तु भी चन्द्रावलके अनुरूप है। केवल चन्द्रावलिके स्थानपर मथुरावलीका प्रयोग किया जाता है। चन्द्रावलि कहीं-कहीं व्याहता बतायी गयी है। वह अपने पति और ससुरकी लाज रखनेके लिए तथा पिता और भाईका मुख उज्ज्वल करनेके लिए मुगलोंको समर्पित होनेकी अपेक्षा अग्निकी लपटोंमें अपनी आहुति देकर कथाकी कारुणिक स्थितिमें समाप्त करती है। पाठ-भेदको दृष्टिसे अर्द्धोंमें यहाँ-वहाँ भेद स्वाभाविक है। कहीं मुगलोंके स्थानपर 'तुरुक'का प्रयोग है। इस प्रकार जलकर 'चन्द्रावल' या 'मथुरावली' कुल-पुरुषोंकी पगड़ीकी लाज रखती है। 'रोय चले वारें साहिबा, विहँस चले राजा वीर, राखी बहना पगड़ीकी लाज, ठाड़ी जरै मथुरावलि।' (चन्द्रावलि)। उक्त

गीतकथा श्रावणमें झूलेपर गायी जाती है। अनुमानत गीत पाँच-छ शताब्दीसे अधिक प्राचीन नहीं है।

मालवामें 'चन्द्रावल' नामक एक और गीत-कथा दीपावलीके दूसरे दिन गायी जाती है। उसमें चन्द्रावलि एक गूजरनी है जो कृष्णको अपने यहाँ आमन्त्रित करती है। सेजपर छलिया कृष्णने चन्द्रावलिको विलमाया और रात छ मासकी हो गयी। परिणामस्वरूप गौशालामें प्रतीक्षा करता हुआ उसका पति 'गोरधन' गायोंके खुरोंसे कुचलकर मर गया। उसीकी स्मृतिमें 'गोरधन' छापे जाते हैं और चन्द्रावल गाकर स्त्रियाँ लोकाचार पूर्ण करती हैं। भारतीय लोकगीतोंमें चन्द्रावलि नाम और भी कथा-प्रसंगोंके बीच आता है। स्थूल रूपसे मुगलोंके अन्याचारसे पीड़ित चन्द्रावलि ही 'चन्द्रावल'की नायिका है। —श्या० प०

**चंपू**—श्रव्य काव्यका एक भेद। दे०—'साहित्यरूप'। 'गद्यपद्यमय काव्यं चम्पूरित्यभिधीयते—(सा० द०, ६, ३३६), अर्थात् गद्य-पद्यके मिश्रण काव्यको चम्पू कहते हैं। काव्यकी इस विधाका उल्लेख साहित्यशास्त्रके प्राचीन आचार्यों—मामह, दण्डी, वामन आदिने नहीं किया। यों गद्य-पद्यमय शैलीका प्रयोग वैदिक साहित्य, बौद्ध जातक, जातकमाला आदि अति प्राचीन साहित्यमें भी मिलता है। चम्पू नामके प्रकृत काव्यकी रचना दसवीं शतीके पहले नहीं हुई। 'नल चम्पू' (त्रिविक्रमभट्ट) जो दसवीं सदीके प्रारम्भकी रचना है, चम्पूका प्रसिद्ध उदाहरण है। इसके अतिरिक्त 'यश तिलक' (सोमदेव सूरि), 'चम्पू रामायण' (भोजराज), 'आनन्दचन्द्रावन' (कवि कर्णपूर), 'गोपाल चम्पू' (जीव गोस्वामी), 'नीलकण्ठ चम्पू' (नीलकण्ठ दीक्षित) और 'चम्पू भारत' (अनन्त कवि) दसवींसे सत्रहवीं शतीतकके चम्पू-काव्योंके उदाहरण हैं।

वस्तुतः यह काव्यरूप अधिक लोकप्रिय न हो सका और न काव्यशास्त्रमें उसकी विशेष मान्यता हुई। हिन्दीमें 'यशोधरा' (मैथिलीशरण गुप्त)को चम्पू-काव्य कहा जाता है, क्योंकि उसमें गद्य-पद्य दोनोंका प्रयोग हुआ है। —ब्र० व०

**चउपैया**—मात्रिक सम छन्दका एक भेद। 'प्राकृतपैंगलम्'में इसके प्रत्येक चरणमें ३० मात्रा तथा अन्तमें ग (S) माना गया है (१ ९७)। भिखारीदासने इसी लक्षणके छन्दका नाम चौबोल दिया है (छन्दो० पृ० ३३)। भानुने 'प्राकृतपैंगलम्'के अनुसरणपर इसमें १०, ८, १० पर यति मानी है और अन्तमें एक सगण (IIS) और ग (S)का प्रयोग कर्णमधुर कहा है (छ० प्र० पृ० ६९)। तुलसीने इस छन्दका प्रयोग 'रामचरितमानस'में, केशवने 'रामचन्द्रिका'में तथा रघुराजने 'रामस्वयंवर'में किया है। इनके अतिरिक्त नन्ददास तथा सुन्दरदास द्वारा भी यह प्रयुक्त हुआ है। प्रायः स्तुति या प्रशंसामें इसका अच्छा प्रयोग हो सका है, विशेषकर तुलसीने—'जय-जय अविनासी, सब घटवासी, व्यापक परमानन्दा।' (रा० च० मा० १ १८६)। यह छन्द अलकार-छन्द कहा जा सकता है, क्योंकि इसकी यतिके साथ यमकका प्रयोग भी होता है। उदा०—भय प्रगट कृपाला, दीन दयाला, कौसल्या हितकारी।' (रा० च० मा० १ १९२) तथा—'गुनगन प्रतिपालक रिपु-कुल-धालक, बालक ते रणरन्ता।' (रा० च० ३६ ९)।

**चकवा**—एल पक्षी जो जाड़ेमें नदियों और बड़े जलाशयोंके किनारे दिखाई देता है और वैशाखतक रहता है। अधिक गरमी पड़ते ही यह भारतवर्षसे चला जाता है। यह दक्षिणको छोड़ सारे भारतवर्षमें पाया जाता है। यह पक्षी प्रायः झुडमें रहता है। यह हंस जातिका पक्षी है। इसीलिए सन्त लोग इसे जीवका भी पर्यायवाची मानते हैं। यह अपने जोड़ेसे बहुत प्रेम करता है। बहुत कालसे इस देशमें ऐसा प्रसिद्ध है कि रात्रिके समय यह अपने जोड़ेसे अलग रहता है। सन्तोंने इसके रात्रिकालके वियोगजनित दुःखको लेकर जीवका ईश्वरसे विछोह होनेकी कल्पना की है। 'चकवा चकई दो जने, इन मारो मति कीय। ये मारे करतारके रैन-विछोहा होय।' (कवीर० सा०)। —उ० श० शा०

**चकित**—दे०—'स्वभावज अलकार', सोलहवाँ।

**चतुर्व्यूह**—पाचरात्रके अनुसार भगवान् लोककल्याणके लिए (दे०—गीता, अ० ४, श्लो० ८) चार प्रकारका रूप धारण करते हैं—(१) व्यूह, (२) विभव, (३) अर्चावतार, (४) अन्तर्यामी अवतार। व्यूहमें वासुदेव (सर्वकामी परमात्म्य), संकर्षण (जीव), प्रद्युम्न (मन), अनिरुद्ध- (अहंकार)की गणना है। —वि० सो० श०

**चपलता**—प्रचलित तैत्तिरीयमेंसे एक सचारी। भरतने इसके विभाव प्रेम, घृणा, अधैर्य, ईर्ष्या, विरोध आदिको माना है और कठोर वचन, प्रतारणा, पीटना, मारना, बाँधना आदिको अनुभाव स्वीकार किया है (नाट्य० . ७ ६०)। विश्वनाथके अनुसार इसकी परिभाषा है—'मात्सर्यद्वेषरागा-देशचापल्य त्वनवस्थिति। तत्र भर्त्सनपारुष्यस्वच्छन्दा-चरणादयः।' (सा० द० . ३ १६९)। मात्सर्य, द्वेष, राग आदिके कारण मनका स्थिर न रहना चपलता है। इसमें भर्त्सना, परुषता, स्वच्छन्दता आदिका आचरण पाया जाता है। हिन्दीके कुछ आचार्योंने इसका अनुसरण किया है—'रागर क्रोध विरोध तें चपल चेष्टा होय।' (भाव० सचारी)।

चपलता भी दो प्रकार की होती है—प्रकृतिगत और आगन्तुक। प्रकृतिगत चपलता भावदशाके रूपमें अभिव्यक्त होती है। आगन्तुक चपलता ही सचारी हो सकती है, क्योंकि इसीका सीधा सम्बन्ध किसी स्थायी भावसे होता है। रीतिकालीन कवियोंने रागको प्रधानता दी है। पद्माकरका लक्षण है—'जहँ अति अनुरागादि तें, थिरता कछू रहै न। तित चितचाहँ आचरण, वहै चपलता देन।' (जगत० ५६५)। पद्माकरने रागजन्य सचारीका ही उदाहरण दिया है—'झाँकति है कवहुँ झँझरीन झरोखनि त्यों सिरकी सिरकी मैं। झाँकति ही खिरकी मैं फिरै थिरकी-थिरकी खिरकी-खिरकी मैं।' (जगत० ५६६)। तुलसीदासने सीताके मनोभावमें इसीकी व्यञ्जना की है—'चितवति चकित चहुँ दिसि सीता। कहँ गये नृप किसोर मन चीता।' (रा० च० मा० १)। —व० मि०

**चपलातिशयोक्ति**—दे०—'अतिशयोक्ति', छठा भेद।

**चरखा**—लकड़ीका बना हुआ एक प्रकारका यंत्र जिसकी सहायतासे ऊन, कपास या रेशम आदिको कातकर सूत बनाते हैं। सन्तसाहित्यमें चरखेके रूपसे शरीरके



स्थूल रूपका ग्रहण किया गया। चरखेके समान ही शरीरके सारे व्यापारको स्पष्ट करनेके लिए एक-एक चीजका अलग-अलग वर्णन किया जाता है। 'जो चरखा जरि जाय वढेया ना मरे। नैं कातां सूत हजार चरपुला जनि जरे' (कवीर-बीजक २२७) अर्थात् यद्यपि चरखारूपी शरीर जल जाता है, परन्तु उसका बनाने या कल्पना करनेवाला नष्ट (मन) नहीं मरता है। जो इस चरखेको ममत्व ले और उसे मनके ये सकल्प-विकल्प विदित हो जायें तो फिर आवागमन मिट जाता है। —उ० श० श्रा०

**चरण**—किसी छन्दकी प्रधान यतिपर समाप्त होनेवाली पूर्ण पंक्तिको उसका एक 'चरण' कहा जाता है। 'पद' और 'पाद' इसके पर्याय हैं। सामान्यतः छन्दकी कल्पना चतुष्पादके रूपमें मिलती है, अतएव अधिकांश छन्द चार चरणोंवाले होते हैं। चरणकी समानताका अर्थ है मात्रिक यति-गति तथा मात्रा-संख्याकी एकरूपता। वर्णिक छन्दोंमें वर्ण-क्रम तथा वर्ण-संख्यासे यह समानता मापी जाती है, साथ ही यति-गतिका विचार भी रहता है। कुछ छन्द चारसे कम और चारसे अधिक चरणोंवाले भी होते हैं। वैदिक छन्दोंमें त्रिपाद गायत्री, त्रिपाद अनुष्टुप् आदि तीन ही चरणोंके होते हैं तथा 'षट्पद' जिसका अपभ्रंशरूप 'छप्पय' हो गया है और 'मिलिन्दपाद' नामक छन्द छ चरणोंवाले होते हैं। इसी कारण इनका नामकरण मौरिके समानार्थी शब्दोंसे किया गया है।

**सम, विषम, अर्द्धसम**—जिन छन्दोंमें सब चरण समान होते हैं उन्हें 'सम', जिनमें दोसे अधिक चरण समान न हों उन्हें 'विषम' और जिनमें कुछ चरण (पहला, तीसरा) एक समान हों तथा अन्य (दूसरा, चौथा) कुछ उनसे भिन्न, किन्तु परस्पर समान हों, उन्हें 'अर्द्धसम' कहा जाता है। इस प्रकार सम, विषम और अर्द्धसम ये मात्रिक और वर्णिक, दोनों प्रकारके छन्दोंके विभाजन हैं, जिनका आधार चरणोंकी समानता, असमानता तथा अर्द्धसमानता मानी जाती है। विषम संख्याके चरणोंवाले छन्द विषम कोटिमें ही आते हैं, चाहे सभी चरण परस्पर समान हों। यह एक प्रकारका अपवाद जैसा है, विषमताका निर्णय चरणोंके रूपसे न होकर चरण-संख्यासे होता है। —ज० गु०

**चरितकाव्य**—चरितकाव्य प्रबन्धकाव्यका ही एक विशेष रूप या प्रकार है। प्रबन्धकाव्य, कथाकाव्य, और इतिवृत्तात्मक कथा (पुराणकथा आदि), तीनोंके लक्षणोंका समन्वय हुआ है। यही कारण है कि प्रायः चरितकाव्योंने अपनेको कभी चरित, कभी कथा और कभी पुराण कहा है, जैसे, 'पद्मचरित', 'रिट्ठणेमिचरित', 'जनहरचरित', 'पञ्जुण कहा', 'भक्त कहा', 'महापुराण', 'हरिवंशपुराण' आदि। वस्तुतः चरितकाव्योंमें इन तीनों शब्दोंका एक ही अर्थमें प्रयोग हुआ है और सबका अभिप्राय प्रबन्धकाव्यसे ही है, ऐतिहासिक चरित्र, पुराणकथा या साहित्यिक कथाकाव्यसे नहीं। किन्तु चरित, कथा और पुराण नामवाले सभी ग्रन्थ चरितकाव्य नहीं होते, जैसे 'बुद्धचरित', 'श्रीकण्ठचरित', 'नैषधीय चरित' आदि शास्त्रीय शैलीके महाकाव्य हैं, 'बृहत्कथा', 'श्रुतपञ्चमीकथा', 'लीलावर्द्ध कहा', 'सुमराश्च कहा',

'दशकुमारचरित', 'हर्षचरित' आदि कथाकाव्य और इतिवृत्तात्मक कथाकाव्य हैं तथा 'अग्निपुराण', 'वायुपुराण', 'आदिपुराण', 'उत्तरपुराण' आदि पुराणग्रन्थ हैं।

चरितकाव्यकी कुछ निजी विशेषताएँ हैं जिनके कारण वह पुराण, इतिहास और कथामें भिन्न तथा एक विशेष प्रकारका प्रबन्धकाव्य माना जाता है। संस्कृतमें चार शैलियोंके प्रबन्धकाव्य मिलते हैं। शास्त्रीय शैली, ऐतिहासिक शैली, पौराणिक शैली और रोमांसिक शैली। इनमेंमें प्रथमके अतिरिक्त अन्य तीन शैलियोंमें चरितकाव्य होते हैं। अपभ्रंशमें पौराणिक और रोमांसिक, इन दो ही शैलियोंके प्रबन्धकाव्य मिलते हैं और वे सभी चरितकाव्य हैं। 'पद्मसिरिचरित' की भूमिकामें हरिवल्लभ मायाणीने चरितकाव्यका स्वरूपनिर्देश करते हुए लिखा है कि 'स्वरूपकी दृष्टिसे अपभ्रंशमें पौराणिक काव्यों और चरितकाव्योंमें बहुत अन्तर नहीं है। पौराणिक काव्योंमें विषयका विस्तार बहुत अधिक होनेसे सन्धि-संख्या पचाससे सवा सौतक होती है, किन्तु चरितकाव्योंमें विषय-विस्तार मर्यादित होता है, जिससे सन्धि-संख्या अधिक नहीं होती। शेष बातों, जैसे सन्धि, कडवक, तुक, पंक्तियुगल आदिमें दोनोंमें कोई भेद नहीं होता। किन्तु सभी चरितकाव्य कडवकबद्ध हों, यह बात भी नहीं है, हरिभद्रका 'णिमिगाह चरित' आद्यन्त रङ्गाछन्दमें है।' (पद्मसिरि चरित भूमिका पृ० १५)। किन्तु यह अन्तर बाह्य स्वरूपका अन्तर है, मायाणीजीने दोनोंके आन्तरिक स्वरूपका कोई अन्तर नहीं बताया है। वस्तुतः पुराण, पौराणिक सामग्रीवाले काव्य और पौराणिक शैलीका काव्य, इन तीनोंमें बहुत अन्तर होता है। इनमें पुराण तो काव्य होता ही नहीं। पौराणिक सामग्री लेकर शास्त्रीय या रोमांसिक शैलीके प्रबन्धकाव्य भी लिखे जाने हैं और ऐतिहासिक और उत्पाद्य सामग्री लेकर भी पौराणिक शैलीके महाकाव्य लिखे जा सकते हैं। अतः काव्य पौराणिक नहीं होता, बल्कि उसकी शैली पौराणिक, ऐतिहासिक, रोमांसिक या शास्त्रीय होती है। इनमें तीन शैलियोंमें चरितकाव्य होते हैं, शास्त्रीय शैलीमें नहीं होते। उदाहरणार्थ, पौराणिक शैलीके चरितकाव्य—'पद्मचरित', 'पार्वनाथचरित', 'पद्मचरिय', 'पद्मचरित', 'महापुराण', 'पासपुराण', 'त्रिपटिशलाकापुरपचरित' आदि। ऐतिहासिक शैलीके चरितकाव्य—'पृथ्वीराजविजय', 'विक्रमाकडेवचरित', 'राजतरंगिणी', 'कुमारपालचरित', 'हन्मीर महाकाव्य', 'गडदबहो' आदि। रोमांसिक शैलीके चरितकाव्य—'नवसाहसकचरित', 'चन्द्रप्रभचरित', 'आन्तिनाथचरित', 'मलयसुन्दरी कहा', 'अंजणा सुन्दरी चरिय', 'भविसयत्तकहा', 'करकण्डुचरित', 'जसहरचरित' आदि।

इस प्रकार प्रबन्धकाव्यके मुख्यतः दो रूप होते हैं, (१) शास्त्रीय प्रबन्धकाव्य, (२) चरितकाव्य। चरितके लक्षण ये हैं—१ चरितकाव्यकी शैली जीवनचरितकी शैली होती है। उसमें प्रारम्भमें या तो ऐतिहासिक ढंगमें नायकके पूर्वज, माता-पिता और वंशका वर्णन रहता है या पौराणिक ढंगसे उसके पूर्व भवोंका वृत्तान्त तथा उसके जन्मके कारणोंका वर्णन होता है अथवा कथाकाव्यकी तरह उसके माता-

पिता, देश और नगरका वर्णन रहता है। उसमें चरित-नायकके जन्मसे लेकर मृत्युपर्यन्ततककी अथवा कई जन्मों- (भवान्तरों)की कथा होती है। उसमें शास्त्रीय प्रबन्धकाव्योंकी तरह महत्त्वपूर्ण और कलात्मकता उत्पन्न करनेवाली मुख्य घटनाओंका चुनाव और वर्णनात्मक अंशोंकी अधिकता नहीं होती। अतः वह कथात्मक अधिक और वर्णनात्मक कम होता है। चरितकाव्यका कवि कथाको छोड़कर वस्तुवर्णन या प्रकृति-चित्रणमें अधिक देरतक नहीं उलझता। इसी कारण वह कथाकाव्यके अधिक निकट तथा शास्त्रीय प्रबन्धकाव्योंकी अपेक्षा अधिक स्वाभाविक, सरल और लोकप्रिय होता है। २ चरितकाव्यमें प्रायः प्रेम, वीरता और धर्म या वैराग्य-भावनाका समन्वय दिखलाई पड़ता है। सबमें कोई-न-कोई प्रेमकथा अवश्य होती है और उसका स्थान गौण नहीं, महत्त्वपूर्ण होता है। उसमें पौराणिक कथानकमें भी प्रेमाख्यानक रंग भरनेका प्रयत्न दिखाई पड़ता है। प्रायः सभी चरितकाव्योंमें प्रेमका प्रारम्भ समान रूपमें स्वप्न-दर्शन, गुण श्रवण, चित्र-दर्शन या प्रथम साक्षात्कार द्वारा होता है। विवाहके पहले या बादमें नायक-नायिकाके मार्गमें अनेक विघ्न-बाधाएँ आती हैं, युद्ध करने पड़ते हैं और अन्तमें उनका मिलन होता है। जैन चरितकाव्योंमें प्रायः अन्तमें नायक किसी प्रेरणा या उपदेशसे ससारसे विरक्त होकर जैन मुनि बन जाता है। ३ प्रायः सभी चरितकाव्योंमें कथारम्भके लिए वक्ता-श्रोता-योजना अवश्य होती है। यह प्रश्नोत्तर योजना इतने रूपोंमें मिलती है, (क) धर्मगुरु और शिष्य, पौराणिक कथाविद् और भक्तजन अथवा श्रावक और श्रोताके बीच, (ख) शुक-शुकी, शुक-सारिका, भृगु-भृगी अथवा किसी वक्तापक्षी और मानव-श्रोताके बीच, (ग) कवि और कवि-पत्नी या कवि और उसके किसी शिष्यके बीच। ४ उसमें अलौकिक, अतिप्राकृत और अतिमानवीय शक्तियों, कार्यों और वस्तुओंका समावेश अवश्य रहता है जो पौराणिक और रोमांसिक शैलीके कथाकाव्यों, पौराणिक कथाओं और लोककथाओंकी देन है। इस कारण उसमें साहसपूर्ण, आश्चर्योत्पादक और रोमांसिक कार्यों तथा तत्त्वोंकी अधिकता होती है और उन सभी कथानक-रूढ़ियोंकी भरमार होती है जो लोककथा और कथा-आख्यायिकाओंमें बहुत अधिक मिलती हैं। ५ उनका कथानक शास्त्रीय प्रबन्धकाव्यों जैसा पञ्चसन्धियोंसे युक्त और कार्यान्वितवाला नहीं होता, वह कथाकाव्योंकी तरह स्फीत, विशुद्ध, गुम्फित या जटिल होता है। ६ उसकी शैली कथाकाव्योंसे अधिक उदात्त होती है, पर शास्त्रीय प्रबन्धकाव्यों जैसी अतिगंभीर अलंकृत, चमत्कारपूर्ण या पाण्डित्य-प्रदर्शनकी प्रवृत्तिसे युक्त नहीं होती, जिससे उसमें अधिक सरलता, सादगी और सामान्य जनताके लिए पर्याप्त आकर्षण होता है। ७ चरितकाव्य प्रायः उद्देश्यप्रधान होता है, कथाकाव्योंकी तरह केवल मनोरंजन करना उसका लक्ष्य नहीं होता। यह उद्देश्य कभी धार्मिक, कभी प्रशस्तिमूलक और कभी लोकल्याण-निवेशी होता है। परन्तु उसका उद्देश्य अधिक उभरा हुआ और स्पष्ट होता है, शास्त्रीय प्रबन्धकाव्यों जैसा कलात्मक सौन्दर्यके भीतर निहित नहीं होता। इसी कारण

चरितकाव्य उपदेशात्मक, प्रचारात्मक या प्रशस्तिमूलक प्रतीत होते हैं।

उद्देश्य और विषयवस्तुकी दृष्टिसे चरितकाव्य ६ प्रकारके होते हैं—१ धार्मिक, २ प्रतीकात्मक, ३ वीरगाथात्मक, ४ प्रेमाख्यानक, ५ प्रशस्तिमूलक, ६ लोकगाथात्मक। हिन्दीके अधिकांश मध्यकालीन प्रबन्धकाव्य अपभ्रंशके प्रबन्धकाव्योंकी भाँति चरितकाव्य ही हैं। कुछ उदाहरण दिये जा रहे हैं—१ धार्मिक पौराणिक—‘रामचरितमानस’, ‘कृष्णचन्द्रिका’, ‘दशावतार’। २ प्रतीकात्मक—‘पद्मावत’, ‘लोरिक-चन्दा’, ‘भृगावती’, ‘मधुमालती’ आदि। ३ वीरगाथात्मक—‘पृथ्वीराजरासो’, ‘हम्मीररासो’ आदि। ४ विशुद्ध प्रेमाख्यानक—‘वीसलदेव रास’, ‘छिताईवार्ता’, ‘नल दमन’ आदि। ५ प्रशस्तिमूलक—‘वीरसिंहदेवचरित’, ‘छत्रप्रकाश’। ६ लोकगाथात्मक—‘ढोलामार रा दूहा’, ‘आल्हखण्ड’, ‘उदयवत्स सावलिगा’ आदि। —अ० ना० सि०

**चरित्र, चरित्र-चित्रण-दे०—‘पात्र’।**

**चर्चरी**—चर्चरी १३वीं शताब्दीसे पूर्वका लोक-प्रचलित गीत है। जिनदत्त सूर नामक जैन कविने इस गीतको अपनाया था। चर्चरी यद्यपि कोई निश्चित छन्द प्रकार नहीं है, तथापि १२वीं शताब्दीके लगभग वसन्तके दिनोंमें आगरा और उसके निकटवर्ती क्षेत्रोंमें यह गीत खूब गाया जाता था। कबोरने बीजकमें ‘चौचर’का प्रयोग किया है, वह कदाचित् ‘चर्चरी’का ही विकृत स्वरूप है। यह गीत नृत्य करते समय गाया जाता था। कालिदास और श्रीहर्षके नाटकोंमें ‘चर्चरी’का उल्लेख आया है। कतिपय टीकाओंमें ‘चौचर’को खेल बताया है, जो कदाचित् चर्चरीसे भिन्न होगा। ‘चर्चरी’ शृंगार-प्रधान लोकगीत होना चाहिये जो अपनी लोकप्रियताके कारण कतिपय जैन कवियोंको आकर्षित करनेमें सफल हुआ। —श्या० प०

**चर्या**—महायानके धर्म और साधना-पथमें बोधिचित्तको उत्पन्न करनेके लिए ६ पारमिताओंकी साधना करनी होती है, जिनमेंसे सबसे अन्तिम और महत्त्वपूर्ण प्रज्ञा-पारमिता है। इसकी साधनाके बाद बोधिचित्तोत्पाद होता है, उसके उपरान्त उसे ऊपरकी ओर उद्बुद्ध किया जाता है, तब अनन्त करुणाका उदय होता है। यह समस्त प्रणाली चर्या कहलाती है जो जनसुलभ नहीं है, किन्तु जो साधक इसे सम्पन्न कर लेता है वह अल्प बन्धनसे मुक्त अनुत्तर सम्बोधिको प्राप्त कर लोकका बन्धु और रक्षक हो जाता है। चर्या तथा क्रिया, दोनोंका ही उद्देश्य प्रज्ञा तथा उपायका अद्वय है। विधि देवी, देवता उनकी साधनाएँ, दीक्षा, अभिषेक, मण्डल आवेश आदि क्रियाओं और चर्चाओंके अन्तर्गत आते हैं। —ध० वी० भा०

**चर्यापद**—दे०—‘सिद्ध-साहित्य’।

**चांडाली**—दे०—‘महामुद्रा’।

**चांद्रायण**—मासिक सम छन्दका एक भेद। भानुके अनुसार इसके २१ मात्राके चरणमें ११, १० की यति होती है तथा ११ मात्रा जगणान्त (IS) तथा १० मात्रा रगणान्त (SIS) होती है। यह सुवगम छन्दके निकटका छन्द है, जिम्मा उल्लेख ‘प्राकृतर्पणलम्’में हुआ है (दि०)। भानु

द्वारा निर्दिष्ट नियमका पालन प्रायः कवियोंने नहीं किया है। हिन्दीमें चन्द्र (५० रासो), सूर (६० सा०), मान (१० वि०) तथा रघुराज (१० स्व०)ने इसका प्रयोग किया है। सूरने रोला-दीहाके संयुक्त छन्दोंके कथानकोंके प्रारम्भमें देकके रूपमें इस छन्दका प्रयोग किया है, पर जगन्-रगणका नियम सदा एक-मा नहीं है—‘यह अति अचरज मोहि, कहा कारन ठयो।’ (सू० सा० : समा० . पद १११०)। उदा०—‘अपनी दया विचारि, पाप सब मीनिये।’ (मानु . छ० प्र० : पृ० ५६)। —न०

चादर-दे०—‘जुलाहा’।

चामर-वर्णिक छन्दोंमें सम वृत्तका भेद। ‘प्राकृतपङ्गलम्’- (२ . १५९)के अनुसार ७ गुरु, लघु एवं गुरुके योगसे यह वृत्त बनता है (र ज र ज र)। केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है। जयकीर्तिने उत्प्लव (छन्दो० ६ ३०) और हेमचन्द्र- (छन्दो० २ . २५४)ने तूणक नाम दिया है। उदा०—‘विदमन्त्र तन्त्र ओधि अल्ल अल्ल है भले, रामचन्द्र लखनै तु विप्र छिप्र लै चले।’ (रा० च० २ . २८)। —पु० शु०

चार आनन्द-वज्रयानी सिद्धोंने चार क्षणों, चार आनन्दों और मुद्राओंका उल्लेख बार-बार किया है। चार क्षणोंको विचित्र, विपाक, विमर्द और विलक्षणकी संज्ञा दी गयी है। इन्हीं चार क्षणोंके भेदसे चार आनन्द बताये गये हैं, जिनके नाम हैं प्रथमानन्द, परमानन्द, विरमानन्द और सहजानन्द। प्रथमानन्द विचित्र क्षणका आनन्द है, जिसकी अनुभूति आलिंगन, चुम्बनादिसे मिलती-जुलती है। परमानन्द ज्ञान सुखका योग है। विरमानन्द समागम-सुखकी भाँति है। इन सभी राग-विरागोंसे वर्जित चतुर्थ आनन्द है सहजानन्द, जो सर्वश्रेष्ठ है और साधकको महासुखकी अनुभूति देता है। —ध० बी० भा०

चार काया-त्रिकाय सिद्धान्तके द्वारा बुद्धके दिव्य-रूपकी जो परम्परा महायानी आचार्योंने प्रारम्भ की थी उसका चरम विकास सिद्धोंमें हुआ। महायानी आचार्योंने बुद्धकी तीन कायाओंके मूलमें तीन धातुओंकी कल्पना की थी जो इस प्रकार हैं—रूपधातुसे निर्मित निर्माण-काया, कामधातुसे सम्मोग-काया और धर्मधातुसे धर्म-काया। सिद्धोंने प्रक्षोपाय सिद्धान्तकी प्रतिष्ठा इस दिशामें भी करनेके लिए एक चतुर्थ कायाकी प्रतिष्ठा की, जिसे वे वज्र-काया, स्वभाव-काया, सह-काया या महासुख-काया कहते थे। निर्माण-कायामें बुद्ध मानुषी रूप धारण कर स्तारके अनुरूप जीवनयापन करते हैं। सम्मोग-कायामें आनन्द अथवा कल्याणकी प्रधानता होती है, यह काया बोधिसत्त्वके रूपमें होती है। धर्म-काया तीनों लोकोंमें अपनेको अभिव्यक्त करते हुए भी सभी आवासों, क्लेशों और नस्कारोंसे मुक्त, अनादि, अनन्त, अजर, अमर और अपरिवर्तनशील होती है। चौथी सहज-काया इन चारोंमें सर्वश्रेष्ठ है, क्योंकि यह समन्त द्रव्यताओं और क्लेशादि मलावरणोंसे निरावृत्त, शुद्ध, सहजरूप होती है, इसीको निरजन कहते हैं। बुद्धके इसी सहज-काया-स्थित निरजन रूपमें करोड़ों नाभकोंमेंसे कोई ही लीन हो पाता है। —ध० बी० भा०

चार चक्र-दे०—‘हठयोग’।

चिन्ता-प्रचलित नैनीनमेने एक मचारी भाव। भरतके

अनुसार इसके विभाव हैं—वनहानि, प्रिय वस्तुका अपहरण, निर्धनता आदि और अनुभाव हैं—उच्छ्वास, चिन्तन, ननन, नतमुख होना तथा दुर्बलता आदि (नाट्य० . ७ . ५१)। विश्वनाथके अनुसार इसकी परिभाषा है—‘ध्यान चिन्ता हितानाप्ते शून्यतावासतापकृत्।’ (सा० द० . ३ . १७१)। अभीष्टकी प्राप्ति न होनेके कारण तद्विषयक ध्यान-को चिन्ता कहते हैं। हिन्दीके रीतिकालीन आचार्योंने इसीका अनुसरण किया है। देवके अनुसार ‘इष्ट वस्तु पायें विना, एक आत चित्तु होइ। त्वाँस ताप वैवरण जहँ, चिन्ता कहियतु सोइ।’ (भाव० . मचारी)। इस लक्षणमें ‘नाट्य-शास्त्र’की परम्पराका प्रभाव है, पर अन्य ऐसे आचार्य हैं जिन्होंने सामान्य ढंगसे—‘जहाँ कौन हू वातकी चितमें चिन्ता होय।’ (जगत० . ५०४) मान लिया है।

अभीष्टकी प्राप्तिकी इष्ट कामना एक तरहका आकांक्षा है। जब यह आकांक्षा बाधित होती है तब चिन्ताका उदय होता है। यह रागात्मक प्रवृत्ति नहीं है, इसलिए बाधाओं-को दूर करनेके लिए लोगोंको प्रयत्नवान् बनाती है। इस प्रयत्नकालके बीच-बीचमें आशा, निराशा, शका, ईर्ष्या, व्याकुलता आदिका प्रादुर्भाव होता रहता है। चिन्ताका निष्क्रियात्मक रूप भी होता है, जो चिन्ता करनेवालेकी और भी अशक्त, पंगु और निरीह बना देता है। इसका प्रादुर्भाव स्वतन्त्र रूपमें भी होता है और सचारीके रूपमें भी। चिन्ता सचारीका वियोग-श्रृङ्गारके अन्तर्गत उदा०—‘आँसुनि सोचति सोचति यों सिंगरो दिन कामिनि काग उड़ावै।’ (भाव० . सचारी)। तुलसीदासने ‘कवितावली’में माँ कौसल्याकी पुत्रविषयक चिन्ताका सुन्दर चित्रण किया है—‘मोर ही सुपात हैहै कन्दमूल खात हैहै, दुति कुन्हालत हैहै मुख जलजातको।’ —ध० नि०

चित्त-दे०—‘जगतानुबोध’, ‘बोधचित्त’, ‘हठयोग’।

चित्त-भारण-दे०—‘बोधचित्त’।

चित्त-विशोधन-दे०—‘बोधचित्त’।

चित्त-हनन-दे०—‘बोधचित्त’।

चित्रतुरग-न्याय-दे०—‘रसनिष्पत्ति’, अन्तर्गत अनुमान-वाद।

चित्रपद्म-वर्णिक छन्दोंमें सम वृत्तका एक भेद, विरहाक (वृ० जा० न० ५ : ११) और जयकीर्ति (छन्दो० . २ : ६७)ने इस छन्दका वितान नाम दिया है। यह वृत्त दो भगणों और दो गुरुओंके योगसे बनता है (SII, SII, SS)। केशवने प्रयोग किया है—‘रूपहि देखत मोहै, ईश कहौ नर को हैं। सत्रम चित्त अलजै, रामहि यों सब वृद्धै।’ (रा० च० ९ ३०)। —पु० शु०

चित्रिणी-दे०—‘हठयोग’।

चिन्ती-दे०—‘सूफी-संप्रदाय’।

चूलिका—यह अर्थोपक्षेपकका एक भेद है। ‘अन्तर्जव-निकासस्थैश्चूलिकार्थस्य सूचना’ (द० ल० १ ६१) अर्थात् नेपथ्यमें स्थित पात्रके द्वारा अर्थ (कथावस्तु)की सूचना चूलिका कहलाती है, जैसे, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र-कृत ‘सत्य हरिश्चन्द्र’में जब हरिश्चन्द्र कफन माँगने लगते हैं, तब नेपथ्यमें आवाज आती है ‘अहो धैर्यमहो सत्यमहो दानमहो बलम्। त्वया राजन् हरिश्चन्द्र सर्वलोकोत्तर कृतम्।’

उसी नाटकमें एक स्थानपर जब हरिश्चन्द्रका मन चंचल हो उठता है, तब नेपथ्यसे आवाज आती है 'पुत्र हरिश्चन्द्र, सावधान !' यही अन्तिम परीक्षा है। तुम्हारे पुरुषा इक्ष्वाकु-से लेकर त्रिशकुपर्यन्त आकाशमें नेत्रभरे खड़े एकटक तुम्हारा मुख देख रहे हैं। आजतक इस वशमें ऐसा कठिन दुःख किसीको नहीं हुआ था। ऐसा न हो, इनका सिर नीचा हो। अपने धैर्यका स्मरण करो।' यह चूलिका है। —व० सि०

चेतक-दे०-‘नर्मसचिव’, नायक।

चेतन (conscious)-मानसका चेतन-पक्ष मनुष्यके सामान्य व्यवहारमें व्यक्त होता है। चेतन मानसमें वे अनुभव और व्यापार आते हैं, जिनका हमें पूर्ण ज्ञान है। स्नायविक दृष्टिकोणसे हम कह सकते हैं कि जब स्नायविक क्रिया एक आवश्यक मात्रातक गहरी हो जाती है, हमें अनुभव होने लगता है, और यही चेतना है। मनोविक्षेपण-के प्रभावसे चेतन मनकी धारणामें परिवर्तन हो गया है, पूर्वकालीन मनोवैज्ञानिक यह मानते थे कि मानस सदा चेतन है, अचेतन मानसकी कल्पना ही इनके लिए असम्भव थी। परन्तु अब यह सभी स्वीकार करते हैं कि चेतन मानस हमारे सम्पूर्ण मानसका एक अग्रमात्र है। यह वह अंश है, जो बाह्य जगत्के सम्पर्कमें आता है और पूर्णतः व्यक्त होता है। मानसका यह भाग हमारी जाग्रत अवस्था-में क्रियाशील रहता है, यह यथार्थसे संचालित होता है, विचारशील है, विवेक, तर्क, ध्यान, संवेदना तथा प्रत्यक्ष-ज्ञान इसकी प्रक्रियाएँ हैं। इस पक्षमें व्यक्तित्वके अहम् और सुपरईगोका सम्बन्ध रहता है, पर इन्ड इसकी पहुँचके बाहर है। —प्री० अ०

चेतना-चेतन मानसकी प्रमुख विभेदता चेतना है, अर्थात् वस्तुओं, विषयों, व्यवहारोंका ज्ञान। चेतनाकी परिभाषा कठिन है, पर इसका वर्णन हो सकता है। चेतनाकी प्रमुख विभेदताएँ हैं, निरन्तर परिवर्तनशीलता अथवा प्रवाह, इस प्रवाहके साथ-साथ विभिन्न अवस्थाओंमें एक अविच्छिन्न एकता और साहचर्य। चेतनाका प्रभाव हमारे अनुभव-वैचित्र्यसे प्रमाणित होता है और चेतनाकी अविच्छिन्न एकता हमारे व्यक्तिगत तादात्म्यके अनुभवसे। विभिन्न विषयोंकी अलग-अलग समयपर चेतना होनेपर भी हम सदा यह भी अनुभव करते हैं कि 'मैंने अमुक वस्तु देखी थी।' यदि हमारी चेतना अस्पष्ट और अविच्छिन्न न होती तो यह अनुभव हमें न होता। लेकिन यह अस्पष्टता और अविच्छिन्नता साहचर्यसे ही सम्भव होती है। विभिन्न मानसिक प्रक्रियाओंमें साहचर्य (अथवा आमग)-के द्वारा इतना घनिष्ठ सम्बन्ध हो जाता है कि वे मिलकर एक चेतनाका अंग बन जाती हैं। मानसिक सघर्ष, अत्यधिक दमन और भावात्मक आपातोंने ये साहचर्य नष्ट भी हो जाते हैं और तब चेतना भी बिखरी-बिखरी हो जाती है और व्यक्तित्व खण्डित। चेतनामें साहचर्य नष्ट होनेकी अनेक मात्राएँ हो सकती हैं, यदि कम मात्रामें हो तो कोई विशेष व्यवहार, कोई विशेष मानसिक क्रिया सम्पूर्ण चेतनासे वियोजित हो जाती है, पर व्यक्तित्वके लिए गम्भीर समस्या नहीं उठती। पर यदि अधिक मात्रामें हो तो बहुव्यक्तित्व,

खण्डित व्यक्तित्व आदि रोग हो जाते हैं। (दे०-‘चेतन’, ‘आसंग’, ‘खण्डित व्यक्तित्व’)

चेतना शब्दका उपयोग प्रायः उपर्युक्त मनोवैज्ञानिक अर्थमें ही होता है, पर कभी-कभी इसका प्रयोग दार्शनिक अर्थमें भी हो सकता है। विज्ञानवादी और प्रत्ययवादी दार्शनिक चेतना या विज्ञानको शाश्वत और एकमात्र सत्ता मानते हैं। इस अर्थमें ‘चेतना’ शब्द ‘आत्मा’का समानार्थक हो जाता है-परन्तु साहित्यमें और दर्शनमें भी इस अर्थमें प्रायः ‘चैतन्य’ शब्दका उपयोग किया जाता है, ‘चेतना’ शब्द सामान्य मनोवैज्ञानिक अर्थमें ही अधिक आता है। —प्री० अ०

चैता-चैत्र मासमें जो गीत गाये जाते हैं, उन्हें चैता कहते हैं। जिस प्रकार फागुन (फाल्गुन)के महीनेमें गाये जानेवाले गीतोंका नाम ‘फगुआ’ पड़ गया है, उसी प्रकारसे चैत (चैत्र) मासमें गेये होनेके कारण इन गीतोंका नाम चैता है। जितनी पेशलता, मनोहरता तथा द्रावकता चैतामें उपलब्ध होती है उतनी अन्य गीतोंमें नहीं। चैताका वर्ण्य विषय सम्भोग तथा त्रिलम्भ-शृंगारसे परिपूर्ण है।

चैता दो प्रकारका होता है—(१) झलकुटिया, (२) साधारण। झलकुटिया चैता उसे कहते हैं जो सामूहिक रूपमें झाल ‘कूटकर’ (बजाकर) गाया जाता है। साधारण चैता वह है जिसे व्यक्तिविशेष बिना किसी वाद्यकी सहायतासे गाता है। झलकुटिया चैता जब सामूहिक रूपमें गाया जाने लगता है तब गवैये दो दलोंमें विभक्त हो जाते हैं। पहले दलके व्यक्ति गीतकी प्रथम पंक्तिकी गायेंगे तो दूसरे दलवाले उसके टेककी समवेत स्वरमें तारस्वरसे गायेंगे। इस प्रकार चैताके गानेका क्रम बहुत देरतक चलता रहता है। कभी-कभी गवैये भावावेशमें आकर धुन्नोंके वल खड़े हो जाते हैं और ‘आहो रामा’ तथा ‘हो रामा’की गगनभेदी ध्वनिसे समस्त वायुमण्डलको प्रतिध्वनित कर देते हैं।

चैताकी प्रायः प्रत्येक पंक्तिने प्रारम्भमें ‘रामा’ और अन्तमें ‘हो रामा’ उपलब्ध होता है। जैसे ‘रामा नटियाके तीरवा चनन गाछि विरवा हो रामा।’ इस गीतके गानेमें प्रथम क्रमिक आरोह होता है और अन्तमें अवरोह होता है। इसी आरोहावरोहके क्रमसे यह गीत गाया जाता है। चैता प्रेमके गीत है, अतः इनमें शृंगारके दोनों पक्षोंकी कहानी रागोंमें लिखी गयी है। इनमें कहीं सूर्योदयतक सोनेवाले किसी आलसी पतिके जगानेका उल्लेख मिलता है, तो कहीं पति-पत्नीके प्रणयकी आँकी उपलब्ध होती है। कहीं यमुनामें जल भरते हुए किसी स्त्रीके ‘मानिक’ खोनेका वर्णन मिलता है, तो कहीं श्रीकृष्णके द्वारा गोपियोंकी छेड़नेका प्रसंग।

‘चैता’को ‘घाँटो’ भी कहते हैं। इन गीतोंके रचयिता किसी लोककवि बुलाकीदासका उल्लेख बार-बार इनमें हुआ है। जैसे ‘दाम बुलाकी चहत घाँटो गावे हो रामा, गाई गाई विरहिन ममुझावे हो रामा॥’ ये बुलाकीदास उत्तर-प्रदेशके बलिया जिलेके निवासी थे। इनकी कुटिया आज भी इस जिलेके रसवा गाँवके पास विद्यमान है। भोजपुरीके मन्त कवियोंने अनेक ‘चैता’-गीतोंकी रचना की है।

मैथिलीमें इन गीतोंका 'चैतवार' कहते हैं, जिनमें वमन्तकी मस्ती और रगीन भावनाओंका अनोखा सौन्दर्य अंकित है। इनमें एक अपूर्व लोच है जो अन्य लोकगीतोंमें उपलब्ध नहीं होता। —क० दे० उ०

चोर-दे०—'ताला-कुजी'।

चोला-दे०—'जुलाहा'।

चौपई—मात्रिक सम छन्दका एक भेद। सम्भवत 'प्राकृतपैंगलन्'के चउपइया (दि०) नामक छन्दसे इसका सम्बन्ध जोड़ा जा सकता है (१ ९७)। भानुके अनुसार इस छन्दमें प्रत्येक चरण १५ मात्राओंका होता है और अन्तमें ग ल (SI)का विधान है। मिखारीदासके 'छन्दार्णव-पिंगल'में भी इसका रूप मिलता है (पृ० २२)। हिन्दीमें इस छन्दका प्रयोग चन्द (पृ० १०), सूर (सू० सा०), नन्ददास (शा० म०, वि० म० आदि), केशव (वी० च०)ने किया है। सूरके पदोंमें इसके पदोंका मिश्रण है—'नारद कश्यो अव पूछा जाइ। विनु पूछै नहि देहि वताइ।' (सभा स० पद २२६)। इसी प्रकार नन्ददासने चौपाइयोंके बीचमें प्रयोग किया है—'तबकी कहि न परत कतु वात। इक-इक पलक कल्प सम जात।' (वि० म० प० ३०)। सूदनने 'सुजान-चरित'में जयकरी नामसे इस छन्दका प्रयोग किया है। इसका दूसरा नाम जयकरी प्रसिद्ध भी है। इस छन्दका उपयोग वर्णनात्मक स्थलोंमें अच्छा होता है।

चौपड—चौपड खेलनेसे शान-झीडाका सकेतार्थ सिद्धों और सन्तोंने लिया है। 'करुणा पिहाडि खेलहु न अवल' (चर्यापद १२)। 'चौपड माहीं चौहटे अरध-अरध बाजार' (क० ग्र०)। —ध० वी० मा०

चौपाई—मात्रिक सम छन्दका भेद। प्राकृत तथा अपभ्रंशके १६ मात्राके वर्णनात्मक छन्दोंके आधारपर विकसित हिन्दीका सर्वप्रिय और अपना छन्द। 'प्राकृतपैंगलन्'का चउपइया (दि०) १५ मात्राओंका भिन्न छन्द है। इसका विकास पादाकुलकके चौकलोंके नियमके शिथिल होनेसे सम्भव जान पड़ता है। भानुने चौपाईके १६ मात्राके चरणमें न तो चौकलोंका कोई क्रम माना है और न लघु-गुरुका। उन्होंने समके पीछे सम और विषमके पीछे विषम कृत्के प्रयोगको अच्छा माना है तथा अन्तमें जगण (SI) और तगण (SSI)को वर्जित माना है (छ० प्र० पृ० ४९)। सम-समका प्रयोग—'गुरु-पद-रज-मृदु-म-जुल-अ-जन'। विषम-विषम, सम-समका प्रयोग—'नित्य-भजिय-तजि-मन-कुटिल-ई'। विषम-विषम सम, विषम-विषम समका प्रयोग—'कहहु-राम-की-कथा-सुहा-ई'। दो विषम समके समान प्रयुक्त—'व-दो-राम-नाम-रघु-वर-को' (भानुके छन्द० प्र०से)। तुलसीने इन नियमोंका 'रामचरितमानन'में बहुत अच्छा निर्वाह किया है और उनके छन्द-प्रवाहका सौन्दर्य भी यही है। चन्द, जायसी, सुन्दर, सूर, नन्ददास तथा जोधराज आदिने इन नियमोंमें शिथिलता दिखायी है। कभी-कभी १५ मात्राके चरणोंका प्रयोग मिलना है और कभी लघु-गुरु (IS)में अन्त किया गया है। यद्यपि १५ मात्राका चौपाई (दि०) छन्द अलग है, परन्तु उसके अन्तमें ग ल (C) आवश्यक है। चरणके अन्तमें ल ग (IS)का प्रयोग

इस छन्दमें स्वतन्त्रतासे मिलता है। जायसीमें ऐसे अनेक छन्द हैं तथा नन्ददासने अपनी तीनों मजरियोंमें ऐसे बहुत प्रयोग किये हैं—'चले-चले तुम जैयो तहाँ। वेठे हाँ तौवरे जहाँ।' (वि० म० : प० ५)। इनको चौपाई ही माना जायगा, यद्यपि १५ मात्राके चरण हैं। सुन्दरमें १५ मात्राके चरणमें ल ग (IS) तथा ग ग (SS) दोनों प्रकारके अन्त पाये जाते हैं जो चौपाईके ग ल (SI)से भिन्न हैं—'ये चौपाई त्रयोदस कही। आतम साक्षी जानौ सही।' (आत्मभेद)। वस्तुतः अनेक कवियोंमें चौपाई तथा चौपाई छन्दके प्रयोगमें भ्रमकी स्थिति पायी जाती है।

जैसा कहा गया है, हिन्दीमें यह छन्द चन्दके काव्यसे ही मिलता है। यह सामान्यत वर्णनात्मक है, जिसमें किसी भी प्रकारकी स्थिति आ जाती है। सभी रसोंका निर्वाह इसमें हो जाता है। कथा-काव्योंमें इस छन्दकी लोकप्रियताका मुख्य कारण यही है। वीरकाव्यके कवियोंमें केशव, जटमल, गोरेलाल, सूदन, गुलाब तथा जोधराज आदिने चौपाईका प्रयोग प्रसंगानुसृत किया है, पर प्रेमाख्यात्मक कवियोंमें कुतुबन, जायसी, उसमान, नूरमुहम्मद आदि सभीने इस छन्दको दोहाके साथ अपनाया है। सूरने सूरसागरके कथात्मक अंशोंको जोड़नेके लिए प्रायः इन छन्दका आश्रय लिया है। नन्ददासने मजरियोंमें प्रयोग किया है। कथा-काव्यके लिए इस छन्दकी उपयुक्तताके कारण कृष्ण-कथा भी इस शैलीमें कई कवियोंने लिखी है। आधुनिक कालमें द्वारकाप्रसाद मिश्रने 'कृष्णायन'में इसका उपयोग किया है। लाल कविका 'छत्र-प्रकाश' इसी शैलीमें है। सन्त कवियोंमें सुन्दरदासने भी ग्रन्थोंकी रचना दोहा-चौपाई-शैलीमें की है (उदा०—सर्वांगयोग, पचेन्द्रियचरित्र)। —र०

चौवोला—मात्रिक सम छन्दका एक भेद। 'प्राकृतपैंगलन्'में इसका लक्षण दिया है (१ १३२), इस छन्दके द्वितीय और चतुर्थ चरणमें १४ मात्रा और प्रथम तथा तृतीयमें १६ मात्रा। इस दृष्टिसे तो यह अर्द्धसम छन्द माना जायगा। परन्तु हिन्दीका चौवोला छन्द समचरण है। सम्भवत इसपर चौपाईका प्रभाव है। भानुके अनुसार यह १५ मात्राओंका समचरण छन्द है, जिसके अन्तमें ल ग रहता है। हिन्दीके कवियोंमें केशव (वी० च०), सूदन (सु० च०) तथा रघुराज (रा० स्व०)ने इसका प्रयोग किया है। इस छन्दमें वीर तथा शृंगारका उचित निर्वाह हो सका है। उदा०—'सन्त नमागम सन्तत सजौ, शरणागत है प्रभुको भजौ।' (छ० प्र० पृ० ४७)। —र०

च्युतसंस्कार-दे०—'अद्य-दोष', दूसरा 'पद-दोष'। छंद-अक्षर, अक्षरोंकी भल्या एव क्रम, मात्रा, मात्रा-गणना तथा यति-गति आदिमें सम्बन्धित विविध नियमोंमें नियोजित पद्य-रचना छन्द कहलाती है। छन्द अद्यका नवप्रथम उल्लेख ऋग्वेदमें मिलता है। इसकी व्युत्पत्ति छद् धातुमें मानी गयी है, जिसका अर्थ आवृत करने या रक्षित करनेके साथ-साथ प्रमत्त करना भी होता है। प्रमत्त करनेके ही अर्थमें निघण्टुमें छन्द धातु भी मिलती है। कुछ विद्वानोंका मत है कि इसीमें छन्द अद्यकी सम्बद्ध मानना अधिक युक्तिमग्न है। वेदके छ अंगोंमें छन्द



भी एक अंग है। पिंगलाचार्यके 'छन्द सूत्र' और 'अग्निपुराण'में छन्दोंके दो विभाग किये गये हैं—एक वैदिक और दूसरा लौकिक। इन दो वर्गोंमें छन्दोंका विभाजन शास्त्रीय होनेकी अपेक्षा व्यावहारिक अधिक है। इस विभाजनका मुख्य आधार छन्दगत विशेषता न होकर वह साहित्य है, जिसमें वर्गविशेषके छन्दोंका प्रयोग हुआ है। वैदिक साहित्यमें प्रयुक्त छन्द वैदिक और वेदोत्तर अर्थात् लौकिक साहित्यमें प्रयुक्त छन्द लौकिक माने जाते हैं। शास्त्रीय दृष्टिसे इनमें वर्णसंख्या और पाद-व्यवस्थाका भी अन्तर होता है।

—ज० गु०

**छन्दमुक्त**—'मुक्त छन्द'में छन्द तो मूलत रहता है, पर उसकी प्रकृति मुक्त होती है, परन्तु 'छन्दमुक्त' कहनेसे साधारणतया छन्दहीनताका बोध होता है। अश्वेतने इसे 'मुक्तछन्द' और 'छन्दहीन'के बीचकी स्थितिका बोधक माना है, जिसमें छन्दका अभाव सर्वथा ही ही ऐसा आवश्यक नहीं है। बहुत-सी ऐसी कविताएँ जो स्पष्टतया छन्दयुक्त प्रतीत नहीं होतीं और जिन्हें सहसा छन्दहीन भी नहीं कहा जा सकता, वे इसी शब्दसे व्यंजित की जा सकती हैं।

—ज० गु०

**छन्दशास्त्र**—छन्दोंकी उत्पत्ति, आदि आचार्य, परम्परा, भेद-प्रभेद, जाति, लक्षण उदाहरण, रचनाविधि, विस्तार-मन्त्रा, वर्गीकरण आदि छन्द सम्बन्धी विविध पक्षोंका निरूपण करनेवाला शास्त्र 'छन्दशास्त्र' कहलाता है। इसे 'पिंगल-शास्त्र' भी कहते हैं। कुछ विद्वान् काव्य-शास्त्रमें छन्दशास्त्रको भिन्न मानते हैं।

भारतीय छन्दशास्त्रका उद्गम वैदिक साहित्यमें मिलता है। छन्द वेदांग है और उन्हें वेदोंका चरण माना गया है—'छन्द पादौ तु वेदस्य'। शाखायनके श्रौतसूत्र-(७-२७)में तथा निदानसूत्रमें, ऋक्सामयजुर्वेदके अनुक्रमणीमें तथा स्फुट रूपसे अन्य वैदिक ग्रन्थोंमें प्रयुक्त छन्दोंका विवरण मिलता है, किन्तु छन्दशास्त्रकी व्यवस्थित परम्पराका सूत्रपात पिंगलाचार्यके 'छन्द सूत्र'से ही होता है, जिसका समय ई० पू० २००के लगभग अनुमानित किया जाता है। इस ग्रन्थमें मात्राछन्द, वर्णवृत्त, दण्डक आदि विभाजन भी दिये हैं और यतिका विचार स्वतन्त्र रूपसे किया गया है। अष्टम अध्याय, जिसमें गाथा-छन्दोंका समावेश है, प्रक्षिप्त माना जाता है। 'अग्निपुराण'में प्राप्त होनेवाला 'आग्नेय छन्द सार' पिंगलके उक्त सूत्रग्रन्थका परवर्ती और उसीपर आधारित है। 'पिंगलोक्त यथाक्रमम्' लिखकर पुराणकारने इसे घोषित किया है। भरतके 'नाट्यशास्त्र'में भी छन्दोंका प्रक्षिप्त निरूपण है। कालिदासरचित 'श्रुतबोध' (५वीं शती ई०के लगभग) छन्द सम्बन्धी संस्कृतका प्रसिद्ध प्राचीन ग्रन्थ है। कुछ लोगोंके मतसे यह वररुचिकी रचना है। इसमें वृत्तोंके लक्षण गणात्मक पद्धतिपर न दिये जाकर गुरु वर्णोंकी क्रमसंख्या बताकर दिये गये हैं, जो छन्दशास्त्रके इतिहासमें अद्वितीय एवं विचित्र विधान है। इसके अतिरिक्त संस्कृतके अन्य महत्त्वपूर्ण पिंगल-ग्रन्थ हैं, हलायुधकृत 'छन्द शास्त्र', क्षेमेन्द्रकृत 'सुवृत्ततिलक' (११वीं श०), गंगादासकृत 'छन्दोमजरी' (१२वीं, १३वीं

श० ई०के बीच), केदारभट्टकृत 'वृत्तरत्नाकर' (१४वीं श० ई०के लगभग), दामोदर मिश्रकृत 'वाणीभूषण' (१४वीं श० ई० उत्त०)। प्राकृत और अपभ्रंशके छन्द सम्बन्धी ग्रन्थोंमें 'प्राकृतपिंगलम्' (१४वीं श० ई०), जिसकी रचना विविध व्यक्तियोंके योगसे हुई मानी जाती है तथा हेमचन्द्रकृत 'छन्दोनुशासनम्' (१२वीं श० ई०)का स्थान सर्वोपरि है। आचार्य हेमचन्द्रकी रचना विशद एवं वैज्ञानिक रीतिसे लिखित है और 'प्राकृतपिंगलम्' हिन्दीके पिंगलकारों द्वारा अधिक अनुकृत होनेकी दृष्टिमें विशेष महत्त्व रखता है। हेमचन्द्रसे पूर्व सिद्ध शान्तिप्राकृत 'छन्दोरत्नाकर' (१०वीं श० ई०) भी प्राप्त होता है।

उपर्युक्त संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंशके आधारपर छन्दशास्त्र-लेखनकी निम्नलिखित चार प्रमुख शैलियाँ उपलब्ध होती हैं—१ सूत्रशैली—पिंगलाचार्य तथा आचार्य हेमचन्द्र द्वारा व्यवहृत, २ श्लोकशैली—'अग्निपुराण' और 'नाट्यशास्त्र'में प्राप्त, ३ एकनिष्ठ शैली—जिसमें लक्षण उदाहृत छन्दमें ही निहित रहता है—गंगादास और केदारभट्ट द्वारा व्यवहृत, ४ मिश्रित शैली—लक्षण अलग छन्दोंमें भी और कहीं-कहीं उदाहृत छन्दोंमें भी, जैसे 'प्राकृतपिंगलम्' में।

हिन्दी छन्दशास्त्र-विषयक रचनाओंपर इन सभी शैलियोंका न्यूनाधिक प्रभाव पड़ा है और विकासक्रमकी दृष्टिसे देखा जाय तो वे निश्चय ही पिंगलशास्त्रकी अखण्ड परम्पराका अविभाज्य एवं महत्त्वपूर्ण अंग सिद्ध होती हैं। उनमें कहीं-कहीं पूर्ववर्ती अनेक प्राचीन ग्रन्थोंका उल्लेख भी मिलता है। हिन्दी छन्दशास्त्रके ग्रन्थोंमें मतिरामके नामसे विख्यात 'छन्दसार पिंगल', चिन्तामणिका 'छन्द-विचार' (१७वीं श० ई० पूर्वा०), सुखदेवका 'वृत्तविचार' (१६७१ ई०), साखनका 'छन्दविलास' या 'श्रीनाग पिंगल' (१७०३ ई० के लगभग), नारायण दासका 'छन्दसार' (१७७२ ई०), मिखारीदासका 'छन्दोर्णव' (१७४० ई०), दशरथका 'वृत्तविचार' (१७९९ ई०), रामसहायकी 'वृत्तरगिनी' (१८१६ ई०), कलानिधिकी 'वृत्तचन्द्रिका', पद्माकरकी 'छन्दसारमजरी', नन्दकिशोरका 'पिंगल-प्रकाश' (१८०१ ई०), गदाधर भट्टकी 'छन्दोमजरी' (१८८३ ई०) तथा जगन्नाथप्रसाद 'भानु'का 'छन्दप्रभाकर' (१९२२ ई०) प्रमुख हैं। छन्द-विषयक इन सम्पूर्ण ग्रन्थोंके अतिरिक्त अन्य रीतिग्रन्थोंमें भी इस विषयका समावेश मिलता है, जैसे सोमनाथके 'रसपीयूषनिधि' (७३७ ई०)की तीसरी, चौथी, पाँचवीं तरंगोंमें तथा देवके 'शब्दरसायन'के दसवें और ग्यारहवें प्रकाशमें। फजल अलीका 'फजल अली प्रकाश' भी इसी कोटिमें आता है।

उक्त अनेक ग्रन्थोंमें प्रायः पिंगलाचार्यकी वन्दना मिलती है और उन्हें शेषका अवतार माना गया है। 'फनपति भाख' (वृत्तरगिनी), 'फनपति करत विनान' (वृत्तविचार) आदि लिखकर बराबर उनकी साक्षी दी जाती है, जो वास्तविक न होकर परम्परा-परिपालनमात्र है। सुखदेवने पिंगल, भामह और अगस्त्यके छन्दग्रन्थोंका आभार स्वीकार करते हुए छन्दके वेदांग होनेका उल्लेख किया है—'पिंगल भाम अगस्त कृत छन्दोग्रन्थ अगाध। सार लियौ तेहि

कहू छमियो कवि अपराध । ८ । वेद अग हैं छन्द, ताते पडियत प्रात नित । भाषत कवि कुल चन्द, माम अगस्त फनिद मुनि । ५ । 'पिंगलाचार्यका 'छन्द सूत्र' तो प्राप्य है परन्तु भामह और अगस्त्यके किनी छन्दग्रन्थका उल्लेख तक नहीं मिलता । कविके कथनसे उनकी सत्ताका आभास मिलता है, जो सदिग्य भी हो सकता है । दासने भी अपने 'छन्दोर्णव' में सस्कृत, प्राकृत और भाषाके अनेक छन्दग्रन्थोंके देखनेकी बात लिखी है—'प्राकृत भाषा मस्कृत लिखि बहु छन्दोग्रन्थ । दान कियो छन्दोरणव, भाषा रचि शुभ ग्रन्थ । ७ ।' इसी प्रकार भानु भी इन शब्दोंमें पूर्वग्रन्थोंका उल्लेख करते हैं—'इस ग्रन्थको हमने श्रीयुत भट्ट हलायुधके सदीक प्राचीन सस्कृत छन्द शास्त्र, 'श्रुतबोध', 'वृत्तरत्नाकर', 'छन्दोमञ्जरी', 'वृत्तदोषिका', 'छन्द-सार-संग्रह' इत्यादि ग्रन्थोंके आधारसे बनाया है ।' (छ० प्र० पृ० ३ : भूमिका) । इस प्रकार छन्दशास्त्रके प्रणयनकी लगभग अखण्ड परम्परा वर्तमान समयतक चली आती है । हिन्दी शास्कारोंने गद्यका भी प्रयोग किया है, जैसे सुखदेव, गदाधर भट्ट और भानुने । छन्दोंके नये वर्गीकरणका प्रयास भी दशरथ और रामसहाय आदिके द्वारा हुआ है तथा तुक आदि नये विषय भी समाविष्ट कर लिये गये हैं । हिन्दीकी तरह सम्भवत किसी भी आधुनिक भारतीय भाषामें छन्दशास्त्रका विकास नहीं हुआ ।

—ज० पु०

छठ-छठीके गीत । इनके दो प्रकार हैं—१. पुत्र प्राप्तिकी कामनासे, कार्तिकमासमें शुक्ल-पक्षकी पष्ठीके दिन सूर्य-पूजनके अवसरपर गाये जानेवाले धार्मिक गीत, २. जन्मोत्सवके अवसरपर शिशु-जन्मके छठे दिन 'छठी'को गाये जानेवाले गीत ।

—२० प्र०

छत्तीसगद्दी-छत्तीसगद्दी पूर्वी हिन्दीकी एक बोली है । इसका स्थान अवधी(बघेली समेत)के दक्खिनमें पड़ता है । मध्यप्रदेशके छत्तीसगढ प्रान्तके सामान्य जनकी यही भाषा है । इसमें साहित्यिक रचना प्रायः कुछ भी नहीं है । इधर कुछ वर्षोंसे जनसाधारणमें प्रचारार्थ सरकारने इसका उपयोग किया है । अवधीसे मुख्य भेदक लक्षण निम्नलिखित हैं—१ संज्ञा और सर्वनामके बहुवचनका प्रत्यय-भन । २ कर्म-सम्प्रदान कारकके परसर्ग क्के विकल्पमें ल । ३ करणके परसर्ग मेके विकल्पमें के । ४ सम्बन्ध परसर्गके लिंगभेदसे बदलता नहीं । ५ निश्चयात्मक प्रत्यय ह और भयादित प्रत्यय च (अवधी-इ) । ६ सर्वनाम अवधीसे भिन्न और भोजपुरीसे मिलते हैं ।

—बा० रा० स०

छप्पय-मात्रिक विषम छन्द । 'प्राकृतपैंगलन्'(१०५)में इसका लक्षण और इसके भेद दिये गये हैं । छप्पय भी सयुक्त छन्द है, जो रोला (११+१३) चार पाद और उल्लाला(१५+१३)के दो पादके योगसे बनता है । उल्लालाके दो भेदोंके अनुसार छप्पयके पाँचवें और छठे पादमें २६ या २८ मात्राएँ हो सकती हैं । प्रधान रूपसे २८ मात्राओंवाले भेदको कवियोंने अपनाया है । भानुने इसके ७१ भेदोंका उल्लेख किया है ।

छप्पय अपभ्रंश और हिन्दीमें समान रूपसे प्रिय रहा है । इसका प्रयोग हिन्दीके अनेक कवियोंने किया है । चन्द (पृ० रा०); तुल्मी (कविनावली); केशव (रा० च०);

नाभादान (म० मा०), भृषण (त्रि० रा० मृ०), मतिराम (ल० ल०), सदन (सु० च०), पद्माकर (प्र० वि०) तथा जोधराज(ह० रा०)ने इस छन्दका प्रयोग किया है । इस छन्दका प्रयोग वीर तथा ममान रसोंमें चन्दने लेकर पद्माकरतकने किया है । इस छन्दके प्रारम्भमें प्रयुक्त रोलामें गणिका चढ़ाव है और 'अन्नमें उल्लाला'में उतार है । इसी कारण युद्ध आदिके वर्णनमें भावोंके उतार-चढ़ावका इसमें अच्छा वर्णन किया जाता है । पर नाभादान, तुलसीदास तथा हरिश्चन्द्रने भक्तिभावनाके लिए इस छन्दका प्रयोग किया है । उदा०—'दिगति उर्वि अति गुर्वि, सर्व पव्वे समुद्रसर । व्याल वधिर तेहि काल, विकल दिगपाल चराचर । दिग्गयन्द लरखरत, परत दसकण्ठ मुखभर । सुर विमान हिम भानु, भानु सघटित परत्पर । चाँकि विरचि अकर सहित, कोल कमठ अहि कलमख्यौ । ब्रह्मण्ड खण्ड कियो चण्ड धुनि, जवहि राम शिव धनु दख्यौ ॥' (कविता० बाल० ११) ।

—रा० मि० तो०

छल-एक नया संचारी भाव । मन्भवत भानुदत्तने अपनी 'रन्तरगिणी'में इस संचारी भावकी सर्वप्रथम चर्चा की है (५, पृ० ११०) । अवमान, विपरीत पक्ष एवं कुत्सित चेष्टा इसके विभाव हैं, वक्रोक्ति, निरन्तर स्मित और चुपके-चुपके देखना एवं अपने विकारोंको छिपाना इसके अनुभाव हैं । स्पष्ट है कि यह सस्कृतके अन्य काव्यशास्त्रियों द्वारा विवेचित अवहित्था संचारीसे विशेष भिन्न नहीं । 'रन्तरगिणी'में शृंगार एवं सङ्ग्राममें 'छल'के भावके उदाहरण दिये गये हैं । कदाचित् इनका अनुसरण कर हिन्दीके कवि देवने इस संचारीका प्रचार किया । उनके 'भावविलास'में निम्नलिखित उदाहरण मिलता है—'त्याम सयाने कहावत है कहौ आजुको काहि सयानु है दीनो । देव कहै दुरि देरी कुदीरमें आपनो बैर बधू उहि लीनो । चूमि गयी मुँह औचक ही पटु लै गयी पै इन वाहि न चीन्हो । टैल भले छिनहीमें छले दिनहीमें छवीली भलो छल कीन्हो ।' (भाव० संचारी) । अतः देवके अनुसार अपने अवभावका बदला लेना छल हुआ । यदि हिन्दी काव्यशास्त्रमें इसका विकास इस प्रकार हुआ तो समझना चाहिये कि छल कोई संचारी भाव नहीं प्रत्युत सुविचारित योजना है । वैसे भी जैसा ऊपर दिखाया जा चुका है, यदि भानुदत्तके अनुसार ही इसकी परिभाषा ली जाय तो यह अवहित्थाके अन्तर्गत है, इसको न्वनत्र संचारी मानना आवश्यक नहीं ।

—ज० कि० व०

छायानाट्य-जेम्स जे० हेजने पुत्तलिका-नाट्यमें प्रयुक्त पुत्तलिकाओंके १८ प्रचलित भेद माने हैं, जिनमें प्रमुख चार हैं—स्ट्रिंग पेपेट (सूत्रचालित पुत्तलिका), हँड पेपेट (हस्तचालित पुत्तलिका), ड्रैडी फिगर (छायाकृति) तथा रॉड पेपेट (दण्टचालित पुत्तलिका) । छायाकृति द्वारा अभिनीत पुत्तलिका-नाट्यको छायानाट्य कहते हैं । ये छायानाट्य चीनमें ईसासे पूर्व प्रचलित थे । जार्ज जैकबकी 'गोरीइते डेज ड्रैटेन थिएटर्स' नामक पुस्तक(१९०५ में प्रकाशित)के अनुसार छायानाट्योंका प्रचार चीनमें भारतमें, भारतने फारस, अरेबिया तथा अफ्रीका एवं यूरोपीय देशोंमें हुआ । चीनमें इन छायाओंको पारदर्शी रंगोंके द्वारा रंगीन बना

दिया जाता था, किन्तु यूरोपमें पहुँचते-पहुँचते इस युक्तिका लोप हो गया था। १९वीं शताब्दीके प्रारम्भमें छायानाट्य यूरोपमें विशेष रूपसे लोकप्रिय होने लगे। मुख्यतः पुत्तलिका-नाट्यशालाओंके पर्दोंपर ये छायानाट्य बहुत बड़ी संख्यामें दिखाये जाने लगे। चित्रपटोंके आविष्कारके कुछ काल पूर्व (१८८०से १८९०के बीच) इन छायानाट्योंकी बहुत अधिक धूम थी। मैजिक लैण्टर्नकी भाँति ही छायानाट्योंने भी चलचित्रोंके आविष्कारको प्रेरणा दी है। वास्तवमें चलचित्रोंके आविष्कारके सहस्र वर्ष पूर्व ही इस प्रकारके छायापटों, ध्वनि, रंग, एवं चल आकृतियोंका संयोग प्रचलित हो चुका था। चलचित्रोंके आविष्कारसे छायानाट्योंका प्रचार बहुत कम अवश्य हो गया है, किन्तु अब भी यूरोपमें अनेक छायानाट्य-मण्डलियाँ जनतामें लोकप्रिय हैं।

भारतमें छायानाट्योंकी बड़ी उन्नति हुई थी। ये छायानाट्य आधुनिक चलचित्रोंके मानों मूल रूप थे। उनमें चमड़ेकी कठपुतलियाँ बनाकर प्रकाशके आगे साधारण कठपुतलियोंकी भाँति नचाते थे और उनकी छाया आगे पड़े हुए पर्देपर पड़ती थी। दर्शक-समूह पर्देपर पड़नेवाली उसी छायाके रूपमें नाटक देखता था। इस प्रकार छोटी-छोटी पुतलियोंकी सहायतासे पर्देपर सजीव मनुष्योंकी आकृतियाँ दिखायी जाती थी। ऐसे छायानाट्योंके तो रूपक भी अलग बनते थे, जिनके मुख्य आधार प्रायः रामायण और महाभारतके आख्यान हुआ करते थे। ऐसे नाटकोंमें सुभटकृत 'दूतागट', भवभूतिकृत 'महावीरचरित', राजशेखरकृत 'बालरामायण' और जयदेवकृत 'प्रसन्नराघव' मुख्य हैं। भारतमें, विशेषतः दक्षिणभारतमें, ऐसे नाटक सोलहवीं और सत्रहवीं शताब्दीतक खेले जाते थे। जावा द्वीपमें ऐसे छायानाट्योंका प्रचार बहुत दिन पहले भारतकी देखा-देखी ही हुआ था। पिछले तो यहाँतक कथन है कि मध्ययुगमें यूरोपमें कठपुतलियों आदिका जो नाम हुआ करता था वह भारतका ही अनुकरण था। उनका यह भी मन है कि अँग्रेजी नाटकोंमें जो 'छाउन' या मसखरे होते हैं, वे भी भारतीय नाटकोंके विदूषकोंके ही अनुकरणपर रखे गये हैं, क्योंकि विदूषकोंकी सबसे अधिक प्रधानता भारतीय नाटकोंमें ही पायी जाती है। —इया० मो० श्री०

**छायावाद**—छायावाद आधुनिक हिन्दी कविताकी उस धाराका नाम है जो १९१८ ई० के आसपास द्विवेदी-युगीन (दि०—'द्विवेदी-युग') नीरस, उपदेशात्मक, इतिवृत्तात्मक और स्थूल आदर्शवादी काव्यधाराके बीचसे प्रमुखतः रीतिकालीन काव्य-प्रवृत्तियोंके विरुद्ध विद्रोहके रूपमें प्रवाहित हुई। यह नयी काव्यधारा अँग्रेजीके रोमाण्टिक कवियों तथा वैंगलके कवि रवीन्द्रनाथ ठाकुरकी काव्यधाराके टगकी या उससे प्रभावित थी। रामचन्द्र शुक्लके मतानुसार 'पुराने ईसाई सन्तोंके छायाभास (phantasmata) तथा यूरोपीय काव्यक्षेत्रमें प्रवर्तित आध्यात्मिक प्रतीकवाद (symbolism)के अनुकरणपर रची जानेके कारण वगलमें ऐसी कविताएँ छायावाद कही जाने लगी थीं' अतः हिन्दीमें भी इस तरहकी कविताओंका नाम छायावाद चल पड़ा। (हि० सा० ३०, पृ० ६१५, आठवाँ संस्करण)।

हजारीप्रसाद द्विवेदीका कहना है कि वैंगलमें 'छायावाद' नाम कभी चला ही नहीं। (हि० सा० उ० और वि०, पृ० ४६१)। अस्तु, छायावाद नाम पड़नेका चाहे जो भी कारण रहा हो, पर इसमें कोई सन्देह नहीं कि १९२० ई०के आसपास ही इस नवीन काव्यधाराका 'छायावाद' नाम प्रचलित हो गया था, जैसा कि 'श्रीशारदा'में १९२० ई० के चार अकोंमें प्रकाशित मुकुटधर पाण्डेयके 'हिन्दीमें छायावाद' शीर्षक निबन्ध तथा उसी शीर्षकसे जून, १९२१ ई० की 'सरस्वती'में प्रकाशित सुशीलकुमारके व्यंग्यात्मक निबन्धमें स्पष्ट है।

उपर्युक्त निबन्धोंसे यह प्रतीत होता है कि उस समय छायावाद शब्दका प्रयोग अँग्रेजीके मिस्टिसिज्म (mysticism) के अर्थमें होता था। १९२७ ई० के मई मासकी सरस्वतीमें महावीरप्रसाद द्विवेदीने 'सुकवि किकर' उपनामसे एक लेख लिखा था, जिसमें उन्होंने रविवाक्की कविताको मिस्टिक या रहस्यवादी माना था और हिन्दीमें प्रचलित छायावादपर छोटकशी करते हुए लिखा था कि 'छायावादसे लोगोंका क्या मतलब है, कुछ समझमें नहीं आता। शायद उनका मतलब हो कि किसी कविताके भावोंकी छाया यदि कहीं अन्यत्र जाकर पड़े तो उसे छायावादी कविता कहना चाहिये।' इससे स्पष्ट है कि महावीरप्रसाद द्विवेदी छायावादको वैंगलकी रहस्यवादी कविताओंका अनुकरण या छायानुवाद मानते थे। १९२७ ई० में ही कृष्णदेवप्रसाद गौड़ने महावीरप्रसाद द्विवेदीके उक्त निबन्धके उत्तरमें 'छायावादकी छानबीन' शीर्षक एक लेख लिखा। उस लेखमें भी 'छायावाद' शब्दका प्रयोग रहस्यवाद (mysticism)के अर्थमें ही हुआ था (सा० प्र० कृष्णदेवप्रसाद गौड़ पृ० ३४)। इस तरह प्रारम्भमें अधिकतर विद्वानोंका यही मत था कि रहस्यवाद और छायावाद एक ही हैं। बादमें रहस्यवाद और छायावादमें भेद किया जाने लगा और रहस्यवादको मिस्टिसिज्म और छायावादको रोमाण्टिसिज्म (romanticism) का श्रोतक माना जाने लगा।

रामचन्द्र शुक्ल छायावादको स्वच्छन्दतावादसे भिन्न मानते थे। उनके अनुसार छायावादके प्रारम्भके पूर्व मैथिलीशरण गुप्त, मुकुटधर पाण्डेय आदि कई कवि खड़ी-बोली काव्यको अधिक कल्पनामय, चित्रमय और अन्तर्भाव-व्यजक रूप-रंग देनेमें प्रवृत्त हुए थे और वही स्वाभाविक स्वच्छन्दतावादी काव्यधारा थी। छायावादको वे दो अर्थोंमें ग्रहण करते थे, एक तो रहस्यवादके सीमित अर्थमें और दूसरे प्रतीकवाद या चित्र-भाषावादकी अभिव्यजना-प्रणाली या काव्यशैलीके व्यापक अर्थमें। उनका कहना है कि 'हिन्दीमें छायावाद शब्दका जो व्यापक अर्थ रहस्यवादी रचनाओंके अतिरिक्त और प्रकारकी रचनाओंके सम्बन्धमें भी ग्रहण हुआ वह इसी प्रतीकशैलीके अर्थमें। छायावादका सामान्यतः अर्थ हुआ प्रस्तुतके स्थानपर उसकी व्यजना करनेवाली छायाके रूपमें अप्रस्तुतका कथन। इस शैलीके भीतर किसी वस्तु या विषयका वर्णन किया जा सकता है।' (हि० सा० ३०, पृ० ६६९, आठवाँ संस्करण)। इस प्रकार रामचन्द्र शुक्ल स्वच्छन्दता-

वादको छायावादमे भिन्न और रहस्यवादको छायावादका पर्यायवाची अथवा उसीमें अन्तर्मुक्त मानते थे। विश्वनाथ-प्रसाद मिश्रने एक कदम आगे बढ़कर स्वच्छन्दतावादको सामाजिक दृष्टिसे विद्रोह, रहस्यवादको सांसारिक जीवनमे विद्रोह और छायावादको अभिव्यजनावाद मानवर पूर्वप्रचलित काव्यशैलीके विद्रोहकी अभिव्यक्ति माना, परन्तु वह भी स्वीकार किया कि 'आगे चलकर छायावाद नाम इतना व्यापक हुआ कि नये रूप-रंगकी कोई रचना 'छायावाद'में ही अन्तर्मुक्त हो गयी। तात्पर्य यह कि अभिव्यजनाका नूतन विधान छायावादका मुख्य लक्षण रहा है।' (हि० सा० सा०, पृ० ५९)। इस तरह विश्वनाथप्रसाद मिश्र भी रामचन्द्र शुक्लकी तरह स्वच्छन्दतावाद और रहस्यवादको विषयवस्तु-व्यजक और छायावादको अभिव्यजना-पद्धति-व्यजक संज्ञाएँ मानते हैं।

किन्तु इन सभी विद्वानोंने इस बातकी ओर ध्यान नहीं दिया कि विषयवस्तु और अभिव्यजना पद्धति एक-दूसरेसे अविभाज्य और अन्योन्याश्रित हैं। इस दृष्टिसे छायावाद केवल अभिव्यजनाकी विशेष पद्धति नहीं हो सकता। उसकी वैविध्यपूर्ण विषयवस्तुमें भी कोई ऐसा तत्त्व अवश्य होना चाहिये जिसके कारण कविको उस पद्धति-विशेषका सहारा लेना पड़ा होगा। इसी बातको ध्यानमें रखकर जयशंकर 'प्रसाद'ने छायावादकी यह परिभाषा दी है—'जब वेदनाके आधारपर स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति होने लगी तब हिन्दीमें उसे छायावाद नामसे अभिहित किया गया। रीतिकालीन प्रचलित परम्परासे, जिसमें वाङ्मय वर्णनकी प्रधानता थी, इस दृष्टिसे कविताओंमें भिन्न प्रकारके भावोंकी नये दृष्टिसे अभिव्यक्ति हुई। ये नवीन भाव आन्तरिक स्पर्शसे पुलकित थे। आभ्यन्तर सूक्ष्मभावोंकी प्रेरणा वाङ्मय स्थूल आकारमें भी कुछ विचित्रता उत्पन्न करती है। सूक्ष्म आभ्यन्तर भावोंके व्यवहारमें प्रचलित पद-योजना अमफल रही। उनके लिए नवीन शैली, नया पदविन्यास आवश्यक था। हिन्दीमें नवीन शब्दोंकी भूमिमा स्पृहणीय आभ्यन्तर वर्णनके लिए प्रयुक्त होने लगी। शब्द-विन्यासमें ऐसा पानी चढ़ा कि उसमें एक तड़प उत्पन्न करके सूक्ष्म अभिव्यक्तिका प्रयास किया गया।' (काव्यकला तथा अन्य निबन्ध, पृ० १४३)। यह परिभाषा छायावादका बहुत कुछ सही स्वरूप उपस्थित करती है और यह स्पष्ट कर देती है कि छायावाद केवल अभिव्यजनाकी विशेष प्रणाली या प्रतीक-पद्धति नहीं है, बल्कि उसमें ऐसे सूक्ष्म और नवीन भावोंकी योजना भी हुई है, जिनकी अभिव्यक्ति इस विशेष शैलीके अतिरिक्त अन्य किसी पद्धतिसे नहीं हो सकती थी। नवीन आभ्यन्तर अनुभूतिको व्यक्त करनेके लिए नवीन अभिव्यजना-शैली आवश्यक थी और इसी शैलीके काव्यका नाम छायावाद पड़ा। छायावाद नामकी सार्थकता बताने तथा उसे विदेशी काव्य प्रवृत्तिका अनुकरण नहीं बल्कि भारतीय काव्य-परम्पराके अनुरूप सिद्ध करनेके लिए जयशंकर 'प्रसाद'ने लिखा है—'छाया भारतीय दृष्टिसे अनुभूति और अभिव्यक्ति-की भूमिमापर अधिक निर्भर करती है। ध्वन्यात्मकता, व्याख्यानिकता, मौन्दर्यमय प्रतीक-विधान नया उपचार-

वक्रताके साथ स्वानुभूतिकी विवृति छायावादकी विशेषताएँ हैं, अपने भीतरमे मोतीकी पानीकी तरह आन्तरस्पर्श करके भावसमर्पण करनेवाली अभिव्यक्ति-छाया कान्तिमयी होती है।' इस कथनमे छायावादकी तीन प्रधान विशेषताओं—स्वानुभूतिकी विवृति या आत्मव्यजकता, सौन्दर्यप्रेम और अभिव्यक्तिकी भूमिमा या साकेतिकताका उल्लेख हुआ है। किन्तु छायावादकी अन्य विशेषताओंका उल्लेख न करनेसे 'प्रसाद'की परिभाषामें अतिव्याप्ति दोष आ गया है, क्योंकि उसके अनुसार आधुनिक प्रयोगवादी रचनाओं-में भी बहुत-सी छायावादी मानी जा सकती हैं।

नगेन्द्र और नन्ददुलारे वाजपेयीने छायावादकी जो परिभाषाएँ बतायी हैं, उनमें छायावादकी कुछ अन्य तात्त्विक विशेषताओंका समावेश हुआ है। नगेन्द्रके अनुसार 'छायावाद स्थूलके विरुद्ध सूक्ष्मका विद्रोह है।' छायावादमें विद्रोहकी जो व्यापक प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है उसकी ओर विद्वानोंका ध्यान नहीं गया था। किन्तु उस विद्रोहका स्वरूप क्या है, इस बातका उल्लेख नगेन्द्रने नहीं किया है, जिससे उनकी परिभाषामें अस्पष्टताका दोष है। वाजपेयीजी छायावादको रहस्यवाद अथवा आध्यात्मिक काव्यसे भिन्न मानते हैं। उनके अनुसार 'नयी छायावादी काव्यधाराका भी एक आध्यात्मिक पक्ष है, किन्तु उसकी मुख्य प्रेरणा धार्मिक न होकर मानवीय और सांस्कृतिक है। उमे हम वीसवीं शताब्दीकी मानवीय प्रगति की प्रतिक्रिया भी कह सकते हैं। उसकी एक नवीन और स्वतन्त्र काव्यशैली बन चुकी है। आधुनिक परिवर्तनशील समाजव्यवस्था और विचार-जगत्में छायावाद भारतीय आध्यात्मिकताकी, नवीन परिस्थितिके अनुरूप स्थापना करता है। छायावादी काव्य प्राकृतिक सौन्दर्य और नामयिक जीवन परिस्थितियोंसे ही मुख्यतः अनुप्राणित है। छायावाद मानव-जीवन-सौन्दर्य और प्रकृतिको आत्माका अभिन्न स्वरूप मानता है। नवीनकाव्य(छायावाद)में समस्त मानव-अनुभूतियोंकी व्यापकता पूरा स्थान पा सकती।' (आ० सा० . पृ० ३१९-२०)। नन्ददुलारे वाजपेयीकी इस परिभाषामें छायावादकी प्रायः सभी मौलिक विशेषताएँ समाविष्ट हो गयी हैं। यदि छायावाद केवल आध्यात्मिक-काव्य होता तो उसे अवश्य रहस्यवादका पर्याय माना जा सकता था। उसी तरह यदि वह केवल प्राचीन दृष्टियोंके विरुद्ध विद्रोहकी अभिव्यक्ति होता तो उसे स्वच्छन्दतावादमे अभिन्न माना जा सकता था, किन्तु उसकी मूल प्रवृत्ति प्रतिक्रियात्मक नहीं बल्कि रचनात्मक है, जो भारतीय संस्कृतिकी जीवन्त परम्परा, राष्ट्रीयताकी संशुद्ध आकांक्षा और नवीन मानवतावादी आदर्शोंकी प्रेरणासे अनुप्राणित है। अतः छायावाद रहस्यवाद, आध्यात्मवाद, स्वच्छन्दता-वाद, मानवतावाद, राष्ट्रीयता और सूक्ष्म सौन्दर्यबोध आदि विविध प्रवृत्तियोंका ममग्र रूप है, अर्थात् वह उस जागरण-युगकी प्रबुद्ध आत्मा(या नवीन आध्यात्मिक चेतना)की काव्यात्मक अभिव्यक्ति है। इस दृष्टिसे नन्ददुलारे वाजपेयीकी परिभाषा अन्य लोगोंकी परिभाषाओंसे अधिक स्पष्ट, पूर्ण और समीचीन है। यहाँ आध्यात्मिकताका अर्थ धार्मिकता, अलौकिकता या दार्शनिकता नहीं बल्कि स्थूल लौकिकता

और जड़ताके भीतर निहित सूक्ष्म चेतनता है, जिसे 'प्रसाद'ने 'वेदना' कहा है। इसी व्यापक वेदना और नवीन आध्यात्मिक चेतनाकी सूक्ष्म अनुभूतियोंकी नवीन भगिनामयी शैलीमें जो अभिव्यक्ति हुई, उसीका नाम 'छायावाद' पड़ा।

उपर्युक्त विवेचनसे स्पष्ट है कि रहस्यवाद (दि०) छायावादका एक लघु अंशमात्र है, दोनों एक नहीं हैं, अर्थात् सभी रहस्यवादी कविताएँ छायावादी नहीं होतीं और न सभी छायावादी कविताएँ रहस्यवादी ही होती हैं। उसी तरह स्वच्छन्दतावाद (दि०)की प्रवृत्ति छायावादमें अवश्य है, पर छायावाद स्वच्छन्दतावाद नहीं है, वह उससे और भी आगे बढ़ा हुआ तथा अन्य कई प्रवृत्तियोंका समग्र रूप है। स्वच्छन्दतावाद या रोमाण्टिसिज्म यूरोपमें अठारहवीं शताब्दीके अन्त और उन्नीसवीं शताब्दीके पूर्वार्द्धमें उत्पन्न और विकसित हुआ और उसके मूलमें यूरोपकी तत्कालीन आर्थिक, सामाजिक, राजनीतिक और धार्मिक परिस्थितियोंकी प्रतिक्रियाका ही प्रमुख ह्रास था। इसके विपरीत छायावाद उसके सौ वर्ष बाद भारतीय भूमिमें भिन्न आर्थिक, राजनीतिक, सामाजिक और धार्मिक परिस्थितियोंके बीच विकसित हुआ। यद्यपि दोनोंमें ही व्यक्ति-स्वातन्त्र्य, स्थूल बन्धनों और रूढ़ियोंके विरुद्ध विद्रोह, सौन्दर्य-प्रेम और आत्मामिव्यजनाकी प्रवृत्तियाँ समान रूपसे पायी जाती हैं, पर दोनोंके बीच देश और कालकी जो दूरी है, उससे दोनोंके स्वरूपमें पर्याप्त अन्तर भी है। अतः छायावाद शब्द रोमाण्टिसिज्मका हिन्दी अनुवाद नहीं है और न वह यूरोपीय रोमाण्टिक कविताका अन्धानुकरण है। वह तो भारतीय संस्कृतिसे अनुप्राणित, भारतीय परिस्थितियोंसे अनुप्रेरित और प्रथम महायुद्धके बादके नवीन मानवतावादी आदर्शवादपर आधारित हिन्दीकी मौलिक काव्यधारा है। यूरोपीय रोमाण्टिक कविताका विद्रोह केवल सामन्तवाद और उसका समर्थन करनेवाली प्रवृत्तियों और रूढ़ियोंके विरुद्ध था, किन्तु छायावादका विद्रोह सामन्तवादके साथ विदेशी साम्राज्यवादके विरुद्ध भी था। यूरोपमें रोमाण्टिक कविताके समयतक पूँजीवादका जितना विकास हो चुका था, उतना भारतीय पूँजीवादका द्वितीय महायुद्धके बादतक भी नहीं हुआ था। यूरोपीय पूँजीवाद उपनिवेशोंपर आधारित था और भारतीय पूँजीवाद स्वयं साम्राज्यवादके बन्धनोंमें जकड़ा था। इस कारण भारतीय व्यक्ति-स्वातन्त्र्यकी भावनामें यूरोपीय व्यक्ति स्वातन्त्र्य जैसी शक्ति, वेग और तीव्रता नहीं थी। इससे छायावादी कविता उस अर्थमें क्रान्तिकारी कविता नहीं थी जिस अर्थमें यूरोपीय रोमाण्टिक कविता थी। दोनोंके विद्रोहके स्वरूपमें अन्तर होनेसे उनके काव्यके स्वरूपमें भी पर्याप्त अन्तर है।

वस्तुतः छायावाद बीसवीं शताब्दीके प्रथम दो दशकोंमें भारतके नवजागरण (रेनेसाँ)का काव्यात्मक रूपान्तर है। विकासमान और सघर्षशील पूँजीवाद तथा पाश्चात्य संस्कृति, शिक्षा और साहित्यके निकट सम्पर्क या प्रभावने भारतमें व्यक्तित्ववादको जन्म दिया, जिसके परिणामस्वरूप हिन्दी कवितामें छायावादके रूपमें वैयक्तिक अनुभूतियों

और व्यक्तित्ववादी प्रवृत्तियोंकी सीधी अभिव्यक्ति होने लगी। इस कारण छायावादी काव्यका सर्वप्रथम लक्षण यही है कि वह आत्मामिव्यजनक या विषय-प्रधान होता है। आत्मामिव्यजनामें कविकी कल्पनाके साथ उसकी अनुभूतियों और चिन्तनकी ही सर्वाधिक अभिव्यक्ति होती है, बाह्य-निरूपण और वस्तुवर्णनका उसमें अभाव-सा होता है। छायावादमें स्वच्छन्दतावादी विद्रोहकी भावनाका भी बहुत महत्वपूर्ण स्थान है, जिससे उसमें सामाजिक बन्धनोंमें ऊबकर प्रकृतिके अविकृत और रहस्यमय सौन्दर्यलोकमें रमनेकी प्रवृत्ति बहुत अधिक दिखाई पड़ती है। वर्तमान परिस्थितियोंके वैषम्यसे असन्तुष्ट स्वच्छन्दतावादी कविकी प्रकृतिमें ही नहीं, अतीत, भविष्य, कल्पना तथा अलौकिकता या आध्यात्मिकताके स्वप्नलोकमें भी रमनेके लिए मनोनुकूल भूमि मिलती है। इस प्रकार स्वच्छन्दतावादी काव्यमें यथार्थवादका केवल निषेधात्मक पक्ष ही दिखाई पड़ता है, विधेयात्मक या रचनात्मक पक्ष नहीं। उसका विधेयात्मक पक्ष आदर्शवादी या मानवतावादी भूमिपर आधारित होता है, जिसकी कल्पना और आकांक्षा तो की जा सकती है, पर जो कभी यथार्थकी भूमिपर उतरा नहीं जा सकता। जिस पूँजीवादी व्यक्तिस्वातन्त्र्यकी भावनासे स्वच्छन्दतावादका उदय हुआ था, वह स्वयं इसी प्रकारका भ्रम था, क्योंकि पूँजीवाद व्यक्तिकी स्वतन्त्र बनाकर भी उसे नये आर्थिक बन्धनोंमें जकड़ देता है, जिससे व्यक्तिस्वातन्त्र्यका स्वप्न कभी यथार्थ नहीं बन पाता। अतः छायावादपर अतिशय काल्पनिकता और यथार्थ जीवनसे पलायनका जो दोषारोपण किया जाता है, वह पूँजीवादसे उत्पन्न व्यक्तित्ववादी स्वच्छन्दतावादकी देन है।

उपर्युक्त विवेचनके निष्कर्षके रूपमें कहा जा सकता है कि स्वच्छन्दतावादकी निम्नलिखित विशेषताएँ छायावादमें पायी जाती हैं—१ आत्मानुभूतिकी अभिव्यक्ति, २ कल्पनाकी अतिशयता, ३ सौन्दर्यके प्रति अत्यधिक आकर्षण, ४ विस्मयकी भावना, ५ सर्वचेतनावाद (pantheism) या एक ही सूक्ष्म चेतनाका समस्त विश्वमें दर्शन, ६ सामाजिक, धार्मिक, राजनीतिक और साहित्यिक बन्धनों और रूढ़ियोंसे विद्रोह, ७ उन्मुक्त प्रेमकी प्रवृत्ति (लौकिक या आध्यात्मिक)।

छायावादकी अन्य प्रवृत्तियाँ जो पूँजीवादी व्यक्तिवादके कारण नहीं बल्कि अन्य कारणोंसे उद्भूत हुई हैं, ये हैं— १ भारतीय दार्शनिक और आध्यात्मिक चिन्तनकी विविध परम्पराओंकी अभिव्यक्ति, २ आधुनिक-युगीन भारतीय सांस्कृतिक नवजागरणके विविध पक्षा—विवेकानन्द और रामतीर्थकी अद्वैतमूलक भक्ति-साधना, गान्धीवादी मानवतावाद, रवीन्द्रनाथ ठाकुरका विश्वबन्धुत्ववाद आदिकी काव्यात्मक अभिव्यक्ति, ३ राष्ट्रीयताकी भावना और विदेशी शासनके विरुद्ध विद्रोह।

छायावाद-युगको दो कालोंमें विभाजित किया जा सकता है। १९१८ ई० से १९३० ई० तकका काल उसका पूर्वार्द्ध है, जिसमें छायावाद विकासोन्मुख था और उसमें व्यक्ति-स्वातन्त्र्य और विद्रोहकी प्रवृत्ति अत्यन्त शक्तिमती, तीव्र, आशामयी और मधुरित थी। १९३० ई० से १९४२ ई० का



काल उसका उत्तरार्द्ध है, जिसमें छायावादकी शक्ति बिखरने लगी और वह आदर्शके स्वप्नलोकको छोड़कर यथार्थको कठोर भूमिपर उतरना डिग्राई पड़ा। छायावाद जिस व्यक्ति-स्वातन्त्र्यकी भावनासे उत्पन्न हुआ था, वह एक भ्रम था। भ्रम भी कुछ कालतक शक्तिका झोन बना रह सकता है, पर जब वह टूटना है तो उसकी सारी शक्ति बिखर जाती है। १९०८-३० ई० के आसपास विश्वव्यापी मन्दी, भारतमें फैली बेकारी, स्वतन्त्रता-आन्दोलनकी असफलता और यूरोपीय पूँजीवादकी तानाशाहीमें परिणति देखकर भारतीय मध्यवर्गका व्यक्ति स्वातन्त्र्यका भ्रम भी टूटने लगा। फलतः छायावादी कवियों विद्रोही भावना भी बिखरने लगी और वह स्वप्नलोकके आनन्दमहल (Ivory Tower) से निकलकर यथार्थ जीवनकी समस्याओंका सामना करने लगा। इस प्रक्रियामें छायावादी काव्य दो धाराओंमें विभक्त हो गया, पहली धारा सामाजिकताकी थी और दूसरी धारा वैयक्तिकताकी। स्वप्न टूटनेपर या तो यथार्थका ज्ञान होनेसे नयी शक्ति आती है या धीरे नियतिवाद, निराशावाद, अहंवाद, अराजकतावाद आदि नितान्त वैयक्तिक अथवा असामाजिक प्रवृत्तियोंका जन्म होता है। छायावाद-युगके उत्तरार्द्धमें पहली प्रवृत्ति सुमित्रानन्दन पन्त, दिनकर, 'निराला', केदारनाथ अग्रवाल आदिकी कविताओंमें और दूसरी प्रवृत्ति वचन, नरेन्द्र शर्मा, अचल, भगवतीचरण वर्मा आदि कवियोंकी कविताओंमें मिलती है। यह छायावादके लिए संक्रान्तिका काल था जिसमें वह प्रगतिवाद और प्रयोगवादके नये स्वरूपमें रूपान्तरित हो रहा था, फिर भी उसकी मूल भावना और काव्य-शैली छायावादी ही थी। अतः उसे भी छायावादके अन्तर्गत ही माना जाता है। इस कालकी प्रमुख विशेषताएँ हैं—१ सामाजिक या यथार्थमुख आदर्शवाद, २ छायावादी आदर्शवादकी प्रतिक्रिया और निजी सुख-दुःखकी सीधी अभिव्यक्ति, ३ मस्ती और मौजकी प्रवृत्ति, ४ निराशावाद, ५ अहंवाद, ६ ऐन्द्रियता और नयुचर्या।

[सहायक ग्रन्थ—(१) छायावाद युग अम्बूनाथ सिंह, (२) छायावादका पतन : देवराज] —अ० ना० सि०

**छायावाद-युग**—छायावादके जन्मके सम्बन्धमें कई मत प्रचलित हैं। रामचन्द्र शुक्लका मन्व्य है, 'हिन्दी कविताकी नयी धारा (छायावाद) का प्रवर्तक इन्हींको—विशेषतः मैथिलीशरणगुप्त और मुकुन्दर पाण्डेयकी समझना चाहिये।' अर्थात् शुक्लजीके अनुसार छायावादका जन्म-काल ई० सन् १९०५ के लगभग माना जाना चाहिये। परन्तु इस सम्बन्धमें अनेक विद्वानोंको आपत्ति है। इलाचन्द्र जोशी तथा शिवनाथ शुक्लजीके इस मतका खण्डन करते हैं। ये छायावादका प्रारम्भ ई० सन् १९१३-१४ के लगभग मानते हुए जयशंकर 'प्रसाद'को छायावादका जनक मानते हैं। इलाचन्द्र जोशी लिखते हैं, 'छायावादकी उत्पत्ति और विकासके सम्बन्धमें आचार्य रामचन्द्र शुक्लका वक्तव्य एकदम भ्रामक, निर्मूल और मनगडन्त है। 'प्रसाद'जी अविवादास्पद रूपसे हिन्दीके सर्वप्रथम छायावादी कवि ठहरते हैं। सन् १९१३-१४ के आसपास 'इन्दु' में प्रतिमास उनकी जिस टंगकी कविताएँ निकलती थीं (जो बादमें

'कानन-कुसुम' के नामसे पुस्तकाकार प्रकाशित हुई) वे निश्चय रूपसे तत्कालीन हिन्दी काव्य-क्षेत्रमें युग-विवर्तनकी सूचक थीं।' शिवनाथ भी इसी मतके पोषक हैं—'मैं यों कहूँ कि आचार्य शुक्ल जहाँसे नवीन काव्यकी भारतीय पद्धतिका प्रवर्तन मानते हैं उसके पहलेसे ही 'प्रसाद' नवीनताका प्रारम्भ कर चुके थे। छायावादके प्रारम्भकर्ता 'प्रसाद' हैं।'।

कुछ लोग 'भारतीय आत्मा' (माखनलाल चतुर्वेदी) को छायावादके प्रवर्तनका श्रेय देना चाहते हैं। इस मतके समर्थक हैं, विनयमोहन शर्मा एवं प्रभाकर नाचवे। इन लोगोंका आग्रह है कि छायावादका प्रारम्भ ई० सन् १९१३ से अवश्य हुआ, परन्तु छायावादके प्रारम्भकर्ता जयशंकर 'प्रसाद' न होकर माखनलाल चतुर्वेदी हैं।

नन्ददुलारे वाजपेयीका दूसरा ही मत है। सुमित्रानन्दन पन्तको इसका श्रेय देते हुए आप लिखते हैं—'साहित्यिक दृष्टिसे छायावादी काव्यशैलीका वास्तविक अन्त्युत्पन्न सन् १९२० के पूर्व-पश्चात् सुमित्रानन्दन पन्तकी 'उच्छ्वास' नामकी काव्य-पुस्तिकाके साथ माना जा सकता है।'।

इस मत-वैमिन्यके पचास कारण हैं। द्विवेदीयुगकी कविताकी भाषा ब्रजभाषा थी। खड़ीबोलीमें कविताका सुनिश्चित एवं क्रमिक प्रवाह लगभग सन् १९०४ ई० से देखा जाता है और छायावादका प्रारम्भ-काल यदि १९१३-१४ माना जाय तो छायावाद एवं ब्रज-काव्यका मध्यकाल दस-चारह वर्षोंसे अधिक नहीं ठहरता। अस्तु, सन् १९१३-१४ ई० और १९०३-०४ के बीच यदि कुछ समाना या अधिक निकटता दीख पड़े तो कोई आश्चर्य नहीं। इसका एक कारण और है। रीतिकालके विरुद्ध द्विवेदी-कालमें विद्रोह हुआ। स्वच्छन्दतावादका प्रथम काल, जिसे सैद्धान्तिक स्वच्छन्दतावाद कहना अधिक उपयुक्त होगा, यही काल माना जाना चाहिये, अर्थात् १९००-१९१४ तकके कालको सैद्धान्तिक स्वच्छन्दतावादके नामसे पुकारा जा सकता है, जिसका सिद्धान्त १९वीं शताब्दीकी कविताके सूक्ष्मचित दृष्टिकोणके प्रति असन्तोष और उसकी अतिशय नियमबद्धता और साहित्यिक पाण्डित्यके प्रति विरोध था। यही कारण है कि कुछ आलोचकोंको मैथिलीशरण गुप्त और 'प्रसाद'के काव्यमें भी छायावादकी गन्ध मिलती है। नन्ददुलारे वाजपेयी, श्रीकृष्णलाल और सियारामशरण गुप्तने इस तथ्यका स्पष्टीकरण बड़े सुलझे ढंगसे किया है। इस प्रकार छायावादका प्रारम्भ १९१३-१४ ई० से होता है और १९३६ तक आते-आते इसकी धारा मन्द पड़ जाती है।

वस्तुतः छायावाद मध्यवर्गीय चेतनाके विद्रोहका दूसरा नाम है। उस विशिष्ट कालकी परिस्थितियों और विचार-धाराओंने विविध रूपमें जीवन और काव्यको प्रभावित किया था। पूँजीवादका विकास और व्यक्तिवादका जन्म, स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तियोंका उदय, प्रथम महायुद्धका प्रभाव, राजनीतिक क्षेत्रमें महात्मा गान्धीका आन्दोलन और सम्पूर्ण समाजमें स्वातन्त्र्य-भ्रमका जागरण, नयी पीढ़ीपर पश्चिमी नम्यताका रंग चढ़ना तथा अंग्रेज रोमाण्टिक कवियोंने

प्रभावित होना, कवीन्द्र रवीन्द्रके प्रति श्रद्धा, बंगालमें ब्राह्म-समाजका आन्दोलन और राजा राममोहन रायके क्रान्तिकारी विचार, स्वामी दयानन्द सरस्वतीका कर्मकाण्डी वैष्णव धर्मके विरुद्ध आन्दोलन—इन विभिन्न सारकृतिक परिस्थितियोंने मिल-जुलकर छायावादको जन्म दिया। साहित्यके क्षेत्रमें यद्यपि रीतिकालके विरुद्ध आवाज उठ चुकी थी, किन्तु भाषा बदली थी, छन्दके वर्णवृत्त पूर्ववत् थे। वामनाका रंग छूटा था तो उपदेशकी रंगहीनता आ गयी थी। रसके ऊपर इतिवृत्त चढ़ बैठा था, यहाँतक कि स्थूल सौन्दर्य-बोधके विरोधमें पुनरुत्थान-युगके काव्यने सौन्दर्यको ही निर्वासित कर दिया था। फलतः नये कवियोंका उन्मुक्त मन अपनी अभिव्यक्तिके लिए दूसरा रास्ता ढूँढ़ने लगा। सघर्षशील मध्यवर्गकी चेतनामें अभूतपूर्व परिवर्तन लक्षित होने लगे। व्यक्तिवाद, व्यक्ति-स्वातन्त्र्यके आदर्शोंकी नींव पड़ी। बुद्धिके विरुद्ध हृदय और स्थूलके विरुद्ध सूक्ष्म विद्रोह कर उठा। महादेवीके शब्दोंमें—उस युगकी कविताकी इतिवृत्तात्मकता इतनी स्पष्ट हो चली कि मनुष्यकी सारी कोमल और सूक्ष्म भावनाएँ विद्रोह कर उठीं। स्थूल सौन्दर्यकी निर्जीव आवृत्तियोंसे थके हुए और कविताकी परम्परागत नियम-शृंखलासे ऊबे हुए व्यक्तियोंको फिर उन्ही रेखाओंमें बँधे स्थूलका न तो यथार्थ चित्रण रुचिकर हुआ और न उसका रुढ़िगत आदर्श भाया। उन्हें नवीन रूप-रेखाओंमें सूक्ष्म सौन्दर्यानुभूतिकी आवश्यकता थी, जो छायावादमें पूर्ण हुई।

१९१३ ई० से पहले 'प्रसाद' ब्रजभाषामें कविताएँ लिखा करते थे, परन्तु 'इन्दु'के माध्यमसे उन्होंने नयी कविताओंका प्रारम्भ किया। खडीबोलीमें उनकी पहली पुस्तक 'कानन कुसुम' है। 'कानन-कुसुम', 'महाराणाका महत्त्व' और 'प्रेम-पथिक' इनकी प्रारम्भिक रचनाएँ हैं, जो १९२० ई० के पूर्व प्रकाशित हो चुकी थीं। १९१८ ई० में इनकी २४ कविताओंका संग्रह 'झरना' नामसे प्रकाशित हुआ। 'झरना'में यौवनका स्वर है—आत्मदान एवं आत्मप्रकाशनकी अभिलाषा है। भाव-प्रवणता एवं आर्द्रता स्पष्टतया परिलक्षित है। पुनः १९२७ ई० में 'झरना'का दूसरा संस्करण ३१ नयी कविताओंको जोड़कर प्रकाशित हुआ। यहाँ हमें स्मरण रखना होगा कि अवतक पन्तकी 'वीणा', 'ग्रन्थि' और 'पल्लव' प्रकाशित हो चुके थे। 'निराला'की स्फुट कविताएँ पत्र-पत्रिकाओंमें छपने लगी थीं। तात्पर्य यह कि छायावादी कविता अपने पूर्ण उन्मेषको प्राप्त कर चुकी थी। १९३१ ई० में 'प्रसाद' अपनी प्रौढ़ रचना 'आँसू'के साथ हिन्दीमें आये। 'आँसू' एक श्रेष्ठ विरहकाव्य है—वल्कि विरहके अन्तर्गत भी यह मुख्यतः एक स्मृति-काव्य है। इसमें प्रेम-वेदनाको 'प्रसाद'ने बड़ी दिव्यतासे अंकित किया है। अपने अगले कविता-संग्रह 'लहर'में 'प्रसाद'ने अन्यान्य भाव-भूमियोंपर अपनी कल्पनाको दौड़ाया है। इन कविताओंमें आनन्दवादकी झलक, अज्ञात प्रियतम-से रहस्यमय अभिसारोंके चित्र, सजीले स्वप्नोंसे अलसिकी मिटानेका प्रयास, 'बीती विभावरि जाग री'का आह्वान और 'अब जागो जीवनके प्रभात'की कामना स्पष्टतया देखी जा सकती है। १९३५ ई० में 'कामायनी' प्रकाशित हुई।

यह छायावाद-युगका महाकाव्य है। इसमें एक उदात्त आदर्शवादी स्तरपर मामजस्यपूर्ण आनन्दवादकी धारणा स्थापित की गयी।

छायावाद-युगके दूसरे सशक्त एवं प्रौढ़ प्रतिभाके कवि सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' हैं। 'जूहीकी कली' 'निराला'की प्रारम्भिक कविताओंमेंसे है। इसकी रचना १९१६ ई०में हुई थी और 'मतवाला'में इनकी कविताएँ प्रारम्भमें प्रकाशित हुईं, लेकिन १९२९ से ही ये प्रकाशमें आये, जिस वर्ष इनका 'परिमल' प्रकाशित हुआ। परिमलकी कविताओंमें कविका समय, उदात्त अन्तःस्वर, करुणासे सहज द्रवित हृदयकी विशालता, भावोंके सूक्ष्म सौन्दर्य एवं दार्शनिक गहराई आसानीसे देखी जा सकती है। 'जूहीकी कली', 'पंचवटी', 'जागृतिमें मुक्ति', 'छ बादलगीत', 'भिक्षुक', प्रसिद्ध गीत 'भर देते हो'—'परिमल'की प्रमुख कविताएँ हैं, जिनमें छायावादी अनेकमुखी प्रवृत्तियोंकी उदात्त झलक मिलती है। 'परिमल'के बाद 'गीतिका' एवं तत्पश्चात् 'अनामिका'—(१९३७)का प्रकाशन हुआ। 'अनामिका' इनका प्रतिनिधि काव्य-ग्रन्थ है। 'तोड़ती पत्थर', 'बादल गरजो', 'तोड़ो-तोड़ो कारा' आदि कविताएँ कविकी प्रगतिशील चेतनाकी सूचक हैं। 'दुख ही जीवनकी कथा रही', 'क्या कहूँ आज जो नहीं कही', 'जीवन चिरकालिक क्रन्दन', 'मैं अकेला देखता हूँ', 'स्नेह निशँर बह गया है', 'रेत ज्यों तन रह गया है' आदि कविताओंमें कविकी घोर निराशा और अवसादकी अनुभूतियोंके बीच भी उसकी परुष तेजस्विता देखी जाती है। 'अनामिका'में ही 'रामकी शक्ति-पूजा' छपी है। 'अनामिका'के बाद 'तुलसीदास' प्रबन्ध-काव्य प्रकाशित हुआ। तत्पश्चात् निरालाने नया मोड़ लिया। 'कुकरमुत्ता', 'अणिमा', 'विला', 'नये पत्ते', 'अर्चना' और 'आराधना'का प्रकाशन हुआ।

सुमित्रानन्दन पन्त छायावादके तीसरे महत्त्वपूर्ण स्तम्भ हैं। इनका रचना-काल सन् १९१८ ई० से प्रारम्भ होता है। 'वीणा', 'ग्रन्थि' १९२० तक प्रकाशित हो चुकी थीं। १९२१ ई०में 'उच्छ्वास' और 'आँसू' कविताएँ लिखी गयीं। 'पल्लव'का प्रकाशन १९२६ में हुआ। १९१९ से १९३२ तककी रचनाएँ 'गुजन'में संगृहीत हैं। 'युगान्त' कविकी नयी दिशाका सूचक है, जिसमें १९३४, ३५, ३६ ई० की कविताएँ संगृहीत हैं। इसके पश्चात् १९३९ तककी रचनाएँ 'युग-वाणी'में संगृहीत हैं। इनकी 'ग्राम्या' १९४०के मध्यतककी कविताओंका संग्रह है। 'वीणा'में प्रारम्भिक रचनाएँ हैं, जिनमें कविकी अप्रस्तुत रूपोंका मूर्त-विधान करनेवाली लाक्षणिक शैली स्पष्ट है। प्रकृति और मानवके प्रति जिज्ञासा एवं रहस्य भावनाकी प्रधानता है, किन्तु 'ग्रन्थि'में कविका यह किशोर उल्लास असफल प्रेमकी सघन वेदनामें परिणत हो जाता है। 'ग्रन्थि' एक खण्डकाव्य है। दृश्य-जगत्के नाना सुन्दर रूपोंका मूर्त एवं मासल चित्रण पल्लवमें हुआ है। 'वीचि-विलास', 'बादल', 'नक्षत्र', 'मौन निमग्नण', 'आँसू', 'विश्व-वेणु', 'उच्छ्वास' आदि सौन्दर्यमयी कल्पनाकी श्रेष्ठ कविताएँ हैं। 'परिवर्तन' इनकी एक नयी उपलब्धि थी। इस कवितापर आध्यात्मिक दर्शन—विशेषकर उपनिषदोंका प्रभाव देखा जाता है। 'गुजन'

इनके आत्म-चिन्तन एवं लोककल्याणके चिन्तनसे गुथित हैं। यहाँ भी आध्यात्मिक दर्शनका प्रभाव स्पष्ट है, परन्तु 'युगान्त', 'युगवाणी' और 'गान्धा' में इनका स्वर सर्वथा बदल जाता है। दलित-शोषित मानवताके प्रति बौद्धिक सहानुभूति ही इन पुस्तकोंका मुख्य विषय है। १९३८ और १९४५ के बीच इनकी कविताएँ प्रगतिशील धाराको एक नया रूप-संस्कार देती हैं। अपने नये काव्य-संकलनों—'स्वर्ण-किरण', 'स्वर्ण-वृत्ति', 'उत्तरा' तथा 'अतिमा' में पन्तने अरविन्द-दर्शनसे विशेष प्रेरणा ग्रहण की है।

छायावादके कवि-चतुष्टयकी चौथी कवि महादेवी वर्मा हैं। महादेवीको निराशावाद अथवा पीडावादकी कविवित्री कहा गया है। स्वयं महादेवी लिखती हैं, 'दुःख मेरे निकट जीवनका ऐसा काव्य है जो सारे मनारको एक सूत्रमें बाँध रखनेकी क्षमता है।' इनकी कविताओंमें भीमाके वन्धनमें पड़ी असीम चेतनाका क्रन्दन है। 'नीहार', 'रश्मि', 'नीरजा', 'सान्ध्यगीत', और 'दीपशिखा' इनकी प्रसिद्ध कृतियाँ हैं। अतिरजित भावना, सूक्ष्म कल्पना, सुन्दर शब्द-विन्यास, अमिट वेदना, एक अनन्त खोज इनकी कविताओंके प्रमुख तत्त्व हैं।

छायावादी काव्यके वृत्तमें रामकुमार वर्मा, भगवतीचरण वर्मा, उदयशंकर भट्ट, नरेन्द्र शर्मा, अचल, हरिकृष्ण प्रेमी, मोहनलाल महतो वियोगी, जानकीवल्लभ जाली, सुमित्राकुमारी सिनहा, विद्यावती कोकिल, हनुमान तिवारी आदि उल्लेखनीय हैं। छायावादके बहुतेरे परवर्ती कवि इस काव्य-धाराके प्रभावसे अपनेको सर्वथा मुक्त नहीं कर सके।

इस कालके कवियोंने आलोचकका भी काम किया है। महादेवी वर्मा, रामकुमार वर्मा, पन्त, 'निराला' एवं 'प्रसाद'ने छायावादके स्पष्टीकरणके लिए काफी सामग्री दी है।

—रा० ह० स०

छिनाली-दे०—'हठयोग'।

**छेकानुप्रास**—अनुप्रास अलंकारका एक भेद। 'छेक' शब्दका अर्थ है 'प्रिय' अर्थात् विद्वानोंकी प्रिय लगनेवाला। इसका विवेचन सर्वप्रथम अष्टने अपने 'काव्यालंकारसार-संग्रह' (८०० ई०) में किया है। मम्मटके अनुसार 'सोऽनेकस्य सकृत्पूर्व' (का० प्र० ९ ७९), अर्थात् एकसे अधिक व्यंजनका एक बारका साम्य। इसी प्रकार विश्वनाथका कथन है—'छेको व्यंजनसंघस्य सकृत्साम्यमनेकधा' (सा० द० १०), जहाँ अनेक व्यंजनोंकी, स्वरूप और क्रमसे एक बार आवृत्ति हो, वहाँ 'छेकानुप्रास' अलंकार होता है। छेकानुप्रासमें वर्णोंका उसी क्रमसे प्रयोग होना चाहिये। जैसे 'रस' 'सर' में छेकानुप्रास नहीं है। 'सर' 'सर' में छेकानुप्रास है, क्योंकि इसमें आवृत्त वर्णोंका स्वरूप और क्रम समान है।

हिन्दीमें जसवन्त सिंहके 'भाषाभूषण' (१६४३ ई०) में लक्षण इस प्रकार दिया गया है—'आवृत्ति वर्ण अनेककी दोष-दोष जब होय। है छेकानुप्रास स्वर समता विनष्ट नोय।' (१९८)। इसमें बिना स्वरसमताके भी छेकानुप्रासके प्रयोगकी बात 'साहित्यदर्पण'के 'वैपत्येऽपि स्वरस्य यत्' के आधारपर कही गयी है। कुछ आचार्योंने इसके लक्षण

स्पष्ट नहीं दिये हैं, जैसे भूषण, दास तथा भगवानदीन आदि। चिन्तामणि तथा कुलपति मिश्रने मम्मटका अनुसरण किया है। भूषण कहते हैं—'स्वर समेत अच्छर पठनि, आवत सहस्र प्रकास' (ग्रि० भू० - ३५५)। दासके अनुसार 'वर्ण बहुतकी एककी, आवृत्ति एकहि वार' (का० नि० १९) 'छेकानुप्रास' है। पर 'साहित्यदर्पण' में एक वर्णके एक बारके साध्यको छेकानुप्रास नहीं कहा गया है। इसमें तथा 'काव्यप्रकाश' की 'प्रदीप' और 'उद्योत' व्याख्याओंमें एक वर्णकी एक बार आवृत्तिको 'वृत्त्यानुप्रास' कहा गया है। आधुनिक विवेचकोंमें भगवानदीनने भी एक वर्णकी आवृत्तिको भी 'छेक' माना है। आचार्य रत्नदत्ते 'छेक' में अनेक वर्णोंकी आवृत्ति मानी गयी है।

देवने इसका सुन्दर उदाहरण दिया है—'रीझि रीझि रहसि रहसि हँसि हँसि उठै, सँमै भरि आँसू भरि कहत दई टई।' आधुनिक कालमें व्रजभाषाके कवि रत्नाकरको विशेष सफलता मिली है—'मुक्ति मुक्ताको मोल माल ही कहाँ है जब मोहन लला पै मन मानिक ही वारि चुकी।' (उ० अ०)। इसका प्रयोग खडीबोलीके कवियोंमें भी मिलता है—'लपटसे झट रुख जले जले, नद नदी घट सूख चले चले। विकल ये मृग मीन मरे मरे, विकल ये दग दीन मरे मरे।' (मं० अ० गुप्त)। काव्यदर्पणसे उद्धृत। इसका प्रयोग हिन्दी साहित्यमें प्रायः सर्वमान्य रहा है, आदिकालके वीरकाव्यमें रसकी अनुरूपताके लिए, भक्त कवियोंने सहज वर्णन सौन्दर्यके रूपमें तथा रीतिकालीन परम्परामें चमत्कारकी दृष्टिसे। भगवानदीनने 'अलंकार-मञ्जूषा' में छेकानुप्रासका एक यह भी उदाहरण दिया है—'बाँये द्वार का करी चतुर चित्त का करी, तो उम्मिर वृथा करी न रामकी कथा करी।' इसमें काकरी, थाकरी, आदि शब्दोंके प्रयोग द्वारा 'यमक' अलंकारका उदाहरण हो सकता है, न कि छेकानुप्रासका।

—वि० स्ना०

**छेकापह्नुति**—दे०—'अपह्नुति', पाँचवाँ भेद।

**छेकोक्ति**—एक गौण अर्थालंकार। अप्यय दीक्षितने छेकोक्तिको नया अलंकार बताया है। कदाचित् उन्हें छेकानुप्रास एवं छेकापह्नुति शब्दोंमें छेक-चतुरसे प्रेरणा मिली हो, इसीलिए उन्होंने इस अलंकारकी परिभाषा की है—'छेकोक्तिर्यत्र लोकोक्ते स्यादर्थान्तरगमिता।' (कुवलयानन्द ९१), अर्थात् लोकोक्तिसे किसी अन्य अर्थकी व्यंजना होनेपर छेकोक्ति अलंकार होता है। यथा—'मुजंग एव जानीते मुजंगचरण सखे।' (वही)। इस उदाहरणमें एक व्यक्तिने किसीके सन्बन्धमें दूसरेसे पूछा तो इसने एक चौथे व्यक्तिकी ओर संकेत करके कहा कि उसकी दशा यही जान सकते हैं, क्योंकि साँप ही साँपकी गति जानते हैं। यहाँपर लोकोक्तिके अन्यार्थकी व्यंजना होती है। 'कुवलयानन्द' के आधारपर हिन्दीके आचार्योंने भी इसे ग्रहण किया है—'और अर्थ लीन्हें तु जो, छेक उक्ति अभिराम।' (ल० ल० ३६६) अथवा—'लोकोक्तिमें गर्भित अर्थ तु आन।' (पद्मा० २५८)। उदा०—'सिगरे तनु मोह में मोहि रहे तुन ओट पहार न देखि परै।' (ल० ल० ३६८), इसमें लोकोक्ति भिन्न अर्थकी व्यंजना करती है—सर्वव्यापी तथा सूक्ष्म होनेकी। यहाँपर भी लोकोक्तिका अन्यार्थ व्यंजित होता है।

भोजने (शृ० प्र० के० राघवण पृ० ३८५) लोकोक्ति एव छेकोक्तिको शब्दालंकार छायाके अन्तर्गत माना है। —ज० कि० व०

**जगतानुबोध**—शून्यवादियों और विज्ञानवादियोंमें एक सूक्ष्म दार्शनिक अन्तर यह था कि शून्यवादियोंने चित्तका अस्तित्व और अनुत्पाद माना था, किन्तु विज्ञानवादी चित्तका अस्तित्व मानते थे और ससारको चित्तकी ही एक भ्रान्तिके रूपमें स्वीकार करते थे। इस ससारके वास्तविक स्वभावका ज्ञान प्राप्त कर चित्तका भ्रान्तिसे मुक्त होना ही जगतानुबोध है।

जगतके स्वरूपका विवेचन करते हुए सिद्धोंने बराबर 'कन्ध, भूय, आभत्तण, इन्दी' (दोहाकोष) अर्थात् स्कन्ध, भूत, आयतन और इन्द्रियोंकी ओर संकेत किया है, जिनकी चेतनाका प्रवाह ही वास्तवमें संसार है। इसीलिए इसे 'चर्यापद'में बार-बार भव-नदी कहा गया है। इनमेंसे प्रत्येक तत्त्वपर अलग-अलग विचार करनेपर ज्ञात होता है कि मूलतः बौद्ध परम्परामें चार महाभूतोंकी ही मान्यता दी गयी थी (अ० ध० को० वसुवन्धु)। इसका अनुसरण करते हुए सरहपाने चार महाभूत माने हैं, पृथ्वी, आप (जल), तेज (अग्नि), गन्धर्वह (वायु), किन्तु काण्हपाने गगनकी भी गणना की है। इन्हें भूत इसलिए कहा जाता है कि ये भवके आधार हैं। इन्द्रियों और उनके विषय भी इन्हीं पंचभूतोंके आश्रित हैं। पृथ्वीका विषय है गन्ध, इन्द्रिय—नासिका। जलका विषय रस या स्वाद, इन्द्रिय—जिह्वा या रसना। तेजका विषय है रूप, इन्द्रिय—नेत्र। वायुका विषय है स्पर्श, इन्द्रिय—त्वचा। आकाशका विषय है शब्द, इन्द्रिय—श्रोत्र। इन्हींपर आधारित पाँच प्रकारके विज्ञान हैं। चाक्षुष, श्रोत्रिय, घ्राण, रसना, काया (त्वचा)। इन विज्ञानोंकी अधिष्ठात्री पाँच इन्द्रियाँ हैं। किन्तु विज्ञानवादमें इनके अलावा मनको छठी इन्द्रिय माना गया है और उसे मनोविज्ञानकी अधिष्ठात्री इन्द्रिय माना गया है। सिद्धोंने कहीं-कहीं छ इन्द्रियोंका उल्लेख इसी सिद्धान्तके अनुसार किया है।

इन्द्रियोंके साथ आयतनोंका भी उल्लेख है। आयतनका अर्थ है निवासस्थल। उदाहरणके लिए, यदि हम पुष्पको देखते हैं तो यह पुष्पका दर्शन चाक्षुषविज्ञान है। इसके दो आयतन हुए। पुष्प इसका रूप-आयतन या विषय-आयतन हुआ और चक्षु इसका इन्द्रिय-आयतन। इस प्रकार छ विज्ञानोंके बारह आयतन हुए। छ विज्ञान और बारह आयतनकी समवेत संख्या १८ हुई। १८ धातुओंसे यह ससार निर्मित है। (दे०—'चर्यापद' १३वीं चर्याकी टीका)

चित्तगत दृष्टिकोणसे तो सारा ससार इन १८ धातुओंमें बना है, किन्तु वस्तुगत दृष्टिकोणसे सभी वस्तुओंके धर्मोंका समवेत रूप संसार है। शून्यवादने तो प्रतीत्यसमुत्पादके सिद्धान्तसे सभी धर्मोंका नैरात्म्य सिद्ध कर दिया था, किन्तु विज्ञानवादने इन धर्मोंको भी चित्तगत माना था। इन धर्मोंमें पाँच प्रकारके साम्य माने गये हैं—रूप, वेदना, संज्ञा, संस्कार तथा विज्ञान। समस्त धर्म इन्हीं पाँच स्कन्धोंमें वर्गीकृत कर दिये गये हैं। अतः स्कन्ध, भूत,

आयतन, इन्द्रिय और विषयका विकार यह ससार है। 'कन्ध, भूय आभत्तण, इन्दी विषय विआर।' ('दोहाकोष' सरहपा) —ध० वी० भा०

**जच्चा**—जन्मोत्सवका गीत, ब्रज-लोक और अवध-लोकमें विशेष प्रचलित, जच्चाकी आशाओं-आकांक्षाओं, उसकी प्रसव-पीड़ा और शिशुजन्मके अवसरपर उसके सम्बन्धियों-के नेत्र और ठनगनसे सम्बद्ध। सत्येन्द्रने इसके तेरह उपप्रकारोंका उल्लेख किया है—दे०—'ब्रजलोक साहित्यका अध्ययन', पृ० १२३। —र० भ्र०

**जडता (जडता एव जाड्य)**—प्रचलित तैत्तिरीयमेंसे एक सचारी भाव। निश्चेष्ट हो जाना (सर्वकार्याप्रतिपत्ति) जडता है। 'नाट्यशास्त्र'में इसके विभाव एव अनुभाव निम्नलिखित प्रकारसे दिये हैं—'इष्टानिष्टश्रवणदर्शनव्याध्यादिभिर्विभावैरुत्पद्यते। तामभिनयेदकथनाभाषणतूष्णीभावाभिनयेन निरीक्षणपरवशत्वादिभिरनुभावैः।' (७ ६६) अर्थात् इष्ट एव अनिष्टका देखना और सुनना और व्याधि इत्यादि इसके विभाव हैं, और किकर्तव्यमूढ, मौन, अनिमेषदर्शन एव परवशताके अनुभावोंसे इसका अभिनय होता है। धनंजय- (द० रू० ४ १३)ने इष्टदर्शन एवं अनिष्टश्रवणके कारण जडताके उदाहरण दिये हैं। विश्वनाथका लक्षण 'नाट्यशास्त्र'पर आधारित है (सा० द० ३ १४८)।

हिन्दीमें देवके लक्षणमें भी यही भाव है—'हित अहितहि देखै जहाँ, अचल चेष्टा होइ। जानि बूझि कारज थके, जडता बरने सोइ।' (भाव० सचारी)। अन्य आचार्योंमें प्रायः यही लक्षण है। कुछने स्पष्ट लक्षण नहीं दिया है—'उतकठादिक तैं जु हवै, अचल चित्त अरु अंग।' (ल० ल० ४२४)।

**देवका उदाहरण**—'ठौर ही ठाढे चित्तौत इतौ तन नेकऊ एक टकी टहली सी। देवकी देखति देवता-सी वृषभान लली न हली न चली सी।' (भाव० सचारी)। इसी प्रकार पद्माकरका उदाहरण है—'हलैं दुहूँ न चलै दुहूँ, दुहूँ विसरिगे गेह। इक टक दुहुनि दुहूँ लखैं, अटक अटपटे नेह।' (जगत० ५६४)। इन उदाहरणोंसे स्पष्ट है कि एकदम ठक हो जाना जडता है। इस अवस्थामें अनुभव होते ही, व्यक्तिके मानसिक एवं शारीरिक व्यापार क्षणभरके लिए स्थगित हो जाते हैं। आशातीत सुख, अदभुत विषय तथा अपार दुःखसे भी यह भाव व्यक्त होता है। अतः यह सुख-दुःखात्मक है। प्रधानतः यह मानसिक अवस्था है। मोह इससे भिन्न है, क्योंकि वह दुःखात्मक है। —ज० कि० व०

**जन**—सामान्य अर्थमें इम शब्दमें समाजमें रहनेवाले लोगोंका बोध होता है। —रा० कृ० त्रि०

**जन-आन्दोलन**—जब जनता किसी सघटित लक्ष्यके लिए सामूहिक प्रयास करती है तो उस प्रयासको जन-आन्दोलन कहते हैं। जन-आन्दोलनकी सैद्धान्तिक एकता व्यापक और सकीर्ण दोनों हो सकती है। उदाहरणस्वरूप, किसी विदेशी सत्ताको हटानेके लिए विभिन्न राजनीतिक दल अपने सैद्धान्तिक विभेदोंका परित्याग करते हैं। —रा० कृ० त्रि०

**जनकवि**—जिस कविकी दृष्टि मात्र अन्तर्मुखी न हो, जिस कविकी विषयवस्तु व्यक्ति-निष्ठ भावनाओंका चित्रण न हो और जिस कविकी काव्यका सम्पर्क जनताके व्यापक जीवनमें

हो, वही कवि जनकवि कहलानेका अधिकारी है। वर्तमान समयमें कुछ राजनीतिक पार्टियोंने इस शब्दका गलत प्रयोग किया है। उसके अनुसार उनकी पार्टी जनताकी पार्टी है और जिस कविका सम्पर्क उनकी पार्टीसे हो वही जनकवि है। किन्तु जनकविका मापदण्ड उसका काव्य है। वह काव्य जितना ही व्यापक होगा उतना ही उसका सम्पर्क समाजके जीवनसे निकट होगा और उसी काव्यका स्रष्टा सच्चे अर्थमें जनकवि है। —रा० कु० त्रि०

**जनतंत्र**—जनतन्त्र शब्द अंग्रेजी शब्द 'डेमोक्रेसी' का हिन्दी पर्याय है। इस शब्दका प्रयोग चिन्तनके इतिहासमें विभिन्न अर्थोंमें किया गया है। अपने व्यापक रूपमें जनतन्त्र एक निश्चित प्रकारकी समाजव्यवस्था और शासनप्रणालीका द्योतक है। समाजव्यवस्थाके रूपमें जनतन्त्र समता और स्वतन्त्रताकी स्थापना कर समाजको एक विशाल भ्रातृत्वके बन्धनमें बाँधनेका प्रयास करता है। इस दृष्टिसे जनतन्त्र एक विशिष्ट मानववादी चिन्तनका प्रतीक है। इसके मानववादके मूलमें समष्टिकी नैतिक प्रतिष्ठा की गयी है और समष्टिकी ही परिधिमें व्यक्तियोंका प्रक्षेपण सम्भव है। इस नाते जनतन्त्र सामाजिक जीवनमें उन सभी परिस्थितियोंका निवारण करना चाहता है जो व्यक्तिगत प्रगति का मार्ग रोकती हैं। अतः जनतन्त्र आर्थिक, सामाजिक और राजनीतिक न्यायकी रचना करता है। शासनप्रणालीके रूपमें जनतन्त्र अपने नैतिक आदर्शोंकी पूर्तिके लिए राज्यकी सम्प्रभुतापर नियन्त्रण करना चाहता है, क्योंकि यह आदर्श जनता और समाजके बीचका जीवित विश्वास है। जनतन्त्रके लिए यह अनिवार्य हो जाता है कि वह जनता और समाज द्वारा ही इन आदर्शोंकी प्राप्ति का प्रयास करे।

जनतन्त्रके अंग्रेजी पर्याय 'डेमोक्रेसी' में 'डेमो' शब्दका अर्थ 'जनता' है। अतः व्युत्पत्तिक रूपमें भी 'डेमोक्रेसी' शब्द समाज और जनताकी प्रधानताको स्वीकार करता है। इतिहाससे ज्ञात होता है कि समाज और जनताकी उच्चता सर्वप्रथम शासनप्रणालीके रूपमें व्यक्त हुई। ग्रीसमें जनतन्त्र एक राजनीतिक व्यवस्थाके रूपमें पाया जाता है। परन्तु ग्रीक जनतन्त्रने अपने शासनकालमें कभी-कभी ऐसी कठोरता और मानसिक शिथिलताका परिचय दिया है कि महान् ग्रीक विचारक प्लेटो (४२८-३४८ ई० पू०) का विश्वास ही इस शासनप्रणालीके औचित्यसे उठ गया। परन्तु उसके शिष्य अरस्तू (३८४-३२२ ई० पू०) ने पुनः जनतन्त्रमें विश्वास जगानेका प्रयत्न किया। फिर भी इतना स्पष्ट है कि जनतन्त्रकी पिछली भूलोंको देखकर अरस्तूने मिश्रित शासनव्यवस्थाको ही अपना व्यावहारिक आदर्श माना। उसकी व्यावहारिक आदर्श-व्यवस्थाको अंग्रेजीमें 'पॉलिटी' कहते हैं। इस शासनप्रणालीके अनुसार शासनमें गुण और संख्याका योग प्राप्त होता है। गुणकी प्राप्ति के लिए समाजका उच्च कुल अपना बौद्धिक महयोग देता है और संख्याकी प्राप्ति के लिए सामान्य जनतामें योग माँगा जाता है। अतः अरस्तूकी व्यावहारिक आदर्शव्यवस्थामें उच्च कुल और जनताका समन्वय किया गया है। रोमन-कालमें भी नैदान्तिक दृष्टि

जनताको ही अधिकार-स्रोत माना गया था। मध्ययुगम राज्याभिषेक-शपथ-ग्रहणकी परम्परा द्वारा जनताकी शक्तिको ही उन्नत बनानेका प्रयास किया गया। व्यूटैनिक जातियोंसे प्रभावित होकर सेण्ट डामस एक्जुनास (१२२०-१२७४ ई०) ने भी जनताको राजासे श्रेष्ठ मानकर वैधानिक राज्यतन्त्रकी व्यवस्थाको ही वांछनीय स्वीकार किया है। आधुनिक युगकी प्रारम्भिक शताब्दियोंमें अनुबन्ध सिद्धान्त द्वारा (होब्सका दर्शन इस तथ्यका अपवाद है) परोक्ष रूपसे जनताको शक्तिका केन्द्र स्वीकार किया गया। जनतान्त्रिक विचारोंकी परम्पराकी व्यवस्थित और सतत परिणति फ्रांसकी राज्यक्रान्ति (१७८९ ई०) में दृष्टिगत होती है। फ्रांसकी राज्यक्रान्तिने सर्वप्रथम जनतन्त्रको शासनप्रणालीका ही रूप न मानकर जीवनके व्यापक आदर्शके रूपमें प्रतिष्ठित किया और तबसे लेकर आज तक जनतन्त्र केवल राजनीतिक मूल्योंकी ही नहीं, प्रत्युत जीवनके व्यापक प्रतिमानोंकी समस्या हो गया है।

जनतन्त्रकी मूलगत विशेषताएँ किसी निश्चित विधिमें बाँधी नहीं जा सकती। इसका कारण यह है कि जनतन्त्रके मुख्य राजनीतिक परिस्थितियोंकी सापेक्षतामें आँके जा सकते हैं। १६वीं, १७ वीं और १८ वीं शतीमें अनुबन्ध-सिद्धान्त द्वारा जनतन्त्र व्यक्तिवाद (इ०) से सम्बन्धित था, किन्तु जैसे-जैसे व्यक्तिवादकी परम्पराएँ टूटती गयीं, जनतन्त्र व्यक्तिके स्थानपर समष्टिका दर्शन होता गया। आधुनिक राजनीतिक दर्शनके इतिहासमें जनतन्त्र और समष्टिका समन्वय रूसो (१७१२-१७७८ ई०) के सर्व-इच्छा-सिद्धान्त, अर्थात् 'जनरल विल थियरी' में प्राप्त होता है।

अतः नैदान्तिक स्तरपर जनतन्त्र व्यक्तिवादी और समष्टिवादी परम्पराओंका प्रतीक है। व्यक्तिवादी रूपमें यह व्यक्तिगत स्वतन्त्रता, व्यक्तिगत अधिकार और व्यक्तिगत हितोंको ही प्रधान मानता है। इस दृष्टिसे समाज केवल इन हितोंकी साधनाका माध्यम है। समष्टिवादी रूपमें जनतन्त्र समाज और सामूहिक जीवनको व्यक्तिसे ऊँचा मानता है। व्यक्ति समाजका केवल एक अंग है और समाजमें हटकर उसका कोई अस्तित्व शेष नहीं रहता। इस रूपमें जनतन्त्र राज्यकी निरकुशताके स्थानपर जनताकी निरकुशताकी प्रतिष्ठा करता है। ऐसी व्यवस्थामें व्यक्ति सामाजिक दासतामें उतना ही बँधा है जितना वह आधुनिक युगके प्रारम्भमें राजाओंकी दासतामें था। कहा जाता है कि जनतन्त्रका समष्टिवादी रूप ही शुद्ध और पूर्ण जनतन्त्र है। पूर्ण जनतन्त्र केवल व्यवहारमें ही व्यक्तिको अपना दास बनाता है, नहीं तो नैदान्तिक दृष्टिमें समष्टि-शक्तिका मूलभूत तत्त्व व्यक्ति है। उसके व्यक्तित्वका नैतिक प्रक्षेपण ही समष्टिकी नैतिक शक्ति है। समष्टिमें लीन होकर व्यक्ति अपने व्यक्तित्वका उज्ज्वल और परिष्कृत रूप पाता है। इस दृष्टिकोणकी यह अन्तर्हित मान्यता है कि समष्टिका उद्देश्य व्यक्तिके नैतिक उद्देश्योंमें अलग नहीं है। इस भाँति जनतन्त्र व्यक्तिको सीमाहीन स्वच्छन्दता न देकर उसके कर्मापर नैतिक बन्धन लगाता है, किन्तु उन्हीं नैतिक बन्धनोंमें उस परिस्थितिका जन्म होता है जो सभी



स्वतन्त्रताके विकासके लिए आवश्यक है। जनतन्त्रके अनुसार स्वतन्त्रता सामाजिक जीवनमें ही सम्भव है।

शासन-प्रणालीके रूपमें जनतन्त्रकी आधारभूत मान्यता है कि किसी व्यक्ति या वर्गको यह अधिकार प्राप्त नहीं कि वह समूची जनताके भाग्यका निर्णय करे। वरन् स्वाभाविक तो यह है कि जनता स्वयं ही अपने भाग्यका निर्माण करे। अब्राहम लिंकन (१८०९-१८६५ ई०) का यह वाक्य कि 'जनतन्त्र वह शासन है जो जनताका है, जो जनता द्वारा होता है और जो जनताके लिए होता है', जनतन्त्रात्मक शासन-प्रणालीको ठीक रूपसे व्यक्त करता है। यह जनतन्त्र दो प्रकारका होता है। पहला प्रकार है अपरोक्ष जनतन्त्र और दूसरा है परोक्ष जनतन्त्र। अपरोक्ष जनतन्त्रमें जनता बिना किसी प्रतिनिधि-संस्थाके माध्यमसे ही अपनी शासनप्रणाली सँभालती है। इस प्रकारका जनतन्त्र पुराने युगमें ग्रीक नगरराज्योंकी कुछ व्यवस्थाओंमें पाया जाता था। आधुनिक युगमें जेनेवाकी शासन-प्रणाली भी इसी प्रकारकी थी। इस वर्गके जनतन्त्रकी व्यावहारिकता इस तथ्यपर आधारित है कि जिस देशमें इस प्रकारका शासन हो उस देशकी भौगोलिक परिधि छोटी हो, किन्तु आजके युगमें यह असम्भव है। इस नाते अपरोक्ष जनतन्त्रके स्थानपर परोक्ष जनतन्त्रका ही प्रचलन है। अपरोक्ष जनतन्त्रमें जनता प्रतिनिधि संस्थाओंके माध्यमसे ही अपनी राजनीतिक शक्तिका सघटन करती है। संसदीय शासन-प्रणाली, जो पूर्णतया प्रतिनिध्यात्मक व्यवस्था है, परोक्ष जनतन्त्रका ही एक रूप है। परोक्ष जनतन्त्रको प्रतिनिध्यात्मक जनतन्त्र भी कहते हैं।

जनतन्त्रके आदर्श और शासन-प्रणालीकी कड़ी आलोचनाएँ भी वर्तमान युगमें की गयी हैं। अधिकतर इन आलोचनाओंके मूलमें सामान्य मनुष्यके प्रति असहानुभूति और अश्रद्धाका ही भाव है। कभी-कभी यह भी कहा जाता है कि सामान्य जनताका बौद्धिक स्तर इतना ऊँचा नहीं होता कि वह शासनभारको कुशलतासे सँभाल सके। इसीमे सम्बन्धित दूसरी आलोचना यह है कि किस तर्कके नाते यह स्वीकार किया जाय कि बहुमतका निष्कर्ष ही सत्य और ठीक है। समाजवादी भी अपने ढंगसे जनतन्त्रकी आलोचना करते हैं। उनके अनुसार वर्तमान जनतन्त्र, जो इंग्लैण्ड, पश्चिमी यूरोप और अमेरिकामें फैला है, शुद्ध जनतन्त्र न होकर पूँजीवाद(दि०)का ही एक रूप है। शुद्ध जनतन्त्र केवल समाजवादी व्यवस्थामें ही सम्भव है, जहाँ उचित न्यायकी परिस्थितियाँ हों। आर्थिक वर्गसंघर्ष और जनतन्त्र साथ-साथ नहीं चल सकते। अतः समाजवादी जनतन्त्रके विरोधी नहीं हैं, वे केवल उस आर्थिक परिस्थिति-पर जोर देते हैं जो जनतन्त्रके लिए आवश्यक है। प्रथम और द्वितीय महायुद्धके बीचका समय जनतन्त्रके जीवनके लिए काफी सकटका समय था। यूरोपीय देशोंमें जनतन्त्रके विरोधमें काफी प्रतिक्रियाएँ हुईं। इसी नाते यूरोपके कुछ देशोंमें जनतन्त्रात्मक शासन-प्रणालीके स्थानपर अधिनायकवादी व्यवस्थाएँ बनायी गयीं। द्वितीय महायुद्धके पश्चात् जनतन्त्रके सामने अधिनायकवादकी समस्या तो नहीं रह गयी, परन्तु राजनीतिक और आर्थिक सघटनकी समस्याएँ

इतनी जटिल हो गयी हैं कि जनतन्त्रके लिए यह आवश्यक है कि उन समस्याओंका सुझाव पेश करे। जनतन्त्र एक विश्वास है, और वह भी बौद्धिक विश्वास। हो सकता है कि विश्वासका बल ही जनतन्त्रको इतनी शक्ति दे कि वह इन समस्याओंको सुलझा सके।

हिन्दीमें जनतन्त्रात्मक साहित्य सडीवोलीमें भारतेन्दु-युगसे प्रारम्भ होता है। यह सत्य है कि इस साहित्यमें राजनीतिक आदर्शोंकी बहुलता ही है। जहाँतक इसके साहित्य-सौष्ठवका प्रश्न है, यह साहित्य एक दृष्टिसे बहुत उन्नत नहीं कहा जायगा। इन राजनीतिक आदर्शोंकी प्रष्टभूमिमें साहित्यकारोंकी देश-प्रेमकी भावना थी। विदेशी शासनकी दासताकी प्रतिक्रियाके रूपमें ही इस साहित्यका जन्म हुआ। राष्ट्रवादी साहित्य मूल रूपमें जनतन्त्रात्मक ही होता है। वैसे तो हिन्दीके आधुनिक साहित्यमें विभिन्न राजनीतिक आदर्शोंको लेकर साहित्यकार कलाका सर्जन कर रहे हैं, किन्तु उनमें शुद्ध जनतन्त्रात्मक परम्पराको माननेवाले कोई ही हैं। मैथिलीशरण गुप्त और माखनलाल वतुर्वेदीके नाम इस दृष्टिसे उल्लेखनीय हैं।

आजके हिन्दी साहित्यके सामने दोहरी समस्याएँ हैं। पहली समस्या है कलात्मक मूल्योंकी और दूसरी नैतिक और राजनीतिक आदर्शोंकी। जब राजनीतिक और नैतिक आदर्शोंका समन्वय कलात्मक मूल्योंसे ही जायगा तो वह दिन साहित्यका अमर दिन होगा। असीतक जनतन्त्रात्मक आदर्शोंके साहित्यिक रूपमें कलात्मक प्रतिभाका अभाव ही दीखता है।

[सहायक ग्रन्थ—मॉडर्न पोलिटिकल थियरी सी० ई० एम० जोड] । —रा० कु० त्रि०

**जनता**—यह शब्द विभिन्न रूपोंमें प्रयुक्त होता है। कभी-कभी यह समाजकी रहस्यात्मक एकताका प्रतीक माना जाता है, किन्तु अधिकांश लोग इस शब्दसे केवल समाजके सम्पूर्ण सदस्योंका सघटित स्वरूप ही समझते हैं।

—रा० कु० त्रि०

**जनपद**—अत्यन्त प्राचीन ऐतिहासिक उल्लेखोंके अनुसार आर्यजाति 'जन' अथवा समुदायों या गिरोहोंमें सघटित थी। एक आर्य जनके सब लोग अपनेको सजात, अर्थात् किसी एक मूल पुरुषसे उत्पन्न समझते थे। आर्योंके मूल प्रधान जन केवल पाँच थे, किन्तु बादको ये अनेक आर्य जनोके रूपमें विकसित हुए।

आर्य जनोकी राष्ट्रीय भूमियाँ 'जनपद' कहलाने लगीं, अर्थात् जनपदका अर्थ उस भूमि-भागसे होता था जहाँ कोई आर्य जन बस गया हो। प्रत्येक जनपदका एक पुर अथवा प्रधान नगर होता था, जहाँ जनपदका राजा रहता था। प्रत्येक जनको राजनीतिक सघटनकी दृष्टिसे राष्ट्रकी सहा दी जाती थी। राजाका बड़ा पुत्र प्रायः जनपदके शासनका उत्तराधिकारी होता था। राजाको सहायता देनेके लिए दो संस्थाएँ होती थीं, जो सभा और समिति कहलानी थीं। इन्हींका नाम आगे चलकर पौर और जानपद पड़ गया था।

वीरे-धीरे आर्यावर्तके कुछ जनपद अधिक शक्तिशाली ओर सम्पन्न होते गये। बौद्ध साहित्यमें निम्नलिखित सोलह महाजनपदोंका उल्लेख अनेक स्थानोंपर हुआ है—कुर्ग,

पंचाल, शूरमेन, मत्स्य, कोसल, काशी, वृजि, मल्ल, मगध, अंग, चेदि, वत्स, अवन्ति, अश्मव, गान्धार तथा कम्बोज । अन्तिम तीनको छोड़कर शेष तेरहका सम्बन्ध आर्यावर्तके मध्यदेश(दि०)से था ।

जनपदोंका पृथक् स्वतन्त्र अस्तित्व साम्राज्यकालमें ही लुप्त हो गया था, किन्तु उनकी इकाइयाँ आज भी उत्तर-भारतकी भाषाओं तथा बोलियोंके रूपमें पृथक्-पृथक् दिखलाई पड़ती हैं । —धी० व०

**जनवाद**—जनवादके मूलमें स्थित 'जन' शब्द काफी पुराना है । भारतीय वाङ्मयमें जानपद जनकी प्रतिष्ठा काफी प्राचीन कालसे चली आ रही है । यह शब्द समूहवाची है । जनवादके लिए हम कह सकते हैं कि यह कला, साहित्य और जीवनके प्रति विशिष्ट दृष्टिकोण है जो जनसामान्य व्यक्तियोंको महत्व देता है । परन्तु यह परिभाषा अत्यधिक व्यापक है, जनवाद जिस विशेष अर्थमें आज हमारी साहित्य-समीक्षामें प्रयुक्त होता है वह हालकी ही बात है तथा उसके विकासका एक मनोरंजक इतिहास भी है ।

कला और साहित्यमें आज जनवाद जिस अर्थमें प्रयुक्त होता है, उसके पीछे एक विशिष्ट दर्शन है । मार्क्सने समाज और उसके विविध रूपों और विचारोंकी ऐतिहासिक व्याख्याएँ कीं, वे कला और साहित्यपर भी लागू होती हैं । साहित्यकी जो मार्क्सवादी विवेचना हुई, उसीसे जनवादका प्रादुर्भाव हुआ ।

रूसमें अक्टूबर क्रान्तिके बाद सकीर्ण मार्क्सवादियोंने 'प्रोलेट कल्च' तथा 'ऑनगार्ट' जैसी मस्यारोंकी स्थापना की और साहित्यमें मार्क्सके वर्ग-संघर्षकी पूरी तरहसे लागू करनेका जोर देते हुए इन लोगोंने सर्वहारा-साहित्यकी माँग की । इन 'क्रुसित समाजशास्त्रियों'का बोलवाला १९३२ ई० तक रहा । फिर मैक्सिम गोर्की जैसे कलाकारोंकी आवाजपर इन मस्यारोंको भग करके 'सोवियत लेखक संघ'की स्थापना हुई तथा लेखकोंके सामने एक ठोस, इतिहाससम्मत तथा क्रान्तिकारी पहलुओंवाला व्यापक जीवनदर्शन 'सामाजिक यथार्थवाद'(दि०)के नामने रखा गया । मार्क्सवादी विचारधाराके प्रचारके साथ-साथ सामाजिक यथार्थवादको अभिव्यक्ति देनेवाले साहित्यका प्रचार-प्रसार भी बढ़ा और उस समय ऐसे साहित्यको 'प्रगतिशील साहित्य' (progressive literature) कहा गया है । भारतवर्षमें भी यह विचारधारा आयी और १९३६ ई० में 'प्रगतिशील लेखक संघ'की स्थापना हुई, परन्तु हमके समान ही साहित्यिक क्षेत्रमें यहाँ भी एक लम्बे अर्सेतक काफी सौंच तान और संकीर्णता चलती रही । द्वितीय विश्वयुद्धने संसारके साधारण जनको अकशोर दिया । उसने अनुभव किया कि राजनेता तथा कतिपय अन्य न्यस्त स्वार्थीवाले थोड़ेसे व्यक्ति किस प्रकार उसे शुद्धकी आँचमें झोंककर आहुतियाँ देते हैं । अतः एक प्रकारकी राजनीतिक चेतना सारे विश्वमें आयी, फलतः माधारण जनका, विश्वके नागरिकोंका महत्त्व बढ़ा । उस सम्बन्धमें आजके दोनों अन्तिम-संघटनोंमें यह तथ्य द्रष्टव्य है कि कम्युनिस्ट ग्रुप 'पीपुल्स टेम्पेस्ट'की बात करता है और

अमेरिकी समूह 'पीपुल्स कैपिटलिज्म'का नारा लगाता है । चीनकी अपनी ऐतिहासिक परिस्थितियोंने हुई क्रान्तिने भी साम्यवादी चिन्ताधारामें लोकतान्त्रिक भावनाको समाविष्ट किया और वहाँ भी जनका आदर बढ़ा । इस प्रकार ऐतिहासिक स्थिति ऐसी हो गयी जिसमें जनवाद एक अनिवार्य आवश्यकता बन गया, पर यह स्मरण रखना चाहिये कि हमारे साहित्य-विवेचनमें 'जनवाद' कम्युनिस्ट स्रोतोंसे ही आया है । १९४७ ई० के आम-पास भारतीय कम्युनिस्ट पार्टीने 'जनवादी' नामक एक प्रकाशन भी किया था । इस तरहकी चिन्तनधाराका जो विकास हुआ, उसे यों भी कह सकते हैं—सर्वहारा साहित्य, प्रगतिशील साहित्य, जनवादी साहित्य ।

उपर्युक्त राजनीतिक परिस्थितियोंके अतिरिक्त मार्क्सवादी समीक्षापद्धतिमें भी यह अनुभव किया जाने लगा कि रूढ़ वर्ग-संघर्षके आधारपर प्राचीन क्लासिकल साहित्यका मूल्यांकन कठिन है । ऐसी स्थितिमें एक ऐसे मानदण्डकी आवश्यकता पड़ने लगी जिसके अनुसार मार्क्सवादकी मूलतः न छोड़ते हुए भी उदार दृष्टिकोणको अपनाया जा सके । इस नये दृष्टिकोण (मार्क्स, लेनिन, एंगिल्सने पहिले भी संकीर्णताका विरोध किया था, पर उनके जोशीले अनुयायियोंने प्रारम्भमें ध्यान नहीं दिया)के अनुसार हर युगके श्रेष्ठ कविका दृष्टिकोण जनवादी होता है । वह अपनी वर्गगत सीमाओंका उल्लंघन कर सामान्य जनका साथ देता है । 'बहुजनहिताय बहुजनसुखाय'के सिद्धान्तपर यों सहानुभूति वह हर वर्गको दे सकता है, पर नजर अन्ततः सामान्य जनकी ओर होती है । यह जनवादी परम्परा हर युगके श्रेष्ठ साहित्यमें देखी जा सकती है, जब कि प्रगतिवाद एक विशेष युगके साहित्यके लिए रूढ़ हो गया है । यह युग हिन्दीमें १९३६ ई०में आया है और इस धाराके साहित्यकार सचेष्ट भावसे मार्क्सवादी दर्शनका उपयोग करते हैं ।

यों भी कहा जा सकता है कि प्रगतिवाद(दि०)की एक विशेषता उसका जनवादी दृष्टिकोण है । मार्क्सके दर्शनमें, जैसा कि ऊपर संकेत किया जा चुका है, इसका घनिष्ठ सम्बन्ध है । उनके अनुसार उत्पादनके प्रकारोंके साथ समाजमें व्यक्तियोंका पारस्परिक सम्बन्ध भी बदलता जाता है और तदनुसार आचारशास्त्र, साहित्य आदि भी बदल जाते हैं । परन्तु एंगिल्सने अर्थ और साहित्यके सीधे सम्बन्धको स्वीकार किया है । उसके अनुसार, दर्शन, धर्म, साहित्य, कला आदि आकाशचारी विचारधाराएँ हैं, इसलिए इनका अर्थमें अप्रत्यक्ष और घुमावदार ही सम्बन्ध है । विचार अन्ततोगत्वा अर्थके द्वारा ही निर्मित होते हैं, पर निर्मित हो जानेपर वे अपने विकासका स्वतन्त्र मार्ग अपना लेते हैं, बल्कि साहित्य, दर्शन आदि भी मानवके आर्थिक सम्बन्धोंके परिवर्तनकी प्रधान धारणाएँ हैं । यहीपर जनवादी स्थिति सम्भव है, जब कि वह जनताके साथ मिलकर क्रान्तिकी आगे बढ़ानेमें प्रेरणा देती है । मार्क्सवाय साहित्यशास्त्रके अनुसार कलाकारके व्यक्तित्वका निर्माण उसके वर्गकी मान्यता द्वारा होता है । परन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि वह अपने वर्गकी विचारधाराओंका विरोध नहीं करता । वह अपने युगकी ऐतिहासिक सीमाके भीतर समसामयिक

विचारोंका विरोध भी करता है, क्योंकि वह केवल उपभोक्ता नहीं, निर्माता भी है और निर्णायक-रूपमें वह एक वर्गका सदस्य होते हुए भी उसके प्रतिक्रियावादी तत्त्वोंका विरोध कर सकता है।

मार्क्सपोषित इस जनवादी विचार-सरणिके अनुसार साहित्यमें मानवके सामूहिक भावोंकी ही अभिव्यक्ति होनी चाहिये। व्यक्ति-वैचित्र्यके लिए उसमें स्थान नहीं है। 'लेखकमें शक्ति जनतासे आती है, जनताके साथ उसका सम्बन्ध जितना ही घनिष्ठ होता है, उसमें उतनी ही अधिक रचना शक्ति आती है और उसकी रचनामें उतना ही अधिक सौन्दर्य बढता है। साहित्यकारको अनिवार्य रूपसे जनताका पक्षधर होना ही पड़ेगा। इन सामूहिक भावोंपर भी युगका नियन्त्रण होता है, परन्तु प्रत्येक युगमें भविष्यके बीज भी विद्यमान रहते हैं। उसमें विरोधोंका निरन्तर संघर्ष चलता है। युगके विकसनशील तत्त्व ही कलाकारके लिए उपादेय होते हैं। मच्चे कलाकारकी प्रतिभा और अन्तर्दृष्टि उन तत्त्वोंका दर्शन कर लेती है, जो कि सामूहिक भावोंमें ही अन्तर्भूत रहते हैं, बल्कि यों कहें कि सच्चे सामूहिक भावोंका निर्माण उन्हीं तत्त्वोंसे होता है।

इस विचारधाराके अनुसार 'साहित्य' आर्थिक परिस्थितियोंसे नियमित होता है, लेकिन उनका सीधा प्रतिबिम्ब नहीं है। उसकी अपनी सापेक्ष स्वाधीनता है। साहित्यके सभी तत्त्व समान रूपसे परिवर्तनशील नहीं हैं, इन्द्रियबोधकी अपेक्षा भाव और भावोंकी अपेक्षा विचार अधिक परिवर्तनशील होते हैं। दो विभिन्न युगोंमें अपने अन्त्युदय और ह्रासकी विभिन्न परिस्थितियोंमें एक ही वर्ग दो तरहके साहित्यका पोषण करता है। सचेत लेखक सामाजिक विकासकी समस्याओंके प्रति उदासीन न रहकर शान्ति, स्वाधीनता, जनतन्त्र और जातीय संस्कृतिके लिए संघर्ष करते हैं। उनके चिन्तन, लेखन और कलाका लक्ष्य होना चाहिये कि पीड़ित वर्ग मुक्ति पाये। वे अपने साहित्य और कलासे सामाजिक परिस्थितियोंपर तभी असर डाल सकते हैं जब वे इन परिस्थितियोंको समझें और उन्हें बदलते हुए रूपको अपनी रचनाओंमें जगह दें।

जनवादी कलाकार वर्ण्य विषयकी तरह शैली और भाषाको भी जनवादी बनानेका समर्थक है। चामत्कारिक और ऊहा-प्रधान शैलीका वह विरोधी होता है। जनवादी साहित्यकी भाषाको सरल और प्रवाहपूर्ण बनाना चाहता है। उसमें अलंकरण और कलावाजीके स्थानपर अनुभूतिपर अधिक जोर दिया जाता है। अत्यधिक कोमलता और मिठासको वह हासजन्म मानता है। परन्तु घटनाओंका सूखा वर्णन भी अभिप्रेत नहीं, बल्कि उनके अन्तस्तलमें प्रवाहित जीवनी शक्तिका विकासमान रूप ही चित्रित होना चाहिये। कलाकारका कार्य उस शक्तिका अनावरण और घटनाओंसे सम्बन्धित करना है। सौन्दर्यका स्रोत वह वास्तविकताको मानता है और वास्तविकताका यह बोध अपनी सामयिक समस्याओंमें भाग लेनेसे आता है।

मार्क्सवादी समीक्षाओंमें यों तो हर युगके श्रेष्ठ कवि और काव्यको जनवादी माना गया है, चाहे वे वाल्मीकि, व्यास और कालिदास हों अथवा कबीर, सूर, तुलसी या

मीरों हों। आधुनिक कालमें जनवादी धाराके प्रारम्भकर्ता भारतेन्दु हरिश्चन्द्र हैं। 'प्रसाद', प्रेमचन्द, रामचन्द्र-शुक्लने उसे आगे बढ़ाया और आधुनिक कालके जनवादियोंमेंसे कुछ प्रमुख नाम ये हैं—'निराला', वृन्दावनलाल वर्मा, यशपाल, 'अशक', नागार्जुन, केदार अग्रवाल, रामविलास शर्मा, शिवदान सिंह चौहान, प्रकाशचन्द्र गुप्त, रागेय राघव तथा राहुल सांकृत्यायन, यों किसी जमानेमें सुमित्रानन्दन पन्त और नरेन्द्र शर्मा प्रभृति साहित्यकार भी जनवादी थे।

[सहायक ग्रन्थ—(१) प्रगतिशील साहित्यकी समस्याएँ. रामविलास शर्मा, (२) प्रगतिशील साहित्यके मानदण्ड रागेय राघव, (३) प्रगतिवाद—एक रूपरेखा धर्मवीर भारती, (४) स्वाधीनता और राष्ट्रीय साहित्य रामविलास शर्मा।]

—दे० शं० अ०

**जन-साहित्य**—जनकाव्यको परखनेका जो मापदण्ड है वह मापदण्ड जन-साहित्यको ओंकनेका भी है। हर एक साहित्य जन-साहित्य नहीं हो सकता। जन साहित्य बननेके लिए समाजकी आत्माके साथ तादात्म्य स्थापित करना पड़ेगा, किन्तु वर्तमान समयमें राजनीतिक दलोंने जनकाव्यकी जो दुर्दशा की है वही दुर्दशा जन साहित्यकी भी हुई है। प्रगतिशील साहित्यको ही कुछ लोग जन साहित्य मानते हैं, किन्तु यह उनकी भूल है। साहित्य मुक्त और निर्वन्ध आत्माका स्वर है। इसकी आकृति, रूपरेखा किसी भी बाहरी वाध्यताको स्वीकार नहीं करती। जन-साहित्यका सम्पर्क सामाजिक हित और कल्याणसे है, न कि दल-विशेषसे।

—रा० कृ० त्रि०

**जनहित**—यह शब्द वस्तुतः सामाजिक कल्याणसे सम्बन्ध रखता है। सारे समाजका जो कल्याण है वही वस्तुतः समाजमें रहनेवाले लोगोंका भी कल्याण है।—रा० कृ० त्रि०

**जनान्तिक**—नियतश्राव्य(दि०)के दो भेदोंमेंसे एक। जहाँ रगमचपर दूसरे पात्रोंके उपस्थित रहते हुए भी दो पात्र इस तरह बात करें, मानो दूसरोंको उन्हें कुछ सुनाना अभीष्ट न हो और दूसरे पात्रोंकी ओर 'त्रिपताका कर'के द्वारा भकेत कर सामाजिकोंको इस बातकी सूचना दें कि उनका निवारण किया जा रहा है, वहाँ जनान्तिक नियतश्राव्य होता है।

रगमचपर उपस्थित जिस पात्रको कोई बात नहीं सुनानी है उसकी ओर हाथकी सारी अँगुलियाँ उध्वोन्मुखी कर अनामिकाको वक्राकार रखना 'त्रिपताका' कहा जाता है। इस तरहसे हाथको विशेष स्थितिमें रखना 'त्रिपताका कर'का लक्षण है।

—व० सि०

**जबरूत**—दे०—'सूफीमार्ग'।

**जलहरण**—मुक्तक दण्टकका एक भेद। इसमें ३२ अक्षर होते हैं। आठ, आठ, नौ, फिर सातपर यति होती है। साधारणतया नियम यह है कि पादान्तके दोनों वर्ण लघु हों अथवा अन्तके पूर्व एक वर्णका लघु होना आवश्यक है और अन्त यदि गुरु भी हो तो उसका उच्चारण लघुकी ही भाँति होगा। प्रस्तुत दण्टक भक्ति और रीतिकालसे लेकर घनाक्षरी वृत्त लिखनेवाले आधुनिक कालतकके कवियोंका प्रिय छन्द रहा है। केशव, मतिराम, पद्माकर, घनानन्दमे लेकर भारतेन्दु और रत्नाकरतक प्रायः सभी घनाक्षरी

लिखनेवाले कवियोंने जलहरण ढण्डकका प्रयोग किया है। उदा०—१ 'सीता जूके मुख सुख सुखमाकी उपमाको कोमल न कमल न अमल न रचनपति।' (केशव : क० प्रि०)। २ 'फूलि रहे फलि रहे फैलि रहे, फवि रहे, अपि रहे अलि रहे झुकि रहे अमि रहे।' (पद्माकर), ३ 'हरी प्रानप्यारी विन देखे मुख तेरो मेरे, जियमें घटा घहरि-घहरि उठे।' (हरिश्चन्द्र)। —ह० मो०

जाहर पीर—यह मुसलमानोंके पंचपीरोंमेंसे एक प्रधान पीर है। गुरु गुग्गा और जाहर पीर, दोनों एक ही व्यक्ति माने जाते हैं। टेम्पुल महोदयने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक 'दी लीजेण्ड्स ऑफ दी पंजाब'में लिखा है कि 'गुग्गाकी समस्त कहानी महान् अन्वकारमें पड़ी हुई है। आजकल वह मुसलमानोंके प्रधान फकीरोंमेंसे है। यह जाहर पीरके नामसे भी विख्यात है।' जगदीश सिंह गहलोतका कथन है कि 'गौगा या गुग्गा पंजाबके हरियाणा जिलेके मेहरी नामक गाँवका चौहान राजपूत था। न० १३५३ में दिल्लीके बादशाह फीरोजशाह द्वितीयके सेनापति अवूकसे युद्ध करते हुए वीरगतिको प्राप्त हुआ। हिन्दू इन्ने देवता तुल्य मानकर भादों बदी नवमीको इसकी जयन्ती मनाते हैं। मुसलमान इसे जाहर पीरके नामसे पूजते हैं।' इन दोनों उद्धरणोंसे गुग्गा और जाहर पीर अभिन्न व्यक्ति ठहरते हैं। गुग्गाकी कथासे पता चलता है कि उसकी माता बहल और और पिता देवराय थे। इसका विवाह कामरूप, आसामके राजा सजाकी बेटी सिरियलसे हुआ था। गुग्गा विपर्वध था। यह सर्पोंके द्वारा काटे गये मनुष्योंके जहरको अपने प्रभावसे नष्ट कर देता था। सम्भवत इतीलिय मुसलमान लोग इसे जहर, विष पीर, सायु या जाहर पीरके रूपमें पूजते हैं। इसने सजाकी बेटी सिरियलके सर्प-दशकों दूर कर दिया था।

देवीके जागरणकी भाँति ब्रजमें एक जागरण जाहर पीरका भी होता है। एक पट, जिसे चन्डोवा कहते हैं, टाँग दिया जाता है। इस पटपर जाहर पीर सम्बन्धी विविध वृत्तोंके चित्र कटे रहते हैं। वहाँ मोरछलीकी एक ब्रजा बाँसमें बाँधकर खड़ी कर दी जाती है। इस जागरणमें जाहर पीरका गीत गाया जाता है। मारवा तथा पंजाबमें जाहर पीरकी पूजाका बड़ा प्रचार है। वहाँ नागपंचमीके दिन, जिसे गुग्गापंचमी कहते हैं, इसकी पूजा होती है। —कृ० दे० उ०

जिकड़ी—ब्रजमें प्रचलित गीतविशेष जो होलीके अगसरपर ग्राम-मण्डलियों द्वारा गाये जाते हैं। ये मण्डलियाँ कभी-कभी होड़ बट लेनी हैं। गीतोंमें ही प्रश्नोत्तर होते हैं। जिसका उत्तर ठीक बैठता है, वह मण्डली जीते जाती है और हारी हुई मण्डलीका जिकड़ी मजन कटा हुआ गिन लिया जाता है। जिकड़ी मजनका स्वर धार्मिक होता है। साधारणतया उसमें चार चौक होते हैं। उन्हें गानेवाले रसिये, जो गाते समय बोल उठाने हैं, अगेठिया, जो दुहराते हैं, पिछेठिया और जो लम्बा खींचते हैं, हेकडा कहलाते हैं। जिकड़ीका प्रारम्भ गाहेसे होता है। गाहे छ चरणोंका होता है। इस प्रकार जिकड़ीके पाँच अंग उल्लेखनीय हैं—१ गाधो, २ टेक, ३. साखी या फूल,

४ ब्रदावन और ५ उडान या टूटन। जिकड़ीमें व्यंग्योक्तियाँ 'फुटकर' कहलाती हैं। ब्रजके मथुरा, अलीगढ़ और आगराके क्षेत्रमें जिकड़ी चैत मासकी विशेष प्रिय गीत-शैली है। —श्या० प०

जिक्र—'जिक्र' शब्दका अर्थ सरण करना है। परमात्माके नामका सरण ही सूफियोंका 'जिक्र' है। परमात्माके सतत सरणमें साधक एक ऐसी अवस्थाको प्राप्त होना चाहता है जिसमें परमात्माके सिवा अन्य सभी वस्तुओंका ज्ञान उनके भीतरसे तिरोहित हो जाय। प्रारम्भमें 'जिक्र'से यही समझा जाता रहा, लेकिन बादमें चलकर और कड़े बातें इसके साथ जुड़ गयीं और इनका अर्थ ही पलट गया। इसमें नाना प्रकारकी क्रियाएँ शामिल हो गयीं। कहते हैं कि 'जिक्र'की इन क्रियाओं द्वारा साधकको 'हाल' (मावाविदावसा)की अवस्था प्राप्त हो जाती है। इस अवस्थामें साधकके मनमें परमात्माके सिवा अन्य किसी प्रकारका ख्याल नहीं आता।

'जिक्र'की नाना प्रकारकी क्रियाएँ सूफी सम्प्रदायोंमें प्रचलित हैं। ऐसा भी देखा जाता है कि बहुत-सी क्रियाएँ थोड़े-बहुत अन्तरसे भिन्न सूफी सम्प्रदायों और उपसम्प्रदायोंमें प्रचलित हैं। भिन्नमें 'जिक्र'की इन क्रियाओंका बहुत प्रचलन है, वैसे सभी मुसलिम देशोंमें ये क्रियाएँ देखनेको मिलती हैं। 'जिक्र'की ये क्रियाएँ काम-नाथना जैसी हैं।

'जिक्र'की क्रियाओंका वर्णन यहाँ सम्भव नहीं, फिर भी इनका अनुमान इस बातसे लगाया जा सकता है कि 'जिक्र'की इन क्रियाओंके सन्पादन द्वारा साधक एक ऐसी स्थितिमें पहुँच जाते हैं कि शारीरिक पीड़ा नामकी कोई वस्तु उनके लिए नहीं रह जाती। जलते हुए लाल छबोंको वे मुँहमें ले लेते हैं तथा शरीरमें घुसेडते हैं, फिर भी किसी प्रकारकी पीड़ाका अनुभव नहीं करते। ये सभी क्रियाएँ वे अपने खेल या पीरकी उपस्थितिमें करते हैं। मुर्शिदाद(गुरु)के बिना इन क्रियाओंका सन्पादन अकेले भी किया जा सकता है और समूहमें भी।

'जिक्र'के दो प्रकार हैं। एकमें साधक जोर-जोरसे अल्लाहका नाम लेता है और दूसरेमें इसके ठीक विपरीत चुपचाप ज्ञान भावसे मन-ही-मन परमात्माका सरण करता है। इनमें प्रथमको जिक्रे जली और द्वितीयको जिक्रे खफी कहते हैं। जिक्रे जलीमें साधक जोरसे 'अल्लाह' कहता है और उत्तरोत्तर उसकी आवाज तेज होती जाती है। उसे लगना है कि जैसे आवाज कभी दाहिने घुटनेसे आनी है, तो कभी बायेंसे और कभी पार्श्वसे। इसका निश्चित क्रम जैसा है उसीका अनुसरण साधक करता है। एक विशेष अवस्थामें वह प्रार्थनाकी मुद्रामें मक्काकी दिशामें मुँह फेर आँखें बन्द कर लेता है। आवाजको नाभिसे खींचकर दाव कन्धेकी ओर ले आता है और 'ला' शब्दका उच्चारण करता है, तब वह 'इलाह' कहता है, मानों वह अपनी आवाज मस्तिष्कसे खींचता है और अन्तमें बायें पार्श्वमें आवाजको खींचता है और पूरी शक्ति लगाकर 'इल्लाहलाह' कहता है।

जिक्रे खफीकी क्रियाओंका क्रम निम्नलिखित है—इसमें साधक बहुत धीरे-धीरे अथवा मन-ही-मन शब्दोंका उच्चारण करता है। आँखें और जिह्वा बन्द कर लेता है

और इसके बाद मानों अपने हृदयकी जिह्वासे कहता है—‘अल्लाह समीयून’ (परमात्मा जो सुनता है), ‘अल्लाह वसीठन’ (परमात्मा जो देखता है), ‘अल्लाह आलीमुन’ (परमात्मा जो जाननेवाला है)। पहलेको वह नामसे हृदयतक ले जाता है, दूसरेको हृदयसे मस्तिष्कतक और तीसरेको मस्तिष्कसे अन्तरिक्षतक और फिर उसी क्रमसे पीछे लौटता है। इसी प्रकारसे वह बार-बार करता है। वह धीमे स्वरसे ‘अल्लाह’ कहता है। पहले दाहिने घुटनेसे और तब बायें पार्श्वसे, प्रत्येक बार जब वह साँस छोड़ता है तो ‘ला इलाह’ कहता है और जब खींचता है तब ‘इल्लल्लाह’ कहता है। यह तीसरा जर्ब बहुत ही श्रम-साध्य है और इसे मैकडों-हजारों बार दुहराया जाता है और बहुत ही महत्त्वका और पुनीत माना जाता है। —रा० पू० ति० जिज्ञे-खफी-दे०—‘जिज्ञ’।

जिज्ञे-जली-दे०—‘जिज्ञ’।

जिज्ञासु भक्ति-दे०—‘गौणी भक्ति’।

जीवन-चरित-दे०—‘जीवनी’।

जीवनी, जीवनी साहित्य—किसी व्यक्तिविशेषके जीवन-वृत्तान्तको जीवनी कहते हैं। जीवनीका अंग्रेजी पर्याय ‘लाइफ’ अथवा ‘बायोग्राफी’ है। हिन्दीमें जीवनीको जीवन-चरित अथवा जीवन-चरित्र भी कहा जाता है। इनमें कोई मौलिक अन्तर नहीं जान पड़ता। जीवन-चरित कालान्तरमें किंचित शुद्ध होकर जीवन-चरित्र बन गया और इसीका आधुनिक एव सशिक्ष रूप जीवनी अब सर्वाधिक प्रचलित है। जीवन-चरित्रमें निहित दोनों शब्दोंको अलग करें तो जीवनके अन्तर्गत स्थूल बाह्य घटनाओंको और चरित्रके अन्तर्गत चरितनायककी आन्तरिक विशेषताओंको ले सकते हैं। इस प्रकार जीवन-चरित्र अथवा जीवनीमें किसी मनुष्यके अन्तर्बाह्य, दोनों ही जीवनोंका लेखा होता है।

सामान्यतः जीवन-चरित सारे जीवनमें किसीके किये हुए कार्योंका वर्णन होता है। उसमें नायकके सम्पूर्ण जीवन या उसके यथेष्ट भागकी चर्चा होनी चाहिये, पर यह कोई ऐसा नियम नहीं है जिसका पालन करना हर समय सम्भव हो सके। अनेक लोगोंके जीवन-चरित्र उनके जीवन-कालमें लिखे जाते हैं और यह स्पष्ट है कि जीवन-कालमें लिखे गये जीवन-चरित्रोंमें जिन्दगीभरका हाल दे सकना सम्भव नहीं है। यही कारण है कि जीवनी-साहित्यका एक छोर स्फुट स्मरणको माना जा सकता है और दूसरा छोर उस जीवनीको, जिसमें जन्मसे लेकर मृत्युतकका इतिहास हो। शिष्टके अनुसार जीवनीको नायकके सम्पूर्ण जीवन अथवा उसके यथेष्ट भागकी चर्चा करनी चाहिये और अपने आदर्शरूपमें एक विशिष्ट इतिहास होना चाहिये। यह ठीक है, पर जीवनी साधारण इतिहास और काल्पनिक कथा—दोनोंमें बहुत अधिक भिन्न होती है। पाश्चात्य साहित्यमें जीवनीको बहुत पहलेसे एक विशेष साहित्यरूप माना जाता रहा है, उपन्यास या इतिहास नहीं। रिनसेंससे पहले किन्हीं विचारों अथवा मिथानोंकी व्याख्या करनेके दृष्टिकोणमें जीवन-चरित लिखे जाते थे, उनका प्राथमिक उद्देश्य जीवनी लिखना न होता था। मध्ययुगमें सामान्यतः मन्तों अथवा राजवर्गोंसे

सम्बन्धित जीवनीयाँ लिखी गयीं और इनमें मनुष्यको प्रकारोंके अन्तर्गत रखनेकी प्रवृत्ति प्रधान हुई, फिर भी जीवन-चरित लिखनेके पीछे सदासे ही यह भावना रहा है कि मनुष्योंको व्यक्तियोंके रूपमें समझा और माना जाय। यही भावना ‘रिफॉर्मेशन’-कालमें इस तरह विकसित हुई कि प्रत्येक व्यक्तिमें कुछ-न-कुछ विशेषता होती है। फलतः प्रोटैस्टेण्ट जीवनीयोंकी रचना हुई।

जीवनी-लेखनके सम्बन्धमें समय-समयपर अनेक दृष्टिकोण विकसित हुए हैं। आत्मीय जीवनी, लोकप्रिय जीवनी, विद्वत्तापूर्ण जीवनी, मनोवैज्ञानिक अथवा व्याख्यात्मक जीवनी, कलात्मक जीवनी और लिटन स्ट्रैची द्वारा विकसित व्यंग्यात्मक जीवनी। परन्तु शिष्टके अनुसार जीवनीयोंके ये समस्त प्रकार किसी-न-किसी रूपमें एक ही मोटे वर्गके अन्तर्गत आ जाते हैं, जिसे उपदेशात्मक जीवनी कहा जा सकता है। ऐसा होते हुए भी जीवनी-लेखकके लिए उचित है कि वह चरित नायकके जीवनको क्रमशः अन्वेषित एव उद्घाटित करे। प्रारम्भसे ही चरितनायकमें महत्ता और विलक्षणताके दर्शन करने लगना अच्छा नहीं रहता, क्योंकि ऐसा करनेमें नायकका चरित्र स्वाभाविक रूपसे निर्मित नहीं हो पाता।

यदि जीवनीको कथा-साहित्यसे अलग रचना है तो यह बात कभी न भूलनी चाहिये कि वास्तविक जीवनी वही है जिसमें तथ्योंके अन्वेषणमें और उन्हें प्रस्तुत करनेमें विशेष ध्यान रखा जाय और जीवनी प्रामाणिक तथा सम्यक् जानकारीपर आधारित रहे। जीवनी-लेखकको उन सभी तथ्योंकी जानकारी कर लेनी चाहिये जिन्होंने उसके चरितनायकके जीवनपर प्रभाव डाला हो। साथ ही, जीवनी-लेखकको चरितनायकके जीवनकी घटनाओंको उसी क्रममें प्रस्तुत करना चाहिये जिसमें कि वे घटित हुई थीं। जीवनीकी सामग्रीके कुछ स्रोत कैसेलेने गिनाये हैं—(क) उसी विषय अथवा सम्बद्ध विषयोंपर पहले लिखी गयी पुस्तकें, (ख) मूल सामग्री, यथा-पत्र, डायरी या अधिकृत गवेषणा-सामग्री, (ग) समकालीनोंके स्मरण, (घ) यदि वर्षों समय बहुत पहलेका नहीं है तो जीवित व्यक्तियोंकी यादगारें, (ङ) जीवनी-लेखक यदि अपने चरितनायकके सम्पर्कमें रहा है तो उसके अपने स्मरण, यथा, वामबेल। (च) उन स्थलोंका भ्रमण तथा पर्यवेक्षण जहाँ चरितनायक रहा था।

हमारे देशमें जिस प्रकार इतिहास लिखनेकी परम्परा नहीं रही, उसी प्रकार जीवन-चरित लिखनेकी भी परम्परा नहीं थी। पुराणों, महाकाव्यों, खण्डकाव्यों और नाटकोंमें राजपुरुषों, महापुरुषों और वीरोंका वर्णन अवश्य होता था, पर इन ग्रन्थोंमें इन व्यक्तियोंका अतिरिक्त और अतिप्राकृत स्वरूप अंकित किया जाता था। इसी प्रकार भक्ति-कालीन वार्ताओं, नामदासकृत ‘भक्तमाल’ तथा अन्य कुछ ग्रन्थोंमें जीवन-सम्बन्धी जो भी इतिवृत्त मिलते हैं, उपर्युक्त गुण-दोषोंमें युक्त हैं। फलतः जीवनी-लेखनकी वास्तविक एव वैज्ञानिक दृष्टि हमारे प्राचीन साहित्यमें कठिनाईसे मिलेगी। यह दृष्टि हमें आधुनिक कालमें पट्टिचमसे मिली।



हिन्दीमें अपेक्षाकृत आधुनिक रीतिसे जीवनियोंका लिखा जाना लगभग १८८२ ई० से प्रारम्भ होता है। कार्तिकप्रसाद खन्नाने १८९३ ई०में मीराबाईका जीवन-चरित्र लिखा। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, राधाकृष्ण दास, मुशी देवीप्रसाद आदिने जीवन-चरित्र-लेखनमें रुचि ली और बड़ा कार्य किया। बालमुकुन्द गुप्तने प्रतापनारायण मिश्रका जीवन-चरित्र लिखा। अतिरिक्त उपाख्यानों, इतिवृत्तात्मक थ्योरों और स्फुट प्रमणोंकी स्थितिसे आगे बढ़कर हिन्दीका जीवनी-साहित्य नायकके जीवन-तथ्योंके वैज्ञानिक विश्लेषण, सम्यक् निरूपण और मनोवैज्ञानिक अध्ययनकी दिशामें गतिशील हो रहा है।

[सहायक ग्रन्थ—राष्ट्रीय जीवनियोंका कोश—इंग्लैण्ड, स्वीडेन, हालैण्ड, आस्ट्रिया, जर्मनी, अमेरिका। महान्मा तेन्दुलकर।] —अ० कु०

**जीवनवृत्तान्तीय आलोचना**—(वायग्राफिकल क्रिटिसिज्म) जीवनवृत्तान्तीय आलोचना-प्रणालीका यह मत है कि कृतिकार और उसकी कृतिमें एक ऐसा अनिवार्य सम्बन्ध है कि कृति मुख्यतः उसके जीवन और जीवनदृष्टिको पूर्ण रूपसे व्यक्त करती है। इस प्रणालीका यह मत है कि कृतिकार अपनी कृतिमें अपने जीवनके विकास और उसके सपनोंको व्यक्त करता चलता है। वस्तुतः प्रत्येक कृतिको कलाकारके जीवनसे पृथक् भी नहीं किया जा सकता, क्योंकि जीवनके सुख-दुःख, अनुभव, आनन्द, तिक्त और रिक्त क्षणोंकी अनुभूतियाँ उसे प्रत्येक क्षण प्रभावित करती हैं और उसके उतार-चढ़ाव, आरोह-अवरोहमें उसकी चेतना आन्दोलित होती रहती है। इन्हीं सपनोंके क्षणोंमें कृतिकारकी रागात्मक भावनाएँ भी उद्बलित होती रहती हैं और उसकी प्रत्येक कृति किसी-न-किसी रूपमें इन क्षणोंकी व्यक्त करती ही है। जैसे निरपेक्ष सत्यका अस्तित्व आजके युगमें स्वीकार नहीं किया जा सकता, उसी प्रकार नितान्त निरपेक्ष अनुभूतियोंका भी अस्तित्व नहीं स्वीकार किया जा सकता। अस्तु इस दृष्टिसे इस प्रणालीका महत्त्वपूर्ण उद्देश्य यह रहा है कि कृतिकार और उसकी कृतिमें उस सम्बन्धको ध्यानमें रखकर मूल्यांकन किया जाय जो परिवेश, यथार्थ और वस्तु-स्थिति और परिस्थितिके रूपमें कलाकारके चिन्तन और विवेकको प्रभावित करती रही हैं। जीवनवृत्तान्तीय प्रणाली कृतिकारके मानवीय सन्दर्भमें उसकी क्रियाशील चेतनाके निर्णय, निश्चय, भाग और योग लेनेवाला व्यक्ति मानती है, इसलिए उसके कृतित्वसे उसकी क्रियाशील संवेदनाकी भी नापनेकी चेष्टा करती है।

स्थापनारूपमें जीवनवृत्तान्तीय आलोचनाकी तीन मुख्य स्थापनाएँ हैं। सर्वप्रथम तो यह कि कृतिकारका जीवन जिस देश-कालमें जीता और जागता है उस देश-कालसे निरपेक्ष साहित्यका निर्माण नहीं कर सकता। उस देश-कालका परिवेश उसकी चिन्तनशक्ति, भावानुभूति और विचारको प्रभावित करता है। ये प्रभाव उसके समूचे जीवनवृत्तको मर्यादित भी करते रहते हैं और उसका सपन उसकी स्वीकृतियों और अस्वीकृतियोंमें प्रतिबिम्बित होकर उसकी कृतिमें अभिव्यक्ति पाना रहना है।

दूसरा यह कि कृतिकारका जीवन और उसकी कृति,

दोनों प्रत्यक्ष या परोक्षरूपमें एक-दूसरेको व्यक्त करते हैं। कृति कृतिकारकी उपलब्धि है और प्रत्येक उपलब्धि जीवनवृत्तसे विकसित होकर उसके अगली पूर्ति करती है। इस दृष्टिसे यदि देखा जाय तो प्रत्येक कृति कलाकारके दो पक्षोंका प्रतिनिधित्व करती है—एक तो उसकी वर्तमान स्थितिका और दूसरे उनके विचार-दर्शनके रूपमें प्राप्त उपलब्धिका। इन दोनोंके माध्यमसे उनके व्यक्तित्वको अधिक जाना जा सकता है।

तीसरा यह कि इस आलोचना प्रणालीके माध्यमसे हम कृतिकारके जीवनमें भाग लेकर, उसकी अनुभूतिको ग्रहण कर लेनेपर, उसकी कृतिको अधिक सहानुभूतिपूर्ण दृष्टिके साथ देख और समझ सकते हैं। अस्तु, यदि पाठकके सामने किसी भी रूपमें यह दृष्टि प्रस्तुत हो सके तो बहुत सी ऐसी रचनाएँ जो अधिकांश सन्दर्भहीन-सी लगती हैं, उनका भी महत्त्व पर्याप्त मात्रामें ज्ञात हो जायगा।

अस्तु विवेचनारूपमें जीवनवृत्तान्तीय प्रणालीके दो स्तर हैं। एक तो यह कि प्रत्येक कृतिको उसके शिल्प और रूपाकारके आधारपर देखनेका प्रयास किया जाय और दूसरा यह कि उस वस्तुपरक दृष्टिके साथ उस कृतिकारकी मन स्थिति और परिवेशका भी एक अध्ययन प्रस्तुत किया जाय। यद्यपि यह ठीक है कि कृतिकारके व्यक्तित्वकी गहराई, ऊँचाई और व्यापकताकी पकड़ कलामें व्यक्त होती है, फिर भी उसके विचारों और कल्पनाओंकी काव्यानुभूतिकी परखके लिए यह आवश्यक हो जाता है कि उसके जीवनकी अनन्त झाँकियोंका एक ऐसा चित्रपट प्रस्तुत करनेका प्रयास किया जाय, जिसमें उसकी सक्रियता और उसका कृतित्व, दोनों ही समान रूपसे चित्रित हो सकें।

मनोवैज्ञानिक स्तरपर एक सीमातक सत्य होनेके बावजूद इसमें कुछ विरोधाभास है, जिसे जान लेना आवश्यक है। कृतिकारके व्यक्तित्व और उसकी जीवनीमें आत्मीयता प्राप्त करनेमें जहाँ कुछ सुविधाएँ हैं वहीं इसके कई दोष भी हो सकते हैं। यदि उस जीवनीसे पाठकको सहानुभूति उत्पन्न हुई तो वह, सम्भव है, उसकी रचनाओंके साथ सन्तुलित, विवेकपूर्ण मत न रखकर अतिप्रशंसावादी धारणा बना ले। साथ ही यदि उसकी आत्मीयताने उसके सामने केवल उसके व्यक्तित्वकी छुट्टियाँ और कमजोरियोंको ही उभारकर प्रस्तुत किया, तो सम्भव है कि वह उस आधारपर उसकी उच्चतम कृतिको भी न्यूनतम मिथ्य करनेको तत्पर हो जाय। दोनों ही स्थितियोंमें साहित्यिक अथवा कलापूर्ण विवेचन न होकर पाठककी भावनामें पक्षधरताकी सम्भावना पायी जा सकती है। जहाँ एक ओर यह कमी है वहीं दूसरी ओर यह भी है कि इस प्रणालीकी मूल प्रकृतिमें ही वे नीमाएँ हैं जो उसकी स्वतन्त्रताको पुष्ट करती हैं, क्योंकि अधिकांश रूपमें किसी भी कृतिकारके वास्तविक और प्रामाणिक जीवनको जानना स्वयं एक सीमित सम्भावना है। दूसरी दृष्टिसे यदि देखें तो इस आलोचना-प्रणालीमें वे तत्त्व हैं जो अतिरिक्त तथ्योंपर बल देकर अनावश्यक तत्त्वोंकी महत्त्व देते हैं। अस्तु, जीवनवृत्तान्तीय आलोचना-प्रणालीके विकाससे यह भी सम्भव है कि साहित्यिक तथ्योंमें अधिक उन ऐतिहासिक

तथ्योंको विशेष महत्त्व दिया जाने लगे जो केवल गौण रूपमें जीवनमें आते और प्रभावित करते हों। जीवन-वृत्तान्तीय आलोचना ऐतिहासिक अन्वेषणात्मक प्रवृत्तियोंका एक विकृतिपूर्ण रूप भी हो सकता है। वैज्ञानिक आलोचना-के लिए यह आवश्यक है कि कृतिकी आलोचना और मूल्यांकन करते समय उसके व्यक्तित्वको केवल उतना ही महत्त्व देना चाहिये जितना कि कृतिमें हो। उससे परे जानेसे कृतिकी आलोचना न होकर कृतिकारकी आलोचना की जानेकी सम्भावना होती है। यदि ऐसा हुआ तो परिणाम यह होगा कि कृतिकारके अ-चार-विचार, व्यवहार और आचरणकी व्याख्या करते-करते कृतिकी आलोचना नहीं हो पायेगी, उसका मूल्यांकन नहीं हो पायेगा।

वस्तुतः कृति सर्वप्रथम एक कलाकृति है और इस प्रकार वह स्वयं एक कलानुभूति और सौन्दर्यानुभूतिको व्यक्त करती है। सम्पूर्ण जीवन कुत्सित, कुण्ठाग्रस्त, असामाजिक और अराजकतापूर्ण व्यतीत करनेवाला कृतिकार एक क्षण ईमानदार, उदात्त और सर्जनशील भी हो सकता है। ऐसी स्थितिमें यदि कृतिकारकी जीवनीके आधारपर उसकी कलाकृतिका मूल्यांकन करनेवाला उसके सम्पूर्ण जीवनको दृष्टिमें रखकर आलोचना करने बैठता है तो सम्भव है कि सम्पूर्ण जीवनवृत्तान्तके आधारपर वह उस एक क्षणके महत्त्वको न समझ पाये, जिसमें कृतिकार इतना ईमानदार और सवेदनशील रहा है। अस्तु, प्रस्तुत आलोचना-प्रणाली जहाँ एक ओर मानवीय पक्षपर बल देती है वहीं वह साहित्यिक एवं कल की दृष्टिसे वे खतरे भी मोल लेती है, जो मूल्यांकनकी गतिविधिको दूषित कर सकते हैं।

ऐतिहासिक दृष्टिसे यदि देखा जाय तो भी यह स्पष्ट हो जाता है कि जीवनवृत्तान्तीय शैलीकी अनिवार्य सीमाएँ हैं। अंग्रेजी साहित्यमें इस शैलीपर विशेष बल देनेवाला अठारहवीं शताब्दीका प्रसिद्ध कवि ड्राईडेन था, जिसका यह मत था कि प्रत्येक कृति कृतिकारके व्यक्तित्वके मूल्यांकन बिना न तो अच्छी तरह समझी जा सकती है और न उसका मूल्यांकन किया जा सकता है। सर्वप्रथम इस प्रणालीका प्रचार एवं प्रसार उस समय हुआ जब कुछ कवियोंका जीवन-चरित्र लिखनेका प्रयास किया जा रहा था और उस प्रयासके विस्तारमें उन कृतियोंका भी विवेचन किया गया था जो उन कवियोंके जीवनकी झोंकियाँ प्रस्तुत कर रही थीं। जैसा कि स्पष्ट है, जिन परिस्थितियोंमें इस प्रणालीका विकास हुआ, उसमें महत्त्वपूर्ण तत्त्व जीवन-वृत्तान्त प्रस्तुत करना था, न कि साहित्यिक मूल्यांकन। अस्तु, जहाँ प्रस्तुत आलोचना प्रणालीमें एक सीमातक अधिकांश सत्य है वहीं उसमें अतिशय आग्रह भी है, जो साहित्यिक सन्दर्भोंकी अपेक्षा अन्य सन्दर्भोंको बल देता है। इन ऐतिहासिक जीवनी लिखनेवालोंका एकमात्र आशय देश-कालकी सीमाओं, कृतिकारके व्यक्तित्वकी क्रिया, प्रतिक्रिया, दायित्व, अनुत्तरदायित्वका विवेचन करना था। इन समस्त स्थितियोंमें कविकी समसामयिकता और उसकी मानवीय क्रियाशीलताको चित्रित करनेका उद्देश्य था। कृति इन सीमाओंसे उपजकर भी इनसे परेकी

सम्भावना हो सकती है, क्योंकि जीवनवृत्तान्त तो केवल वास्तविकताके सन्दर्भको प्रस्तुत करता है, कृति दृष्टिका वाहन है और दृष्टि सन्दर्भकी सीमामें सर्वथा नयी भावभूमिकी भी प्रस्तुत करनेकी क्षमता रख सकती है। अतः वैज्ञानिक दृष्टिसे इस प्रणालीमें कई कमियाँ हैं, जो इसे वैज्ञानिक होनेसे रोकती हैं। —ल० का० व०

**जुगुप्सा**—वीभत्स रसका स्थायी भाव जुगुप्सा है। 'रसतरंगिणी'में कहा है—'अप्रियदर्शनस्पर्शनस्मरणजनित मनोविकृतिरपरिपूर्णा जुगुप्सा।' अर्थात् अप्रिय वस्तुके दर्शन, स्पर्श अथवा स्मरणसे उत्पन्न मनोविकार, जो साधारणतया अपूर्ण तथा रसपरिपाकमें ही पूर्णतया प्रसफुटित होता है, जुगुप्सा है। 'साहित्यदर्पण'के अनुसार दोषदर्शनादिके कारण किसी वस्तुमें उत्पन्न घृणाको जुगुप्सा कहते हैं (३ १७९)। किसी अरुचिकर अथवा प्रतिकूल वस्तुके साक्षात्कार अथवा उसकी कल्पनामात्रसे जनित चित्तवृत्तिका सकोच ही जुगुप्सा है। श्मशान इत्यादिमें शव, रक्त, मांस, मज्जा इत्यादिके दर्शनसे, अथवा कभी उनके स्मरणसे, मनमें एक उद्वेग उत्पन्न होता है, जो मनुष्यको इन वस्तुओंसे दूर खिंच जानेके लिए प्रेरित करता है, क्योंकि तभी वह उस तीव्र असन्तोष, गर्हणा एव विकलताकी भावनासे मुक्ति पाता है, जो उसके भीतर उनके दर्शन या स्मरणसे उद्भूत हुई होती है। यह विकर्षणकी प्रवृत्ति भय एव क्रोधमें भी लक्षित होती है। लेकिन, भयमें वह पलायन अथवा अन्य प्रकारसे दैन्यप्रदर्शनके रूपसे प्रकट होती है तथा क्रोधमें वह मनुष्यको उस प्रतिकूल विषयके विनाश या मर्दनमें प्रवृत्त करती है, जब कि जुगुप्सामें केवल दूर दृष्टनेकी कामना ही प्रबल होती है। जुगुप्साको अश्लीलताके साथ लपेटना भी युक्तिसंगत नहीं है। अश्लीलता मर्यादाका उल्लंघन है तथा वह श्रृंगारमें दृष्टिगोचर होती है, जहाँ वह घृणा या जुगुप्सा उत्पन्न नहीं करती।

मोह, व्याधि, जड़ता, ग्लानि इत्यादि जुगुप्साको पुष्ट करनेवाले व्यभिचारी भाव हैं। उदा०—'सपनखाको रूप लखि, स्रवत रुधिर विकराल। तिय सुभाव सिय हठि कलुक, मुख फेर्यो तिहि काल।' (पोद्दार २० म०)। यहाँ 'कलुक मुँह फेर्यो'के कथनसे जुगुप्साभावकी व्यञ्जना है, स्थायीका परिस्फुटन नहीं हो सका है। —२० ति०

**जुलाहा**—योग साधनाओंमें साधकका प्रतीक जो, सिद्धोंसे लेकर सन्तोंतकके साहित्यमें व्यवहृत होता रहा। तन्त्रिपाकी चर्यामें साधकको जुलाहा, मनोवृत्तियोंको सूत्र, तनको चादर और करघेके शब्दको अनाहदनाद माना गया है। कबीरमें भी यह रूपक इसी प्रकार मिलता है। एक स्थानपर ईश्वरको कोरी मानकर सारी सृष्टिकी उसका ताना-बाना बताया गया है (सन्त कबीर—रामकुमार वर्मा)। तनको चादर या चदरिया मानकर मैले होने (या वासना-मलिन होने) या चोलेके जर्जर होने और बदलनेका भी उल्लेख सन्तोंने बार-बार किया है। —४० वी० भा०

**जुंभा**—दे०—'सात्त्विक अनुभाव', नवाँ।

**जैन चरित साहित्य**—संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश और आधुनिक भारतीय भाषाओं, सभीमें लिखे हुए जैन साहित्यमें

विषयवस्तुकी एक ऐसी समानता मिलती है जो उसे अपना एक स्वनम व्यक्तित्व प्रदान करती है। यह समानता प्रायः बहुत-कुछ नीरस है। जैन कविके सामने कथानकोंका स्वरूप प्रायः निश्चित रहता था, प्रतिभासम्पन्न कवि परम्परामें वैधी कथामें काव्यानुकूल प्रमर्शपर कवित्वका प्रदर्शन करते हैं, अन्यथा बहुसंख्यक रचनाओंमें नवीनता बहुत कम मिलती है।

जैन चरित-काव्योंके दो प्रकार मिलते हैं—अनेक पात्रोंकी कथावाले ग्रन्थ और एक पात्रकी कथा कहनेवाली कृतियाँ। प्राकृत और अपभ्रंशमें जैन कवियों द्वारा लिखित चरितकाव्योंकी जो धारा मिलती है वह हिन्दीमें भी चलती रही। परिवर्तनकालीन भाषा और सारी नवीनताओंको इन कवियोंने अपनाया है। पौराणिक पात्रों, लोककथाओंमें प्रसिद्ध पात्रों या प्रसिद्ध वीर, दानी व्यक्तियोंकी जीवन-कथाओंको इन कवियोंने चुना है और नाना प्रसंगोंकी कल्पना उनको बीचमें रखकर की है। अनेक व्रत-कथाओं, धार्मिक प्रतिज्ञाओंका पालन करनेवाले धार्मिक पुरुषोंकी कहानियाँ इन ग्रन्थोंमें कही गयी हैं।

जैन चरित-काव्य और अन्य उपदेशप्रधान लोकप्रिय कथाकाव्य प्रायः अप्रकाशित हैं और साहित्यके विद्यार्थियोंने उनकी ओर बहुत ही कम ध्यान दिया है। इस प्रकारकी अनेक कृतियोंमें कई तो बहुत महत्त्वपूर्ण हैं, जिनके अस्तित्वका समाचार इधर-हालके वर्षोंमें ही मिला है। चरित, चउपई और रास आदि नामोंसे युक्त इन जैन रचनाओंमें केवल आकार और शैलीका अन्तर भले ही मिले, इनके धर्मप्रधान स्वरमें विशेष भेद नहीं है। श्रावकों- (गृहस्थों)को उपदेश देनेके लिए इन रचनाओंकी सृष्टि इनके रचयिताओंने की। नाना जैन भाण्डारोंकी प्रकाशित सूचियोंमें इस प्रकारके ग्रन्थोंके उल्लेख मिलते हैं, उनमेंसे कुछके नाम यहाँ दिये जा रहे हैं। इनमें कुछकी भाषा अपभ्रंशके प्रभावमें सर्वथा मुक्त नहीं हो पायी है और दूसरी ओर अन्य कृतियोंकी भाषा जैनतर कवियोंके समान ही है। जैसे वर्मसूरिकी १००९ ई० में रचित 'श्रीजम्बूस्वामीरास' की भाषामें अपभ्रंशका आभास मिलता है, शब्दावली तद्भव-प्रधान है। इसी प्रकार अम्बदेवकृत चरितकाव्य 'संघपनि समरा राण' (१४वीं शती वि०) में दानवीर समरशाहका यश इस प्रकारकी भाषामें कहा गया है 'निसि (णिसि नहीं) दीनी झलहलहि जेम ऊगिउ तारायणु। पावल पार न पामियव वेगि वहइ सुखमणु' आदि। आगेकी कृतियोंमें भाषा निरन्तर विकसित होती गयी है। अन्य कृतियोंमें १३५५ ई० में रचित उदयवन्तकी कृति 'गौतमरास' (प्रकाशित), विदधूणकृत १३६६ ई० में रचित 'शानपचमी चउपई', १७८९ ई० में दयासागर सररचित 'धर्मदत्तचरित', ईश्वरसूरिकृत 'ललितागचरित' (१५०४ ई०), 'सारसिखा मनराम' (१४९१ ई०), 'यशोधरचरित्र' (१५०४ ई०), 'कृष्णचरित्र' (१५०३ ई०), ठकरसीकृत, कुशललभकृत १५५९ ई० में रचित 'माधवानल चौपाई', विद्याभूषण सूरिकृत 'भविष्यदत्तराम', रायमल्लकृत 'हनुमन्तचरित्र' (१५५९ ई०) और 'भविष्यदत्तचरित्र', जिनदासकृत 'जम्बूचरित्र' (१५८५ ई०), बनवारीलालकृत 'भविष्यदत्तचरित्र' (१६०९ ई०),

कल्याणदेवकृत 'देवराज वञ्जराज चौपई' (१५८६ ई०), नन्दकृत 'यशोधरचरित्र' (१६०३ ई०), कर्मचन्द्रकृत 'नृगावती चौपई' इत्यादि। इस प्रकारके ग्रन्थोंकी रचना अठारहवीं-उन्नीसवीं शतीतक होती रही। उदाहरणके लिए, आमेर आन्ध्रभाण्डारमें प्राप्त सुशालचन्द्रकृत 'हरिवंशपुराण' (१७२३ ई०), 'पद्मपुराण' (१७२६ ई०), 'धन्यकुमारचरित्र', 'जम्बूचरित्र' जैसी कृतियोंका उल्लेख किया जा सकता है।

इन कृतियोंके केवल नाम देखनेसे ही बिना किसी शुद्धिके भयके कहा जा सकता है कि प्रसिद्ध धार्मिक व्यक्तियों जैसे भविष्यदत्त, यशोधर, गौतमस्वामी, जम्बूस्वामी आदिके ही चरित्रोंकी बराबर अनेक कवियोंने अपनी कथाका विषय बनाया है और यह भी बिना विवादके कहा जा सकता है कि कथाके पूर्वस्वीकृत ढाँचेमें कोई उल्लेखनीय परिवर्तन नहीं किये गये हैं। इन चरितकाव्योंमें फिर भी कहीं-कहीं नवीनताएँ मिलती हैं। समसामयिक समाजके उल्लेख मिलते हैं और यत्र-तत्र समसामयिक प्रसिद्ध व्यक्तियोंकी भी कविताका आधार बनाया गया है। इस सम्पूर्ण साहित्यमें महत्त्वपूर्ण कृतियाँ भी बहुत हैं।

[सहायक ग्रन्थ—(१) जैन साहित्य और इतिहास प्रेमी, (२) हिन्दी जैन साहित्यका संक्षिप्त इतिहास कामता-प्रसाद जैन।] —रा० नि० तो०

**जोग**—'जोग' उन गीतोंको कहते हैं जिनका वर्ण्य विषय प्रायः विवाह है। परन्तु इसके अतिरिक्त इनमें जादू और टोनाका भी उल्लेख पाया जाता है। 'तिलक चढ़ने'के पञ्चात्तजव वर और कन्याके घरमें 'सगुन' गाया जाता है तब उसी समय 'जोग' गानेकी भी प्रथा पायी जाती है। इन गीतोंमें कहीं वैवाहिक विधिका वर्णन है, तो कहीं कामाख्या (आसाम) जाकर जादू-टोना सीखकर आनेका उल्लेख उपलब्ध होता है। भोजपुरीमें जोग करनाका अर्थ जादू या टोना करना होता है। परन्तु जोगके गीत प्रधानतया विवाहके सम्बन्धमें ही उपलब्ध होते हैं। —कृ० दे० उ०

**ज्ञातयौवना (नायिका)**—मुग्धा नायिकाका दूसरा भेद, भानुदत्त द्वारा सर्वप्रथम उल्लिखित, हिन्दी लेखकों द्वारा प्रायः सर्वमान्य। विश्व डे०—'नायिका-भेद'। इस नायिकाको अपने तारुण्यका आभास होने लगता है। मतिरामने इस प्रकार कहा है—'निज तनु जीवन आमगन जानि परत है जाहि।' (रसरज २१)। लगभग इन्हीं शब्दोंमें इसकी परिभाषा अन्यों द्वारा भी दी गयी है—'तनमें जीवन आगमन जाहिर जब जिहि होत।' (प० जगदि० भा० १ ३२)। नारीमें जब यौवनकी भावना स्पष्ट रूपसे प्रकट होकर उभे ही भामित हो जानी है तब वह ज्ञातयौवना कही जाती है—'औचक आय जौवनवा मोहि दुख दीन। छुटि गो संग गोइयाँ नहि भल कीन।' (रहीम-३)। नायिका अपनी स्थितिसे परिचित हो चुकी है। मतिरामकी नायिकाको अपने तारुण्यका भान हो गया है—'कानन लो लागे मुसुकान प्रेम पागे लौने, लाज भरे लागे लोल लोचन अनगत।' (रसरज २२)। दासकी अज्ञातयौवनामें भावना स्फुरित हो रही है—'आननमे मुसुकानि सोहावनी वकुरता अखियान छई है।' (शृ० नि० . १३०)। पद्माकरने

शारीरिक विकासका ज्ञान अधिक चित्रित किया है—‘छोरी धरी हरी कचुकी न्हानको अंगन तें जगे जातिके कोंधे ।’ (जगदि० भा० १० ३३)। विद्यापतिने राधाके क्रमविकासमें अज्ञातयौवनाका वय सन्धिके रूपमें और ज्ञातका उसके भावावेगके साथ चित्रण किया है। सूरने भी राधाका इन दोनों रूपोंमें अंकन किया है। पर सूरमें शारीरिक उन्माद विद्यापतिकी अपेक्षा कम है और भावात्मक उल्लास अधिक है। अन्य सूफी प्रेमी कवियोंके साथ जायसीने अपनी नायिकाके इस रूपका व्यापक वर्णन किया है, पर उसमें वियोगकी पीडा अधिक है जो एक प्रकारकी मदनपीडा ही जान पड़ती है। छायावादी कविताओंमें प्रकृतिपर मुग्धा नायिकाके विविध रूपोंका आरोप मिलता है। उदा०—‘निराला’की कविता ‘जुहीकी कली’। (ज्ञातयौवनाके १ नवोदा, २ विश्रव्धनवोदा भेदके लिए इन्हीं शब्दोंको देखें)। केशवकी नवलम्बनगा तथा लज्जाप्राय ओर देवकी नवयौवना, नवलम्बनगा तथा सलज्जराति ज्ञातयौवना नायिकाएँ हैं।)

—२०

**ज्ञानाश्रयी शाखा**—निर्गुणधारा कही जानेवाली साहित्यिक प्रवृत्तिका वह रूप, जिसका सम्बन्ध प्रधानतः परमात्माको ज्ञान द्वारा उपलब्ध करनेकी चर्चाके साथ हो, ‘ज्ञानाश्रयी शाखा’के नामसे अभिहित किया जाता है और इसका कबीरादि सन्तोंकी रचनाओंमें लक्षित होना बतलाया गया है। निर्गुणधाराकी एक दूसरी शाखा, जिसे इससे भिन्न समझा गया है, ‘शुद्ध प्रेममार्गी’ कही गयी है और उसका सम्बन्ध प्रधानतः परमात्माको विशुद्ध प्रेम द्वारा प्राप्त करनेके विषयसे है तथा उसके उदाहरण जायसी आदि सूफी कवियोंकी कृतियोंमें मिलते हैं। ‘ज्ञानाश्रयी’ अथवा ‘शुद्ध प्रेममार्गी’ शब्दोंके प्रयोगका अभिप्राय यहाँ यह नहीं कि उक्त प्रकारकी रचनाओंमें क्रमशः केवल ज्ञान अथवा प्रेमका ही वर्णन पाया जाता है। सन्तों द्वारा निर्मित साहित्यमें प्रेम एवं विरहकी चर्चा प्रचुर मात्रामें दीख पड़ती है और इसी प्रकार सूफियोंकी प्रेम-गाथाओंमें भी हमें ज्ञान-साधनाके प्रसंग मिल सकते हैं। इनके प्रयोगकी सार्यकता इस बातसे सूचित होती है कि सन्तोंकी रचनाओंमें ज्ञान-साधनाके महत्त्वपर विशेष बल दिया गया प्रतीत होता है, जहाँ प्रेमा भक्तिको उसका एक आवश्यक अंग ही ठहराया गया है, किन्तु सूफियोंने इसके विपरीत प्रेम एवं विरहका ही वर्णन अधिक विस्तारके साथ किया है। सन्तोंकी दृष्टिसे परम तत्त्वकी उपलब्धि एवं स्वानुभूतिमें कोई मौलिक अन्तर नहीं माना जा सकता और प्रेमानन्द वहाँ उसकी सिद्धिका एक परिणाम भी समझा जा सकता है, किन्तु सूफियोंके अनुसार, ईश्वरीय प्रेमका उदय खुदाके नूरकी ओर आकर्षणसे हुआ करता है और उसके वरल(मिलन)की स्थिति आ जानेपर हमें उस मजारिक(ईश्वरीय ज्ञान)का अनुभव होता है जो ‘हाल’ या उन्मादकी अवस्थामें भी परिणत हो जा सकता है।

‘ज्ञानाश्रयी’ शब्दमें प्रयुक्त ‘ज्ञान’ शब्द किसी साधारण जानकारी अथवा तर्कोंपर आश्रित दार्शनिक तत्त्वबोधका सूचक नहीं है। साधारण जानकारी या लौकिक ज्ञान इन्द्रियजन्य हुआ करता है और उमका क्षेत्र मूल्य पदार्थों-

तक सीमित रह सकता है। इसी प्रकार दार्शनिक ज्ञानका भी वास्तविक आधार तत्त्वचिन्तन होता है, जिसमें बुद्धि अपनी चरम शक्तिका उपयोग करती है और वह सूक्ष्मसे सूक्ष्म भावोंतकको भी अपना विषय बना लेता है। परन्तु ‘ज्ञानाश्रयी’के ज्ञान शब्दसे अभिप्राय उस प्रतिभा या अतीन्द्रिय बोधसे है, जो आपसे आप उदय हो सकता है। इस ज्ञानके लिए इन्द्रियजन्य अनुभव अपेक्षित नहीं और न इसकी उपलब्धि बुद्धिके प्रयासपर ही निर्भर है। इसे हम वास्तविक ज्ञानकी कोटिमें नहीं रख सकते। यह मूलतः अन्तर्ज्ञान है, जो सहज रूपमें तथा बिना किसी प्रत्यक्ष साधनके आधारसे उत्पन्न होता है और इसीलिए यह ‘सहजज्ञान’ भी कहा जा सकता है। सन्त कबीरने इसी ज्ञानको ‘ब्रह्मगियान’(ब्रह्मज्ञान)का भी नाम दिया है तथा उसके निरन्तर बने रहनेकी दशाको ‘सहज समाधि’ कहा है। उनके अनुसार ब्रह्मज्ञान प्राप्त हो जानेपर करोड़ों कल्पोंतक भी सहज समाधिमें विश्राम किया जा सकता है। इसके कारण हृदयकमल पूर्णतः विकसित हो जाता है और परम ज्योतिका प्रकाश होते ही, भ्रमके निराकरण द्वारा सभी कुछ आपसे आप सूझने लगता है। कालपर सदाके लिए विजय मिल जाती है, आवागमनका इमेला दूर हो जाता है और एक ऐसी स्थिति आ जाती है, जिसका वर्णन शब्दोंमें नहीं किया जा सकता। इसे ही अन्यत्र उन्होंने ‘ज्ञानलहरी’की धुनका जगना अथवा ‘ज्ञानकी आँधी’का उठना भी कहा है तथा इस ज्ञानका स्वरूप और भी अधिक स्पष्ट करनेके उद्देश्यसे उन्होंने अन्य पदोंकी भी रचना की है।

‘ज्ञानाश्रयी शाखा’वाले ‘ज्ञान’का सम्बन्ध जितना मस्तिष्कसे नहीं उतना हृदयसे है और इसीलिए इसे भक्तिसे भिन्न नहीं ठहराया जाता। केवल मस्तिष्कप्रसृत ज्ञान एकांगी हो सकता है और उसमें नीरस विवेचनके प्रतिपादनके अतिरिक्त अन्य व्यापारोंकी आवश्यकता नहीं रहती। परन्तु हृदयप्रसृत ज्ञानमें समस्त इन्द्रियाँ अपना-अपना काम एक साथ करती हुई प्रतीत होती हैं और इसी कारण इसका परिणाम सच्चे ‘अनुभव’के रूपमें दिखाई पड़ता है। एक साधारण ज्ञानीको तत्त्वचिन्तन द्वारा वस्तुस्थितिका परिचयमात्र मिल सकता है, उसे इसका पूरा बोध नहीं हो पाता। वह प्रत्येक बातको विश्लेषण द्वारा पृथक्-पृथक् समझकर तद्विषयक धारणा बना सकता है, किन्तु वह उन्हें एक साथ और एक रूपमें प्रत्यक्ष कर उनमें प्रवेश भी नहा कर पाता। इसके विपरीत सहजज्ञानी अपनेको, वस्तु-तत्त्वके अन्तर्गततक पहुँचकर, उसके साथ एकरूप हो गया भी पाता है। वह परम तत्त्व अथवा परमात्माको अपनेसे पृथक् रूपमें नहीं जानता, प्रत्युत अभेदरूपमें उसमें लीन हो जानेका अनुभव किया करता है। हिन्दी साहित्यकी अनेक रचनाओंमें ब्रह्म, जगत् एवं जीवकी चर्चा शुष्क वेदान्तकी दृष्टिसे की गयी दीख पड़ती है और उनमें इनका दार्शनिक निरूपण भी पाया जाता है, जो ज्ञानमूलक कहा जा सकता है। परन्तु वहाँ हमें उनके रचयिताओंके वे व्यक्तिगत उद्गार नहीं मिलते जो परमात्माके प्रति किसी रागात्मक आकर्षण द्वारा ही सम्भव हो सकते हैं, चिन्तने शब्दोंमें या

नो श्रद्धामूलक भक्तिके भाव भरे रह सकते हैं अथवा उस प्रेमकी अभिव्यक्ति ही हो सकती है जो अमेदपरक आत्मीयताका परिचायक होता है।

अतएव, 'ज्ञानाश्रयी शाखा का सम्बन्ध उस भक्ति-मूलक साहित्यके साथ जोड़ा जा सकता है, जिसमें निर्गुण-धाराकी प्रवृत्ति पायी जाती है। इसके अन्तर्गत गिनी जानेवाली रचनाओंमें हमें अधिकतर भारतीय ग्रन्थज्ञानके साथ चलनेवाली उपान्तनाकी चर्चा मिलती है। इनमें निर्गुण परमात्मतत्त्वके प्रति प्रदर्शित प्रेमा भक्ति-विषयक उद्गार मिलते हैं, आत्मज्ञानजनित आनन्दकी अभिव्यक्ति पायी जाती है और एक ऐसे आध्यात्मिक जीवनकी रूपरेखा भी प्रस्तुत की गयी दीख पड़ती है जिसमें पूर्ण शान्ति, सद्भाव तथा विश्वजनीन कल्याणकी सम्भावना रहती है। ऐसी रचनाओंमें प्रायः भावगत सौन्दर्यके साथ-साथ भाषा एवं शैलीपरक आकर्षण भी उतनी ही मात्रामें लक्षित नहीं होता, जिस कारण उन्हें 'साहित्यिक' नहीं समझा जाता और इन 'शाखा'के अन्तर्गत सत्कृत बुद्धि, सत्कृत हृदय और सत्कृत वाणीका वह विकास भी नहीं देखा जाना जो शिक्षित समाजको अपनी ओर आकर्षित कर सके। इनके रचयिताओंका उद्देश्य वस्तुतः यह कभी नहीं रहा कि वे इनके द्वारा किन्हीं 'विद्वानों'को परितोष प्रदान करें अथवा इनके कारण 'सुजानों'का आदर प्राप्त करें। प्रधानतः ज्ञानमार्गी होनेके कारण उन्होंने अपना जीवन आत्मचिन्तन-में ही विताना अधिक उचित समझा और यदि उन्होंने अपनी निर्गुणोपासनाके फलस्वरूप किन्हीं मार्मिक भावोंकी अभिव्यक्ति भी की तो उन्हें स्वभावतः ज्योंका त्यों रख देना ही पसन्द किया, उनके माध्यमकी सुजानेकी चेष्टा नहीं की। इनके विपरीत निर्गुणधाराकी शुद्ध प्रेममार्गी शाखावाले कवियोंने प्रेमतत्त्वको महत्त्व देने समय प्रेमी-प्रेमिकाओंकी प्रेमगाथाओंकी रचना तथा उनके अन्तर्गत मार्मिक स्थलोंकी योजना करके उनमें सभी प्रकारसे सरसता लानेका भी प्रयत्न किया। —प० च०

**ज्येष्ठा-कनिष्ठा (नायिका)**—विभेद-विस्तारके लिए दे०—'नायिका-भेद', सर्वप्रथम रुद्रदेने दिया है। पतिप्रेमके आधारपर कभी सामान्यतः स्वकीयाके और कभी सुन्धा तथा प्रौढाके ये दो भेद किये जाते हैं। शाब्दिक अर्थ है बड़ी और छोटी, पर यहाँ यह अवधारण आधारित भेद नहीं है बल्कि जिस स्त्रीपर पतिका अधिक प्रेम होगा उसे ज्येष्ठा और जिसपर कम, उसे कनिष्ठा कहते हैं—'प्रथम पियारी दूसरी बटि प्यारी निरधारि।' (रसरत्न - ५०)। मतिरामके मतसे पद्माकरका मत किंचित् भिन्न लगना है—'पिय प्यारी जेठा कहो अति प्यारी लघु सीट।' (जगद्धि० - २ : ७३)। इसमें लघुको अधिक प्यारी कहा गया है। प्रायः कवियोंने इन दोनोंको एक ही उदाहरणमें अंकित किया है—'जल विहार पिय प्यारिकी देखति क्यों न नहेलि। हँ चुम्की नजि एक तिथ करत एक सों केलि।' (वही - वही ७६)। जानने इन दोनों भेटोंके विभिन्न नायकोंके साथ स्वीकार किया है और उन्होंने कनिष्ठाको 'प्यार दिन कहे' माना है। उष्णाका उदा०—'लाल मन वृन्दिको देवन्नि नोनी भई, सौनित चुनौनी भई बाकी

नेत सारी गी ।' कनिष्ठाका उदा०—'नैननको तरसै कहाँ लौ हियौ विरहागमे तेरे। एक घरी ना कहूँ कल पड़े कहैं लगि प्राननको कलपड़े।' (शृ० नि० ७०, ७२)।

**अलकियाँ**—अलकियाँ रेडियो-नाटकके अन्तर्गत आती हैं। स्वरूपविधानकी दृष्टिसे इन्हें पाँच-छ छोटी-छोटी रेडियो-नाटिकाओंका समूह कह सकते हैं। आकाशवाणीके विभिन्न केन्द्रोंसे 'अलकियाँ', इन्द्रधनुष, लहर, रंग-तरंग नामसे प्रसारित किये जानेवाले कार्यक्रमोंमें पाँच-पाँच, छ-छ मिनटकी छोटी-छोटी नाटिकाएँ रहती हैं, जो बीच-बीचमें दो-चार पंक्तियोंके 'नैरेशन'से परस्पर सम्बद्ध कर दी जाती हैं। मनोरंजकता अलकियोंकी सबसे बड़ी विशेषता होती है। इनमें जीवनके हल्के-फुल्के अणोंका ही अंकन होता है।

[सहायक ग्रन्थ—रेडियो-नाटक हरिश्चन्द्र खन्ना, रेडियो-नाट्य-शिल्प - सिद्धान्तकुमार।] —स० कु०

**झाँझी**—झाँझी या झाँझी, भारतीय नवरात्रके दिनोंमें गाया जानेवाला बालिकाओंका गीत ब्रजलोकमें विशेष रूपसे प्रचलित, बालिकाएँ झाँझी (मिट्टीकी छेददार हाँडी—जिसमें दिया जलता रहता है) लेकर एक घरने दूसरे घरका फेरा करती हैं, झाँझीके गीत गाती हैं और पैसे माँगी हैं, ये गीत कथाकी दृष्टिसे अद्भुत किन्तु मनोरंजक होते हैं। अन्तमें देसका विवाह झाँझीसे होता है और तदुपरान्त देसका तिर उखाड़कर फेंक दिया जाता है। —र० ब्र०

**झाण साधना**—दे०—'हठयोग', 'बोधिचित्त'।

**झुमना**—जन्मोत्सवमें छठीके दिन गाया जानेवाला एक लघु-गीत, इसमें शिशुको उसके सम्बन्धियों द्वारा झुनझुना खिलानेका उल्लेख रहता है। —र० ब्र०

**झुलना**—या 'झूलना'; जिस तरह पूर्वमें सावनमें कनली गायी जाती है, उसी तरह कुल्-देशी (ब्रजवासी भी) सावन गाने हैं, जिने झुलना भी कहते हैं। (राहुल आदि हिन्दीकी कहानियाँ और गीतें, पृ० ९१)। इसी नामका बच्चोंकी झुला-झुलानेका भी एक गीत, प्रायः दाइयों या माताओं द्वारा गाया जाता है; इसी नामका एक छन्द, जिसके प्रत्येक चरणमें ७,७,७ और ५के विराममें २६ मात्राएँ और अन्तमें गुरु-रुपु होते हैं। —र० ब्र०

**झूमर**—झूमर वे गीत हैं जो प्रत्येक मासलिक अवसरपर गाये जाते हैं। ग्रामीण स्त्रियाँ विवाहादि उत्सवके समय सामूहिक रूपसे अम-झूमकर इन गीतोंको गाती हैं, अतः इनका नाम झूमर पड़ गया है। ये गीत बड़े प्राचीन जान पड़ते हैं। मैथिल-कोकिल विद्यापतिने 'गावहु ए सखि झूमर लोरि' लिखकर इनका उल्लेख किया है। इसने शान होता है कि विद्यापतिके पूर्व ये लोकनाहित्यमें प्रचलित थे। मोरपुरी झूमरके गीतोंमें शृंगारके दोनों पक्षों—सम्भोग एवं विप्रलम्भका बड़ा ही नरस तथा सुन्दर वर्णन पाया जाता है। जब स्त्रियाँ अम-झूमकर समवेत स्वरसे इन्हें गाने लगती हैं तब एक समौं बंध जाता है और श्रोताओंके हृदयमें गुदगुदी पैदा होने लगती है। ये झूमरके गीत क्या हैं, शृंगारके रस-कलश हैं, जिन्हें कोकिलकण्ठी स्त्रियाँ अपने लोचमने स्वरोंमें सहृदयोंके ऊपर छँटेकर उन्हें रसविकर कर देती हैं। लोकगीतोंके विभिन्न प्रकारोंमें इसमें नसीब तथा मधुमय गीत सम्मिलन दूसरा नहीं है।



मैथिली झूमर बड़े मधुर होते हैं, जिनके प्रधान दो भेद हैं—१. सन्देशात्मक, २ भावात्मक। सन्देशात्मक झूमरोंमें काक या कोयलके द्वारा प्रवासी साजनको सन्देश भिजवाया गया है। भावात्मक झूमरोंमें रमात्मक अनुभूति और आनन्दका साधारणीकरण है। झूमरका मजमून प्रेमसे मराबोर है। इसकी पक्ति-पक्तिमें वारुणी और शब्द-शब्दमें जादूका असर है। झूमरके गीतोंकी एक विशेष तर्ज होती है। इनको प्रायः स्त्रियाँ ही गाती हैं। —कृ० दे० उ०

**झूलना**—मात्रिक सम दण्टक छन्दोंका एक भेद। 'प्राकृत-पेगलम्' के अनुसार झुल्लण छन्दके प्रत्येक चरणमें १०, १०, १७ की यतिसे ३७ मात्राएँ होती हैं। उदाहरणमें इस बातका आभास मिलता है कि यतिके स्थलोंपर तुक मिलना चाहिये। भानुने यति १०, १०, १०, ७ और अन्तमें यगण (IS) का निर्देश किया है। इसी छन्दके चरणमें जब २०, १७ पर यति होती है तब इसे हसाल कहते हैं, क्योंकि दोनोंके अन्तमें यगणका प्रयोग भी होता है। तुलसीने यतिके नियमका प्रायः अनुसरण नहीं किया है, २०, १७ पर यति दी है और मध्यतुकका प्रयोग भी नहीं किया है—'कनक गिरि शृंग चढि, देखि मर्कट कटक, वदत मन्दोदरी परम पुनीता। सहस्रभुज मत्त गजराज रत्न-केसरी, परसुधर गर्व जेहि देखि बीता।' (गीता० ५)। इसमें प्रथम चरणमें यतिका प्रयोग नियमानुकूल है, पर दूसरे चरणमें यति २०, १७ पर है। अतः तुलसीके प्रयोगमें झूलना और हमालका संयोग समझना चाहिये। इनके अतिरिक्त केशव (रा०च०) तथा रघुराज(रामस्व०)ने भी इसका उपयोग किया है। सुरने भी इस छन्दका प्रयोग पदोंकी गतिमें उतार-चढावके द्वारा रोचकता पैदा करनेके लिए किया है—'झिरकि कै नारि दै, गारि गिरिधर तव, पूँछपर लात ठै, अहि जगायो।' (सू० सा० समा० पद ११७०)।

**झूलना**—वर्णिक छन्दोंमें सम वृत्तका एक भेद। स, ज, ज, म, र, स, लपुके योगमें यह वृत्त बनता है। इस छन्दमें १२, ७ वर्णोंपर यति होती है (IIS, ISI, ISI, SII, SIS, IIS, I)। भानुने (छ०प्र० पृ० १९४) इसका नाम मणिमाल दिया है, पर केशवने झूलना। 'रामचन्द्रिका'में इसका प्रयोग हुआ है। यह छन्द मात्रिक झूलनासे भिन्न है। रूपमालाके आदिमें दो लघु रखनेसे यह छन्द बन जाता है—'तुम हौ अनन्त अनादि सर्वत्र सर्वेश सरवश। अव एक हौ कि अनेक हौ महिमा न जानत अश।' (रा०च० २७ १)। —पु० शु०

**टिडोवाद**—यूगोस्लावियाके मार्शल टिडो साम्यवादी होते हुए भी राष्ट्रीय क्षेत्रोंमें अन्तरराष्ट्रीय कामिन्फार्मसे यूगोस्लावियाकी कम्युनिस्ट पार्टीकी स्वतन्त्रता चाहते थे। यही सिद्धान्त टिडोवादका मूल आधार है। ट्राट्स्कीवादकी भाँति सभी प्रगतिवादी इसे भी निन्दावचनके रूपमें प्रयुक्त करते हैं। —रा० कृ० त्रि०

**टिप्पणी**—[टिप्+क्विप्=टिपा, सा पण्यते स्तूयते इति टिप्पणी=टिपा पण्+अच्] (क) १ मक्षिप्त टीका, विषम-स्थलोंका व्याख्यान। २ टीकाकी टीका [जैसे महाभाष्यकी जैयट्टकृत प्रदीप टीकाकी नागेशकृत 'उद्योत' टिप्पणी]।

(ख) हिन्दीमें 'टिप्पणी' शब्द प्रायः अंग्रेजीके 'नोट' शब्दका अर्थ देता है। 'टीक' 'टीका'के साथ समास(टीका-टिप्पणी)-के रूपमें प्रयुक्त होनेपर आलोचना, दोषप्रदर्शन, छिद्रा-न्वेषण या नुक्ताचीनीका अर्थ देता है। (ग) इसके पर्याय टीका, विवृति, व्याख्या इत्यादि शब्द हैं। व्याख्या विस्तृत होती है, टीका भी टिप्पणीकी अपेक्षा विस्तृत ही नहीं जायगी। टिप्पणी तो टीकाकी टीका है, उसके दुरूह या अस्पष्ट स्थलको सरल और स्पष्ट करती है।—आ० प्र० मि०

**टीका**—[टीकृ गतौ (भ्वादि०)+अ+स्त्री प्रत्यय टाप्—टीक्यते गम्यतेऽर्थो यया सा] (क) सामान्य अर्थ—१ व्याख्यान-ग्रन्थ, व्याख्या, विवृति। (ख) विशेष अर्थ—१ विषम-पद-व्याख्या (मानुजी दीक्षितकी रामाश्रमी), विषम-पद-व्याख्यानरूपा वृत्ति (नारानाथकृत शब्दस्तोममहानिधि)। इस अर्थके अनुसार 'टीका' भी वृत्तिकी ही भाँति संक्षिप्त होनी चाहिये, क्योंकि उसमें केवल कठिन और दुरूह पदोंका ही व्याख्यान होता है। पर तु इसका विरोधी मत भी है, जिसके अनुसार टीका विषमपदोंकी ही व्याख्या नहीं, अपितु मूलके सुगम और दुर्गम समस्त पदोंकी निरन्तर व्याख्या है। ['टीका निरन्तर-व्याख्या'—'सुगमाना विष-माणा च निरन्तर व्याख्या' हेम।] यों तो संस्कृतके विशाल टीकासाहित्यमें शायद ही कोई टीका ऐसी मिले जिसमें प्रतिपद व्याख्यान हो, परन्तु प्रायः उपलब्ध सभी टीकाओंमें मूलके प्रायः आवश्यक सभी पदोंकी व्याख्या मिलती है। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि दो-चार टीकाओंमें भले ही केवल विषम पदोंका व्याख्यान हो और वे बहुत मक्षिप्त हों, परन्तु प्रायः सभी टीकाग्रन्थोंके सम्बन्धमें 'टीका'का द्वितीय लक्षण ही अधिक घटित होता है। संस्कृतका यह टीकासाहित्य मौलिकसे कहीं अधिक विशाल है। इसका कारण ग्रन्थका में मौलिकता या स्वतन्त्र चिन्तनका अभाव या उसकी न्यूनता नहीं, अपितु संस्कृत भाषा और उसके शास्त्रोंकी गम्भीरता और गहनता ही है, क्योंकि टीकाओंमें भी पुराने वादोंपर नये विचार, उन वादोंका नयी दिशाओंमें विकास, उनका नये ढंगमें मूल्यांकन आदि सभी कुछ मिलता है। इतने विशाल साहित्यके प्रमुख ग्रन्थोंका भी परिगणन कठिन है, पर कुछ सर्वाधिक प्रसिद्ध ये हैं—उद्योतकरकृत न्यायवार्तिक-पर वाचस्पतिमिश्रकी तात्पर्य टीका, साख्यकारिकापर उनकी साख्यतत्त्वकौमुदी, योगभाष्यपर तत्त्ववैशारदी तथा शंकर-कृत वेदान्त भाष्यपर उनकी भामती तथा आनन्द गिरिकी न्यायनिर्णय टीका, व्याकरणमें महाभाष्यपर कय्यटकृत प्रदीप, भट्टोजिदीक्षितकी सिद्धान्तकौमुदीपर शानेन्द्रकी तत्त्वबोधिनी, काव्योंमें 'कुमारसम्भव', 'रघुवश', 'मेघदूत', 'किरात', 'त्रिशुपालवध' (माघकाव्य) तथा 'नैषधचरित'पर मल्लिनाथकी टीकाएँ तथा 'नैषध'पर नारायणकी टीका, इसी प्रकार काव्यशास्त्रमें मम्मटके 'काव्यप्रकाश'पर चालीसमे ऊपर टीकाएँ हैं। नाटकोंपर राघव मट्टकी टीकाएँ सर्वविदित हैं। (ग) हिन्दीमें 'टीका'के अर्थमें कोई परिवर्तन नहीं हुआ है। मध्यकालीन भक्ति और रीतिकाव्यपर ब्रजभाषा-गद्यमें अनेक टीकाएँ मिलती हैं, जैसे चौरासी और 'दो सौ बावन वैष्णवनकी बातों'पर गुसाई हरिरायकी भावप्रकाश टीका, 'साहित्यलहरी'पर सरदार कविकृत टीका, 'भक्तमाल'पर

प्रियादासकी टीका (पद्यमें), हितहरिवंशके 'चौरानी पद'पर तथा विहारीकी मनसईपर अनेक टीकाएँ हैं। 'रामचरितमानस'पर भी अनेकानेक टीकाएँ लिखी गयी हैं।

—आ० प्र० मि०

**टेक**—गीतके आरम्भकी वह कड़ी जो प्रत्येक चरणके अन्तमें दुहरायी जाती है लोकगीतोंमें प्रायः तुक और मात्राका ध्यान नहा रखा जाता, इनमें नैसर्गिक सन्तुलन-बोधपर आधारित एक स्वाभाविक लयात्मकता होती है और बार-बार दुहरायी जानेवाली टेकके कारण ये सुगेय बने रहते हैं, टेकके अभावमें किसी भी गीत-लौकिक या शास्त्रीय-की संगीतात्मकताका निर्वाह सम्भव नहीं।—२० अ०

**टेलो**—अवाक् तथा स्थिरमुद्रा-स्थित अभिनेता-मण्डली द्वारा किसी चरित्र, घटना अथवा दृश्य (प्रायः ऐतिहासिक)-का अभिनयार्थक 'टेलो' कहलाता है। नाटकका एक पृथक् मेघ होनेके अतिरिक्त 'टेलो' कभी-कभी उस अभिनय-क्षणके लिए भी आता है, जहाँ अभिनेता एव रंगपीठ नाट्योद्योग वातावरणके अनुकूल एक विशेष अभीष्ट प्रभावकी सृष्टिके उद्देश्यसे सम्मिलित रूपमें चित्रलिखित हो जाने हैं, उदाहरणके लिए मूकनाट्य, नृत्यनाट्य तथा नृत्य आदि।

—द्रा० मो० श्री०

**टेसू**—भारतीय नवरात्रके दिनोंमें गाया जानेवाला बालकोंका गीत, ब्रजलोकमें विशेष रूपमें प्रचलित, लड़के 'टेसू' मनुष्यकी आकृतिका खिलौना लेकर द्वार-द्वारपर घूमते हैं टेसूके गीत गाते हैं और पैसे माँगते हैं, विषयकी दृष्टिमें ये गीत बड़े ऊटपटाँग और अद्भुत कहे जा सकते हैं, किन्तु ये होते हैं बड़े मनोरंजक। टेसूको जनश्रुति एक प्राचीन वीरके रूपमें स्मरण करती है। पूर्णिमाके दिन टेसू तथा झाँझी(दि०)का विवाह भी रचाया जाता है।—२० अ०

**टोटेमिज्म (totemism)**—टोटेमिज्म या टोटेमवाद आदिम जातियोंकी एक विश्वासप्रवृत्ति है, जिसके अनुसार वे अपनी उत्पत्ति किसी अमानव पूर्वजसे मानती हैं। विविध आदिम जातियोंका विश्वास है कि उनके पूर्वज पक्षी, नाग आदि थे। वे अपने उस स्वीकृत पूर्वजकी पूजा करती और नाम आदि धारण करती हैं। उनका विश्वास है कि वही उनकी रक्षा भी करते हैं। अपने घरों, लिबास, पताकाओं आदिपर भी वे उनके चित्र धारण करती हैं, अपने शरीरपर उन्हींके प्रतीकरूपमें गोदना आदि भी गोदवाती हैं। इन्हीं पशु, पक्षियों आदि अमानव जीवोंके उल्लेखसे उनका अलिखित लोकसाहित्य भी सुखन्ति है। हमारे साहित्यकी वानर, रीक्ष आदि जातियाँ भी स्वभावतः मनुष्य होकर भी इन्हीं परम्पराके अनुसार बन्दर और रीछकी अपना पूर्वज माननेके कारण अपने उन नामोंसे प्रसिद्ध हुईं। नाग आदि जातियाँ भी नागपूजक अथवा नाग-पूर्वज-प्रधान होनेसे नाग सङ्गाने विभूषित हुईं। ऐसी आदिम जातियाँ आपनमें लङ्कर मानव-भक्षणतक तो करती हैं, पर अपने पक्षी-पशु आदि कल्पित पूर्वजकी जातिके जीवोंका आहार नहीं करती। उनके नामपर ही उनकी पूजा, दाना, दौटका आदि होते हैं। टोटेम या जीव-जन्तुओंमें आदि पुरुषपनके विश्वासकी सहायक टोटेमिज्म या टोटेमवाद है।—अ० अ० ७०

**ट्राट्स्कीवाद**—ट्राट्स्की सोवियत क्रान्तिकी सफलताके

उपरान्त यह चाहता था कि सोवियत शक्तियाँ अन्य पूँजीवादी देशोंपर आक्रमण करें। वह क्रान्तिकी रोकना नहीं चाहता था। इसी क्रान्तिकी चिरन्तन क्रान्ति-(permanent revolution)के रूपमें उसने व्यक्त किया है। कुछ समयतक प्रगतिवादी आलोचक इस शब्दको निन्द्यवचनके रूपमें प्रयुक्त करते रहे हैं।—२० अ० अ० अ०

**ट्रैक्ट**—यों तो किसी भी छोटे आकारवाले निबन्ध, प्रतिपादन अथवा विवेचनको ट्रैक्ट कह सकते हैं, पर मुख्यतः उसी मुद्रित प्रबन्ध अथवा प्रवचनको ट्रैक्ट माना गया है, जो व्यावहारिक धर्म अथवा नैतिकतासे सम्बद्ध किसी विषयपर हो। ट्रैक्ट छोटी पुस्तिका या पेन्डुलैटके रूपमें प्रकाशित किया जाता है और उसे कभी-कभी ट्रैक्टो भी कहते हैं।

यूरोपके धर्म-आन्दोलनोंमें ट्रैक्टोंके प्रकाशनने अत्यन्त महत्त्वपूर्ण योग दिया है। इंग्लैण्डमें 'आक्सफोर्ड ट्रैक्ट्स' या 'ट्रैक्ट्स फार द टाइम्स'के नामसे १८३३ से १८४१ के बीच ९० ट्रैक्ट प्रकाशित हुए और प्रसिद्ध विद्वानों द्वारा लिखित इन ट्रैक्टोंने उस आक्सफोर्ड स्कूलकी नींव डाली, जो आगे चलकर आक्सफोर्ड आन्दोलनमें विकसित हुआ। इन ट्रैक्टोंमें चर्चके अधिकार तथा परम्पराको लेकर महत्त्वपूर्ण बातें कही गयी थीं और ३९ आर्टिकलोंकी कैथोलिक व्याख्या की गयी थी।

भारतमें ईसाई मिशनरियोंके आगमन और 'ट्रैक्ट बुक सोसाइटी'की स्थापनासे ट्रैक्ट-साहित्यका प्रकाशन प्रारम्भ हुआ। १८५४ में 'नार्थ इण्डिया ट्रैक्ट एण्ड बुक सोसाइटी'ने हिस्ट्री ऑफ वाइविल्का अनुवाद 'धर्म पुस्तकका इतिहास' नामसे प्रकाशित किया। १८७८ में वही पुस्तक 'अमेरिकन ट्रैक्ट सोसाइटी'ने प्रकाशित की। बनारस, आगरा आदि अनेक स्थानोंकी 'ट्रैक्ट बुक सोसाइटी' कुछ-न-कुछ धर्म-प्रचारका कार्य किया ही करती थीं। इन सोसाइटीयोंका कार्यक्षेत्र यू० पी० से लेकर पञ्जाबतक था।

व्यावहारिक धर्म तथा नैतिकतासे सम्बद्ध पुस्तिकाओंके लिए ट्रैक्ट शब्द हिन्दीमें अधिक प्रचलित न हो सका। विभिन्न भारतीय धार्मिक आन्दोलनोंने सम्बद्ध पुस्तिकाएँ हिन्दीमें बराबर लिखी जाती रहीं हैं, पर उनके लिए ट्रैक्ट शब्दका प्रयोग नहीं हुआ। इससे ज्ञात होता है कि ट्रैक्ट नाम ईसाई धर्मसे सम्बन्धित प्रचार-साहित्यके लिए ही सीमित होकर रह गया और धर्मोचरणविषयक अन्य पैम्फलेट-साहित्यके अर्थमें हिन्दीमें नहीं अपनाया गया।

यों, ट्रैक्ट शब्दसे जिस विशेष प्रकारके साहित्यका बोध होता है उसे गिनाना ही चाहें तो कह सकते हैं कि हिन्दीमें ट्रैक्टो-पैम्फलेटों द्वारा वाइविल्की चमत्कारपूर्ण कहानियोंका प्रचार, आर्यसमाजके विद्वानों द्वारा हिन्दू धर्मके विरोधियोंकी उत्तियोंका खण्डन, हिन्दू समाजकी कुरीतियोंपर प्रहार और वैदिक रीतियोंका प्रचार, सम्मेलनोंके समापतियोंके भाषणोंके स्थायी रूपकी प्राप्ति, सरकारकी बातोंका जनतामें प्रचार आदि होता रहा है।—अ० कु०

**टूजेडी-टूजेडी**(द्वि खान्त नाटक)का उद्भव आदि जातियोंमें प्रचलित विभिन्न धार्मिक कृत्योंसे हुआ है, जो कि सामाजिक दृष्टिसे अत्यन्त महत्त्वपूर्ण थे, उदाहरणके लिए, नृत्यकर्म आत्माको अमरत्व प्रदान करनेके लिए तथा उसे प्रसन्न

करनेके लिए उसके नायकोचित कार्योंका अभिनय (समाधि-कृत्य)। इस प्रकारके वार्मिक कृत्योंमें बहुधा कथावस्तु नायक (पौराणिक, मृत अथवा ऐतिहासिक) तथा खल पात्रके, सघर्षके विषयमें होती थी और उसकी चरम सीमा नायककी मृत्यु तथा पुनर्जीवनमें निहित रहती थी। सर्वप्रथम वार्मिक दु खान्त नाटक जो हमें ज्ञात हैं, वे हैं हिस्त्र तथा सीरियाके भावावेशपूर्ण नाटक (पैशन प्लेज), जो ओसिरिस, एडिस तथा एडोनिशिस नामक पौराणिक चरित्रोंपर लिखे गये हैं। जहाँतक सुदूरपूर्वका प्रश्न है, जापानके 'नोह' नाटकोंको छोड़कर दु खान्त नाटकोंकी रचनाके अधिक प्रमाण नहीं मिलते। यूरोपमें ट्रेजेडीका सर्वप्रथम विकास यूनानमें प्राचीन कालमें प्रचलित प्रकृतिदेवता डायनिसिससे सम्बन्धित जातीय धार्मिक कृत्यों द्वारा हुआ।

ट्रेजेडी यूनानी शब्द 'ट्रैगास'से आया है, जिसका शाब्दिक अर्थ है—अजागीत। प्राचीन कालमें बकरेकी बलि देनेकी प्रथासे इसका सम्बन्ध प्रतीत होता है। अरस्तूने ट्रेजेडीका सम्बन्ध उन नाट्य-रचनाओंसे स्थापित किया है जिनके नायक आदि आधे मनुष्य और आधे बकरे होते थे। ट्रेजेडी शब्दका व्यवहार समस्त गम्भीर नाटकोंके लिए होता था, उनका त्रासद अन्त आवश्यक नहीं था। पौराणिक नाटकोंके चित्रणमें अतिरजना और रूढ़िगत काव्यात्मक शैलीका व्यवहार होता था, परन्तु बादमें चलकर यूरिपिडिस्की कृतियों द्वारा यथार्थवादी विवरण भी नाटकोंमें आये, स्वच्छन्द एवं रूढ़ि विरुद्ध कथानक अपनाये गये। अरस्तूने अपने काव्यशास्त्रमें ट्रेजेडीकी जो व्याख्या की है, वह प्राचीन यूनानी ट्रेजेडीपर विलकुल ठीक उतरती है—'अतः ट्रेजेडी उस कार्यकी कलानुकृति है जो कि गम्भीर एवं स्वतः पूर्ण एवं भव्य हो।' भव्यसे अरस्तूका तात्पर्य महाकाव्योंकी ही भाँति ऐसे उच्च कोटिके चरित्रोंकी कलानुकृतिमें है, जिनके व्यक्तित्व महत्त्वपूर्ण हों। ट्रेजेडीकी विशद विवेचना करते हुए अरस्तूने फिर कहा है—'ट्रेजेडी उस व्यापार-विशेषका अनुकरण है जो गम्भीर हो, पूर्ण हो, एक निश्चित परिमाणका हो, प्रत्येक प्रकारके कलात्मक अलंकारोंसे सजी हुई भाषासे युक्त हो और ये सब प्रकार नाटकके भिन्न-भिन्न भागोंमें पाये जाते हों, जो वर्णनात्मक न होकर दृश्यात्मक हों, जो करुणा और भयका प्रदर्शन करके इन मनोविकारोंका उचित सुधार और परिष्कार कर सके दु खान्तके ६ अंग हैं—१ इतिवृत्त, २ आचार, ३ वर्णन-शैली, ४ विचार, ५ दृश्य और ६ गीत। इनमेंसे प्रथम दो अंग तो अनुकरणके साधन हैं, तीसरा अनुकरणका ढंग है और शेष तीन अनुकरणके आधार हैं सबसे महत्त्वपूर्ण है घटनाओंका गुम्फन। ट्रेजेडी वास्तवमें व्यक्तियोंका ही नहीं, वरन् कार्य और जीवनका, सुख और दु खका अनुकरण होता है। सम्पूर्ण मानवीय सुख और दु ख कार्यका स्वरूप धारण करते हैं। जिस अन्तके लिए हम जीवन धारण किये हुए हैं, वह एक प्रकारकी कार्यशीलता है, कोई गुण नहीं। यद्यपि आचारसे मनुष्योंके गुण निर्धारित किये जाते हैं, किन्तु वे अपने कार्योंसे ही सुखी या दु खी होते हैं। अतः नाटकीय कार्य आचारका प्रदर्शन करनेकी दृष्टिमें नहीं आता, वरन्

आचार ही कार्योंका सहायक बनकर आता है। अतः कार्य (घटनाएँ) और इतिवृत्त ही ट्रेजेडीके अन्त या परिणाम हैं और अन्त या परिणाम ही सब बातोंमें मुख्य माना जाता है।' अरस्तूके सिद्धान्तके अनुसार ट्रेजेडीमें दु खानुभूति (मृत्यु, शारीरिक कष्ट आदि)का अत्यधिक महत्त्व है। इस प्रकारकी ट्रेजेडीके लिए अरस्तूने ऐसे नाटकका विधान किया है जो न तो असाधारण रूपसे महान् हो और न पूर्णतः बुरा ही हो, वरन् जो किसी शुद्धिपतनका भागी बन गया हो। चरित्र-चित्रण तथा कथानककी दृष्टिसे इस प्रकारकी शुद्धियोंका बहुत महत्त्व है। आधुनिक सामाजिक नाटकोंमें यह दृष्टि नायककी अपेक्षा, जो कि केवल बाह्य परिस्थितियोंका शिकार होता है, समाजमें ही अधिक दिखायी जाती है। अतः अरस्तूके अनुसार ट्रेजेडीका उद्देश्य प्रेक्षकोंमें करुणा एवं भयकी अनुभूति इस प्रकार कराना है कि धार्मिक अपवित्रताओंकी परिशुद्धि (कैथार्सिस) हो जाय। यह ट्रेजेडीका विशेष लक्षण है। यद्यपि अरस्तूके ट्रेजेडी सम्बन्धी सिद्धान्त यूनानी नाटकोंके प्रसंगमें आये हैं, फिर भी उनमें गिनाये गये ट्रेजेडीके ये लक्षण भव्यता, कथानक, स्थिति-विपर्यय (रिवर्सल), नाटकीय कार्यमें निर्णयात्मक मोड़ उत्पन्न करनेवाला तथ्य (डिस्कवरी, उदाहरणके लिए यह तथ्य कि एडिपसने अपने पिताकी हत्या करके अपनी मातासे विवाह कर लिया), पात्रोंका नैतिक निर्णय (इथॉस) तथा नायककी न्याय-शुद्धि (डायनिया), ऐसे आवश्यक तत्त्व हैं कि किसी भी युगकी पूर्ण-विकसित ट्रेजेडीमें प्राप्त होंगे। कालान्तरमें ट्रेजेडीका एक और भी लक्षण पाया जाने लगा। वह है कार्यकी एकता—अर्थात् घटनाओंका ऐसा संघटन कि एक ही घटनाके हटाने या बदलनेसे सम्पूर्ण घटनाक्रम छिन्न-भिन्न एवं क्रमहीन जान पड़े। बादमें चलकर (यूरोपके पुनर्जागरण-कालमें) फ्रासमें स्थान एवं समयकी एकताओंके सिद्धान्त भी अपनाये जाने लगे, जो कि सम्पूर्ण यूरोपमें मान्य हो गये। कार्यवश अतिरिक्त इन दोनों एकताओंकी अरस्तूके काव्यशास्त्रमें चर्चा नहीं है।

ट्रेजी-कामेडीके (जिसमें सुखान्त एवं दु खान्त, दोनों ही प्रकारकी घटनाएँ मिश्रित होती हैं) उदयके साथ-साथ, अर्थात् स्वच्छन्दतावादी नाटकोंके प्रादुर्भावके पश्चात् इन तीनों एकताओंके सिद्धान्तोंका महत्त्व उठ गया, किन्तु घटनाओंके कार्य कारणका सिद्ध अन्त अब भी व्यवहृत होता है।

१८वीं शताब्दीके बादसे ट्रेजेडीमें भव्यतावाले सिद्धान्त-में भी परिवर्तन हुआ। इस सिद्धान्तके अनुसार केवल उच्च कोटिके ही पात्र ट्रेजेडीके नायक हो सकते थे, किन्तु १८वीं शताब्दीके बादकी ट्रेजेडीमें सामान्य व्यक्ति भी नायक होने लगे। भव्यताका अर्थ अब कुलौनता, सामाजिक सम्मान, ऐश्वर्य आदि नहीं रह गया, वरन् अब वह आत्मिक एवं बौद्धिक उच्चताके अर्थमें व्यवहृत होने लगा। सामान्य व्यक्तिको यह महत्त्व प्रदान करनेका फल यह हुआ कि सामाजिक यथार्थवादका विकास हुआ और सामाजिक सघर्षवाले ट्रेजेडी नाटकोंका प्रादुर्भाव हुआ।

यथार्थवादी नाटकोंमें कुछ ऐसी भी स्थितियाँ एवं पात्र होते हैं जो वास्तविक अर्थमें दु खान्त नाटकीय सृष्टि नहीं

करते । वे ट्रेजेडी एव कामेडी (टि०) दोनोंके वाचकी कोटिम आते हैं । ऐसे नाटकोंको ट्रेजेडीकी अपेक्षा गम्भीर नाटक (सीरियस ड्रामा) कहना ही उपयुक्त होगा, उदाहरणके लिए, 'राकेट टू डि मून' ऐसा ही नाटक है । इस प्रकारके नाटकोंको सामाजिक नाटक (सोशल ड्रामा) तथा समस्या-नाटक (प्रब्लम प्ले) भी कहा गया है ।

भिन्न-भिन्न युगोंके दुःगन्त साहित्यमें भिन्न-भिन्न दार्शनिक वारणाएँ मिलती हैं । यूनानी नाटकोंमें हमें नियतिवाद मिलता है । आधुनिक युगमें दुःखान्तकी सृष्टि व्यक्ति तथा समाज एवं उमकी रुढ़ियों, पूर्वाग्रहों, नियमों आदिसे उमके सघर्ष द्वारा की जाती है, उदाहरणके लिए, इन्सनके 'ए डार्ल्स हाउस', बर्नार्ड शॉके 'सेण्ड जोन' इत्यादिमें । एमिली जोलाने ट्रेजेडीका कारण मनुष्यमें काम- (यौन)वृत्तिका होना बताया है । उसके अनुसार इस काम(यौन)वृत्तिके कारण ही नमस्त पाप होते हैं । इस प्रकार नियतिवादवाली प्राचीन धारणाका अभिनवीकरण हो गया है । अब भाग्य और कुछ नहीं, वरन् केवल वृत्ति एवं जन्मगत भस्कार रह गया है ।

चेखवने ट्रेजेडीकी दूसरे टगसे व्याख्या की है । उमने ट्रेजेडीका कारण मनुष्यकी सघर्षको जन्म देनेवाली इच्छाकी असन्तुष्टि एवं तज्जन्य मानसिक कुण्ठा या घुटनको बताया है । प्रिउनदियरने अपनी पुस्तक 'दि ला आफ ड्रामा'में ट्रेजेडीकी व्याख्या इस प्रकार की है—'ट्रेजेडी मानवीय इच्छाकी वह शाखा है जो सघर्षको जन्म देती है । मनुष्यका यह सघर्ष रहस्यमय शक्तियों, प्राकृत शक्तियों, नियति, सामाजिक नियमों, समकालीन व्यक्तियों और यहाँतक कि न्यव अपने विरुद्ध भी हो सकता है ।'

वीसवीं शताब्दीमें राष्ट्रीय एवं वर्गीय सघर्षों तथा उनके साथ-साथ बौद्धिक एवं सवेगात्मक सघर्षोंपर श्रेष्ठ नाटकोंकी रचना हुई, किन्तु उनमें अरस्तूके सिद्धान्तके अनुसार घटना-सघटन अथवा कार्यकी प्रधानता बराबर बनी रही । महान् दार्शनिक हीगेलके शब्दोंमें कार्यकी प्रगति, मनुष्यकी इच्छा तथा उसके वातावरण—अर्थात् अन्य मनुष्योंकी इच्छाओं, समाज एवं प्रकृतिकी शक्तियों आदिके बीच होनेवाले सतत सघर्ष द्वारा होती है ।

ट्रेजेडीको चार मुख्य प्रकारोंमें विभाजित किया जा सकता है—१ मर्यादावादी या मस्कून (क्लासिकल), जिसमें कथानक, कथावस्तु, चरित्र, भाषा, आदर्श आदिकी मर्यादापर विशेष बल दिया जाता है, २ स्वच्छन्दतावादी (रोमासिक), जिसमें मर्यादावादी बन्धनोंका विरोध एवं स्वच्छन्द होनेकी प्रवृत्ति है, ३ मिश्र (मिक्स्ट), जिसमें मर्यादावाद तथा स्वच्छन्दतावादका मिश्रण है । यह स्वच्छन्दतावादकी अतिशय स्वतन्त्रताके विरोधमें उत्पन्न हुई और (४) यथार्थवादी (रियलिस्टिक), जिसमें मर्यादावाद, स्वच्छन्दतावाद तथा मिश्रणवाद—सभी सिद्धान्तोंकी उपेक्षा की गयी तथा सर्वसाधारणके सामान्य जीवनके यथार्थ चित्रणको लक्ष्य माना गया । इसका वर्णन ऊपर हो चुका है ।

—इथा० मो० श्री०

ढायरी—मीमित अर्थमें तो वह कापी, नोटबुक या पुस्तिका है, जिनमें हर रोज दैनिक घटनाओं या दिनभरमें

किये गये कार्योंका लेखा रखा जाय, पर प्रचलित अर्थमें ढायरी दैनिक व्यापारों-घटनाओंका व्यौरा है । ढायरीमें लोग अपने थोड़े या सब अनुभवों तथा निरीक्षणोंका दैनिक विवरण रखते हैं ।

ढायरीके माध्यमसे लेखकके सघ स्फुरित भावों तथा विचारोंको अभिव्यक्ति मिलती है । ढायरीके लिए रोजनामचा, दैनिकी, दैनन्दिनी आदि पर्याय हैं और ये पर्याय इस दृष्टिसे सार्थक भी हैं कि वे ढायरीके इस प्रमुख गुणकी ओर संकेत करते हैं कि ढायरीमें लेखकका अनुभव उसके सबसे अधिक निकट रहकर अक्रिय होता है । ढायरीमें लेखकके मनपर पड़े प्रभाव उसी दिन लिखित रूप पाते हैं । इस प्रकार ढायरी लेखकके व्यक्तित्व-प्रकाशनका सर्वाधिक प्रामाणिक माध्यम है । प्रामाणिक इस अर्थमें कि प्रायः ढायरियाँ अपने निजी भावों-विचारोंको नोटकर लेनेके उद्देश्यसे लिखी गयी हैं, पुस्तक-प्रकाशनके उद्देश्यसे नहीं । विशुद्ध ढायरी सम्भवतः इस दृष्टिसे कमी नहीं लिखी जाती कि कालान्तरमें वह पुस्तकरूपमें प्रकाशित हो सकेगी ।

ढायरी लेखकके अत्यधिक निकट होती है, इसलिए ऐसा भी सम्भव है कि उसमें कलात्मक तटस्थताका अभाव रह जाय । अतः यह कहा जा सकता है कि ढायरी कोई विशेष कलापूर्ण साहित्यरूप नहीं है, पर ढायरी अपने मूल अभिप्रायमें कदाचित् साहित्यरूप है ही नहा । साहित्यिक दृष्टिसे ढायरीमें सम्बद्धता या सगति और शिल्पगत कलात्मकताकी कमी हो सकती है, पर स्पष्टधन, आत्मीयता और निकटता आदि विशेषताएँ ढायरीकी उक्त कमीको पूरा कर देती हैं ।

ढायरी आत्मकथाका ही एक बदला हुआ रूप है । ढायरीमें सामान्यतः ताजे अनुभवोंको लिखा जाता है या सम्भव है कि कभी-कभी बीते हुए अनुभवोंका पुनर्मूल्यांकन कर लिया जाय और दूसरी ओर आत्मकथामें सारे अतीतपर एक अपेक्षाकृत कहीं अधिक परिपक्व और तटस्थदृष्टि डाल सकनेकी सम्भावना रहती है । ढायरीमें वैयक्तिकता होती है और जर्नल ढायरीकी अपेक्षा किंचित् अधिक विचारप्रधान निर्वैयक्तिक रचना है ।

[साहित्य : महादेव भाईकी ढायरी (तीन भाग), स० नरहरि पारीख । वालमुकुन्द स्मारक ग्रन्थ, स० झावरमल शर्मा, बनारसीदास चतुर्वेदी शुभजीकी १८९०-१९०७ तककी ढायरीका कुछ अंश ।]

—अ० कु०

डिंगल—राजस्थानकी साहित्यिक भाषाओंमेंसे पश्चिमी राजस्थानी या मारवाडीके साहित्यिक रूपको डिंगल नामसे पुकारा जाता है । मारवाडीका यह नाम बहुत प्राचीन नहीं है । इस भाषाके लिए 'डिंगल' नाम क्यों दिया गया इसका कोई ऐतिहासिक या भाषाविषयक लिखित उचित समाधान प्राप्त नहीं होता । इस शब्दका मारवाडी भाषाके लिए प्रयोग उपलब्ध प्रमाणोंके आधारपर सर्वप्रथम जोधपुरके कविराज बाँकीदासके स० १८७१ में लिखित ग्रन्थ 'कृकवि बत्तीसी' में मिलता है । बाँकीदास और उनके वंशज बुधाजीने 'डिंगल' नाम दिया है, अतः डिंगल ही सही शब्दरूप है । डंगलको 'डिंगल' के आधारपर 'डिंगल' कहा जाने लगा और तबसे

साहित्यजगत्में 'डिंगल' नाम ही प्रचलित हो गया।

डिंगल या डिंगल शब्दकी व्युत्पत्ति और अर्थके सम्बन्धमें विद्वानोंने नाना प्रकारकी कल्पनाएँ की हैं, किन्तु उनसे 'डिंगल'के अर्थपर कोई भी प्रामाणिक प्रकाश नहीं पड़ता। सर्वप्रथम हरप्रसाद शास्त्री और एस० पी० तेस्सीतोरिने डिंगल भाषा और साहित्यपर विचार किया, किन्तु 'डिंगल' शब्दके अर्थके सम्बन्धमें उनके तर्क काल्पनिक हैं। तेस्सीतोरिने बहुत ही परिश्रमसे डिंगलकी तीन सुन्दर कृतियों वचनिका राठौड़ रतनसिंहजीर, महेशदाससौतरी, खिड़िया जगारी कही (रचनाकाल, लगभग १६६० ई०) वेलि क्रिसन रुक्मणीरी, राठौड़राज प्रिथीराजरी कही (ई० सोलहवीं शती) और छन्द राउ जइतसी रउ, वीरू सुजइ रउ कहियउ (सोलहवीं शती ई० लगभग)का सम्पादन कर प्रकाशित कराया। वेलि क्रिसन रुक्मणीरीके आजकल अन्य कई संस्करण प्राप्य हैं। 'ढोला मारु रा दूहा' डिंगल साहित्यका एक अन्य महत्वपूर्ण प्रकाशित ग्रन्थ है।

चारण, भाट, राव, मोतीसर आदि राजस्थानके जाति-विशेषके लोगोंने डिंगलमें विशेष रूपसे रचना की है, किन्तु इसका यह तात्पर्य कदापि नहीं है कि केवल इन्हीं जातियों-ने डिंगलमें साहित्य-सर्जन किया। जिम प्रकार डिंगलकी अपनी भाषाविषयक अलग विशेषता है, उसी प्रकार छन्द, अलंकारके सम्बन्धमें भी डिंगलकी अपनी पृथक् परम्पराएँ हैं और काव्यरूपोंके सम्बन्धमें भी डिंगलकी परम्पराएँ प्रायः विलकुल भिन्न हैं। इतिहासविषयक गद्य-पद्यात्मक रचनाएँ ख्यात, वान आदि नामोंके अन्तर्गत मिलती हैं। दूसरी ओर पद्यात्मक काव्यकृतियोंके नाम कहीं चरितनायकों-के नामके अनुसार, कहीं प्रधानप्रयुक्त छन्दके अनुसार रखे गये मिलते हैं। डिंगल काव्यका इस प्रकार अपना स्वतन्त्र और काफी प्रभावशाली साहित्य मिलता है, जिसका सम्यक् अध्ययन अभी प्रारम्भ ही हुआ है। —रा० सि० ओ०

**डिम**—नाट्यदर्पणकार लिखते हैं 'डिम डिम्बो विप्लव इत्यर्थ, तद्योगादय डिम, डिमे सघातार्थत्वादिति।' इसी प्रकार आचार्य हेमचन्द्रने इस रूपक-प्रकारको दो और नामोंसे पुकारा है, डिम्ब और विद्रोह (काव्यानुशासन पृ० ३२२)। सम्भवतः इस रूपकमें विविध प्रकारके विप्लवके कारण इसका नाम आचार्यने डिम्ब और विद्रोह रखा है। डिमका अर्थ समूह भी होता है। भरतमुनिके मतसे इसमें देवता, नाग, राक्षस, यक्ष, पिशाच आदि १६ पात्रोंके परस्पर वैमनस्य एवं सघर्षके कारण नाना प्रकारके मायावी तथा ऐन्द्रजालिक क्रिया-कलापोंका प्रदर्शन होता है। सम्भव है, इसी कारण इसका नाम टिम पड़ा हो।

भरतमुनिके लक्षणका अनुसरण करते हुए धनजय, शारदातनय एवं विश्वनाथने डिमका लक्षण इस प्रकार किया है—'जिसका इतिवृत्त प्रसिद्ध हो, देव, गन्धर्व, यक्ष राक्षस और महासर्प इत्यादि जिसके नेता हों, भूत, प्रेत, पिशाच इत्यादि १६ अत्यन्त उद्धत पात्र हों, जो माया, इन्द्रजाल, सग्राह, क्रोध और उन्मत्तादिकोंकी चेष्टाओं तथा सूर्य-चन्द्र-ग्रहणके वृत्तसे व्याप्त हो, जिसमें चार अंक हों, जो विष्कम्भक एवं प्रवेशकने रहित हो, जिसमें कैशिकीकी

छोड़कर अन्य वृत्तियाँ एवं शान्त, हास्य एवं शृंगारकी छोड़कर दोस्त छ रस हों, विमर्शकी छोड़कर चार सन्धियाँ हों।

नाट्यदर्पणकारने इसके विषयमें विस्तारपूर्वक विवेचन किया है। उनका मत है कि डिममें शान्त, हास्य एवं शृंगार इन तीन रसोंकी स्थान नहीं है। डिमका मुख्य अंगी रस रौद्र होता है और वीमत्सादि शेष रस अंग बनकर आते हैं। सग्राह, बाहुयुद्ध, बलात्कार और पराभव आदिका वर्णन अनिवार्य रूपसे पाया जाता है। संक्षेपमें आचार्य रामचन्द्रने इसका लक्षण इस प्रकार लिखा है—'अशान्त-हास्यशृंगारविमर्श ख्यातवस्तुक। रौद्रमुख्यश्चतुरंग ऐन्द्रजाल रणो डिम ॥८६॥' (ना०द०, पृ० १२९)। भरतमुनिके 'त्रिपुरदाह' नामक डिमका उल्लेख किया है। भावप्रकाशमें शारदातनयने 'वृत्रोद्धरण' और 'तारकोद्धरण'-का भी उदाहरण दिया है। सागरनन्दीने सोलह नायकयुक्त डिमके लिए 'नरकोद्धरण', विख्यात वस्तुविषयके लिए 'वृत्रोद्धरण'का नामोल्लेख किया है।

भारतेन्दुने हिन्दीमें इस शैलीका अभाव देखकर संक्षेपमें इतना ही लिखा है कि 'इसमें उपद्रव-दर्शन विशेष होता है। अंक चार, नायक देवता या दैत्य या अवतार।' बाबू गुलाबरायका मत है कि 'इसके चार अंक और सोलह नायक होते हैं। इसमें रौद्र रसका प्राधान्य रहता है। इसके नायक देवता, दैत्य या अवतार होते हैं और जादू तथा माया-जाल रहता है। इसमें शृंगार और हास्य वर्जित है।' उनकी दृष्टिमें भी हिन्दीमें डिमका कोई उदाहरण उपलब्ध नहीं है। —द० ओ०

**डेन्यूमाँ**—यह फ्रासीसी शब्द है जिसका अर्थ है गाँठ खुलना। पाश्चात्य धारणाके अनुसार नाटकके उस स्थानको डेन्यूमाँ कहते हैं जहाँसे नाटकीय सघर्षका अन्त एवं निष्कर्षका प्रारम्भ होता है। यह ठीक नाटकके चरम बिन्दुके पश्चात् आता है। सुरान्त एवं दुःखान्त नाटकोंमें इसके रूप भिन्न होते हैं। सुखान्त नाटकमें बाधाएँ शनै-शनै हटने लगती हैं, कठिनाइयाँ एवं भ्रान्तियाँ समाप्त होने लगती हैं तथा नायक एवं नायिकाकी मनोकामनाओंकी पूर्तिके साधन उपस्थित होने लगते हैं। दुःखान्त नाटकमें डेन्यूमाँ उस स्थलको कहते हैं, जहाँसे नाटककी दुष्ट शक्तियाँ प्रबल होकर स्वच्छन्दतापूर्वक कार्य करने लगती हैं, उन्हें रोक रखनेवाली शक्तियोंका पतन हो जाता है और नाटकका दुःखमय अन्त आता है। शेक्सपीयरके 'मैकबेथ' नाटकके तृतीय अंकके प्रथम दृश्यमें फिलेन्ससे बचकर भाग निकलने तथा वैकोंकी प्रेतात्माके प्रकट होनेके पश्चात्से ही मैकबेथके दुःखान्त भाग्य-परिवर्तनका प्रारम्भ हो जाता है। अतः नाटकका यह स्थल डेन्यूमाँ कहा जायगा। 'ओथेलो'के चतुर्थ अंकके प्रथम दृश्यमें जहाँ मूरको अपनी पत्नीकी दुश्चरित्रताका विश्वास हो जाता है, वहाँसे डेन्यूमाँ प्रारम्भ हो जाता है। इसी प्रकार 'किंग लियर'में जहाँ लियर गोनेरिल और रीगनके दिशावर्ती व्यवहार तथा कार्टेलियाके प्रकट रूपसे रुक्ष व्यवहारने भ्रान्त होकर अपना राज्य उन दोनोंको दे देता है तथा कार्टेलियाके भागमें केवल अपना श्रम सुरक्षित रखता है, वहीं नाटकीय चरम बिन्दु आ जाता



है और किंग लियरके भान्यका निर्णय हो जाना है। इस नाटकका टेन्यूमौं इसी स्थलपर प्रारम्भ होता है। टेन्यूमौंमें अनिश्चितता, आशका एव द्विविधाका गमन हो जाता है और नाटककी कथा एक निश्चित दिशा पाकर अन्तकी ओर बढ़ती है। 'अभिज्ञानशाकुन्तल'में राजा दुष्यन्त द्वारा धीवरसे मुद्रिका-प्राप्तिकी घटना नाटकके सुखद अन्तका निश्चय करा देती है। अतः इसी स्थलको इस नाटकका टेन्यूमौं समझना चाहिये। —श्या० मो० श्री०

डोम्ब्री-ढे०—'महामुद्रा', 'हठयोग'।

ढकोसला—ढकोसला एक ओर तो सामान्य शब्द है जिसका अर्थ होता है कोई आटन्वर अथवा मिथ्या ढोंग। 'हिन्दी शब्दसागर'में इसकी व्युत्पत्ति ढग कौशलमे मानी गयी जो भाषा तत्त्वकी दृष्टिसे ठीक नहीं विदित होती। दूसरी ओर लोकसाहित्यका एक विभेद भी ढकोसला कहलाता है। शब्दकोशोंमें इसका उल्लेख नहीं मिलता। फौलनके शब्दकोशमें ढकोसलाके कई अर्थोंमें एक अर्थ 'फैविल' भी है। उसीमे उदाहरणमें गालिवकी एक पक्ति दी गयी है। ढकोसलेमें कल्पित कथा-वार्ताका तत्त्व होना चाहिये। लोकसाहित्यमें ढकोसला ऐसी ही लोकोक्ति या वार्ताकी कहते हैं जिसके सिर-पैर नहीं दिखाई पड़ते, वे सिर-पैरकी उक्तियाँ। ये वे सिर-पैरकी उक्तियाँ, प्रभाववादी कथन-शैलियाँ हैं, जिससे तत्काल अभिप्रेत अर्थ सिद्ध होता है। कमसे कम बढ़ती हुई बात अटक जाती है। ध्यान कहींसे कहीं चला जाता है। ब्रजमें ऐसे ही ढकोसलेका एक रूप है परसोकला जैसे 'मँसिया चढी पेड़पै लपलप गूलर खाय'।

ऐसे ही बुझौली अथवा पहेलियोंकी तरहके भी ढकोसले होते हैं, इनमें किसी विचित्र स्थितिकी कल्पना करके पहेली जैसी शैलीमें प्रस्तुत कर दिया जाता है। 'पीपर वैठी मँसि उगारै ऊँट खाट पै सोवै। पोछे फेरिके देखि तुगारै अँगियाये कुत्ता धोवै।' ऐसा ढकोसला अनमिल्ला कहा जाता है। अचका भी इसीके अन्तर्गत आयेगा। 'मेरी परोसिन कूटे वान, मनक परि गई मेरे कान, वाड परयो धाननको लाली, मेरे हाथनु परि गयो छाली।' —स०

ढाँक—ब्रजप्रदेशमें प्रचलित लोकगीत तथा विधान। किसी व्यक्तिके सौँपके द्वारा काटे जानेपर इसका आयोजन किया जाता है। एक व्यक्ति घड़ेपर थाली रखकर काठकी लकड़ीसे उसे बजाता है तथा उपस्थित गायक लोग सम्मिलित स्वरमें नाग देवताको तुष्ट करनेके लिए गीत गाते हैं। ग्रामीणोंका विश्वास है कि इस उपचारसे सर्पका विष खिंच जाता है तथा काया हुआ व्यक्ति स्वस्थ हो जाता है। —रा०स्व०च०

ढोला—ढोला राजस्थान, मालवा, ब्रज और उत्तरभारतीय हिन्दी भाषा भाषी क्षेत्रका लोककाव्य है। वर्षाऋतुमें प्रायः 'चिकाडे'(चिकारा अथवा सारंगीकी आकृतिका एक छोटा तन्तुवाद्य)पर इसे गाया जाता है। ढोलक और मजीरे साथमें बजते हैं। 'सुरैया' नामक दूसरा गायक बीच-बीचमें प्रमुख गायकको विश्राम देनेके लिए सुर भरता है। ढोला-की कथा राजस्थानके 'ढोरा-माट'पर आधारित है, जिसमें युवा होनेपर ढोला अपनी बालपनमें व्याही पत्नी मरवण-को अनेक कठिनाइयोंके पश्चात् प्राप्त करता है। 'ढोला-

मारु रा दूहा' ग्रन्थ नागरीप्रचारिणी समाने प्रकाशित हुआ है। इसकी रचना अथवा सबसे पुराना स्वरूप ग्यारहवीं या बारहवीं शताब्दीका प्रतीत होता है। छत्तीस-गढ़में प्राप्त ढोलाकी कथामें केवल मारुके गौनेका वर्णन है। इसमें 'रेवा' नामक जादूगरनी ढोलापर मोहित होकर बाधाएँ उपस्थित करती है। कथाके और भी रूप प्राप्त हैं। सन् १८९० ई० में यह कथा दो बार लिपिवद्ध की गयी। आर्क्योलॉजिकल सर्वे रिपोर्टके अनुसार ढोलाकी कथा पौराणिक नल और दमयन्तीसे जोड़ी गयी है। छत्तीसगढ़की दूसरी कथाओंमें ढोलाको 'दूल्हन' कहा है, जिसका विवाह वचपनमें गढ़पिंगलाकी राजकुमारी मरवणसे हुआ था। राजकुमारीने युवा होनेपर ढोलाके पास कई सन्देश भेजे, पर अपनी दो रानियोंके प्रेममें फँसा हुआ ढोला उन्हें प्राप्त नहीं कर सका। अन्तमें सन्देश प्राप्त होनेपर वह अन्वी ऊँटनीपर सवार होकर मरवणके पास पहुँचता है और उसे प्राप्त करता है। एक कथामें मारु तोतेके हाथ ढोलाको सन्देश भेजती है। रेवा कहीं-कहीं मालिन भी बोधित की गयी है। ब्रजमें प्रचलित ढोला 'दूल्हा' या 'दुल्ह'से बना प्रतीत होता है। स्त्रियोंमें गाये जानेवाले 'ढोला' 'ढोलना' क्रियासे सम्बन्धित गीत है, जो मार्गमें चलते समय गाये जाते हैं। अपनी विशेष प्रसिद्धिके कारण 'ढोला' राजस्थान और मालवामें प्रियतमका पर्याय बन गया है। ढोला गानेवाले बहुत कम मिलते हैं। उन्हें 'दुलैया' कहा जाता है। कालान्तरमें ढोलाकी कथाके कई रूपान्तर बन गये। गोरख सम्प्रदाय और शाक्तोंका प्रभाव इस कथापर स्पष्ट है। [द्रष्टव्य ढोला माट्ठा दूहा (ना० प्र० स०), दी म्योरी ओफ़ ढोला, पृ० ३७१, लोक नागज ऑफ़ छत्तीसगढ़ (एलविन), छत्तीसगढ़ी लोकगीतोंका परिचय (दुवे), ब्रजलोक साहित्यका अध्ययन, पृ० ३५७ तथा ढोला राह चिकाड़ेमें (गजावर सिंह भूदेव) एव नलचरित्र ढोला (छेडालाल करकौली)]।

—श्या० प०

ढोला-मारु—ढोला-मारुकी कथा राजस्थानकी अत्यन्त प्रसिद्ध लोकगाथा है। इस प्रेमगाथामें मानव-हृदयके कोमल मनोभावों तथा बाह्य प्रकृतिके बड़े ही मनोहर चित्र अंकित किये गये हैं। इस गाथाकी लोकप्रियताका अनुमान निम्नलिखित दोहेसे लगाया जा सकता है, जो राजस्थानमें अत्यन्त प्रचलित है—'सोरठियो दूहो भलो, भलि मरवणी वात। जोवन छाई धण भली, तारों छाई रात ॥' हेमचन्द्रके प्राकृत व्याकरणमें जो अपभ्रंशके उदाहरण दिये गये हैं उनमें ढोला शब्द आया है, वहाँ ढोलासे आशय नायकका है। ढोला नाम नायकका क्यों पड़ा यह निश्चित रूपसे नहीं कहा जा सकता। बहुत सम्भव है, इस लोकगाथाके नायककी सुप्रसिद्धिके कारण ही नायककी सद्भा ढोला हो गयी हो।

ढोला-माट्ठा की गाथा ऐतिहासिक आधारपर प्रतिष्ठित है। ढोला कछवाहा वंशके राजा नलका पुत्र था। मारवणी पूगलके राजा पिंगलकी कन्या थी। दोनोंका विवाह ऐतिहासिक घटना है। राजस्थानके सुप्रसिद्ध इतिहास-लेखक मुँहणोंत नैणसीकी रच्यतमें ढोलाके मारवणी और मालवणी दो स्त्रियोंके होनेका उल्लेख पाया जाता है। एक बार पूगल देशमें अकाल पड़ा। राना पिंगल सपरिवार

नलके देशमें चला आया। नलके पुत्र ढोलाको—जिसका दूसरा नाम साल्ह कुमार भी था—देखकर पिंगलकी रानी रोझ गयी। उसने आग्रह करके अपनी कन्या मारवणीका विवाह ढोलाके साथ करवा दिया। इन्हीं ढोला और मारवणीके प्रेमका वर्णन बड़ी ही सुन्दर रीतिसे इस गायामें किया गया है।

विद्वानोंने राजा नलका समय सवत् ९५० और १००० वि० के बीच माना है। अतएव ढोला-मारुकी कथा १००० वर्ष पुरानी है। जैसी कि लोककथाओंकी विशेषता होती है, वैसे ही इस गायामें भी समय-समयपर परिवर्तन होते गये हैं। जैमलमेरके रावल हरिराजके आश्रित जैनकवि कुशल-लामने, जिनका समय १५६१ ई० के आसपास है—दूहोंमें प्रचलित इस गायাকে छिन्न-भिन्न कथासूत्रोंकी मिलाने-के लिए चौपाइयोंकी रचना की। आजकल ढोला-मारु काव्यके चार रूपान्तर उपलब्ध होते हैं—१ जिसमें केवल दूहें हों और जो प्राचीन है, २ जिसमें दूहे और कुशल-लामकी चौपाइयाँ हैं, ३ जिसमें दूहे और गद्य-वार्ता है और ४ जिसमें दूहे, कुशललामकी कुछ चौपाइयाँ और गद्यवार्ता है। नरोत्तमदास स्वामी और उनके मित्रोंने इन प्राचीन दूहोंका सुन्दर सम्पादन कर विद्वत्तापूर्ण भूमिकाके साथ 'ढोला मारुका दूहा' के नामसे काशी नागरीप्रचारिणी सभासे प्रकाशित किया है।

'ढोलामारुका दूहा'में प्रेमका बड़ा ही मनोरम दृश्य दिखलाया गया है। मारवणीका सन्देश, मालवणीका विरह वर्णन, प्रकृतिका सजीव चित्रण आदि इस ग्रन्थके कतिपय रमणीय प्रमग हैं जो पाठकोंके चित्तको आकर्षित कर लेते हैं। लोककविने राजस्थानके विशेष पशु—ऊँट—करहाका भी वर्णन किया है। वह राजस्थानकी बालुकामयी भूमि और उसकी पैदावारका चित्रण करना भी नहीं भूलता। इस प्रकार प्रस्तुत लोकगायाको राजस्थानकी प्रतिनिधि-गाथा कहा जाय तो कुछ अत्युक्ति न होगी। ढोला-मारुकी गायामध्यप्रदेश तथा उत्तरप्रदेशमें भी प्रचलित है। भोजपुरी लोकगायामें ढोलाने ढोलनका रूप धारण कर लिया है। प्राचीनता तथा काव्यत्वकी दृष्टिसे वर्तमान गायामा द्वितीय है।

—कृ० दे० उ०

तत्त्वाभिनिवेशी—दे० 'भावक'।

तथता—दे०—'विज्ञानवाद'।

तद्गुण—लोकन्याय-मूल अर्थालंकार, जिसमें प्रस्तुत अपने गुणको त्यागकर समीपस्थ अन्य वस्तु (अप्रस्तुत)के संसर्गसे उत्कृष्ट गुणके ग्रहणका वर्णन होता है। जहाँ अपना गुण त्यागकर समीपस्थ अन्य वस्तुके गुणग्रहणका वर्णन हो, वहाँ 'तद्गुण' अलंकार होता है। 'तद्गुण'से अभिप्राय है 'किसी वस्तुमें अन्य वस्तुका गुण होना।' 'गुण' शब्दका अभिप्राय यहाँ रंग और रूप लिया गया है। सर्वप्रथम यह अलंकार रुद्रके 'काव्यालंकार'में अतिशय वर्गके अन्तर्गत स्वीकृत हुआ है। मम्मटके शब्दोंमें 'तद्गुण' अलंकारकी परिभाषा ऊपर दी गयी है—'स्वमुत्सृज्य गुण योगादत्युज्ज्वल-गुणस्य यत्। वस्तु तद्गुणतामेति भण्यते स तु तद्गुण।' (का०प्र० १० १३७)। हिन्दीमें इसको सर्वप्रथम जसवन्त सिंहने अपने 'भाषाभूषण'में 'कुवलयानन्द'के प्रभाव-

से लिया है। मतिरामने 'जहाँ आपनो रंग तजि लेत और-को रंग' (रसराज ३३१) कहा है, पर यह परिभाषा स्पष्ट नहीं है। कुलपति मिश्रने प्रस्तुत अलंकारकी परिभाषा अपने 'रसरहस्य'में अधिक स्पष्ट दी है—'अधिक और गुण जोगतें, निज तजि औरहि लेइ। मोई तद्गुण जानिये, ताको गुण कहि देइ।' भिखारीदासकी परिभाषा कुछ भिन्न है—'तद्गुण तजि गुण आपनो, सगतिको गुण लेत। पाये पूरवरूप फिरि, स्वगुण सुमति कहि देत।' (का०नि० १४)। स्पष्टतः दूसरेका गुण ग्रहण करनेके बाद जहाँ फिर अपना गुण ग्रहण किया जाता है, वहाँ भी 'तद्गुण' अलंकार होता है। कन्हैयालाल मोदीने भी इस स्थितिमें 'तद्गुण' अलंकारकी स्थिति मानी है। किन्तु अप्पय्य दीक्षितने अपने 'कुवलयानन्द'में ऐसी स्थितिमें पूर्वरूप अलंकार माना है (दे०—'पूर्वरूप')। भूषणकी तद्गुणकी परिभाषा स्पष्ट नहीं है—'जहाँ आपनो रंग तजि, गहै औरको रंग।' (शि०भू० २२८)।

विहारीका तद्गुणका यह प्रसिद्ध उदाहरण है—'अधर धरत हरिकैं परत, ओठ ठीठि-पट-जोति। हरित बाँसकी बाँसुरी, इन्द्र-वनुष-रंग होति।' (सतसई ४२०)। मैथिलीशरण गुप्तके इस प्रयोगमें भ्रान्तिका आधार तद्गुण है—'नाकका मोती अधरकी कान्ति से। बीज दाड़िमका नमझकर भ्रान्तिसे।' (साकेत)।

हिन्दी काव्यशास्त्रमें इस अलंकारका शास्त्रीय विश्लेषण ऊपर निर्दिष्ट रीतिकालीन आचार्योंके अतिरिक्त चिन्तामणि, सोमनाथ आदिने और किया है। प्रायः उदाहरणोंमें परम्परागत मालाओं तथा द्वारोंके रंगपरिवर्तनका वर्णन है। भूषणके उदाहरण—'महत उत्तंग मनि जोतिनके सग आति, कैयो रंग चकहा गहत रवि रयके।' (शि०भू० २८९)में भी 'शिखालवध'के रैवतक-चर्चनकी छाया है। तुलसी, रहीम तथा विहारीमें इसके काव्यमय प्रयोग मिल जाते हैं। आधुनिक छायावादी कवियोंमें इसका प्रयोग यत्र-तत्र हुआ है। पन्तकी इस पंक्तिमें—'यह ऊपाका नव विकास है, जो रजको है रजत बनाता'में तद्गुणका प्रयोग है।

—वि० स्ना०

तनुजा सेवा—दे०—'सेवा'।

तपन—दे०—'स्वभावज अलंकार' बारहवाँ।

तमिल (भाषा तथा साहित्य)—तमिल भाषा द्राविड भाषा-परिवारकी प्राचीनतम भाषा मानी जाती है। इसकी उत्पत्तिके सम्बन्धमें अभीतक यह निर्णय नहीं हो सका है कि किस समय इस भाषाका प्रारम्भ हुआ। विश्वके विद्वानोंने सस्कृत, ग्रीक, लैटिन आदि भाषाओंके समान तमिलको भी अति प्राचीन तथा मर्मज्ञ भाषा माना है। अन्य भाषाओंकी अपेक्षा तमिलकी विशेषता यह है कि यह अति प्राचीन भाषा होकर भी लगभग २५०० वर्षोंसे अविरत रूपसे आजतक जीवनके सभी क्षेत्रोंमें व्यवहृत है। इस भाषाके उपलब्ध ग्रन्थोंके आधारपर यह निर्विवाद निर्णय हो चुका है कि तमिल भाषा ईसाके कई सौ वर्ष पूर्व ही सुसंस्कृत एवं सुव्यवस्थित हो गयी थी।

इस भाषाके नामको 'तमिल' या 'तामिल'के रूपमें हिन्दी भाषा-भाषी उच्चारण करते हैं। तमिल भाषाके साहित्य

तथा निषण्डमें 'तमिल' शब्दका प्रयोग मधुर अर्थमें हुआ है। कुछ विद्वानोंने संस्कृत भाषाके द्राविड शब्दसे तमिल शब्दकी उत्पत्ति मानकर द्राविड > द्रविड > द्रमिड > द्रमिल > दमिल > तमिल आदि रूप दिखाकर तमिलकी उत्पत्ति सिद्ध की है, किन्तु तमिलके अधिकांश विद्वान् इस विचारसे नर्वधा असहमत हैं।

भाषाके प्रथम नामकरणकी तिथिपर विचार करनेके लिए हमारे पास तमिलका प्रामाणिक ग्रन्थ 'तोलगाप्पियन्' नामक व्याकरण है। तमिल भाषा-साहित्यके विकासमें आधारभूत तीन कविसर्षोंका विवरण तमिल वाङ्मयमें उपलब्ध होता है। 'तोलगाप्पियन्' द्वितीय कविसर्षकालका ग्रन्थ है। विद्वानोंने इसे पाणिनि(४०० ई० पू०)से पूर्वका माना है। इस ग्रन्थमें पूर्ववर्ती ग्रन्थ-लेखकोंका भी उल्लेख है। इस ग्रन्थमें तमिल पदका प्रयोग हुआ है। अतः इस प्रमाणके आधारपर तमिल भाषाकी कहनेवाला यह तमिल पद पाणिनिके व्याकरण 'अष्टाध्यायी' में भी पूर्वका है।

भाषाभूलक प्रान्तोंके वर्गाकरणसे तमिलप्रदेश आज अताव नकुचित हो गया है। तमिलके नवप्राचीन ग्रन्थ 'तोलगाप्पियन्' में तमिलप्रदेशकी सीमा उत्तरमें तिरुपति तथा दक्षिणमें कुमरी मानी गयी है। कुमरीसे अभिप्राय आजकलकी कन्याकुमारीने नहीं है। पुरातनकालमें कुमरी नामक नदी थी। उस समय कुमरी तथा पहली नदीके मध्य तमिलके ४९ देश विद्यमान थे। समय-समयपर हुए सागर-प्रलयमें तमिलका सारा विभाग भूभाग तथा वे देश विलीन हो गये हैं। किस प्रकार तमिलप्रदेश नष्ट हुआ, इसका विवरण तमिलके प्रमुख एवं प्राचीन महाकाव्य 'शिल्पपट्टिकारम्' की टीकासे जाना जाता है। तमिल भाषाके तुलनात्मक व्याकरण लिखनेवाले काल्डवेलने अपने ग्रन्थमें लिखा है कि तमिलप्रदेशकी सीमा समस्त कर्नाटक, पूर्व और पश्चिम-घाटके नीचे पालघाटसे लगाकर कुमारी अन्तरीप तथा उत्तरमें वगोपसागरके उपकूलतक है। उन्होंने तमिलप्रदेशका क्षेत्रफल ६०००९ वर्गमील माना है। कुछ अन्य विद्वानोंके अनुसार ईसासे अनेक शताब्दियोंसे पूर्व तमिलभाषी प्रदेश पूर्वमें जावा द्वीपसमूहसे लेकर दक्षिण-पश्चिममें अफ्रीकातक विस्तृत था। आजकी गणनाके अनुसार तमिलप्रदेशके १० जिलोंमें तथा लकामें तमिल जन-भाषा है। आज ससारमें इस भाषाके बोलनेवालोंकी संख्या लगभग तीन करोड़ है।

भाषाओंके समान तमिल लिपिका भी विद्वानोंने अध्ययन कर निर्णय किया है। कुछ विद्वान् भारतकी सभी लिपियोंका सन्बन्ध ब्राह्मी लिपिसे ही जोड़ने हैं, जो नागरी लिपिका आधार है। तमिलके महान् विद्वान् राघवय्यगारका मत है कि तमिलकी आदिम लिपिका सन्बन्ध प्राचीन मित्ती लिपिसे है।

भारतीय भाषाओंमें तमिल ही एकमात्र ऐसी भाषा है, जिसकी वर्णमाला अन्य भाषाओंकी वर्णमालाकी अपेक्षा अति न्यून है। इस भाषामें १० स्वर १८ व्यंजन तथा एक विभर्ग सदृश अर्धस्वर है।

पाण्डय राजाओंके सुरक्षणमें तमिलसाहित्यका सुवर्धन हुआ, इसका उल्लेख पहले ही हो चुका है। 'इन्नैयनारकल-

वियलुरै' नामक ग्रन्थमें तमिल कविसर्षोंका जो विवरण दिया गया है, उसका नारायण यहाँ देना उचित होगा। इस ग्रन्थके अनुसार प्रथम कविसर्ष ई० पू० ९९५० में ई० पू० ५५५० तक अर्थात् ४४०० वर्षतक काव्य-निर्माणके कामकी देखभाल करता रहा। इस कविसर्षके सदस्य ८९ कवि थे। इस सर्षका प्रधान ग्रन्थ 'अगत्तियन्' नामक व्याकरण है जो सम्प्रति अप्राप्य है। यह ग्रन्थ १२,००० सूत्रोंमें निर्मित तमिल भाषाका आलोचनात्मक ग्रन्थ माना गया है। इस कालमें 'परिपाटल', 'मुद्रनारै', 'मुद्रगुरुकु' तथा 'कलवियलुरै' आदि ग्रन्थ थे। सामुद्रिक प्रलय होनेके कारण पाण्डियोंकी राजधानी दक्षिण मदुरा सागरमग्न हो गयी। तदनन्तर कपाटपुरन् नामक स्थानपर पाण्डियोंने अपनी राजधानी निर्माण कर द्वितीय कविसर्षकी स्थापना की। इस सर्षके सदस्य ५९ थे। यह सर्ष लगभग ३७०० वर्षतक साहित्य-निर्माणका कार्य करता रहा। ई० पू० १८५० में इस सर्षकी भी समाप्ति हो गयी। समाप्ति कारण सागरकी उथल-पुथल ही है। द्वितीय सर्षकालमें 'तोलगाप्पियन्', 'महापुराण', 'इन्नैनुणुक्कन्' तथा 'भूतपुराणन्' आदि हैं।

अन्तमें वर्तमान मदुरामें तृतीय कविसर्षकी स्थापना हुई। इसमें नक्कीरर आदि ४९ कवि सदस्य थे। यह सर्ष १८५० वर्षतक रहा। पञ्चात् किन्हीं अज्ञात कारणोंमें इस कविसर्षका विघटन हुआ। प्रथम और द्वितीय कविसर्षोंके दीर्घकाल तथा विवरणोंके बारेमें कुछ लोग सन्देह करते हैं। उन दोनों कविसर्षोंके ग्रन्थ आजकल उपलब्ध नहीं हैं। सम्प्रति विद्यमान ग्रन्थ तृतीय कविसर्षके हैं। अतः तृतीय कविसर्षके सन्बन्धमें विद्वान् लोगोंकी आस्था बनी हुई है। इस आस्थाका कारण मदुरा नगरमें आज भी प्राप्त होनेवाली ऐतिहासिक सामग्री है। तृतीय कविसर्षके साहित्यमें वर्णित मन्दिर तथा मूर्तियोंका प्राप्त होना तृतीय कविसर्षकी सत्ताकी प्रमाणित करता है।

आजतकके प्राप्त तमिलसाहित्यको तमिलके विद्वानोंने अध्ययन कर विभिन्न कालोंमें विभाजित किया है। इस काल-विभाजनके आधारपर पाठक तमिलसाहित्यके क्रमिक विकासको समझ सकते हैं। कालोंका विभाजन इस प्रकार है—मध्यपूर्वकाल, सर्षकाल, मधोत्तरकाल, भक्तिकाल, कम्बनकाल, मध्यकाल तथा आधुनिक काल।

सागर-प्रलयका उल्लेख पूर्व ही किया गया है। सागर-प्रलयके कारण प्रथम तथा द्वितीय कविसर्षका साहित्य विलुप्त हो गया है। सम्प्रति द्वितीय कविसर्षका ग्रन्थ सिर्फ 'तोलगाप्पियन्' तथा तृतीय कविसर्षके ग्रन्थ ही हमें उपलब्ध होते हैं। इन्हीं ग्रन्थोंके तमिल भाषामें मधुसाहित्य-के नामसे पुकारा जाता है। इन्हीं ग्रन्थोंके अध्ययनके द्वारा पुरातन तमिल जातिके प्राकृतिक जीवन तथा संस्कृतिका ज्ञान होता है।

द्वितीय कविसर्षका एकमात्र ग्रन्थ 'तोलगाप्पियन्' लक्षणग्रन्थ है। इसके लेखक अगस्त्यके शिष्य तोलगाप्पियर हैं। तोलगाप्पियन् पाणिनिकी 'अष्टाध्यायी' के सदृश अदभुत रचना है। यह ग्रन्थ ऐन्द्र व्याकरणसे प्रभावित है।

नवकालके प्रमुख काव्यग्रन्थ-मग्नहोंके नाम एडुत्तोने

(आठ संग्रह), पत्तुपाट्ट (दस कविताएँ) और पदिनेण्कील्कणक्कु (अठारह लघुकविता-संग्रह) हैं। ये सभी ग्रन्थ लम्बी-लम्बी कविताओंके संग्रह हैं। इन ग्रन्थोंमें शृंगार रस तथा वीर रसके भावात्मक पद्योंका संग्रह है। प्राकृतिक वर्णन तमिल कविताओंका विशेष विषय है। इन ग्रन्थोंके अध्ययन-से प्राचीन तमिल समाज, तमिल राष्ट्र, तत्कालीन चेर, चोल, पाण्ड्य राजाओंका विवरण, उनकी राजनीति, धर्म, युद्ध तथा आर्थिक दशाका विशद परिचय मिलता है। इन्हीं ग्रन्थोंमें जगत्प्रसिद्ध 'तिरुक्कुरल' नामक ग्रन्थ भी है। इसमें धर्म, अर्थ तथा कामकी बहुत सुन्दर एवं सजीव व्याख्या की गयी है। भारत या ससारकी किसी भी भाषामें धर्मार्थकामकी इतनी सरल, सुन्दर एवं सक्षेपमें व्याख्या नहीं मिलती। इस ग्रन्थका लेखक सन्त तिरुवल्डुवर है। इस ग्रन्थमें कवीर या विहारीके दोहोंके समान छोटे-छोटे भावपूर्ण १३३० दोहे हैं। 'गागरमें सागर भरना' यह उक्ति इस ग्रन्थके लिए सर्वथा चरितार्थ होती है।

तमिल भाषाके इस सर्वप्रसिद्ध ग्रन्थके लेखककी जन्मभूमि, कुल तथा वैयक्तिक धर्मके सम्बन्धमें निरन्तर अनुसन्धान होता आ रहा है। आजतक यह निर्णय न हो सका कि ये किस धर्मके अनुयायी थे। शैव, वैष्णव, बौद्ध, जैन और ईसाई सन्त वल्लुवरको अपने ही धर्मका अनुयायी सिद्ध करनेके लिए सतत प्रयत्न करते हैं और 'तिरुक्कुरल'-को ही अपनी बातकी पुष्टिके लिए प्रमाणरूपमें उद्धृत करते हैं। 'कुरल' संस्कृत भाषामें 'सुनीतिकुसुममाला'के नामसे अनूदित हो गया है। संसारकी विभिन्न भाषाओंमें अँग्रेजी, फ्रेंच, जर्मन, लेटिन, हिन्दी, कन्नड, मलयालम, बँगला आदि भाषाओंमें भी इसका अनुवाद हो चुका है। हिन्दीमें इसका अनुवाद तमिलवेदके नामसे प्रकाशित है।

सघोत्तरकालमें महाकाव्योंकी रचना हुई। तृतीय संघके अन्तिम कालमें उत्तरापथसे वैदिक, बौद्ध और जैन-धर्मावलम्बी दक्षिणापथ आकर अपने अपने धर्मका प्रचार करने लगे। इस युगमें ही संस्कृत और पाली भाषाका प्रचार हुआ। इसी समय इन भाषाओंका तमिलके साथ सम्मिश्रण हुआ। इस युगमें पाँच सर्वश्रेष्ठ महाकाव्योंकी रचना हुई। ये हैं— १ शिल्पदिकारम्, २ मणिमेकलै, ३ जीवकचिन्तामणि, ४ वलयापदि, ५ कुण्डलकेडि।

सघोत्तरकालमें महाकाव्योंकी ओर लोगोंकी प्रवृत्ति हुई। इसी कालमें शैव, बौद्ध, जैन तथा आजीवक धर्मावलम्बियोंका महान् धार्मिक संघर्ष हुआ। इस समय विभिन्न धर्म और आदर्शोंका प्रचार भी हुआ। अन्तमें तमिल-प्रदेशका पुरातन शैव धर्म विजयी हुआ। लगभग ई० सन् ६०० में शमस्त दक्षिणभारतमें शैव धर्मका व्यापक प्रचार हुआ। इसी समय वैष्णव धर्मका भी प्रचार धीरे-धीरे होने लगा। शैव नायन्मार और वैष्णव आलवार सारे देशमें पद-यात्रा कर धर्म तथा भक्तिका प्रचार करने लगे। इस प्रकार भक्तिका युग प्रारम्भ हुआ और शैव एवं वैष्णव धर्म-सम्बन्धी भक्ति-गान और काव्योंकी रचना विपुल मात्रामें हुई।

भक्तिधाराकी प्रभावित करनेवाले बारह आलवार हैं। इन लोगोंने भी शैव सन्तोंके समान मारे देशमें भ्रमण कर

वैष्णव धर्म और भक्तिका प्रचार किया। इनकी रचनाओंको 'नालायिरदिव्यप्रबन्धम्' (४००० पद्य) कहा जाता है। इन आलवारोंमें सभी जातिमें उत्पन्न सन्त थे।

इन आलवारोंके गेय पदोंका आजतक मन्दिरोंमें वेदोंके समान पारायण किया जाता है। इन्हीं आलवारोंमें प्रसिद्ध आण्डाल एक भक्तिन हुई है। यह भगवान्के प्रेममें मस्त होकर गीत गाती थी। इसका विवाह पश्चात् भगवान् विष्णुसे हुआ है। इनके भक्ति-पूर्ण पद्य हिन्दीकी प्रसिद्ध कवयित्री मीरोंके सदृश हैं। आण्डालके गीतोंका संग्रह 'तिरुप्पावै' तथा 'नाच्चियार तिरुमोलि'के नामसे विख्यात है।

भक्तिकालीन शैव-वैष्णव सन्त कवियोंने तमिल-साहित्यकी सुरसरितामें वह गति उत्पन्न की, जिससे पुन कवियोंकी प्रवृत्ति प्रबन्ध-काव्य रचनाकी ओर झुकी। इसीका परिणाम है कि भक्तिकालके अन्तमें अनेक प्रबन्ध-काव्योंकी रचना हुई। इस कालको विद्वानोंने प्रबन्ध-कालके नामसे कहा है। इसी युगमें 'पेरियपुराण', 'कम्बरामायण' तथा 'नलवेन्वा' आदि प्रबन्ध-काव्योंकी रचना हुई है। इस कालके प्रमुख कवि कम्बन हैं। कुछ लोगोंने प्रबन्ध-कालको कम्बनके नामसे 'कम्बनकाल' भी माना है।

कम्बन (१२वीं शती)की रामायण वृत्तम् नामक छन्दमें १२ हजार पद्योंमें निर्मित है। यह ग्रन्थ प्रबन्ध-काव्य होकर भी नाटकीय अंशोंसे पूरित है। अतः इसे विद्वान् लोग द्रव्य-काव्य भी मानते हैं। तमिल काव्य-परम्पराकी चरमोत्कर्षता कम्बनकी रामायणमें पायी जाती है।

१३वीं शतीके पश्चात् लगभग २०० वर्षतकका काल टीका-काल समझा जाता है। इस युगमें नवीन काव्योंकी रचना न होकर सघकालीन तथा भक्तिकालीन ग्रन्थोंकी टीकाएँ लिखी हुई हैं। इसी समयसे तमिल भाषामें गद्यका युग प्रारम्भ होता है। प्रसिद्ध व्याकरण ग्रन्थ 'तोलगाप्पियम्' पर 'इल्लूरणम्' नामक टीका इसी युगमें बनी है। 'तिरुक्कुरल'की प्रामाणिक टीका इस युगकी प्रसिद्ध कृति समझी जाती है। इस टीकाका लेखक प्रसिद्ध भाष्यकार परिमेललगर है। टीका-काव्योंमें नच्चिनाकिनियार अतीव प्रसिद्ध सर्वश्रेष्ठ टीकाकार समझे जाते हैं। इन्होंने तमिलके प्रसिद्ध काव्योंपर टीका लिखी है। इनकी टीका व्याकरण-ग्रन्थपर भी मिलती है।

अठारहवीं शतीमें दक्षिणापथमें पाश्चात्योंका आगमन तथा ईसाई धर्मका प्रचार होने लगा। धर्म-प्रचारके लिए ईसाई पादरियोंने तमिलका व्यवस्थित अध्ययन किया। यह काल तमिल गद्यका विकास-काल माना जाता है। ईसाइयोंने तमिल सिखानेके लिए उपयोगी पाठ्य-पुस्तक तथा सरल व्याकरण-ग्रन्थोंका निर्माण किया है। कालडवेलने द्राविड-भाषाओंका तुलनात्मक व्याकरण लिखा। जी० यू० पोपने 'तिरुक्कुरल', 'नालडियार' तथा 'तिरुवाचगम्'का अँग्रेजी अनुवाद किया है। इनका सरल व्याकरण बहुत ही प्रसिद्ध है और अबतक उसका ७०वाँ संस्करण निकल चुका है। तमिलके प्रसिद्ध लेखक देवनायकम् पिलैने, जो पहिले हिन्दू थे, ईसाई होकर, ईसाई धर्मका प्रचार करते हुए, तमिल भाषामें भी अनेक अच्छे ग्रन्थोंका निर्माण किया है।

‘मर्वसमरसर्कावर्न’, नोतिनूल’, तथा ‘पेणमणिमाले’ आदि ग्रन्थ इनके प्रसिद्ध हैं। ईसाइयोंकी तमिल-मेवा सदा सरणीय रहेगी। इन्हीं लोगोंने तमिल भाषामें सरल व्याकरण तथा कोशोंका निर्माण प्रारम्भ किया है। प्रसिद्ध ईसाई सन्त वीरमामुनि (फादर वैक्की)ने तमिल भाषामें ‘तेन्ववाणी’ नामक काव्य महात्मा ईमाके बारेमें बनाया। इनका हास्य रससे पूर्ण ‘परिमार्थ गुराट्टे’ व्यंग्यप्रधान ग्रन्थ है। इसी प्रकार इस युगमें सुसलमानोंने भी तमिलमें कविता और गद्य लिखकर तमिल भाषाका पोषण किया है। सुसलमान लेखकोंमें सुहन्मद इब्राहीम, सुहन्मद हुमेन, नायिनार, मन्नान साहिद, गुलाब कादिर आदि उल्लेखनीय व्यक्ति हैं।

१९वीं शतीके प्रसिद्ध गद्य-लेखक आरुमुगनावलर है। इस युगमें नाटक, गद्य, उपन्यास, कहानी तथा गीतोंका विस्तार हुआ। मस्तुतके ग्रन्थ ‘मेवदूत’, ‘कादम्बरी’, ‘गीता’, ‘पचतत्र’, ‘हितोपदेश’, उपनिषद्, ‘रामायण’ तथा ‘महाभारत’ आदि ग्रन्थोंका अनुवाद हुआ। इस कालके प्रसिद्ध लेखकोंमें नागनाद पडिदर, दामोदरन् पिल्लै, मीनाक्षीसुन्दरन् आदि हैं। मीनाक्षीसुन्दरन् पिल्लैने अनेक लघु-काव्योंकी रचना की। ये प्रकाण्ड पण्डित एवं कुशल अध्यापक थे। इन्हींकी शिष्य-परम्परामें दक्षिणात्य कलानिधि ७० वे० सामीनाड अय्यर हैं, जिन्होंने तमिलके ग्रन्थोंका विद्वत्तापूर्ण सम्पादन किया है। इस युगका ग्रन्थ ‘नन्दनचरित्र’ लोकगीतकी दृष्टिसे सुप्रसिद्ध है। इसके लेखक गोपालकृष्ण भारतीय हैं।

२०वीं शतीमें सन्त दक्षिणपर अंग्रेजीका महान् प्रभाव हो गया। इससे मातृभाषाका प्रभाव घटा। अंग्रेजीका प्रभाव भारतकी सभी भाषाओंपर हुआ। तमिल भी इससे मुक्त न रह सकी। अंग्रेजीके संपर्कके कारण तमिल भाषाके लेखकोंका चिन्तन विभिन्न क्षेत्रोंमें हुआ। अंग्रेजीसे प्रभावित होकर साहित्यकी सभी शाखाओंमें विकास होने लगा। कविता, नाटक, उपन्यास, कहानी, आलोचना तथा पत्र-पत्रिकाओंकी वृद्धि इस युगकी विशेष बात है। भाषामें नवीन शैलीका सूत्रपात हुआ। इस युगमें ग्रन्थ-सम्पादनकी कलाका भी विकास हुआ है। पुराने महाकाव्य और उनपर लिखे गये टीका-ग्रन्थोंका सम्पादन इसी युगमें हुआ। इस कार्यमें तमिलका गौरव बड़ा और पाठकोंको तमिल काव्य-ग्रन्थ सुलभतासे प्राप्त हुए। तमिल भाषामें महाकाव्य, प्रबन्धकाव्य, लघुकाव्य तथा गीतकाव्य पर्याप्त मात्रामें हैं, लेकिन आधुनिक ढंगके नाटक नहीं थे। प्राचीन ग्रन्थोंमें नाटक तथा नाटकोंके लक्षण-ग्रन्थोंका विवरण मिलता है, किन्तु वे सब ग्रन्थ कालकवलित हो जानेसे सम्प्रति अप्राप्य हैं। नाटकोंके अभावकी दूर करनेके लिए निरवनत्तपुरन् महाराजा कालेजके दर्शनार्थ्यापक सुन्दरन् पिल्लैने ‘मनोन्वणीयम्’ नामक काव्यनाटकी रचना की। इसके पश्चात् सूर्यनारायण आरुलीने जेम्सपीयरकी शैलीका अनुकरण करके ‘मानविजय’, ‘कलावती’, ‘रूपवती’ तथा नाटकका लक्षण-ग्रन्थ लिखा। इनके पश्चात् अनेक लेखकोंने नाटक लिखे। नाटक-कम्पनियोंके अत्यधिक प्रचार होनेपर भी तमिल भाषामें उच्च स्तरके नाटकोंका अभाव ही है। नाटकीकी पूर्ण करनेवाले मन्दन्य मुदलियार हैं। इन्होंने

तमिल और मस्तुतके काव्य-ग्रन्थोंके आधारपर लगभग ८० नाटक लिखे हैं। ये स्वयं सुन्दर अभिनेता हैं। इनके नाटक तमिलप्रदेशमें व्यापक रूपमें पड़े तथा खेले जाते हैं।

इस युगके अमर कवि सुब्रह्मण्यभारती हैं। उन्होंने जबर्जस्तर ‘प्रसाद’के समान अनेक विषयोंपर रचना की है। ये राष्ट्रीय कवि माने जाते हैं। इन्होंने क्रान्तिकारी कविताओंके द्वारा देशमें स्वातन्त्र्यभावका जागरण किया है। महात्मा गान्धीके स्वदेशी आन्दोलनको जनताके कान तक पहुँचानेमें इनकी कविताओंने बहुत काम किया। इस कविता तमिलके आवालवृद्धपर महान् प्रभाव देखा जाता है। इनकी भाषा सरल तथा भाव उच्च है। ये ब्राह्मण-कुलमें उत्पन्न होकर भी परम सुधारवादी थे, निर्धनतासे पीड़ित होकर भी अत्यन्त उदार हृदयके थे। कल्याण और क्रान्ति इनके जीवनमें साक्षात् दृष्टिगोचर होती है। भारतीय साधारण बोल-चालकी भाषामें समयानुकूल रचना करके सारे देशमें क्रान्ति मचा दी।

इस युगमें तमिल भाषामें उपन्यास तथा कहानियोंका आघाती विकास हुआ और हो रहा है। १९वीं शतीके अन्तमें ही तमिल भाषामें ‘प्रतापमुदालियारचरित्रम्’, ‘कमलान्वा-ल-चरित्रम्’, ‘पदमावतीचरित्रम्’ और ‘जटावल्लवर’ आदि उपन्यास लिखे गये हैं। पश्चात् आरणी कुप्पुसामी मुदलियारने अंग्रेजी उपन्यासोंके आधारपर जासूरी उपन्यास लिखे। सामाजिक उपन्यास लिखनेवालोंमें वडवूर डरेसामी अव्यगार तथा रंगराज प्रसिद्ध हैं। सामाजिक तथा ऐतिहासिक उपन्यास लिखनेमें रा० कृष्णमूर्ति सिद्धहस्त थे। इनका ‘शिवगामियन्शपदम्’, ‘पत्तिवनकनजल’ स्थायी महत्त्वके हैं। उपन्यासके क्षेत्रमें करदराजन्, महादेवन्, कण्णन्, मणि, जीवा, अनुत्तमा, सरन्वती तथा गुहमिया आदिके नाम उल्लेखनीय हैं।

उपन्यासके समान कहानीके क्षेत्रमें भी तमिलकी प्रगति प्रगतिशील है। तमिलप्रदेशमें कहानियोंकी मासिक पत्रिकाएँ दिनों-दिन बढ़ती जा रही हैं। पुराने कहानी-कारोंमें ७० वे० सु० अव्यर भाती तथा वकादरमणोंके नाम उल्लेखनीय हैं। बादके कहानीकारोंमें राजाजी, पुदुमप्पित्तन, अकिलन, वल्ली, जीवा, राजगोपालन् और पिच्चमूर्ति आदि हैं। इन लोगोंने सामाजिक, मनोवैज्ञानिक तथा हास्य रसप्रधान कहानियाँ लिखी हैं। स्वतन्त्र एवं मौलिक कहानी लेखन-कलाके विकासके साथ ही अंग्रेजी, मराठी, बंगला तथा हिन्दीके कहानी-साहित्यका भी तमिलमें पर्याप्त मात्रामें अनुवाद हुआ है। प्रेमचन्द तथा खाण्डेकरसे तमिल जनता सुपरिचित है। आलोचनाके क्षेत्रमें स्वामीनाड अव्यर, रा० राघवय्यर, सु० राघवय्यर, का० पिल्लै, सोमसुन्दर भारती, वैयापुरि पिल्लै, व० वरदराजन्, अ० श्रीनिवास राघवन्, सेतुपिल्लै तथा मीनाक्षीसुन्दरन् पिल्लै आदि हैं। सम्प्रति ज्ञानसन्धन्धन् आलोचनाके क्षेत्रमें उदीयमान नव्य समझे जा रहे हैं। इनका ‘इलक्कियकहै’ नामक ग्रन्थ आलोचनाके क्षेत्रमें उच्च स्तरका ग्रन्थ माना गया है। निबन्ध-लेखकोंमें कल्याणसुन्दर मुदलियार अद्वितीय हैं। ये गान्धीवादी थे, पश्चात् समाजवादी विचारके अनुयायी हो गये। इन्होंने धार्मिक, मानविक, साहित्यिक



तथा राजनीतिक विषयोंमें प्रौढ गद्यमें अनेक ग्रन्थ लिखे हैं। तमिलकी दैनिक पत्र-पत्रिकाओंमें 'स्वदेशमित्रन्', 'दिनमणि', 'तमिलनाड' आदि पत्र प्रसिद्ध हैं। साप्ताहिक तथा मासिक पत्रोंमें 'आनन्दविकटन्', 'कल्की', 'कलैमगल कलैकदिर कावेरी', 'अमुदसुरभी मजरी' आदि हैं। वच्चोंके लिए 'कन्नन' तथा 'कलकण्ड' उपयोगी पत्र हैं। —च०

**तरणिजा**—वर्णिक छन्दके समवृत्तका एक भेद, इस वृत्तके प्रत्येक चरणमें नगण और गुरुका योग होता है (III, 5)। केवल केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है—  
'वरणिबो, वरणसो । जगतको, शरण सो ।' (रा० च० १ १२)। —पु० शु०

**तरीकत**—इसका अर्थ आध्यात्मिक मार्ग है। ईसाकी नवीन्दसवीं शताब्दीतक इसका अर्थ कुछ और ही था। उस कालमें साधकोंको साधनाके पथपर अग्रसर होनेका व्यावहारिक ज्ञान करानेकी एक पद्धतिका बोध इससे होना था। सन् ईसवीकी ग्यारहवीं शताब्दीके बाद जब नाना सूफी सम्प्रदायोंका आविर्भाव होने लगा तब इसका अर्थ विभिन्न सम्प्रदायोंमें प्रचलित धार्मिक क्रिया और अनुष्ठान हो गया, जिनका सहारा लेकर उस सम्प्रदायमें अन्तर्मुक्त साधक साधनाके पथपर अग्रसर होते। (दि०—'सूफी-मार्ग')। —रा० पू० ति०

**तसव्वुफ**—दे०—'सूफी' और 'सूफीमत'।

**तांत्रिक मत**—६०० ई० से १२०० तकका समय ऐसा रहा है जब सारे भारतवर्षमें छोटे-छोटे तांत्रिक सम्प्रदायोंका प्रचलन हुआ। अपनी समस्त विविधताके आवरणमें भी इन सम्प्रदायोंमें एकसूत्रता यह थी कि इन सबमें तत्त्व चिन्तनकी अपेक्षा साधना-पद्धतिकी प्रधानता थी। किसी एक देवता या शक्तिकी सृष्टिका मूल तत्त्व मानना, उपासना-की पद्धतिका प्रचुर प्रसार और विस्तारसे उसकी व्याख्या करना, यन्त्रोंका महत्त्व, देवताओंके प्रतीक बीजाक्षरों और वर्णोंका विधान, भूतसिद्धि, कुण्डलिनी योग, रहस्यमयी साधनाएँ, बाहरसे मर्यादा-विरुद्ध दीखनेवाले गुह्य वामाचार, दीक्षाएँ और गुरुका महत्त्व, ये सभी तत्त्व इनमें एक समान हैं। उनमें इतनी अधिक समानता है कि शैवोंने यदि उसे शैव परिभाषा दी है, बौद्धोंने बौद्ध, तो इससे कुछ भी अन्तर नहीं पड़ता, मूल स्वर उन सभीका एक है। वे सभी तांत्रिक मत हैं। तन्त्रकी व्याख्या करते हुए कहा गया है कि तत्त्व-मन्त्रोंसे समन्वित जो विपुल अर्थोंका विस्तार करता है और त्राण भी करता है, उसे तन्त्र कहते हैं। इस साधनापरक धर्मपद्धतिकी 'तन्त्र' क्यों कहते थे, इसके विषयमें कहा जाता है कि तन्त्रकी व्युत्पत्ति तन् धातुसे हुई है और 'तन्त्यते विस्तारयते ज्ञानम् अनेन इति तन्त्रम्'के अनुसार किसी भी ज्ञानको जो विस्तार प्रदान करता है, उसका सागोपाग विवरण देता है, उसे तन्त्र कहते हैं। इसीके अनुसार हमें न्यायतन्त्र, चिकित्सातन्त्र आदि शब्द मिलते हैं। शायद यह होता है कि धर्म-साधनाओंमें जिन नयी पूजाओं, मन्त्र-पद्धतियों, देवी देवताओं, अनुष्ठानों, यन्त्रों, योगसाधनाओंका प्रवेश हो रहा था उन्हें पूर्ण रूपसे एक ज्ञान या एक चिन्तना-पद्धतिके अन्दर समन्वित कर एक नियम अथवा एक अनुशासनमें सुयोजित कर देनेवाली प्रणालीका नाम तन्त्र

पड़ गया।

एक विचारणीय प्रश्न यह है कि यह तन्त्राचार आया कहाँसे? कई विद्वानोंने तन्त्रोंके विदेशी उद्गमका उल्लेख किया है। हरप्रसाद शास्त्रीने तन्त्रोंका भारतमें आगमन शकोंके मगपुरोहितोंके साथ बताया है। यद्यपि इसके साथ उन्होंने कोई विशेष प्रमाण नहीं दिये, किन्तु उनके इसी मतके आधारपर विनयतोष भट्टाचार्यने इस सम्भावनाकी कल्पना की कि योगाचारमतका प्रमुख आचार्य और वज्रयानमतमें तन्त्रोंके प्रथम उपदेशके लिए प्रख्यात असंग गान्धार देशका निवासी था और सम्भव है वह मगपुरोहितोंकी तांत्रिक साधना-पद्धतिसे परिचित हो। इसके अन्य कई प्रमाण मिलते हैं जो अधिक प्रबल हैं। पहला तो यह है कि प्राचीन वाङ्मयमें कभी-कभी तन्त्रोंकी साधना-पद्धतिकी अपरिचित और अद्भुत बताया गया है और उमे अवैदिक भी कहा गया है। दूसरे स्वतः तन्त्रग्रन्थोंमें भी कभी-कभी ऐसे उल्लेख मिलते हैं कि तन्त्रोंका प्रचार करनेके लिए देवता बाहरसे आये और फिर लौट गये। जहाँतक पुराने तन्त्रोंका प्रश्न है, उनका नाम 'आगम' भी यह सूचित करता है कि सम्भवतः वे वैदिक परम्पराके नहीं थे। हमें मध्यकालीन धार्मिक साहित्यसे यह भी ज्ञात होता है कि प्रारम्भमें इन्हें अवैदिक कहा जाता रहा और अन्तमें जो मत लोक-प्रचलित हो गया उमे ब्राह्मण-परम्परा द्वारा ग्रहण कर लिया गया। 'कूर्म-पुराण'से कमसे कम एक बात और बहुत महत्त्वपूर्ण ज्ञात होती है कि ये तांत्रिक सम्प्रदाय ऐसे ब्राह्मणों द्वारा प्रवर्तित थे जो रूढ़िवादी ब्राह्मणों द्वारा नीची निगाहसे देखे जाते थे और जिन्होंने अपना द्विजसुलभ वेद-पाठनका अधिकार खो दिया था।

दूसरी ओर भारतीय वैदिक वाङ्मयके अध्ययनसे हमें यह ज्ञात होता है कि अथर्व वेदमें मारण, मोहन, उच्चाटन, मन्त्र, रक्षा, सिद्धि, गुह्य साधनाओंका प्रचुर उल्लेख मिलता है। उस समय भी अथर्व वेदको आर्यपरम्परामें नहीं गिना जाता था। ऐसा विश्वास किया जाता है कि अथर्ववेदकी गुह्य साधनाएँ भारतके अनार्य आदिवासियोंकी थीं, जिन्हें पूर्वागत आर्योंने अपना लिया था। इसी कारण बादमें आनेवाले अन्तरंग आर्य उन्हें 'व्रात्य' कहा करते थे। इन व्रात्योंका आचार-विचार बहुत-कुछ अनार्य जातियोंसे प्रभावित रहता था। इन व्रात्योंके साथ-साथ बहुत-सी भारतके मूल निवासियोंकी आदिम प्रवृत्तियाँ, अन्धविश्वास, यन्त्र-मन्त्र और जादू-टोना आ गया होगा। इसके अतिरिक्त कई स्थानोंपर आर्योंने इन मूल निवासियोंकी रूपवती कन्याओंसे विवाह-सम्बन्ध स्थापित किया था। इस प्रकार धीरे-धीरे आर्योंकी विचारपरम्परामें आर्धतर साधनाएँ और देवी-देवता भी प्रवेश पाने लगे।

बहुत सम्भव है कि प्रारम्भमें इन पूजोपचारोंके लिए कुलीन ब्राह्मण न प्रस्तुत होते हों, अतः बहुतसे ब्राह्मण जो निम्न वृत्ति अपनानेके कारण या आचारभ्रष्ट हो जानेके कारण रूढ़िवादियों द्वारा तिरस्कृत कर दिये गये हों या जो स्वयं उनके प्रति विद्रोही हों और लोकधर्म और लोकाचारको ग्रहण कर चुके हों, वे इन जातियों और

इनकी पूजाओंके पुरोहित बन गये ।

इन प्रकार तन्त्र वास्तवमें उन अगणित लोकाचारों, लोकमें पूजित देवियों तथा लोकप्रचलित रहस्यमय अनुष्ठानोंका परिणत रूप है जो आदिनिवासियोंने सृष्टिमें सन्नाम करते समय अपना लिये थे और जो सदैव हमारे देशके निम्न वर्गमें प्रचलित रहे । तान्त्रिक कालमें यह लोकधर्म उभरकर ऊपर आ गया और इसको ग्रहण करनेके लिए कितने ही सम्प्रदाय प्रत्येक वर्गमें बन गये, जिनमें साधना प्रधान थी और उनी साधनाके अनुरूप उन्होंने अपने देवी-देवताओंका स्वरूप, उनके पारस्परिक सम्बन्ध, उनकी चर्या, क्रिया-अभिचार, मन्त्र आदि परिकल्पित कर लिये । इसीलिए तन्त्रोंका 'आगम' नाम सर्वथा उपयुक्त है । जो लोकप्रचलित, आदिम परम्पराओंपर आधारित अनुष्ठान उच्चवर्गीय चिन्तनामें आये, वे शुद्ध वैदिक दृष्टिसे बाहरी तत्त्व थे और कालान्तरमें विदेशी साधनाएँ भी उनमें समाहित होनी रहीं । तान्त्रिक आचार्योंने तो घोषणा यहाँतक की कि श्रुतियों-स्मृतियों तथा पुराणोंका युग बीत गया और अब केवल तन्त्रोंका युग है और धीरे-धीरे तन्त्र-साहित्यका महत्त्व इतना बढ़ा कि वह भी वैदिक श्रुतियोंके समकक्ष गिना जाने लगा ।

तान्त्रिक साधनाओंके आन्त्यायके अनुसार कई भेद हैं । स्थूल रूपसे ये समस्त आचार दो वर्गोंमें बँटे हैं—दक्षिण तथा वाम । दक्षिणाचारमें प्रभातमें सन्ध्या, मध्याह्नमें जप, ऊनके आमनपर बैठना, दूध शर्कराका पान, रक्षाक्षकी माला वारण करना तथा अपनी पत्नीसे सम्मोग करना—यह विहित था । वामाचार इसका प्रतिकूल था । नृदन्त-की माला, कपालका पात्र, छोटी कन्ची मछलियोंका चूर्चण, मासभक्षण और सभी जातियोंकी परस्त्रियोंमें समानरूपसे मैथुन—यह वामाचार था ।

वामाचारमें पाँच प्रकारोंका विधान है—'मद्यर्मांस्तथा मर्त्यमुद्रया मैथुनैरपि ।' इनके आधारपर भैरवीचक्रोंकी नियोजना होती थी । उन चक्रोंमें खी-साधिकाएँ तथा साधक मिलते थे और मद्यपानके उपरान्त मनोरथ सुखोंकी परस्पर पूर्ति होती थी । इस प्रकारके चक्रोंमें वर्ण और जातिका कोई भेद नहीं रहता था । 'प्रवृत्ते भैरवीचक्रे सर्वे वर्णा द्विजातय ।' जैसे गगामें मिलकर बाहरी जल या दूधमें मिलकर जल एकात्म हो जाता है उसी प्रकार भैरवी-चक्रमें सब उच्च वर्णके हो जाते हैं । इन चक्रोंके तीन भेद होते हैं—वीर, राज और देव । राजचक्रमें यामिनी, योगिनी, रजकी, इवपची, कैवतक नारी, ये पाँच शक्ति रूपमें व्यवहृत होती हैं । देवचक्रमें राजवेश्या, नागरी, गुप्त-वेश्या, देव-वेश्या तथा ब्राह्म-वेश्या, ये पाँच शक्तियाँ सम्मिलित होती हैं । नागरीमें कोई भी रजम्बला कन्या परिगणित है ।

'आगमसार'से ज्ञात होता है कि इन साधनाओंके साकेतिक अर्थ भी थे । इसीलिए इसे सद्गन्धार या सूक्ष्म पथ बताया गया है और कहा गया है कि यदि केवल मद्यपान करनेसे व्यक्ति सिद्ध हो जाता तो सभी मद्यपियोंकी सिद्धि मिल जाती । यदि स्त्री-सम्मोगसे मुक्ति मिलती होती तो कौन वचना । वास्तवमें यह पथ वाषके कान फटने या

सड़की धारपर चलनेसे भी ज्यादा कठिन है ।—य०कृ०भा० ताटक—मात्रिक नम छन्दका एक भेद । इसका लोक-प्रचलित नाम भानुने लावनी दिया है । इसके प्रत्येक चरणमें १६, १४की यतिसे ३० मात्राएँ होती हैं और अन्तमें मगण (SSS) रहता है । मदनने ताटक नामसे १४, १४की यतिसे २८ मात्राका चरण तथा अन्तमें मगणका प्रयोग किया है, जो परम्परासे भिन्न है । सूर तथा तुलसीने पद-शैलीमें इसके लावनी रूपका प्रयोग किया है । यह छन्द लावनीके लोक-प्रचलित छन्दके रूपमें मारतेन्दुकालके कवियों द्वारा ग्रहण किया गया है । लोकछन्दके रूपमें लावनीका विशेष महत्त्व है । परन्तु लावनीमें गुरु-लघुका विशेष नियम नहीं रहता । आधुनिक कवियोंने इसको शास्त्रीय रूपमें भी अपनाया है । उदा०—'देव तुम्हारे कई उपासक, कई ढगसे आते हैं । सेवामें बहुमूल्य भेंट, वे कई रंगके लाने हैं ।' (सुभद्राकुमारी चौहान) । —२०

तात्पर्यावृत्ति—कुछ आचार्यों द्वारा स्वीकृत एक विशेष प्रकारकी शक्ति, जिसके द्वारा वाक्यका वास्तविक मन्तव्य ज्ञात होता है । कुमारिल भट्ट और उनके मतानुयायी मीमांसकोंको 'अभिहितान्वयवादी' कहा गया है, क्योंकि वे अभिहित (अभिधा द्वारा उपस्थित) अर्थोंका अन्वय सम्बन्ध मानते हैं । अभिधा तथा लक्षणाके अतिरिक्त वे तात्पर्यको भी एक प्रकारकी शब्दशक्ति मानते हैं । उनका कहना है कि शब्दोंमें मुख्यार्थ तथा लक्ष्यार्थ ज्ञात करानेकी शक्ति तो रहती है, किन्तु वाक्यमें उनके एक-दूसरेसे अन्वित होनेपर ही वे वक्ताके वास्तविक तात्पर्यको व्यक्त कर पाते हैं । वाक्यसे विच्छिन्न तथा एक-दूसरेमें असम्बन्ध पद इस तात्पर्यार्थको नहीं व्यक्त कर सकते हैं । योग्यता, सन्निधि ('आसत्ति'—सामोप्य) तथा आकाक्षासे संयुक्त पद-समूहकी ही वाक्य कहते हैं । वाक्यमें प्रयुक्त विभिन्न पदोंके एक-दूसरेसे सम्बन्ध होनेमें किसी प्रकारकी बाधाका न होना ही योग्यता है । 'अग्निसे सौचता है', इस वाक्यके क्रियापद 'सौचता है' तथा 'अग्निसे'में अर्थ-बाधा है, किन्तु 'जलसे सौचता है' इस वाक्यमें योग्यता है । वाक्यमें प्रयुक्त सम्बन्धित पदोंमें सामोप्यका होना आवश्यक है, जो कि 'पहाड़ खाता है, अग्निमान् है देवदत्त'में नहीं है । इसे 'पहाड़ अग्निमान् है, देवदत्त खाता है' होना चाहिये । वाक्यार्थकी पूर्तिके लिए किन्हीं पदोंकी आकाक्षा शेष न रह जानी चाहिये, जैसे, 'देवदत्त घरको' आदि पद-समूहमें क्रियापदकी आकाक्षा बनी ही रहती है । अभिहितान्वयवादी मीमांसकोंका मत है कि इन तीन बातोंसे सम्पन्न होनेपर जब शब्दोंका तर्कनगत सम्बन्ध (अन्वय) ज्ञात होता है, तभी शब्दोंका वास्तविक अर्थ ज्ञात होता है । इसीलिए तात्पर्यावृत्तिक मानना आवश्यक है ।

प्रमाण-मतानुयायी अन्य मीमांसकोंको 'अन्विता-भिधानवादी' कहा गया है, क्योंकि वे पदोंसे ही अन्वित अर्थका अभिधान मानते हैं । वे उपर्युक्त अभिहितान्वय-वादियोंकी तात्पर्यावृत्तिक विरोध करते हैं । उनके मतानुसार वाक्य द्वारा प्रस्तुत सुसम्बद्ध अर्थ स्वयं शब्दों द्वारा भी व्यक्त होता है, क्योंकि प्रयुक्त शब्दोंके अर्थके अतिरिक्त शब्दोंका कोई स्वतन्त्र अर्थ होना ही नहीं है, उनमें जो भा

अर्थघोटनका सामर्थ्य होता है वह वाक्यमें निरन्तर प्रयुक्त होनेके कारण ही उन्हें प्राप्त हुआ है। अभिहितान्वयवादमें पहले पदोंसे अनन्वित पदार्थ उपस्थित होते हैं, पीछे तात्पर्यावृत्तिसे उनका परस्पर सम्बन्ध होनेसे वाक्यार्थका बोध होता है। परन्तु प्रभाकरके अन्विताभिधानवादमें पदोंसे अन्वित पदार्थ ही उपस्थित होते हैं, इसलिए उनके अन्वयके लिए तात्पर्यावृत्ति माननेकी आवश्यकता नहीं है। इस अन्वित अभिधानवादका प्रतिवादन प्रभाकरने इस आधारपर किया है कि पदोंसे जो अर्थकी प्रतीति होती है वह शक्तिग्रह या सकेतग्रह होनेपर ही होती है। इस प्रकार व्यवहारसे जो शक्तिग्रह होगा वह केवल पदार्थोंमें नहीं, अपितु अन्वित-पदार्थमें ही होगा, क्योंकि व्यवहार अन्वितपदार्थका ही सम्भव है, केवल पदार्थका नहीं। इसीलिए अन्वित अर्थमें ही शक्ति मानते हैं (हि० पृ० २९-३०)।

‘काव्यप्रकाश’के द्वितीय उल्लासके प्रारम्भमें उपर्युक्त दोनों मतोंका संक्षिप्त उल्लेख मिलता है और आचार्य मम्मट अभिहितान्वयवादकी स्वीकार करते हैं, किन्तु तात्पर्यार्थको स्वीकृत करते हुए भी ध्वनिके आचार्य उमे व्यजनाका स्थानापन्न नहीं मानते हैं। अभिधा, लक्षणाकी भाँति ही तात्पर्यशक्ति भी व्यंग्यार्थका बोध करानेमें असमर्थ मानी गयी है।

—उ० ग० शु०

**ताद्वैत रूपक-दे०—‘रूपक’, दूसरा प्रकार।**

**तानाशाही**—तानाशाही व्यवस्थामें व्यक्तिका योग-क्षेम राज्य वहन करता है और उसकी प्रत्येक गतिविधिपर अंकुश रखता है। फासिज्म तानाशाहीको पूरा प्रश्रय देता है। वह इस बातका पूरा ध्यान रखता है कि व्यक्ति राज्य द्वारा निर्धारित साँचोंमें ढले हुए हों। इसके लिए उमे विचार-नियन्त्रण और ‘मैंसरशिप का मार्ग’ ग्रहण करना होता है। तानाशाहीके लिए व्यक्ति-स्वातन्त्र्यका कोई महत्त्व नहीं।

—ह० ना०

**तामरस**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। हेमचन्द्र- (छ० २ १८३)ने कमलविलासिनी, जयकीर्ति (छ० २ १३५)ने ललितपदा नाम दिया है। यह वृत्त नगण, दो जगण और यगणके योगसे बनता है (III, ISI, ISI, IS5)। केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है—‘जब ऋषिराज विनै कर लीनो, सुनि सबके करुणा रस भीनो। दशरथ राय यहै जिय मानी, यह वह एक भई रजधानी।’ (रा० च० ६ २२)।

—पु० शु०

**तामसी भक्ति-दे० ‘गोपी भक्ति’।**

**तारक**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। ‘प्राकृत-पेगलम्’ (२ १४४)के लक्षणके अनुसार चार सगण और गुरुके योगसे यह वृत्त बनता है (ISS, ISS, ISS, ISS, S)। केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है। उदा०—‘यह कीरति और नरेसन सोहै। सुनि देव अदेवनको मन मोहै। हमको वपुरा सुनिये ऋषिराई, सब गाँउ छ सातककी ठकुराई।’ (रा० च० ५ २३)।

—पु० शु०

**तार्किक सत्य**—आजके युगकी सौन्दर्यात्मक भावनामें सौन्दर्यको केवल ‘तर्कसन्दर्भ’में प्रयुक्त होनेकी अपेक्षा सक्रिय रूपमें स्वीकार करनेका विशेष आग्रह है। तार्किक सत्य द्वारा किसी भी निष्कर्षपर पहुँचनेसे यथार्थ और

वास्तविक तुष्टि नहीं मिल सकती। अस्तु, काटवेलने ‘तार्किक सत्य’को क्रियाशील दृष्टिके अभावमें बौद्धिक पिंजरा माना है (दे०—इल्यूजन एण्ड रीयलिटी क्रिस्टोफर काटवेल)। तर्कगत संगति भी एक सत्य है, किन्तु क्रियाशीलताके अभावमें वह केवल प्राणहीन वस्तु बनकर निरर्थक सिद्ध होती है।

तार्किक सत्यका प्रारूप दार्शनिक विवेचनकी प्रक्रियामें जन्म पाता है। यथार्थवादी इसे वृज्जुआ विचारकी परिणति भी मानते हैं। तर्क द्वारा शास्त्रीय रूपसे हम कई निष्कर्षोंका परीक्षण कर सकते हैं और स्वयं भी केवल निष्कर्ष निकाल सकते हैं। किन्तु प्रत्येक तार्किक सत्य अनुभूति-सत्यके मर्म और यथार्थके सौन्दर्यकी क्रियाशील गतिविधिका साक्षात्कार कर सकेगा इसमें सन्देह है, क्योंकि भावजगत्की रागात्मक अनुभूतिकी परखके लिए निरा तर्क अपूर्ण होगा।

तार्किक सत्यका बोध हमें केवल परीक्षण और निष्कर्षके माध्यमोंसे होता है। अतः केवल तार्किक सत्यसे रसानुभूति और मूल्योंकी स्थापना नहीं की जा सकती। मूल्योंकी स्थापनाके लिए सत्यके गतिशील रूपको लेना पड़ेगा। अस्तु, तार्किक सत्य केवल असंगत, रूढ़िवादी सत्य है, जिसमें गतिशीलताके अभावके नाते बुद्धिविलासका ढोप वर्तमान रहता है।

तार्किक सत्य केवल विवेचनका माध्यम बन सकता है, अन्तिम परिणति नहीं, क्योंकि उसमें परिप्रेक्ष्य- (perspective) का अभाव होता है, सम्भावनाओंका या तो अतिरेक होता है या सम्भावनाओंका शुष्क विवरण। जीवनकी समग्रताको देख सकनेकी या उसे वहन करनेकी क्षमता तार्किक सत्यमें कभी भी नहीं हो पाती। जीवनकी सक्रियताका वास्तविक बोध भी तार्किक सत्य दे सकनेमें असमर्थ होता है। कलाकी दृष्टिसे तार्किक सत्य तो वैज्ञानिक सत्यसे भी कड़ और अव्यावहारिक शुष्कताके माथ अवतरित होता है।

किन्तु तार्किक सत्यके कुछ गुण भी हैं, जिनको ध्यानमें रखना आवश्यक है। सर्वप्रथम तो यह कि तार्किक सत्य रूढ़ियोंका सण्डन करनेमें कड़ यथार्थका परिप्रेक्ष्य बड़े सशक्त ढंगमें प्रस्तुत करनेमें सहायक होता है। दूसरा यह कि द्वन्द्वात्मक प्रणालीका विश्लेषण करनेमें उससे विशेष सहायता मिलती है। तीसरे यह कि काल्पनिक स्वप्नोंकी मिथ्यावादितासे कलाको मुक्ति मिलती है। चौथे यह कि तार्किक सत्यके परिप्रेक्ष्यमें मूल्योंकी व्यावहारिकता एवं उनकी गतिशीलताको परखनेका विशेष साधन मिल जाता है।

—ल० का० व०

**तार्किकीकरण**—अपने कार्यों, विश्वासों, असफलताओं, च्युतियों आदिको सकारण और तर्कसंगत सिद्ध करनेके लिए युक्तिसंगत अथवा लचर कारणोंकी खोज करना तथा उनको अपने कार्यों आदिकी प्रेरणा अथवा हेतु मानना मनोवैज्ञानिक भाषामें तार्किकीकरण कहलाता है। किन्तु ये कारण सच्ची प्रेरणा अथवा सच्चे हेतु न होकर वास्तविक प्रेरणा या हेतुको छिपानेका प्रयासमात्र होते हैं। व्यक्तिकी वास्तविक कारणोंका या तो पता ही नहीं होता या उनका आभासमात्र होता है। अतः तार्किकीकरण शुद्ध झूठमे भिन्न

तीव्रानुभूतिवादी आलोचना-प्रणाली-जिन आलोचना-

में कृतिके स्रष्टाकी तीव्रानुभूतिका स्पष्ट आकलन होता है उसे तीव्रानुभूतिवादी आलोचना कहते हैं। किसी भी कलाकृतिकी श्रेष्ठताका निर्णय करनेके पूर्व स्वयमेव दो प्रश्न पूछना चाहिये—पहला, क्या कलाकारने जिस अपूर्व रूपकी झलक देखी है वही मैं भी देख रहा हूँ? यदि हाँ, तो मैं उसमे वशीभूत हूँ या नहीं? दूसरे, क्या कलाकारने जिस अपूर्व जगत्का निर्माण करना चाहा है उसमें काल्पनिक वास्तविकता है अथवा नहीं, और है तो कहाँतक? यदि हम सभी वर्गोंके कलाकारोंसे व्यक्तिगत प्रदर्शन, निष्कपट अभिव्यक्ति तथा मौलिकताकी माँग न करके केवल एक ही विशिष्ट गुणकी माँग करें तो कदाचित् आलोचना-क्षेत्रकी बहुत कुछ विश्वखलता कम हो जायगी। वह विशिष्ट गुण है अतिशय तीव्रानुभूति। कलाकार जितनी ही तीव्रानुभूति दे मके उतनी ही उसकी कृति श्रेष्ठ होगी। तीव्रानुभूतिवादी आलोचना-प्रणालीमें कलाकारकी तीव्रानुभूति ही खोजी जाती है और उसके रूपोंको प्रस्तुत किया जाता है। नाटक या काव्यमें पात्रोंका भावावेशमय आक्रोश, अतिशयोक्तियोंकी स्थिति आदि तीव्रानुभूतिके ही रूप हैं। तीव्रानुभूतिको प्राचीन यूनानी समीक्षकोंने भव्य भावना प्रसार, रोमीय समीक्षकोंने तेज और शक्ति तथा पुनरुत्थानकालके समीक्षकोंने प्रेरणा कहा है। [विशेष दे०—‘आलोचना, इतिहास तथा सिद्धान्त’ खत्री]। —वि० मो० श०

**तुक : तुकांत**—किसी छन्दके दो चरणोंके अन्तमें जब अन्त्यानुप्रास आता है तो उसे तुक कहा जाता है। चरणके अन्तमें होनेके कारण उसे तुकान्त भी कहते हैं। तुकमें स्वर और व्यंजन, दोनोंकी समानता और आशिक एकता रहती है। उर्दू और फारसी काव्यमें केवल स्वरसाम्यसे भी तुक बन जाता है, जैसे, अलिफका काफिया ‘देखा’ और ‘भला’में हो सकता है। हिन्दीमें साधारणतया इस प्रकारके तुक ग्राह्य नहीं माने जाते, उनमें व्यंजनोंकी एकता भी आवश्यक रहती है, जैसे, ‘देखा’ ‘लेखा’, ‘भला’ ‘गला’में। संस्कृतमें स्तोत्रों और अष्टपदियों-पट्टपदियोंको छोड़कर सभी प्रचलित छन्दों(वृत्तों)में तुकका अभाव मिलता है। वस्तुतः तुकका विकास लोकभाषाओंकी गेय-परम्परासे हुआ और संस्कृत साहित्यमें जयदेव आदिके गीतोंमें ही वह अपवाद-रूपमें पाया जाता है—‘कवि संस्कृतके वृत्तमें, तुक विकल्प थल होत। भाषा छन्दनिर्मे अवसि, सनियम करत उदोत।’ (वृ० त० ३)।

हिन्दीमें कुछ कवियोंने संस्कृतके वृत्तोंमें भी तुकका समावेश कर दिया। उदाहरणार्थ, मैथिलीशरण गुप्तका निम्नलिखित वसन्ततिलका वृत्त लिया जा सकता है—‘ओहो! मरा यह बराक वसत कैसा? जँचा गला हँध गया अव अन्त जैसा। देखो, बड़ा ज्वर, जरा जड़ता जगी है। लो ऊर्ध्व श्वास इसकी चलने लगी है।’ (साकेत नवम सर्ग)। कुछ तुकोंके साथ स्थायी अश भी संयुक्त रहता है, जिमे उर्दू और फारसीकी शायरीमें रदीफ नाम दिया जाता है। उपर्युक्त वृत्तमें प्रयुक्त जगी है, लगी है, में ‘है’ इसी प्रकारका अश है। कुछ तुक दोहरे होते हैं, जैसे उपर्युक्त वृत्तमें ही ‘वसन्त कैसा’ और ‘अन्त जैसा’। वसन्तका तुक अन्त है और कैसाका तुक जैसा। इस तरहके

दोहरे तुक मैथिलीशरण गुप्तके द्वारा ही सबसे अधिक प्रयुक्त हुए हैं।

तुकान्तके सम्बन्धमें शास्त्रीय विवेचन मुख्यतया भिखारीदासके ‘काव्यनिर्णय’, रामसहायकी ‘वृत्ततरंगिनी’ और जगन्नाथप्रसाद ‘भानु’के ‘छन्दप्रभाकर’में उपलब्ध होता है। ‘काव्यनिर्णय’के इक्कीसवें उल्लासमें तुकोंका वर्गीकरण इस प्रकारसे किया गया है—१ उत्तम, (क) समसरि, (ख) विषमसरि, (ग) कष्टसरि। २ मध्यम, (क) अमंयोगमिलित, (ख) स्वरमिलित, (ग) दुर्मिल। ३ अधम, (क) अमिलसुमिल, (ख) आदिमत्त अमिल, (ग) अन्तमत्त अमिल। वीप्सा, याम और लाटिया ये तीन भेद दासने और दिये हैं। लाटिया तुक, रदीफके साथ आनेवाला काफिया है।

‘भानु’ने सम विषमादि चरणोंमें तुकोंकी स्थितिके आधारपर उनका विभाजन छ भेदोंमें किया है (काव्य-प्रभाकर पृ० २९६-९८)—१ सर्वान्त्य, २ समान्त्य विषमान्त्य, ३ समान्त्य, ४ विषमान्त्य, ५ समविषमान्त्य, ६ भिन्नतुकान्त। उत्तम, मध्यम और निकृष्टके नामसे दासने पूर्वोल्लिखित तुकभेदोंकी सत्ताको भी स्वीकार किया है। समसरि तुक—दरसौ, सरसौ, परसौ, बरसौ (धना-नन्द सुजान०)। विषमसरि—नीरन, गम्भीरन, धीरन, तीरन (भिखारीदास का० नि० २२), इसमें एक चार अक्षरका तुक है। कष्टसरि—मुसकात है, सरसात है, प्रभात है, जात है (वही), इसमें प्रभात तुक कष्टसरि है। मध्यम तुकमें असंयोग—ब्याहि, चाहि (वही), चाहिके स्थानपर च्याहि होना चाहिये था। सुरमिलित—रोई, कोई, (साकेत ९)। दुर्मिलित—उज्ज्वल, निरमल, स्त्रीफल, हिमचल (का० नि० २२), इसमें हिमचल ऐसा तुक है। अधम तुकमें अमिल—पलकें, अलकें, झलकेंके साथ छकें अमिल है (वही)। वीप्सा—धनु धनु, छनु छनु, तनु तनु, वनु वनु। लाटिया—फिरत है, फिरत है, फिरत है, फिरत है (वही)। —ज० गु०

**तुरंगम**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद, यह वृत्त दो नगण और दो गुरुओंसे (III, III, SS) बनता है। दामोदर मिश्रने तुगा (वा० भू० २ ७२), ‘प्राकृतपैंगल’में तुग, भरतने (नाट्य० ३२ १३६) मधुकर सहशाख्या, दु खभजन- (वाग्बल्लभ, समवृत्त ३५)ने तुगा, भानुने तुग (छ० प्र०), दासने तुगा (छ० ५ ६८) नाम दिया है। केशवने इसका प्रयोग किया है। उदा०—‘बहुत वदन जाके, विविध वचन ताके। बहुभुज युत जोई, सबल कहिये सोई।’ (रा० च० ४. १०)। —पु० शु०

**तुल्यदेहितुल्य**—दे०—‘काव्य-हरण’, ‘अर्थ-हरण’का भेद।

**तुल्यप्राधान्य व्यंग्य**—गुणीभूत व्यंग्यका एक भेद, जहाँ वाच्यार्थ तथा व्यंग्यार्थ दोनों समान रीतिसे उत्कृष्ट हों। सदिग्धप्राधान्य व्यंग्यमें वाच्यार्थ-व्यंग्यार्थकी सापेक्षिक उत्कृष्टताका निर्णय नहीं हो पाता, किन्तु इस भेदमें दोनों निश्चित रूपसे समकक्ष कहे जा सकने ह। पन्तकी इन पक्तियोंका वाच्यार्थ तथा उनका व्यंग्यार्थ (—‘मनुष्यके दिन एक-से नहीं रहते, उत्थान-पतन यही सृष्टिका नियम है’), दोनों ही समान रीतिमें उत्कृष्ट हैं—‘आह वचनका



कोमल गात, जराका पीला पात । चार दिन सुखद चाँदनी रात । और फिर अन्धकार अघात ।' (का० द०, पृ० ३२४) । —उ० अ० शु०

**तुल्ययोगिता**—सादृश्यगर्भ गयौपम्याश्रयका पदार्थगत अर्थालंकार । यह प्राचीनों (भामह, दण्डी आदि) में स्वीकृत रहा है । अभिप्राय है तुल्य-परस्पर समान-योगका मन्वन्ध अथवा अन्वयका होना । दण्डी ने 'काव्यादर्श' में अधिक गुणवान् जनोके सादृश्य प्रतिपादन में तुल्ययोगिता मानी है । उद्धृत, रूयक तथा विद्याधरके अनुसार इसमें औपम्यका अन्तर्निहित होना अनिवार्य है—'प्रस्तुत या अप्रस्तुत वस्तुओं में, जो एक ही गुण-धर्मके आधार पर मन्वन्ध हो जायें, सादृश्य भी होना चाहिये' (अल० स०) । इनकी दृष्टि से मात्र वस्तुओं का एक धर्म होना ही तुल्ययोगिता नहा है । परन्तु मन्मट तथा विश्वनाथ प्रकृत अथवा अप्रकृतके साधारण धर्मके ग्रहणको पर्याप्त मानते हैं—'पदार्थानां प्रस्तुतानामन्येषा वा यदा भवेत् । एकधर्माभि-मन्वन्ध स्यात्तदा तुल्ययोगिता ।' (सा० द० १० . ४८), अर्थात् प्रस्तुत या अप्रस्तुतका एक-दूसरेके साथ समान धर्मसे मन्वन्ध होना । जयदेवने 'चन्द्रालोक' में 'क्रियाटि' के द्वारा प्रस्तुतों और अप्रस्तुतोंकी तुल्यता में यह अलंकार माना है (५ . ५१) । अप्पय टीक्षितके लक्षण में 'काव्यप्रकाश' तथा 'साहित्यदर्पण' के 'धर्मक्य' का प्रभाव है । भोजने 'सरस्वती-कण्ठाभरण' में हित तथा अहित में व्यवहार तुल्यताको स्वीकार किया है । हिन्दी के आचार्यों ने तुल्ययोगिताके इस सम्पूर्ण विकासक्रमको अपने विवेचन में स्थान दिया है । जगत सिंह ने 'भाषाभूषण' में भोजके लक्षणको प्रथम भेद, 'चन्द्रालोक' के लक्षणको दूसरा भेद तथा दण्डी के लक्षणको तीसरा भेद माना है । अन्य आचार्यों में मनिराम, भूषण आदि कतिपयने दण्डीके लक्षणको छोटकर केवल दो भेद माने हैं और दास तथा पद्माकर आदिने तीनों भेदोंको स्वीकार किया है । कुछने मन्मट आदिके समान वर्ण्य तथा अवर्ण्यका अलग उल्लेख किया है ।

प्रथम—केवल अनेक प्रस्तुत अथवा अप्रस्तुतोंका एक ही साधारण धर्म एक बार कहा जाय—'जहाँ अवर्ण्यनको वरम के वर्ण्यनको एक ।' (ल० ल० . १३०) । पद्माकर-ने इसके दो भेद किये हैं—'वर्ण्यनको जहाँ धर्म ईर्ष्ये' तथा 'धर्म ईर्ष्ये जु अवर्ण्यन केरौ' (पद्मा० ७१) । उदा०—'लखि तेरी सुकुमारता, एरी या जग माँहि । कमल गुलाव कठोरसे किहिको लागत नाहि ।' (अ० म० २५३), यहाँ कमल और गुलाव, दोनों अप्रस्तुतोंका एक धर्म कथन किया गया है तथा—'काहूके क्यों हूँ घटाये घटै नहि सागर और गुन-आगर प्रानी ।' (का० नि० ८), यहाँ 'नागर' और 'गुन आगर प्रानी' के मात्र 'घटाये घटै नहि' का एक धर्म कहा गया है । इसी प्रकार—'अमिनव जीवन जोति मी जगमग होत विलास । तियके तन पानिप बटै, पियके नैन पियास ।' (ल० ल० १३२), यह वर्ण्यका उदाहरण है ।

द्वितीय—हित-अनहित में तुल्यवृत्तिके वर्णन में—'हित अनहितको एकसो जहाँ वरतन व्यवहार ।' (शि० भू० १०६) अथवा—'नम फलप्रद हित अहित करै, काहूको ये कर्म ।' (का० नि० ८) । उदा०—'जे निमि दिन

सेवन करै, अरु जे करै विरोध । तिन्हें परम पद देत हरि, कही कौन यह बोध ।' (ल० ल० १३४) अथवा—'दास न पापी सुरापी तपी औ जापी हितू अहितू विलास । गग तिहारी तरगनसाँ सब पावै पुरन्दरकी प्रसुताई ।' (का० नि० : ८), यहाँ हित-अनहितके प्रति गंगाकी समानवृत्ति कही गयी है ।

तृतीय—प्रस्तुत (उपमेय) की उत्कृष्ट गुणवालोंके साथ गणना—'जा-जा सम जिहि कहन को वहै-वहै कहि ताहि ।' (का० नि० ८) अथवा—'बहुत बडेनि नग वर्न्यहू आनौ ।' (पद्मा० ७५) । उदा०—'कामधेनु अरु कामतर चिन्तामनि मन मानि । चौथो तेरो लजस हूँ, है मनसाके दानि ।' (अ० म० . २४७), यहाँ यशको उत्कृष्ट वस्तुओंके साथ गिनाकर उनके समान फलदायक कहा गया है । अथवा 'प्रवल सुरेस रमेस महेसा । नेम गनेस हु तुम हु नरेसा ।' (पद्मा० . ७५) ।

द्वीपक (प्रथम) में भी एक धर्मका निर्देश अभिप्रेत है, किन्तु वहाँ प्रस्तुत-अप्रस्तुत, दोनोंके निषय में यह कथन होता है, जब कि तुल्ययोगिता में दोनोंमेंसे एकको लिया जाता है । —२०

तेज-दे०—'सात्त्विक गुण', नायक ।

**तेलुगु (भाषा तथा साहित्य)**—तेलुगु आधुनिक भारतीय भाषाओं में एक प्रधान भाषा है । यह १,१३,११० वर्गमीलके विस्तृत क्षेत्र में, तीन करोड़ बीस लाख जनसमूह की मातृभाषाके रूप में बोली जाती है । आधुनिक भारतीय भाषाओं में हिन्दीके बाद सबसे बड़ी संख्या में बोली जानेवाली भाषा यही है । इसकी अपनी स्वयं एवं समुन्नत सांस्कृतिक परम्परा रही है, अपनी लिपि अलग रही है तथा विशाल साहित्य रहा है ।

तेलुगु, तेलुगु, आन्ध्र, ये तीनों शब्द आजकल एक ही भाषाके लिए पर्याय बने हैं । इनमेंने 'आन्ध्र' शब्दका प्रयोग क्रमशः 'जातिबोधक', 'देशवाचक' और अन्त में 'भाषासूचक' अर्थों में होता आया है । 'तेलुगु' और 'तेलु' ये शब्द 'आन्ध्र'के परवर्ती रहे हैं । ऐतरेय ब्राह्मण (तस्यह विश्वामित्रस्यैकगत पुत्रा असु, पचाशत् एकज्यायासो मधुच्छन्दस पचाशत् कनीयास, तदै ज्यायासो न ते कुलन् मेनिरे, तान् अनुव्याजहारन् तानव प्रजा भक्षिस्तेतित एतेन्ना पुण्ड्रा शवरा पुलिन्दा मूतिवा इत्युदन्त्या बहवो सवन्ति वैश्वामित्रा दस्यूना भूयिष्ठा ।) महाभारतके सभापर्व, रामायण (वाल्मीकि रामायण, किष्किन्धाकाण्ड ४१) में, गिरनार पहाड़के शिलालेख ('अन्वपिरिन्देपु' अशोकके गिरनार शिलालेख) में, आहवाजगदीके शिलालेख में, 'मनुस्मृति', 'मत्स्य', 'वायु', 'ब्रह्माण्ड' इत्यादि पुराणों में तथा इतिहासकार प्लिनीकी रचना में आन्ध्र जातिका उल्लेख मिलता है । इतना नव होनेपर भी स्वयं आन्ध्र शासकणी या सातवाहन और इक्ष्वाकु शासकोंने अपने अनेक शिलालेख (ई० पू० २२१ से ई० सन् २१८ तक, राज चलावेवाले आन्ध्र सम्राटोंके शिलालेख, नासिक, कन्हेरी, काली, नानावाट, अमरावती, चित्रचित्रा वगैरह स्थानों में प्राप्त हुए हैं) आदि में अपने जातिसूचक इस शब्दका उल्लेख तक न किया था ।

सम्भवत वे लोग विश्वामित्र द्वारा अभिशप्त सन्ततिके अनुयायी कहलाना न चाहते थे। फिर तीसरी शताब्दीके आमपासके पल्लवराज शिव स्कन्दवर्माके एक ताम्रपत्र (मेदवोलुमें प्राप्त) और हरिहडगरिलवाले लेखमें आन्ध्र राजाओंके राज्यके लिए पहले पहल 'अन्धापथीयो' (आन्ध्रपथ) और 'सातवाहनिरट्ट' (सातवाहन राष्ट्र) नाम मिलते हैं। चीनीयात्री ह्वेन्त्सांगकी रचनाओंमें भी इस राज्यके लिए 'आन्ध्रमण्डल' नाम मिलता है। शातकर्णिराज्य तो अपने जिलालेखोंमें 'दक्षिणापथ' यही नाम ही देते थे। नासिकके गोतमीवालाश्रीके लेखमें (दक्षिण) 'पथेसरो' यह उल्लेख मिलता है।

'आन्ध्र' शब्दका प्रयोग भाषाके लिए होने लगा है। तेलुगुके सर्वप्रथम महाकाव्य 'भारतग्रन्थ'के रचयिता नन्नय भट्टारकके समयमें उनके आश्रयदाता राजराज द्वारा प्रदत्त एक ताम्रपत्रमें नन्नयके सहयोगी नारायण भट्टको 'आन्ध्र कविताविशारद' कहा गया है। इनका समय ११वीं शती रहा। किन्तु उस समयके पूर्व ही यहाँकी भाषाके लिए 'तेलुगु' नाम व्यवहारमें था और 'तेलुगु' नाम १२०० ई० के आसपास चल पड़ा था। 'तेलुगु'-'तेनुगु' इन दोनों शब्दोंकी व्युत्पत्तिके बारेमें पण्डितोंमें मतैक्य नहीं रहा है। तेलुगु शब्दको कुछ लोग 'त्रिलिंग'का विकार मानते हैं तो दूसरे 'त्रिकलिंग'का।

भाषाशास्त्रियोंके अनुसार तेलुगु भाषाकी उत्पत्तिके बारेमें दो मत पाये जाते हैं। द्राविड भाषाओंका सर्वेक्षण करके उनका तुलनात्मक व्याकरण प्रस्तुत करनेवाले काल्डवेल तथा उनकी तरह सोचनेवाले तेलुगुको द्राविडभाषा-परिवारका एक सदस्य मानते हैं। भारत-यूरोपीय परिवारसे उसे भिन्न मानते हैं। किन्तु आन्ध्र भाषा तथा अन्य भारतीय भाषाओंका समन्वयात्मक अध्ययन करके 'आन्ध्र भाषा चरित्र' नामक बृहदाकारग्रन्थ प्रस्तुत करनेवाले चिड्-कूरि नारायण रावका मत है कि तेलुगु आर्य परिवारकी भाषा है। जिस प्रकार आधुनिक भारतीय भाषाएँ, प्राकृत, पालि, अपभ्रंश आदि अपने-अपने क्षेत्रीय भाषा-विकारोंकी परिणाम हैं, उन्ही प्रकार तेलुगु भी दक्षिण-भारतमें ईसाके पूर्व और बादकी सदियोंमें प्रचलित प्राकृतका ही, जिसमें हालकृत 'गाथासप्तशती' और गुणादयकी 'बृहत्कथा' वगैरह हैं, क्रमानुसार विकसित रूप है। पश्चिमी पण्डित ओल्डनवर्गने अपने 'तिपिटक' नामक ग्रन्थके दूसरे खण्डकी भूमिकामें लिखा है कि लकामें प्राप्त 'तिपिटक' आदि बौद्ध ग्रन्थोंकी भाषा 'पालि' उस समय आन्ध्र जनपदोंमें व्यवहृत प्राकृत ही थी। दोनोंमें अन्तर नहीं है। तेलुगु भाषाके व्याकरण-ग्रन्थ 'आन्ध्र शब्दचिन्तामणि'में नन्नय भट्टारकने तेलुगुके प्रादुर्भावके बारेमें आजसे लगभग ९०० वर्ष पूर्व स्पष्ट लिखा है कि 'आद्यप्रकृति प्रकृतिश्चाथे, एषा तथोर्विकृति।' नारायण राव लिखते हैं कि 'सच बात तो यह है कि ई० पू० ३००से लेकर ई० सन् ५००तक दक्षिण-भारतमें व्याप्त प्राकृतोंको लेकर शोधकार्य पर्याप्त मात्रामें नहीं हुआ। दक्षिणी प्राकृतोंमें एक 'द्राविडी प्राकृत' भी थी। अन्य भारतीय प्राकृतोंकी ही तरह उसका भी विकास हुआ था। दूसरी प्राकृतोंपर द्राविड प्राकृतका जैसा प्रभाव पड़ा था

उसी तरह द्राविड भाषाओंपर भी अन्य प्राकृतोंका उतना ही असर रहा। प्राचीनतम आर्य भाषाओंसे ही जिस प्रकार दूसरी प्राकृतें निकली थीं उसी प्रकार द्राविड भाषाओंका भी विकास हुआ है।'

जहाँतक तेलुगु लिपिका प्रश्न है, यह तो सभी लोग मान चुके हैं कि वह प्राचीन ब्राह्मीकी दक्षिणी शाखाका ही परिणाम है। दक्षिणकी चारों लिपियोंमें कन्नड लिपिके साथ इसका घनिष्ठ सम्बन्ध है। दोनों प्रायः एक-सी लगती हैं। लोग यह मानते हैं कि ३-४ शताब्दियोंके पूर्वतक दोनों भाषाओंकी एक ही लिपि रही थी।

तेलुगुवर्णमाला अत्यन्त वैज्ञानिक एवं सम्पूर्ण है। उसमें ५६ अक्षर हैं। तेलुगु भाषाके सभी शब्द अजन्त या स्वरान्त होते हैं। हिन्दी आदि भारतीय भाषाओंकी तरह व्यञ्जनान्त नहीं। इससे यह भाषा सगीतके लिए अत्यन्त उपयुक्त है। कर्नाटक सगीतके सभी वाग्गेयकारोंने इस भाषामें कृतियाँ रची हैं। तेलुगुकी इसी सगीतात्मकताको देखकर काल्डवेलने उसे 'पूर्वी इटालिया' कहा है। तेलुगु भाषा-भाषी जनताका उच्चारण प्रायः स्पष्ट एवं शुद्ध रहता है। समस्त ध्वनियोंका उच्चारण वे कर लेते हैं।

अधिक विस्तृत क्षेत्रमें फैले रहनेके कारण विभिन्न प्रान्तोंकी व्यावहारिक तेलुगुके रूपोंमें थोड़ी-बहुत भिन्नताका आ जाना स्वाभाविक है। करनूल, अनन्तपुर कड्या आदि पश्चिमी जिलोंकी तेलुगुमें नेल्लूर, चित्तूर, ओंगोल जैसे दक्षिणी सरहदकी भाषामें, उत्तरमें विशाखपट्टण, गोदावरी जिलोंकी बोलीमें और तेलंगानेकी भाषामें उच्चारण एवं शब्द-प्रयोगको लेकर एकरूपता नहीं रह गयी है, किन्तु इसका मतलब यह नहीं कि यह कोई अलग-अलग बोलियाँ हैं। तमिल, कन्नड, महाराष्ट्र एवं उत्कल, इन पार्श्ववर्तिनी भाषाओंका प्रभाव सरहदी जिलोंके भाषा-व्यवहारपर सहज ही लक्षित होता है। राजनीतिक कारणोंसे तेलंगानेकी तेलुगुमें उर्दू शब्दोंका अंश पर्याप्त मात्रामें पाया जाता है।

किन्तु कुछ बोलियाँ भी, जो केवल मौखिक हैं और जिनका सम्बन्ध तेलुगुसे दिखाया जा सकता है, वर्तमान आन्ध्र प्रदेशके कुछ पार्वत्य क्षेत्रोंमें और उसके बाहर भी पायी जाती हैं।

त्रियर्मनने यह राय प्रकट की है कि तेलुगुका अन्य द्राविड भाषाओंसे विलक्षण, अपना स्वतन्त्र स्थान रहा है। तेलुगुकी प्राप्त इस विलक्षणताका कारण, नारायण रावके अनुसार, अन्य द्राविड भाषाओंसे अधिक प्राचीन प्राकृतोंके साथ उसका नैकट्य ही है। उन्होंने अपना यह दृढ़ विश्वास प्रकट किया है कि तेलुगुके बारेमें विचार करते समय केवल द्राविड भाषाओंके साथ उसके सम्बन्धकी मीमांसा करनेमें ही काम न चलेगा। अन्य द्राविड भाषाओंके साथ-साथ प्राचीन प्राकृतों तथा वर्तमान आर्य भाषाओंके सम्बन्धका भी परीक्षण करना, तथ्यप्रकाशनके लिए अत्यन्त आवश्यक है।

तेलुगुमें स्फुट साहित्यका दर्जन हमें सन् १०५० ई०के आसपास होता है। तबसे लेकर लगभग ९०० वर्षोंका इतिहास इस वाङ्मयका पाया जाता है। महाकवि नन्नय भट्टारकका मरुत भारतका काव्यानुवाद इस साहित्यकी सर्वप्रथम और सर्वांगसुन्दर कृति है। महाकवि नन्नयके ही

नाथ तेलुगुके अवतक उपलब्ध साहित्यका प्रारम्भ माना जाता है। ये न केवल महाकवि ये बल्कि तेलुगुके नवप्रथम वैयाकरण भी रहे। किमी भी साहित्य-परम्पराका श्रीगणेश उत्तम श्रेणीकी काव्यरचना एवं व्याकरण-ग्रन्थके साथ एकदम नहीं माना जा सकेगा। अताव्दियोंकी पूर्ववर्ती साहित्य-साधनाके परिणामस्वरूप ही वैसी परिणति लक्षित होगी। नन्वयकृत व्याकरण-ग्रन्थ 'आन्ध्र शब्दचिन्तामणि' का प्रणयन सत्कृतमें हुआ था। इस कृतिमें पूर्ववर्ती अनेक काव्योंका उल्लेख भी, उदाहरण प्रस्तुत करते समय, किया गया है। इसके अलावा इनके पूर्वके साहित्यस्वरूपपर प्रकाश डालनेवाले कई प्राचीन शिलालेख, नाँवके बने दानपत्र प्राप्त हुए हैं, जिनपर उत्कीर्ण स्वरूप काव्यमय रचनाओंसे प्रकट होता है कि तेलुगु, मध्याह्नरा वगैरह व्यवस्थित देशी तेलुगु छन्दोंमें सुन्दर साहित्य-प्रणयन होता था। शिलालेखों और दानपत्रोंके इन प्रमाणोंके बलपर यह कहा जा सकता है कि तेलुगुमें साहित्य-रचना ग्यारहवीं शतीसे काफी पूर्व प्रारम्भ हुई थी और ईसाकी ७वीं शतीको उसका प्रारम्भिक बिन्दु माना गया है।

आधुनिक तेलुगु साहित्यके युगप्रवर्तक क० वीरेयल्लिगन् पन्थुलुके अनुसार, तेलुगुके १०५० वर्षोंके साहित्यका काल-विभाग इस प्रकार है—

- (१) अज्ञात युग—ई० सन् ७०० से लेकर १०५० तक।
- (२) आद्ययुग—ई० सन् १०५० से लेकर १५०० तक।
- (३) मध्ययुग—ई० सन् १५०० से लेकर १७५० तक।
- (४) वर्तमान युग—ई० सन् १७५० से लेकर आजतक।

साहित्यमें प्रतिपादित विषयके अनुसार मोटे तौरसे इनके क्रमशः चार और भी नाम दिये जा सकते हैं—

- (१) शासनयुग—लेखों और ताम्रपत्रोंका काल।
- (२) पुराणयुग—संस्कृतके पुराणग्रन्थोंका अनुवाद-युग।
- (३) प्रबन्धयुग—अनुकृत या स्वतन्त्र काव्यरचनाका युग।
- (४) गद्ययुग—नवीन विकासका युग।

इन चारों युगोंका नक्षेपमें परिचय नीचे दिया जाना है—

(१) अज्ञात युग—वैसे तो ई० पूर्व २०० के करीब आन्ध्र सातवाहन राजाओंके समयसे इनका प्रारम्भ माना जा सकता है, किन्तु सन् ७०० ई० के पूर्वके जो भी शिलालेख मिले हैं उनकी भाषा या तो संस्कृत रही या प्राकृत। तेलुगुका रूप तो ७वें शतकके बादवाले शिलालेखोंमें देखा जाता है। इनमें वर्तमान अनन्तपुरन् जिलेमें प्राप्त बाटामी चालुक्य नरेशोंके दो शिलालेख तथा जिला गुण्टूरमें उपलब्ध वैनी चालुक्य राजाका शिलालेख विशेष रूपसे उल्लेखनीय हैं। इनमें प्रयुक्त भाषाका रूप काफी प्राचीन रहा। लेखोंके अतिरिक्त इस युगके साहित्यके दूसरे प्रकार हैं, 'तुम्मेदपदमुलु' (अमरगीत), 'गोविन्दपदमुलु', 'यशगानमुलु', 'नेलुकोलुपुलु' (प्रमातिर्था), सुद्धु आदि।

(२) पुराणयुग—इस युगके साहित्यका प्रणयन धर्म-प्रचार, धर्म-रक्षा एवं सांस्कृतिक उत्थानवाले तीन लक्ष्योंको लेकर चला था। आदिकवि नन्नयक पूर्व देशमें बौद्ध एवं जैन विचारधाराओंकी प्रबलताके कारण सनातन धर्मका हास-सा हो चला था। सनातन वैदिक धर्मके प्रति फिरसे जननाकी

आकृष्ट करनेके लिए उन महामहेश्वरोंने अपने आश्रयदाता चालुक्य-नरेश राजराज नरेन्द्रको प्रेरणासे, पात्रनी गौतमीके तीरपर पंचम वेद 'महामारत' ग्रन्थका कान्ता सम्मित-काव्यमय शैलीमें सरम अनुवाद किया था, किन्तु 'अरण्य' पर्वका योडा ही अश अनूदित कर पाये कि असमय ही उनका देहान्त हो गया। नन्वयके करीब दो सौ साल बाद कविब्रह्म तिव्कन सोमयाजी हुए थे, उन्होंने शेष १५ पर्वोंका अनुवाद, अद्भुत क्षमता एवं सुन्दरताके साथ प्रस्तुत किया था। अर्धे अरण्यपर्वका शेषांश, पीछे १४वीं शतीके मध्यभागमें जाकर, एक तीसरे महाकवि 'प्रबन्ध-परमेश्वर' वराप्रगटाने पूरा किया था। इस प्रकार 'महामारत' ग्रन्थका अनुवाद तीन महाकवियों द्वारा तीन अताव्दियोंमें जाकर सम्पन्न हुआ था। इन्हींको 'कवित्रयी'के नामसे श्रद्धापूर्वक स्मरण किया जाता है।

इस युगके अन्य उल्लेखनीय कवि हैं राजा नन्नेचोट, नाचन सोमनाथ, पाल कुरिक सोमनाथ, रायनि भास्कर, वमोर पोतना, महाकवि श्रीनाथ। साहित्यके गौरवग्रन्थ हैं 'कुमारसम्भवन्', 'उत्तर हरिवंशम्', 'भास्कर रामायणम्', 'आन्ध्र महाभागवतम्', 'काशीखण्डम्', 'शृंगारनैषधम्', 'वनवपुराणम्' वगैरह। इनमें अन्तिम रचना स्वतन्त्र ग्रन्थ है। इस युगतक आते-आते काव्यरचनामें दो विधान जो पकड़ने लग गये थे। एक मार्गी, अर्थात् संस्कृत काव्यरीतियोंका अनुसरण करनेवाली संस्कृतशब्दबहुला रचना और दूसरी देशी, यानी जनसमूहकी रुचिके अनुसार उनकी ठेठ तेलुगुमें चलनेवाली शैली। 'महामारत', 'भागवत', 'भास्कर-रामायण', 'नैषधम्' वगैरह मार्गी कवित्वकी रचनाएँ रही। 'कुमारसम्भवन्' 'मवपुराणम्' वगैरह शैव धर्मप्रतिपादक ग्रन्थ देशी शैलीमें मार्गी रचनाओंके लिए प्रतिक्रियाके रूपमें लिखे गये। क्रमशः वैदिक धर्मके प्रति आस्था कम होती गयी और वीर शैव और वीर वैष्णव धर्म जनतापर हावी होने लगे। ऐसे समयमें महाकवि तिव्कन अपने ग्रन्थोंमें ठेठ तेलुगु शब्दोंका प्रचुर प्रयोग करके मार्गी साहित्यको भी साधारण जनताके बहुत समीप ले गये।

(३) प्रबन्धयुग—यह तेलुगु साहित्यका स्वर्णयुग माना जाता है। महाकवि श्रीनाथके साथ अनुवादोंकी परम्परा रुक-सी गयी और काव्यप्रयासियोंकी दृष्टि मौलिक प्रबन्ध लिखनेकी ओर हुई। सोलहवीं शतीके प्रारम्भसे प्रबन्धरचना, यानी स्वतन्त्र महाकाव्य-प्रणयनका सूत्रपात हुआ। देशमें काकतीय शासकोंके समयसे ही सुसलमानोंके आक्रमण होने लगे। एक प्रबल हिन्दू राष्ट्रकी स्थापना करके आर्य धर्म एवं संस्कृतिकी रक्षा करनेके उद्देश्यसे महात्मा विद्यारण्यके दिशा-दर्शनमें प्रतापी विजयनगर राज्यकी स्थापना हुई। विजयनगरके राजाओंने सबसे प्रतापी और आदर्श प्रभु हुए कृष्णदेवरायलु। वे स्वयं बड़े विद्वान् एवं कवि थे और उन्होंने अपने दरबार 'भुवन-विजय समान' 'अष्ट दिग्गज' महाकवियोंको प्रश्रय दिया था। अल्लसनि पेद्दना, नन्दितिम्मना, तेनालिरामकृष्ण, धूर्जटि, मट्टनूति, मादयगारि मल्लना, अव्यलराजु रामभद्रकवि, कन्दुकरि रुद्रकवि धुरन्धर दिग्गज कवि थे, जिन्होंने 'मनुचरित्रम्', 'पारिजातापहरणम्', 'शण्डुरगमाहात्म्यम्', 'कालहस्ती'

श्वरशतकमु', 'वसुचरित्रमु' आदि अनमोल महाकाव्य रचे थे। स्वयं श्रीकृष्णदेवरायने 'आमुक्तमाल्यदा' नामक महाग्रन्थ लिखा था। भट्टमूर्तिने 'वसुचरित्रमु' नामक प्रबन्धके अलावा 'नरसम्भूपालीयमु' नामक रीतिग्रन्थ एवं 'हरिश्चन्द्र नलोपाख्यानमु' नामक द्वयर्थी काव्य रचे थे। इनके अलावा पिंगलि सूरन्ना नामक एक और महाकवि-ने 'कलापूर्णोदयमु' नामक अद्भुत महाकाव्य रचा था, जिसकी टक्करका सर्वलक्षणसम्पन्न काव्य दूसरा नहीं मिलता।

इस युगके उत्तरार्द्धमें साहित्यका रगमच विजयनगर राज्यके पतनके बाद, दक्षिणमें तजाऊरके राजाओंके आश्रयमें चला गया। रघुनाथरायलु, अच्युत विजयराघव वड़े ही विद्वत्कवि एवं कविपोषक नरेश थे। तजाऊरकी ही मौँति मदुरैमें भी तिरुमल नायक आदि राजाओंने साहित्यको बहुत प्रश्रय दिया था। सुकवि चेम्बूरवेंकटकवि-का 'विजयविलास', शेषम् वेंकटपतिका 'ताराशशकविजय' स्त्री-कवि मुदुदुपलनिका 'राधिकास्वान्तनमु' विजयराघवका 'रघुनाथनायकाम्युदयमु', स्त्री-कवि रगाजम्माका 'उपापरि-णयमु' वगैरह अनुपम ग्रन्थ किसी भी साहित्यकी गौरव प्रदान कर सकेंगे। इस युगके पूर्वार्द्धकी स्त्री-कवि आतुक्कुरि मोल्लाने एक छोटी, किन्तु सरम रामायण प्रस्तुत की है, जो अत्यन्त लोकप्रिय है।

इन अनुवादों तथा प्रबन्धोंके अतिरिक्त प्राचीन तेलुगुका शतक-साहित्य भी विशेष महत्त्व रखता है। शतक-काव्य-प्रणयनकी परम्परा अनुवाद-युगमें ही प्रारम्भ होकर अन्य साहित्यिक रचनाओंके समानान्तर बराबर चलती रही है। ई० सन् ११७१ के सुप्रसिद्ध जैव कवि पण्डिताराध्यकी रचना 'शिवतत्त्वसारमु'के साथ इस रचनाका सञ्ज्ञापात हुआ था। कुल मिलाकर तेलुगुमें १००० से भी अधिक शतककाव्य लिखे गये थे, जिनमें ६०० के करीब उपलब्ध हुए हैं। ये शतक भक्ति, शृंगार और नीतिपूर्ण रचनाएँ हैं, जिनमें सौ या उससे अधिक मख्यामें, मुक्तक शैलीमें छन्द गुँथे रहते हैं। प्रत्येक शतकका एक 'मकुट' होता है, जो प्राचीन हिन्दीके सतसईकारोंके नामोंकी तरह, रचनाके प्रत्येक छन्दमें जोड़ा जाता है। तेलुगुके अत्यन्त प्रचलित शतक-ग्रन्थोंमें 'वृषाधिपशतक', 'नारायणशतक', 'दाशरथि-शतक', 'वेमनशतक', 'सुमतिशतक', 'आन्ध्रनायकशतक', 'भास्करशतक', 'नरसिंहशतक' वगैरह उल्लेखनीय हैं। यथावाक्कुल अन्नमय्या पालकुटिकि सोमनाथ, पोतनामात्य, गोपन्ना, वेना, बद्देन, भास्कर, कूर्मनाथ कवि, कासुल पुरुषोत्तम कवि वगैरह अत्यन्त प्रौढ़ एवं सफल शतककार हुए हैं।

गीति साहित्य शतकोंकी तरह प्राचीन तेलुगुका गीति-साहित्य भी अत्यन्त सम्पन्न रहा। ये गीत भी भक्ति शृंगार और नीतिप्रधान रहते थे और साहित्यके साथ संगीत एवं नाट्य गुणोंसे सराबोर रहते थे। इन गीतिकारोंमें अधिकांश सन्त-महात्मा रहे। गीति-साहित्यकी इस स्वस्थ परम्परामें १५वीं शतीके ताल्लपाक अन्नमाचार्य वगैरह तथा तिरुपतके भक्त कवि क्षेत्रय्या, गोपन्ना (रामदास), नाद-योगी त्यागराज आदिके नाम उल्लेखनीय हैं। त्यागराजकी

कृतियाँ रामभक्तिसे अनुप्राणित थीं और तेलुगु साहित्यके विधापति 'क्षेत्रय्या'के पद शृंगारके सम्राट् मुव्व गोपाल भगवान्की मधुर भक्तिधारासे मण्डित।

यक्षगान प्राचीन तेलुगु साहित्यके दृश्यप्रबन्धोंको यक्षगान कहा जाता है। संगीत, अभिनय एवं नृत्य, इन तीन कलाओंमें प्रवीण कलाकार इनके प्रदर्शन किया करते थे। कन्दुक्कारि रुद्रकवि-कृत 'सुग्रीवविजयमु' तजाऊरके राजा विजयराघव-कृत 'रघुनाथाम्युदयमु', सन्तप्रवर त्यागराज-कृत 'प्रह्लाद भक्तविजयमु' ऐसे दृश्यप्रबन्धोंमें प्रधान हैं। रामायण, महाभारत एवं भागवतकी कथाओंको यक्षगानोंके रूपमें अभिनीत करनेकी अत्यन्त प्राचीन परम्परा तेलुगु जन-जीवनमें रही।

(४) वर्तमान युग-गद्ययुग या नवीन विकासका युग। ई० सन् १७५० तक देशमें ईस्ट इण्डिया कम्पनी शासनके जम जाने और देशी साहित्यके पोषक राजा-महाराजाओंके अधिकारोंके कुण्ठित हो जानेसे साहित्यके क्षेत्रमें एक प्रकारका अवसाद-सा छा गया। विजयनगर राज्यके पतनके बाद प्रभुसत्ताका विकेन्द्रीकरण जो हुआ उससे सन् १६५० ई० से ही दक्षिणमें तजाऊर, मदुराके अलावा पेनुगोंटा, चन्द्रगिरि, वेंकटगिरि, कावेंदिनगर, विजयनगर, (वर्तमान विशाखपट्टण जिलेके) पेद्दापुरम्, पिठापुरम्, तेल्लिगानेके गढाला नामक स्थानोंमें छोटे-छोटे राज्य स्थापित हो चुके थे। इनके शासक तेलुगु साहित्यको करावलम्बन देते रहे। इनमेंसे दक्षिणके तजाऊर और मदुरा-के राजदरबारोंमें, जैसा अभी कहा गया है, साहित्यका काफी सवर्द्धन हुआ, किन्तु फिर भी १६५० ई०से लेकर १९०० ई० तकके ढाई सौ वर्षोंका समय साहित्यिक विकासके विचारसे हास्ययुग ही माना गया है। सन् १६५० ई०से १८५० ई०तकके उल्लेखनीय कवियोंमें समुख वेंकटकृष्णप्प नायक, कूचिमन्नि तिममकवि, एनुगु लक्ष्मणकवि, अडिदमु सरकवि, ककटि पापराजु पुष्पगिरि तिममकवि, गोपीनाथ वेंकटकवि वगैरहके नाम प्रसिद्ध हैं।

विदेशी शासनने यदि एक ओर साहित्यके विकास-पथमें अवरोध प्रस्तुत कर दिये तो दूसरी ओर कुछ अंग्रेजी अधिकारी और ईसाई धर्मप्रचारकोंने तेलुगु गद्य-रचनाको प्रोत्साहन देकर, भाषा एवं साहित्यका अनमोल उपकार किया था। सी० पी० ब्राउन महोदयका नाम तेलुगु भाषा एवं साहित्यके उद्धारकके रूपमें अमर हो गया है। इन्होंने एक बहुत बड़ा तेलुगु शब्दकोष 'त्रोन्य निघट्टु' बनाया था। जूलरि अप्पयशास्त्री और चिन्नयसूरि आदि देशी पण्डितोंने भी भाषाकी उल्लेखनीय सेवाएँ की थीं।

फिर १९वीं शतीके अन्तिम चरण और २०वीं शतीके प्रथम चरणमें कन्दुक्कुरि वीरेशलिंगम् पन्तुलु हुए थे, जो आधुनिक तेलुगु साहित्यके जन्मदाता कहे जा सकते हैं। हिन्दीमें भारतेन्दु हरिश्चन्द्रका जो स्थान है, वही तेलुगुके लिए पन्तुलुका रहा है। कविता, नाटक, उपन्यास, निबन्ध आदि सभी क्षेत्रोंमें इस महान् लेखकने एक सर्वथा नवीन दृष्टिकोणका प्रतिपादन किया। अंग्रेजी साहित्य एवं वगीय विचारधाराओंका, इनकी रचनाओंपर काफी प्रभाव पड़ा है।

वीरेशलिंगम् पन्तुलुके अनन्तर बहुतसे ऐसे साहित्यकार

हो गये हैं, जिन्होंने गद्य, कविता, नाटक, प्रहसन, भाषा एवं साहित्यका इतिहास, निबन्ध, समालोचना कहानी आदि सभी साहित्य-शैलियोंमें ग्रन्थ-प्रणयन किया था। इनमेंसे गुरजाड अप्पाराव मण्ड्याक पार्वतीश्वरकवि, बहुजनपल्लि सीतारामाचार्य, वेद वेक्टरायशाली, धर्मवरन् रामकृष्णमाचार्य, बड्ढाडिचव्वारायकवि, जयन्तीरामय्या, गिडुगुराममूर्ति पन्तुलु, चिलुक्कुरि वीरमद्राव, कोमरांजु लक्ष्मणराव, कोट्टु श्यामल कामशाली, वाविल्ल रामस्वामि-शाली, निरुपति वेक्टरकुडु, वेक्टर पार्वतीश्वर कडुल, सुरवरन् प्रतापरेड्डी आदि प्रसिद्ध हैं। तिरुपति वेक्टर कडुल और वेक्टर पार्वतीश्वर कडुल अत्यन्त प्रतिभाशाली आशुकवि एवं गतावधान चतुर थे। इनकी साहित्यिक यात्राओंने समूचे देशमें कविता-प्रेम एवं प्रणयनकी लहर दौड़ायी। कोप्परपु-कडुल नामक कविवन्धु भी इसी खेवके आशुकवि थे।

इनके अतिरिक्त आन्ध्र विज्ञानमण्डली, विज्ञानचन्द्रिका-मण्डली, साहित्यसमिति, नव्य साहित्यपरिषद् आदि सारन्वत सस्थाओं द्वारा भी तेलुगु साहित्यकी श्रृंगारि हुई है। इस समय तेलुगु साहित्यकी सेवा करनेवाली सस्थाओंमें तेलुगु भाषासमिति, अखिल साहित्य कलामिबर्द्धक आन्ध्र ससद, आन्ध्र सारन्वत परिषद् आदि साहित्य एवं ललित-कलाओंके उत्थानके लिए प्रयास कर रही हैं।

तेलुगु साहित्यकी सेवा आज भी अपने कृतिरत्नों द्वारा करनेवालोंमें इनके नाम उल्लेखनीय हैं—रायप्रोडु सुव्वाराव, तल्लवञ्जल शिवशंकर स्वामी, नहोपाध्याय कामी कृष्णाचार्य, कविसार्वभौम श्रीपाद कृष्णमूर्ति शाली, विश्वनाथ सत्यनारायण, राल्लपल्लि अनन्तकृष्ण शर्मा, गडियारन् शेषशाली, कालोजी नारायणराव, श्रीरगन् श्रीनिवासराम, तुन्मल सीताराममूर्ति चौधरी, गुरन् जापुवा, पुट्टपति नारायणाचारी, पिंगलि काट्टरि कविध, देवुलपल्लि कृष्णशाली आदि। इन ख्यातनामा कवियोंके साथ स्वर्गीय वेट्टूरि प्रमाकरशाली, जनमचिषेपाद्रि शर्मा, चिलुक्कुरि नारायणराव, अट्टिवि वापिराजुने क्रमशः जोधकार्य, काव्यरचना, भाषाका इतिहास, चित्र और शिल्पके क्षेत्रमें विशेष योगदान दिया था। मल्लपल्लि सोमशेखर शर्मा पुरातत्त्व एवं इतिहासके उद्भट पण्डित हैं, जिन्होंने शुष्क एवं नीरस प्रतीत होनेवाले अतीतका सरस काव्यनय प्रतिपादन अनेक ग्रन्थोंमें किया है। मौलिक उपन्यासके क्षेत्रमें उन्नतलक्ष्मीनारायणपन्तुलु, विश्वनाथ सत्यनारायण, नोरिनरसिंह शाली, अट्टिवि वापिराजु, मीक्कपारि नरसिंह शाली, मधिरसुब्बन दीक्षित, गुडिपाटि वेक्टरलक्ष्मी रचनाएँ प्रसिद्ध हैं। कहानीके क्षेत्रमें श्रीपादकृष्णमूर्ति शाली, चिन्तादीक्षितुलु, अट्टिवि वापिराजु, मुनिमाणिक्यन् नरसिंह राव, विश्वनाथ सत्यनारायण, गोपीचन्द्र, कोडवडिगटि कुट्टुन्दराव, पालगुन्मिषराजु आदि प्रतिनिधि-लेखक हैं। हास्य और व्यंग्यके सबल लेखकोंमें मन्तिपाटि कानेश्वरराव प्रसिद्ध हैं। सस्कृतके अलंकारशास्त्र-ग्रन्थोंके प्रामाणिक अनुवाद प्रस्तुत करनेवाले पण्डित लेखकोंमें वेडाल तिरुवेंगलाचारी, नन्निधानन् सूर्यनारायण शाली, जन्मुलपट्टक माधवराव शर्मा आदि प्रमुख हैं। साहित्यिक समालोचकोंमें राल्लपल्लि अनन्तकृष्ण शर्मा, विश्वनाथ सत्यनारायण, गिडला

सूर्यनारायण शाली, पुट्टपति नारायणाचार्य आदिकी सेवा अनमोल है। तेलुगु साहित्यका इतिहास प्रस्तुत करनेवालोंमें कल्लुगटि सीताराम भट्टाचार्य, चागटि शेषय्या, पी० वें० हनुमन्तराव, मधुनापन्तुल सत्यनारायण शाली, अट्टुरि लक्ष्मीकान्त झा आदि प्रधान हैं। भाषा एवं साहित्य सम्बन्धी जोधकार्य करनेवालोंमें कोराड रामकृष्णय्या, निड्डवोडु वेक्टराव, गिडुगु सीतापति गठि जोगि सोमवाजि आदि हैं। खण्डवल्लि लक्ष्मीरजनन्ने 'आन्ध्रल सङ्ग्राहचित्र' लिखा है। अनुवादके क्षेत्रमें काफी कार्य हुआ है। रवीन्द्र, शरद, प्रेमचन्द्र आदिकी रचनाओंके अनुवाद हो चुके हैं। अनेक अंग्रेजी कृतियोंके अनुवाद भी हुए हैं। इनके अलावा एकाकी नाटक, 'हरिकथा', 'पुराण', 'उपाहरणा', 'शतक', 'रेडियो-रूपक', 'रिपोर्ताज' व्यंग्य-चित्र आदि अनेक साहित्य-रीतियोंमें ग्रन्थ-प्रणयन प्रचुर मात्रामें हो रहा है। देशके कोने-कोनेमें बिखरे हुए सैकड़ों प्रचलित लोकगीतों एवं स्त्रियोंके गीतोंको सकलित करनेमें नेडुनूरि गगाधरन्ने प्रसङ्गनीय कार्य किया है।

[सहायक ग्रन्थ—आन्ध्र भाषा चरित्र विद्वान् गण्डि जोगि सोमवाजि] —रा० मू० रे०

तोटक-वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। 'पिंगलसूत्र' (६ ३०) तथा भरतके 'नाट्यशास्त्र' (१६ ४१)के अनुसार, चार सगणोंसे यह वृत्त बनता है (॥५, ॥५, ॥५, ॥५)। सस्कृतमें बहुत प्रचलित वृत्त है। विरहाकने इसका नन्दिनी (वृत्त० ३. २०) नाम दिया है। तुलसीने उत्तरकाण्डकी 'रामस्तुति' और 'कलिवर्णन'में इस छन्दका प्रयोग किया है। इसका प्रयोग चन्द्र, केशव, सूदन तथा जोधराज आदिने किया है। इसका प्रयोग द्रुत गतिके कारण वीर रसके वर्णनमें अच्छा हुआ है। सूदनने अन्य वर्णनोंमें भी किया है। वीर रसका उदाहरण—'जहाँ हिन्दुय साहि छरन् रिन। तहाँ वान परे बरमा सुवन।'—(पृ० रा० पृ० २०९१)। 'रामचन्द्रिका'में न्युट्ट प्रयोग (० १६, ५ ३, ५. ११ आदि) है। तुलसी द्वारा इस छन्दका प्रयोग—'अवला कचभूषण भूरि छुधा। धनहीन दुखी ममता बहुधा। सुख चाहहि नृद न बरमरता। मति धीरि कठोर न कोनलता।' (कलिवर्णन उत्तरकाण्ड)। —पृ० शु०

तोमर १—मात्रिक सम छन्दका एक भेद। मिखारीदासके 'छन्दोर्णव पिंगल'में इसका उल्लेख है। भानुके अनुसार यह १० मात्राओंका छन्द है, जिसके अन्तमें ग ल (५) होता है (छ० प्र० पृ० ४४)। सम्भवत इसका प्रयोग हिन्दीमें ही अधिक हुआ, क्योंकि 'प्राकृतपिंगलम्'में इसका उल्लेख नहीं है। हिन्दीके कवियोंमें तुलसी (रा० च० ना०), केशव (रा० च०), सूदन (सु० च०), श्रीधर (ज० ना०) और रघुराज (रा० स्व०)ने किया है। इस छन्दका प्रयोग प्रायः वीर रसके प्रसंगमें युद्ध-वर्णनके लिए किया गया है। तुलसीने लंकाकाण्डमें इस छन्दका उपयोग युद्धके भयानक तथा वीमल दृश्यके चित्रणमें किया है। उदा०—'धरु माव बोलहि वीर, रहि पूरि धुनि चहुँ ओर। सुख वाड धावहि खान, तब लगे कोन परान।' (रा० च० ना० ६. १०१)

तोमर २—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। हिन्दीमें यह छन्द मात्रिकरूपमें प्रचलित है, पर केशवने इसे वृत्त



रूपमें प्रयुक्त किया है, जिसमें सगण और दो जगणोंसे एक चरण बना है। 'प्राकृतपैगलम्' (२ ८६) में तोमर वृत्त ही माना गया है। दामोदर मिश्र (वा० भू० २. १०) और देव (श० २०. प्र० १०) ने भी इसे वृत्त माना है। उदा०—'सुनि रामचन्द्र कुमार। धनु आनिये इक बार। सुनि वेग ताहि चढ़ाउ। जस लोक लोक बढ़ाउ।' (रा० च० ५ ३९)। —पु० शु०

**त्रास**—प्रचलित तैत्तिरीयमेंसे एक सचारी। आकास्मिक भयसे चित्तक्षोभको त्रास कहते हैं (प्र० ३० य० पृ० २६०)। भरतके अनुसार वज्रपात, उल्कापात, मेघगर्जन, भयानक वस्तु अथवा पशुके दर्शनसे यह मनोवेग होता है। संक्षिप्त कम्पन, रोमांच, गद्गद वाणी इत्यादि अनुभावोंसे इसकी अभिव्यक्ति होती है (नाट्य० ७. ११ ग)। सागरनन्दी एव रामचन्द्र और गुणचन्द्रने इसको भयसे पृथक् बताया है। 'नाट्यदर्पण' के अनुसार विद्युत्पात, महामैरवनाद एव भयानक प्राणियों तथा शव इत्यादिके दर्शनसे जो आकास्मिक उद्देगकारी मन क्षोभ होता है वह त्रास है, परन्तु अनर्थकी सम्भावनासे निरुत्साह होना भय है। दूसरे शब्दोंमें त्रास सचारी एव भय स्थायी है, एक आकास्मिक तो दूसरा 'पूर्वोपरके विचार'से उत्पन्न होता है। 'दशरूपक' में इसका बहुत सुन्दर उदाहरण माघके 'शिशुपालवध' महाकाव्यके जलविहार वर्णनसे दिया गया है, जब कि तरुणियोंके जलमें रहनेपर पाससे उनको छूकर छोटी मछलियाँ जाती हैं तो उन्हें त्रास संचारी भाव होता है।

हिन्दीके रीतिकालके आचार्योंने उपर्युक्त लक्षणका अनुसरण किया है। देवने 'त्रास' की परिभाषा देकर 'भय' से उसका अन्तर भी स्पष्ट किया है—'घोर श्रवण दरसन सुमृति, तंभ पुलक भवगात। छोम होइ जो चित्तमें, त्रास कहत कवि तात।' और अन्तर है 'अकसमात तैं त्रास अरु विचार तैं भयरीति' (भाव० सचारी०)। अन्योंने इस प्रकारका सामान्य लक्षण ही दिया है—'जहाँ कौन हूँ अहित तैं, उपजत कलु भय आय।' (जगत० ५५६)।

प्रकृतिके उद्दीपक रूपसे नायिका सन्नस्त है—'कवि ग्वाल चमक अचानककी लखतै ललना मुरझाय गयीं-सी। थहरायी गयीं, हहरायी गयीं, पुलकाय गयीं, पलन्हाय गयीं-सी।' (२० मं० पृ० १५०)। इसी प्रकार 'काव्य-दर्पण' में विद्यापतिसे एक उदाहरण प्रस्तुत किया गया है—'सखि परवोधि सपन तल आनी। पिय हिय हरष धपल निज पानी। छुइते राड मलिन भै गेली। विधु करे कुमुदिनी मलिन भेली।' कृष्णके स्पर्शसे राधाके मलिन होनेमें 'त्रास' की व्यंजना है। —ज० कि० व०

**त्रिक**—कश्मीर शैव साहित्यकी त्रिक सञ्ज्ञा है। यह त्रिक आगम-शास्त्र, स्पन्द-शास्त्र और प्रत्यभिज्ञा-शास्त्र, इन तीनोंका बोध कराता है। साथ ही यह परा, अपरा और परात्परा इन तीन अवस्थाओंका बोध कराता है। इसके अलावा शैव दर्शनके अभेद, भेद और भेदाभेद, तीन पक्षों का ध्येयन कराता है। यह इच्छा, ज्ञान और क्रिया-शक्तियों तथा पश्यन्ती, मध्यमा और वैखरी, तीन वाचाओंको भी संकेतित करता है। इसीलिए कभी-कभी कश्मीर शैव दर्शन 'त्रिक दर्शन' के नामसे भी आख्यात होता है। इस त्रिक

दर्शनका सबसे बड़ा अनुशासन समरसता है। यह प्रकृतिको साख्यकी तरह एकदम निरपेक्ष मत्ता नहीं देता और अद्वैत वेदान्तकी तरह निष्कौवल ब्रह्मके रूपमें भी इसे नहीं स्वीकार करता है। यह मानवस्वभावके सभी पक्षोंको निर्दिष्ट करनेका प्रयत्न करता है, क्योंकि इसके अनुसार चैतन्यस्वरूप होनेके कारण शिव प्रत्येक वस्तुके साथ तादात्म्य स्थापित कराके ज्ञान कराते हैं, अपनी शक्तिके साथ सदा लीलारत होनेके कारण प्रीति जगाते हैं तथा शक्तिके ऊपर वशी होनेके कारण अप्रतिहत इच्छाशक्ति भी पैदा करते हैं। —वि० नि० मि०

**त्रिकाया**—दे०—'चार काया'।

**त्रिकुटी**—दे०—'ढठयोग'।

**त्रिभंगी १**—मात्रिक समष्टन्दका एक भेद, 'प्राकृतपैगलम्' के अनुसार ही (१ १९४) भानुने इसके प्रत्येक चरणमें १०, ८, ८, ६ की यतिसे ६२ मात्रा मानी है तथा अन्तमें ग(ऽ)का निर्देश किया है (छ० प्र० पृ० ७०)। यह छन्द अलंकृत छन्द कहला सकता है, क्योंकि इसके चरणकी प्रत्येक यतिपर यमकका प्रयोग 'प्राकृतपैगलम्' से ही स्वीकृत रहा है। इसका प्रयोग तुलसी (रा० च० मा०), केशव (रा० च०), मान (रा० वि०), सदानन्द (रासालग०), सदन (सु० च०), पद्माकर (हि० वि०), जोधराज (ह० रा०) तथा रघुराज (रा० स्व०) ने प्रधानतः किया है। तुलसीने इसके प्रत्येक चरणमें केवल १०, ८, १४ पर यति तथा यमकका प्रयोग किया है और इसका एक सीमातक अनुसरण केशव तथा रघुराजने भी किया है—'परसत पद पावन, शोक-नसावन, प्रकट भई तप पुज सही।' (रा० च० मा० १ २११)। इस छन्दकी उतार-चढ़ावके साथ चलनेवाली गति वर्णनोंमें क्षिप्रता अथवा भावावेग व्यक्त करनेके उपयुक्त है। तुलसीने स्तुतिमें इसका प्रयोग किया है। वीरकाव्योंमें वीर तथा सहकारी रौद्र और वीरभक्त रसोंमें यह प्रयुक्त हुआ है—'फिरि फेरि झटकै, साँग सटकै, मारु करें।' (सु० च० २ ८)। सुन्दरने 'गुरुदेव-सतपदी', 'ब्रह्मविद्याश अष्टक' तथा 'गुरु-कृपा-अष्टक' में प्रायः इसका उपयोग किया है। केशवने शृंगार रसमें भी इसका प्रयोग किया है—'नाचै नव नारी, सुमन शृंगारी, गति मनुहारी, सुख साजै।' (रा० च०)।

भानुके अनुसार त्रिभंगीके चौकलोंमें जगण (।।।) का प्रयोग वर्जित होता है। जगणका प्रयोग होनेपर इस छन्दका नाम शुद्धध्वनि होता है—'अति बल उदाग नृप, साह अग्न जव, समर भग्न चलि, खग्न करे।' (चिन्तामणि भानु)। यमकका प्रयोग आवश्यक नहीं माना गया है। —मं०

**त्रिभंगी २**—मात्रिक छन्द भी होता है और दण्डक वर्णिक भी। मात्रिक त्रिभंगीमें ३२ मात्राएँ होती हैं, १०, ८, ८, और ६ पर यति होती है तथा अन्तमें गुरु होता है। हिन्दीमें मात्रिक छन्दका ही विकास हुआ है। प्रार्थना-परक भाव तथा स्तुतिपरक भावोंके लिए भक्तिकालमें इसका व्यवहार बहुत प्रचलित था। तुलसी, केशव आदि कवियोंका यह प्रिय छन्द रहा है। यों इसका प्रयोग पुष्पदन्त- (१० श० ई०) के काव्यमें भी मिलता है। त्रिभंगी अपभ्रंश-कालके मुख्य छन्दों यथा तोटक, तोमर, दोहाके साथ गिना

जाता है। तुलसीदासकी स्तुतिवर्णमें इस छन्दका विशेष प्रयोग दिखलाई पड़ता है—यथा 'परसत पद पावन, शोक नसावन, प्रगट भई तप पुंज सही।' अथवा 'भये प्रकट कृपाला दीन दयाला कोशल्या हितकारी।' (ग० च० मा० १)। वीर रमके वर्णनमें भी इसका प्रयोग हुआ है, जोधराजने 'हम्मीर रासो' तथा सुदनने 'सुजान चरित'में। उदा०—'भुव लुटे उठे, जम ज्यों कटे, बाँवे मुठे रोस भरें।' (सु० च० ० ० : १७)। सुन्दरने भी इसका प्रयोग 'गुरुदयासतपदी' आदि रचनाओंमें किया है।

त्रिभंगी ढण्डककी लक्षण-योजनाके सम्बन्धमें पर्याप्त मतभेद है। जयकीर्तिने 'छन्दोनुशासन' (अ० २ २६८)में त्रिभंगीका लक्षण दिया है—'नसभन तजतनय।' इस दृष्टिसे त्रिभंगी छन्द २७ वर्णका होता है। किन्तु 'छन्दप्रमाकर' (पृ० २११)के अनुसार त्रिभंगी छन्दका लक्षण है न ६० नसभमनय = ३४ वर्ण। वर्णिक त्रिभंगीका प्रयोग हिन्दीमें नहीं के बराबर हुआ है। —ह० मो०

**त्रिमार्ग-सिद्धान्त**—रीतिके स्थानपर कुन्तक (१०, ११ ग्रा० ई०)ने अपने 'वक्रोक्तिजीवित'में तीन मार्गवाला त्रिमार्ग-सिद्धान्त प्रतिपादित किया है। कुन्तकने मार्गको काव्य-रचनाने प्रवृत्त होनेके हेतुरूपमें माना है। उनका कथन है कि 'सम्प्रति तत्र ते मार्गा कविप्रस्थानहेतव।' मार्गका आधार उन्होंने देशविशेष या प्रादेशिक शैलीको न मानकर कविके स्वभावको स्वीकार किया है। कवि-स्वभाव-भेदसे ही काव्य प्रस्थान या मार्गके भेद है, क्योंकि वे स्वभावको सर्वोपरि मानते हैं—'स्वभावो मूर्धन वर्तते।' स्वभाव तीन प्रकारके हैं—सुकुमार, विचित्र और मध्यम। इसीके आधारपर कुन्तकने सुकुमार, विचित्र और मध्यम, इन तीन मार्गोंका निरूपण करते हुए त्रिमार्गका सिद्धान्त प्रस्तुत किया है। मार्गके इस प्रकार निर्णयका तर्क देते हुए उन्होंने कहा है कि काव्यकी कसौटी सहृदयोंको आनन्द प्रदान करना है। अतः यदि एक रीति या मार्ग एक प्रदेशके लोगोंको आनन्द दे सकता है, तो सभी प्रदेशोंके लोगोंको आनन्द दे सकता है। दूसरे प्रदेशोंके लिए दूसरा मार्ग या शैली निश्चित करना व्यर्थ है, अतः उन्होंने सबको आनन्द देनेवाले सुकुमार मार्गको निश्चित किया—'सुकुमाराभिष सोय येन सत्कवयो गता।' दूसरा मार्ग अरमणीय नहीं है। वह विचित्र विविध रमणीयतापर आधारित मार्ग है। इस प्रकार यह सिद्धान्त बड़ा तर्कसंगत सिद्धान्त है।

१ **सुकुमार मार्ग**—कुन्तकके मतानुसार सुकुमार सत्कवियोंका मार्ग है। इसमें कविकी प्रतिभा नवीन शब्द-अर्थकी उद्भावना करती है। इसमें स्वल्पालंकारोंका मनोहारी प्रयोग बिना प्रयत्नके होता है। यह स्वाभाविक वर्णन-सौन्दर्यमें युक्त रसादिका मंजुल समन्वय करनेवाला सहज कौशलमें युक्त होता है। वह मनको रमानेवाला, विधाताके रचनावैचित्र्यके समान प्रतिभासे उद्भूत नवनिर्माणकी शोभावाला मार्ग है। इस प्रकार भव्यता, सहज सौन्दर्य, सरसता, मधुरता, प्रतिभाजात चमत्कृति, रमणीय अनायास रचित अलंकारोंकी शोभासे दीप्त, सुकुमार वह मार्ग है जिसमें सत्कवि चलते हैं, जैसे कि मोरें प्रफुल्ल काननके मार्गमें। सुकुमार मार्ग माधुर्य, प्रमाद, न्याय और जाति-

जात्य इन चार गुणोंसे सम्पन्न होता है।

२ **विचित्र मार्ग**—विचित्र मार्ग आलंकारिक मार्ग है। इस मार्गमें अलंकारोंकी छटाका आकर्षण और चमत्कार प्रधान रहता है। एक अलंकारमें दूसरे अलंकार जुड़ते जाते हैं। वह मार्ग विभिन्न शब्दार्थ-वक्रताकी रंगीनीसे जगमगाता रहनेवाला होता है। इसमें अतिशयोक्तिका विलास क्रीडा करता है। यह नहज और अनायास मार्ग न होकर यत्नसाध्य और कृत्रिम सजावटवाला मार्ग माना गया है। आलंकारिक अतिरजना और उक्तिवैचित्र्य इसका प्राण है। ३ **मध्यम मार्ग**—सहज शोभावाले सुकुमार मार्ग तथा आहार्य (वनावदी) चमत्कारवाले विचित्र मार्ग, दोनोंकी विशेषताओंसे सम्पन्न मार्ग मध्यम मार्ग है। —म० मि० त्रिवेणी-दे०—'हठयोग'।

**त्रोटक**—इसमें पाँच, सात, आठ या नौ अकोंका विधान होता है। इसके पात्रोंमें मनुष्य और देवता दोनों रहते हैं। इसमें अंगी रम शृंगार रस और प्रत्येक अकमें विदूषककी योजना की जाती है। शेष बातोंमें नाटकसे समानता रखना है। उदा०—'स्तम्भितरम' (७ अक), 'विक्रमोर्वशीय' (५ अक)। —वि० रा०

**थीम**—स्वाद, सम्भाषण, प्रवचनका विषय, आधारभूत कार्य या चैष्टा, अथवा वह नामान्य प्रकरण या विषय, जिसे कथा-विशेषके द्वारा उदाहृत किया गया हो। हिन्दीमें थीमको कथासूत्र कह सकते हैं। सी० ई० डब्ल्यू० एल० टाल्स्टायन (दि एनालेसिस ऑव लिटरेरी सिन्चुएशन)ने कथावस्तुको पाँच भागोंमें विभाजित किया है—(१) भौतिक अर्थात् व्यूहाणु (मालीक्यूल्स)के रूपमें मानव, (२) अंगीय (आरगैनिक) अर्थात् प्रसर्पिड (प्रोटोप्लाज्म)के रूपमें मानव, (३) सामाजिक अर्थात् सामाजिक प्राणीके रूपमें मानव, (४) अहभूत अर्थात् व्यक्तिके रूपमें मानव तथा (५) देवी अर्थात् आत्माके रूपमें मानव। इन मूल कथा-सूत्रोंके आधारपर कलाकृतियोंके नवीन प्रकारके विश्लेषणका मार्ग खुल गया है। टाल्स्टायनने थीम (कथासूत्र)की विषय (सब्जेक्ट), स्थिति, (सिन्चुएशन) और कथानकसे भिन्न बताते हुए उसे दिशानिर्देशक विचार, अभिप्राय या तात्पर्य, उपदेश या शिक्षा और निश्चितोक्ति कहा है। (दे०—'उपन्यास', 'कहानी') —स०

**थीसिस**—जिस प्रस्तावनाके प्रतिपादनका उद्देश्य यह हो कि उसे सिद्ध किया और तर्क द्वारा पुष्ट बनाया जायगा, उसे थीसिस कह सकते हैं। कभी-कभी प्रस्तावनाओं और मन्तव्योंमें निहित सत्य स्वतः प्रकट नहीं होता। उसके लिए व्याख्या करने और प्रमाण जुटानेकी आवश्यकता पड़ती है। इस रूपमें प्रस्तुत मन्तव्योंको थीसिसकी कोटिमें रसा जा सकता है। व्यापक दृष्टिमें तो किसी भी विशेष अथवा निश्चित विषयपर लिखे गये निबन्धको थीसिस कह सकते हैं, पर थीसिसका इन दिनों प्रचलित वास्तविक अर्थ है—परीक्षार्थी द्वारा किसी डिग्री या डिप्लोमाके लिए प्रस्तुत प्रबन्ध।

छन्दशास्त्र और तर्कशास्त्रमें भी थीसिसका प्रयोग होता है, पर लेखनके अन्तर्गत थीसिस व्यक्ति-विशेषके अन्वेषण और विचारका परिणाम है। माथ ही वह मानव-

ज्ञानमें कुछ-न-कुछ योग देती है। यीसिसमें किसी ममस्या-का विवेचन और निदान होना चाहिये। यीसिम और पेपर, दोनोंमें व्यक्तिगत अन्वेषणका तत्त्व विद्यमान रहता है और सामान्य दृष्टिसे देखा जाय तो इन दोनोंमें आकारका ही अन्तर जान पड़ता है, पर वास्तवमें ये दोनों अनुसन्धान-के दो प्रकार हैं। थीसिस वह ओष है, जिसमें कोई केन्द्रीय स्थापना की गयी हो और जो किसी विषयपर नया प्रकाश डालती हो। थीसिसका उद्देश्य यह नहीं होता कि विषयसे सम्बद्ध सारी सामग्री एकत्रमात्र कर दी जाय, अपितु यह कि वैज्ञानिक अन्वेषणकी दृष्टिसे उस सामग्रीकी व्याख्या हो और विवेचन तथा विश्लेषणके बाद कोई शोधगत तथ्य ढूँढ निकाला जाय। अस्तु, थीसिसकी चार प्रमुख आवश्यकताएँ हैं—व्यक्तिगत अन्वेषण, विद्वत्तापूर्ण लेखनके सिद्धान्तोंको मान्यता देना, प्रामाणिकता और किन्हीं निश्चित निष्कर्षोंकी उपलब्धि।

अँग्रेजीमें डाक्टरकी डिग्रीके लिए प्रस्तुत प्रबन्धको डेजटेशन भी कहते हैं और थीसिस शब्दका उपयोग प्रायः एम० ए० कक्षाके लिए लिखे गये प्रबन्धके अर्थमें किया जाता है। इस दृष्टिसे डेजटेशन थीसिसकी अपेक्षा अधिक महत्त्वपूर्ण और गम्भीर प्रबन्ध माना जाता है, पर हिन्दीमें थीसिस शब्दका प्रयोग एम० ए० और टाक्टरेट, दोनोंके ही लिए लिखे गये प्रबन्धोंके अर्थमें किया जाता है।

[सहायक ग्रन्थ—हिन्दी साहित्य भोलानाथ परिशिष्ट क १९३१-४७ तककी हिन्दी यीसिसोंकी सूची। अनुसन्धानका स्वरूप सावित्री सिनहा] —अ० कु०  
थेरगाथा—पालीका 'थेर' शब्द मन्कृतके 'स्यविर' वृद्ध शब्दसे निकला है। 'गाथा' शब्द संस्कृत तथा पाली, दोनोंमें ही समान रूपसे प्रयुक्त होता है (दि०—'गाथा' १)। यह शब्द संस्कृतकी 'गे' (गाना) वातुसे धन् प्रत्यय तथा स्त्रीलिंग प्रत्यय टाप् लगकर बना है। इस प्रकार 'थेरगाथा' शब्द स्यविरों अर्थात् वृद्ध, पुराने या प्राथमिक बौद्धोंके गीतोंका बोधक है। ये गीत या छन्द साधनाके उन्नत सोपानोंपर पहुँचे हुए बौद्ध सन्तोंके मुखसे बलात् एवं अकसात् निकले हुए वचन हैं, जिनमें उनके अमूल्य अनुभव भरे हुए हैं। इसी प्रकार प्राथमिक बौद्ध साधिकाओंके गीत थैरीगाथा कहलाते हैं। इन गाथाओंका संग्रह 'थेरथैरी-गाथा' नामसे 'सुत्तपिटक'के 'खुद्दकनिकाय'के अन्तर्गत हुआ है। —आ० प्र० मि०

दक्खिनी (दक्कनी, दखनी)—भाषा तथा साहित्यिक सन्दर्भमें इस शब्दका प्रयोग उस भाषाके लिए किया जाता है जिसका प्रयोग दक्षिणके वहमनी वंश तथा बीजापुर, गोलकुण्डा और अहमदनगरसे सम्बन्धित मुसलमान कवियों और लेखकोंने साहित्यके क्षेत्रमें १५वीं शतीमें १८वीं शतीतक किया और जो इन राज्योंकी राजभाषाकी तरह सम्मानित थी तथा जो आज भी इन जिलोंमें बसनेवाले ग्रामीण, अशिक्षित मुसलमानों द्वारा प्रयुक्त की जानेके कारण मुसलमानी नामसे प्रसिद्ध है।

दक्कनी या दक्खिनी शब्दका प्रयोग इन कवियोंने हिन्दी और हिन्दवी (मध्यकालीन विशिष्ट अर्थ)के समानार्थक रूपमें किया है। हिन्दी या हिन्दवीका दक्खिनी

कहलाना केवल इन दक्खिनी राज्योंके सम्बन्धके कारण है, क्योंकि हिन्दी या हिन्दवी बोलनेवाले उत्तरके ये शासक, भैनिक, सुफी दक्षिणमें बस गये थे। इस प्रदेशमें उस समय भी भारतीय आर्य भाषाकी मराठी अथवा द्राविड भाषाओंकी तमिल, तेलुगु और कन्नड बोली जाती थी। उत्तरसे आये इन मुसलमानोंने इन भाषाओंको न अपनाकर बोलचाल तथा साहित्यमें उसी भाषाका प्रयोग किया, जिसे वे उत्तरसे लाये थे। ये मुसलमान शासक तथा सैनिक दिल्ली और मेरठक्षेत्रमें ही आये थे, अतएव इनके द्वारा प्रयुक्त भाषामें मध्ययुगीन खड़ीबोली और वांगरूका नमूना सुरक्षित है।

दक्खिनीका साहित्य हिन्दी साहित्यकी बहुत बड़ी निधि है। जिस समय उत्तरी भारतमें खड़ीबोली केवल बोलचालकी भाषा थी उस समय दक्षिणमें इन राज्योंका संरक्षण पाकर उसमें साहित्य लिखा गया। दक्खिनीके प्रथम ग्रन्थकार ख्वाजा बन्दानवाज (१३१८-१४३२ ई०) माने जाते हैं। इनका ग्रन्थ 'मिराजुल आशिकीन' खड़ीबोली-गलका प्राचीनतम नमूना है। दक्खिनीका पहला कवि निजामी था, जो वहमनी सुलतान अहमदशाह तृतीयके शासनकाल- (१४६०-६२)में मौजूद था। 'कदमराव व पदम' पहली रचना है। मुल्ला वजहीका प्रसिद्ध गद्य ग्रन्थ १६३५ ई० में लिखा गया। गवासीकी 'मसनवी सैफुलमुल्क' एवं 'वदी-उज्जमाल' (१६२६ ई०) एवं 'तूतीनामा' (१६३९), वजहीकी 'उतुल मुदतरी' (१६०९ ई०), इल निशातीकी 'मसनवी फूलवन' (१६५५ ई०) प्रसिद्ध काव्यकृतियाँ हैं। गोलकुण्डाके कुतुबशाही सुलतान सुद अच्छे कवि थे। मु० उली कुतुब-शाहकी रचनाएँ कुल्लियातके रूपमें प्रकाशित हो चुकी हैं। वली और गावादी दक्खिनीके अन्तिम कवि और उर्दूके प्रथम कवि कहे जाते हैं।

दक्खिनीके कवि यद्यपि सभी मुसलमान थे, किन्तु किसीने क्या भाषा, क्या भाव, प्रत्येक क्षेत्रमें भारतीयता नहीं छोड़ी। लिपि केवल फारसी है। धार्मिक साहित्यमें अवश्य फारसी-अरबीके शब्द हैं, किन्तु आजकी उर्दूसे बहुत ही कम, जो हैं भी वे तद्भवरूपमें मिलते हैं। अनेक संस्कृत शब्द तत्सम और तद्भवरूपमें प्रयुक्त हुए हैं। इस साहित्यकी सबसे बड़ी विशेषता है कि यह राज्य-संरक्षण पाकर सब प्रकारसे प्रामाणिक साहित्य है।

[सहायक ग्रन्थ—दक्खिनी हिन्दी बाबूराम सक्सेना] —मा० व० जा०

दक्षिण नायक—दे०—'नायक' (शृंगार)।

दग्धाक्षर—दे०—'वर्ण'।

दयावीर—दे०—'वीर रस'।

दलगत मूल्य—दे०—'मूल्य'।

दलित वर्ग—यह समाजका निम्नतम वर्ग होता है, जिसको विशिष्ट सश आर्थिक व्यवस्थाओंके अनुरूप ही प्राप्त होती है। उदाहरणार्थ, दास-प्रथामें दास, सामन्तवादी व्यवस्थामें किसान, पूँजीवादी व्यवस्थामें मजदूर समाजका दलित वर्ग कहलाता है। —रा० कु० त्रि०

दशक—दे०—'मुक्तक काव्य'।

दशधा भक्ति—नवधा भक्तिमें प्रेमलक्षणा भक्तिके जुड़ जानेसे भक्तिके दस प्रकार हो जाते हैं। (दि०—'प्रेमलक्षणा

भक्ति, 'नवधा भक्ति' ।) —वि० मो० अ०

दशम द्वार-दे०-‘हठयोग’ ।

दाक्षिणात्या प्रवृत्ति-दे०-‘प्रवृत्ति’, चौथा ।

दादावाद-दादा या दादावाद आधुनिक यूरोपीय कलामें एक आन्दोलन था, जिसका आरम्भ १९१६ ई० में जूरिकमें हुआ । जीन आर्प (जॉ आर) ने अपने साथियोंके साथ इस आन्दोलनका प्रवर्तन किया और यह प्रथम महासंनरके पूर्व ही अपनी परकाष्ठाको पहुँच गया । इसका मचालन और प्रचार ‘कवरे वोल्वेरे’, ‘तीन सौ इन्चानवे’, ‘दादा’ आदि पत्र-पत्रिकाओं और निहिलिस्त चित्र-प्रदर्शनियोंद्वारा हुआ । कुछ जीवनने जले-कटे तरुण-तरुणियाँ एकत्र हुए, जिनका कहना था कि जीवनने उनके साथ दगा किया है, और उन्होंने इस संसारके इस अनैतिक स्वभावके भण्डाफोड़का बोझ उठाया । यह उन्होंने सारे परम्परागत तर्क, कला, मस्त्रुति आदिपर प्रहार कर दिया । चित्रमें आकस्मिक और अप्रत्याशितका आवान कर उन्होंने कलामें एक नयी धारा प्रवाहित की । आर्प और अन्स्ट्रेंके ‘फातागागा’ चित्र इसी परम्पराके हैं । उनका कलाके साधारण रसवादी सौन्दर्यसे कोई सम्बन्ध नहीं । अन्य भी अनेक रूपोंसे उन्होंने परम्परागत सस्कृतिका उपहास किया । जैसे लियोनार्दो द विंचीके प्रसिद्ध चित्र ‘मोनालीजा’में मोनालीजाके मूँह बनाकर फिरसे चित्रित किया । दूशोंका चित्र ‘चर्मा’ भी इसी प्रकारका था, जो वास्तवमें चर्मा या फन्सारा नहीं, मात्र मूत्रालय था और जिसे उसने १९१७ ई० में नियोजित न्यूयार्ककी एक चित्रप्रदर्शनीमें प्रदर्शित किया था ।

दादावादका अतियथार्थवाद(दि०)से घना सम्बन्ध है । उसे समझे वगैरे इसको समझ सकना जरा कठिन है, इससे उसपर भी दो शब्द यहाँ कह देना अनुचित न होगा । सुररियलिज्म या अतियथार्थवादमें साधारणतया परस्पर सम्बन्धित वस्तुओंको एकत्र कर उनसे प्रजनित शुद्ध यथार्थ-ने ऊपर एक नये अतियथार्थका दर्शन किया जाता है । यह दादावादकी ही उत्तर-संज्ञा थी । दादावादके परम्परागत प्रहारको इसने और आगे बढ़ाया और साधारण सर्जनात्मक अंकनकी जगह अवचेतनको विश्वस्त्रुति कर स्वप्न अथवा सुषुप्त चेतनाको कलामें प्रतिबिम्बित किया । फिर भी इसने कला और साहित्यका विनाश न कर एक नये कलात्मक सर्जनकी व्यवस्था की । अतियथार्थवादियोंका दावा है कि हमारी सारी प्रकट क्रियाएँ-प्रतिक्रियाएँ हमारे अवचेतन और अर्धचेतन स्वभावसे प्रभावित रहती हैं, जिन्हें रसरूपसे हम कलाधारमें व्यक्त कर सकते हैं । इस दृष्टिके वावजूद अतियथार्थवादी कृतियोंमें अनावास और आकस्मिक-अप्रत्याशितकी जगह असाधारणतया आयोजित कल्पनाका समावेश होता है । आकस्मिक और अप्रत्याशित उभमें केवल निरूपित वस्तुओं और चित्रित पदार्थों या विषयोंके सान्निध्यमें है, पर यह सान्निध्य न्वय अत्यन्त चिन्तित व्यवस्थाका परिणाम होता है, नितान्त सचेत और तर्क-सन्मत प्रयासका । अतियथार्थवादी चित्रणके विशेषत दो प्रकार हमें आज उपलब्ध हैं । एकके प्रतिनिधि तो साल्वाडोर दाली और तागुईके चित्र हैं, जिनमें कालकी गति और स्वप्निल वानावरणका फैली अग्रभूमिमें प्रचुर समावेश

होता है और जिसके अवयव नितान्त स्पष्ट और रंग भ्राफ होते हैं । इसके दूसरे प्रकारके चित्रों(मासों और आपने बनाये)में प्रातिनिधिक रूपकी छाया कम, विकारलता अधिक होती है । इसमें प्रसिद्ध वस्तुका रूप विकृत कर दिया जाता है ।

दादावादके प्रधान चित्रकार जीन आर्प और अन्स्ट्रें माक्स हैं । आर्प (१८८८ ई०) अतियथार्थवादी दृष्टिकोण-का चित्रकार, मूर्तिकार और सिद्धान्त-निरूपक है और उसका प्रभाव फ्रांस, जर्मनी और स्विट्जरलैण्डके चित्रकारों-पर गहरा है । वह प्रभाव अब अमेरिकाके कलाकारोंको भी वशीभूत कर चुका है । उसके चित्रणमें रूप अधिकतर काष्ठवत् होता है, जिसे वह विविध रंगोंके सम्पुजनसे प्रस्तुत करता है । उसमें एक उपहासास्पद प्रवृत्ति होती है, जो अप्रत्याशित वस्तुओंके एकत्रीकरणसे और भी घनी हो जाती है । अन्स्ट्रें माक्स (१८९१ ई०) भी दादावादके प्रवर्तकों और अग्रणी चित्रकारोंमें है । वह अपनी शैलीके दो लक्षणोंसे विशेष प्रसिद्ध हुआ है । इन लक्षणोंके द्व द्विगुण नाम पड़ गये हैं—कोलाज और फोताज । कोलाजके माध्यमसे अन्स्ट्रेंने प्रकट किया कि दो नितान्त अनन्वन्धित क्षेत्रोंके विचार और रूप एकत्र कर दिये जानेपर एक सर्वथा अप्रत्याशित अनुभूति अभिव्यजित कर सकते हैं । इस प्रकार वह कागजके ऊपर दो फोटोग्राफोंके टुकड़े पाम-पास चिपकाकर उनके बीचकी जमीनपर रंग भरकर एक नया यथार्थ और वस्तु-तथ्य प्रस्तुत कर देता है, जो उन टुकड़ोंसे पृथक् चोणित नहीं होता । कोलाजका अर्थ ही चिपकाना होता है । अन्स्ट्रें और आर्पके दादावादी फातागागा-चित्र इसी परम्पराके हैं । इस प्रवृत्तिकी दूसरी टेकनीक फोताज कहलाती है । फोताजका अर्थ है (वर्षण द्वारा) रगड़ना । इस दृष्टिमें एक सिद्धान्त है । वह यह कि दादावादी मानता है कि काष्ठादिके कणोंमें गति और रूप निहित है । इससे उसका विस्वास है कि जब वह उस पदार्थपर कागज रखकर उसपर त्रेफाइसे रगड़ना या घिसता है, तब वह कागजपर मूल पदार्थका रूप-गतिक भाव खोंच लेता है । अन्स्ट्रें माक्सने दादावादके प्रचारमें जीन आर्पका बड़ा साथ दिया । फिर वह शुद्ध सुररियलिस्ट हो गया । वस्तुतः अतियथार्थवाद और दादावादमें बहुत कम अन्तर है, इसीसे अन्स्ट्रें और आर्प दोनों अतियथार्थवादी भी कहे जाते हैं । दे०—

‘अतियथार्थवाद’ ।

[सहायक ग्रन्थ— सुररियलिज्म • स० हर्वर्ट रॉट] ।

दादूपंथ—इस सम्प्रदायके स्थापक सन्त दादू (१७४४-१६०३ ई०) थे । यह सम्प्रदाय ब्रह्म सम्प्रदाय या परब्रह्म सम्प्रदायके नामने भी प्रसिद्ध है । दादूके सुप्रसिद्ध शिष्य सन्त कवि सुन्दरदास एवं रज्जव साहवने अपनी रचनाओंमें पारब्रह्म या परब्रह्म-सम्प्रदायका उल्लेख किया है । दादूके आदिगुरु स्वयं परब्रह्म थे । इसी कारण इसका नामकरण परब्रह्म-सम्प्रदाय हुआ । परशुराम चतुर्वेदीके मतसे इन सम्प्रदायका स्थापनाकाल १७७३ ई० है । श्रितीमोहन नेनके मतमें सम्प्रदायकी स्थापना दादूने गृहस्थ-जीवनमें प्रवेश होनेके अनन्तर की । ‘दादू जन्म-लीला परची’ ने

ज्ञात होता है कि इस सम्प्रदायका संस्थापन १५८३ ई० के निकट हुआ। दादूपन्थकी नाद-कुल-परम्परा बुढ़नसे प्रारम्भ होती है। एच० एच० विल्सनके मतसे बुढ़न सन्त कवीरके शिष्य थे। दादूने प्रस्तुत पन्थकी स्थापना अपने साथियोंकी मण्डलीमें आध्यात्मिक विषयोंपर चर्चाके द्वारा की थी। पन्थकी स्थापनाका प्रमुख उद्देश्य एव आदर्श निम्नलिखित पदसे स्पष्ट हो जाता है—

‘भाई रे, ऐसा पन्थ हमारा।

टैप रहित पन्थ गहि पूरा, अवरण एक अधारा।  
वाद विवाद काहू सौं नाहीं, माहीं जग थै न्यारा।  
समष्टि सुभाइ सहज मै, आपहि आप विचारा ॥१॥  
मैं तैं मेरी यहू मति नाहीं, निर्वैरी निरकारा।  
पूरण सबै देपिया आपा पर, निरालव निर्धारा ॥२॥  
काहूके सँग मोह न ममिता, संगी-सिरजनहारा।  
मन ही मन सौं समझि सयाना, आनँद एक अपारा ॥३॥  
काम कल्पना कदे न कीजै, पूरण ब्रह्म पियारा।  
इहि पंथि पहुचि परगहि दादू, सोतत सहजि संभारा ॥४॥’

दादूपन्थकी विचारधारापर कवीरपन्थ (दि०), सूफी दर्शन तथा उपनिषद् साहित्यका प्रभाव स्पष्ट रूपसे पड़ा है। ‘दादू जन्म-लीला परची’से ज्ञात होता है कि सम्राट् अकबर, अबुलफजल, राजा भगवन्त सिंह, वीरवल, बुलन्द खाँ, जैमल, माधवदास आदि दादूपन्थके उच्चादर्शोंसे प्रभावित थे। दादूके निधनके अनन्तर अच्छे प्रचारकों और संघटनकर्ताओंके अभावमें दादूपन्थका विकास कई उपसम्प्रदायोंमें हो गया। महन्त जेतरामके समयमें इस पन्थके अन्तर्गत उपसम्प्रदायोंका विकास हुआ। ये उपसम्प्रदाय हैं—खालसा, नागा, उत्तरगद्दी, विरक्त, खाकी। खालसाका केन्द्र नरानेमें है। नागा सम्प्रदायके प्रवर्तक बड़े सुन्दरदास थे। उत्तरगद्दीके संस्थापक बनवारीदास थे। विरक्त सम्प्रदायके अनुयायी घूम घूमकर दादूके उपदेशोंका प्रचार करते रहे, अतः इनका कोई एक विशेष स्थान नहीं है। खाकी भी विरक्तोंके समान भ्रमणशील है। १९११ ई० की जयपुर राज्य-जनसंख्यामें दादूपन्थियोंकी संख्या ७०४१ उल्लिखित है। सन् १९०१ ई० की जनसंख्यामें दादूपन्थियोंकी संख्या ५१४० मानी गयी है। परन्तु इन उल्लेखोंसे दादूपन्थकी जनप्रियताका ठीक-ठीक अनुमान नहीं हो सकता। दादूके प्रमुख शिष्योंकी मख्या ५२ है, जिनमें सुन्दरदास, रज्जव, गरीवदास, जगजीवन, वपनाजी, भिस्किनीदाम, वाजिदजी, फकीरदास आदि अपनी काव्य-प्रतिभा एव साधनाके कारण विशेष प्रसिद्ध हुए। पन्थके वर्तमान महन्तके अनुसार आज भी दादूपन्थियोंकी संख्या एक लाखसे कम नहीं है।

दादूपन्थमें जितने कवियोंका आविर्भाव हुआ उतने निर्गुणधाराके किसी भी सम्प्रदायमें नहीं हुआ। दादूने स्वयं वीस सहस्र पद, साखियों और वानियोंकी रचना की। दादूके शिष्य सन्तदाम एव जगन्नाथदासने ‘हरदेव-वाणी’ नामसे एक काव्य-संग्रह किया है। जनगोपालने ‘जीवन-परची’की रचना की। रज्जवने प्रायः ५३५२ छन्दोंकी रचना की। वाणी और ‘सर्वग्री’ इनकी दो प्रमुख रचनाएँ हैं। सुन्दरदामने ग्यालीम ग्रन्थोंकी रचना की।

‘ज्ञानसमुद्र’ और ‘सर्वांगयोगप्रदीपिका’ इनके श्रेष्ठ ग्रन्थ हैं। गरीवदामने २२००० छन्दोंकी रचना की। इन्होंने भी १५ ग्रन्थोंकी रचना की। राधोदास दादूके प्रमुख शिष्य थे। इनका ‘भक्तमाल’ बहुत प्रसिद्ध है। साधु निश्चल-दासके ‘विचार सागर’में वेदान्त और योगका प्रतिपादन हुआ है। वपना, जगजीवन आदिने भी सहस्रों छन्दोंकी रचना की। सुन्दरदास इस पन्थके सर्वश्रेष्ठ कवि थे। ये भाषा और व्याकरणके पण्डित थे।

दादूपन्थी साहित्यमें परमतत्त्व या ब्रह्म परमपद, निर्वाण, शून्य, सहज सत्य आदि नामों द्वारा अभिहित हुआ है। परमतत्त्व अनिर्वचनीय और प्रेमका प्रदर्शक है। वह जगन्मय और जगत् ब्रह्ममय है। ब्रह्म जगत्का निमित्त एव उपादान है। वह सहज ‘सुत्र’ है, इसी सहज शून्यसे सूर्य, चन्द्र, आकाश, पृथ्वी, जल, पावक आदि उत्पन्न हुए हैं। उसने रहस्यमय विनोदके लिए संसारकी रचना की है। सृष्टिका कारण ओंकार है। सब घटोंमें एक ही आत्मा व्याप्त है। वह परमतत्त्व संसारका सर्वश्रेष्ठ सेवक है। वह वासनारहित होकर सबकी समान रूपसे सेवा करता है। वायु, सूर्य, चन्द्रादि उसीके सेवा-भावका अनुकरण किया करते हैं। साधकोंको इन्द्रलोक, सत्यलोक, शिवलोक, विहिस्त या परमपद इसी जीवनकालमें प्राप्त हो जाता है। जिस शरीरके संग्रह नष्ट हो गये हैं वही जीवन्मुक्त है। वाह्याट्म्वर त्याज्य और माया है।

काव्य-कलाकी दृष्टिसे दादू, सुन्दरदास और रज्जवका साहित्य महत्त्वपूर्ण है। दादू साखी-रचनामें बहुत कुशल थे और सुन्दरदास सबैया लिखनेमें। जगजीवन अरिल्लोंके लिए प्रसिद्ध हैं और रज्जव अपने पदोंके लिए। वेदान्त और उपनिषदोंका ज्ञान दादूपन्थियोंके साहित्यमें भरा पड़ा है। हिन्दी साहित्यके इतिहासमें दादूपन्थका अत्यन्त महत्त्वपूर्ण योगदान है। सम्भवतः इतने उत्कृष्ट कवि हिन्दी-से सम्बन्धित किसी सम्प्रदायमें नहीं हुए। इनकी रहस्यानुभूति बहुत सुन्दर और प्रभावशाली है।

[सहायक ग्रन्थ—(१) हिन्दी काव्यमें निर्गुण सम्प्रदाय पीताम्बरदत्त बडधवाल, (२) दादू क्षितिमोहन सेन, (३) सुन्दर दर्शन त्रिलोकीनारायण दीक्षित।]—त्रि० ना० दी० दानवीर—दे०—‘वीर रस’।

दास्यरस—दे०—‘भक्ति’।

दिवाभिसारिका—दे०—‘अभिसारिका’, नायिका।

दिवास्वप्न (da)-dreams—दिवास्वप्न आत्यन्तिक कल्पनाका एक रूप तथा मनुष्यके स्वभावका अंग है। वास्तविक जीवनमें कुण्ठित, निराश अथवा असफल व्यक्ति दिवास्वप्नोंके द्वारा अपनी दमित अथवा अतृप्त इच्छाओंकी पूर्ति करता है। छोटे बच्चे अपने प्रखर दिवास्वप्नों और वास्तविकतामें अन्तर नहीं कर पाते। किशोरावस्थामें हवाई किले बनाना और उनमें खोये रहना एक सर्वव्यापी लक्षण है। बचपन और कैशोरमें दिवास्वप्न प्रायः तीन प्रकारके होते हैं—पोषित सन्तान, वीर नायक और अपनी मृत्यु सम्बन्धी। पहले प्रकारके दिवास्वप्नोंमें व्यक्ति यह कल्पना करता है कि उसके प्रस्तुत माता-पिता असली माता-पिता नहीं हैं, वे केवल उसके तत्कालीन अभिभावक



हैं और असली माता-पिता श्रेष्ठतर तथा अभिजात कुलोत्पन्न हैं। वीरनायक सम्बन्धी दिवास्वप्नोंमें व्यक्ति अपनेको किसी युद्धमें विजेता, अथवा विजान, साहित्य, खेल आदिके क्षेत्रमें अन्यतम रूपसे सफल या किमीकी रक्षा करके लोगोंकी प्रशंसाका पात्र हो जानेकी कल्पना करता है। मृत्युविषयक दिवास्वप्नमें व्यक्ति कल्पना करता है कि मैं मर गया हूँ, सब सम्बन्धी और मित्र शत्रुके पास खड़े रो रहे हैं और एक लम्बे जुलूसमें श्मशानकी ओर शवयात्रामें जा रहे हैं। इसके अतिरिक्त दिवास्वप्न यौन विषयों अथवा किसी भी महत्वाकांक्षाको लेकर हो सकते हैं। कविता, कथानाहित्य और चित्रकलामें दिवास्वप्नोंकी अभिव्यक्ति हमें प्रायः मिलती रहती है। —आ० रा० ग्रा०

**दिव्य**—‘दिव्य’का अर्थ है अप्रपञ्च लेना अथवा भोजपुरीमें ‘किरिया लेना’। यह संस्कृत शब्द ‘दैविकी क्रिया का विगडा रूप है, जो सत्की परीक्षाके लिए की जाती थी। ‘दैविकी’का धीरे-धीरे लोप हो गया और मात्र ‘किरिया’ अपने अपभ्रंश रूपमें प्रचलित रहा। लोकसाहित्यमें दिव्य-का उल्लेख केवल स्त्रियोंके सतीत्वकी परीक्षाके सम्बन्धमें आता है। याशवल्क्य और नारद-स्मृतियोंके मतसे दिव्य सूर्य उगनेपर अथवा पूर्वाह्नको दे देना चाहिये। ‘किरिया लेने’के लिए लोकगीतोंमें छ प्रकारके दिव्योंका उल्लेख उपलब्ध है—अग्नि, आदित्य, जल, तुलसी, तैल और सर्प-दिव्य। जल दिव्य ‘गंगा विचार’, तैल दिव्य शास्त्रानुसार ‘तप्तमाषदिव्य’ और सर्प-दिव्य ‘घटसर्प दिव्य’ है। तुलसी और आदित्य-दिव्योंका स्मृतियोंमें उल्लेख नहीं है। प्रायः परदेशी पतिके लौटनेपर पत्नीके पातिव्रत धर्मका प्रमाण किरिया लेकर ही गीतोंमें दिया गया है। यही प्रथा कहीं-कहीं ‘विचरवा लेना’ भी कही जाती है। —ग्या० प०

**दिव्यानुभूति**—रहस्यानुभूति, विलक्षण अनुभूति। दे०—‘अनुभूति’।

**दीपक**—साहचर्यार्थके गन्धौषध्याश्रयवर्गका एक अर्थालंकार, जो दीपकन्यायपर आधारित है। एक स्थानपर रखा हुआ दीपक बहुत-सी वस्तुओंको प्रकाशित करता है। यह भरतके समयसे स्वीकृत रहा है। भरतने वस्तुतः इसमें प्रस्तुत-अप्रस्तुत भाव स्वीकार नहीं किया है। उनके अनुसार दीपक एक क्रिया द्वारा भिन्न अधिकरण शब्दोंका चमत्कारी न्योगमात्र है। उद्भट तथा वामन आदिने दीपक अलंकार-में उपमानोपमेय भावका अन्तर्भूत होना आवश्यक माना है—‘उपमानोपमेयवाक्येष्वेका क्रिया दीपकम्’ (का० सू० वृ० ४ ३ १८)। परन्तु रुद्रटके अनुसार दीपकके बन्ध-विन्यास अर्थात् अनेक वाक्यार्थोंमें एक क्रियापद अथवा उनमें एक कारकपदकी रचनाका चमत्कार अपेक्षित है—‘यत्रैकमनेकेषा वाक्यार्थानां क्रियापदं भवति। तद्वत्कारक-पदमपि तदेतदिति दीपकं दिष्टम्।’ (काव्यालंकार ७ - ६४)। इसी आधारपर उन्होंने इसके भेद भी माने हैं। मम्मटने अपनी परिभाषामें उद्भट तथा रुद्रट, दोनोंके दृष्टिकोणका समन्वय किया है—‘दीपक अलंकारमें प्रकृत और अप्रकृतके धर्मका एक बार कथन हुआ करता है तथा वहाँ भी जहाँ एक ही कारकका अनेक क्रियाओंमें सम्बन्ध विवक्षित रहता है।’ (का० प्र० १० १०३)। मम्मटने प्राचीन आनन्दका-

रिकोंके निरूपित भेद आदि, मध्य आदिक नहीं माने हैं। विश्वनाथने प्रस्तुत-अप्रस्तुतके एक वर्गसे सम्बन्धित होनेका कथन करके मम्मटका अनुसरण ही किया है (सा० द० ४९) तथा भेदोंके सम्बन्धमें भी दृष्टिकोण समान है। जयदेवने प्रस्तुत-अप्रस्तुतकी तुल्यताको ही दीपक माना है (चन्द्रालोक ५ - ५३)। जगन्नाथने दीपकको तुल्ययोगिताके अन्तर्गत स्वीकार किया है।

हिन्दीके आचार्योंने प्रायः ‘चन्द्रालोक’ तथा ‘कुवल्या-नन्द’के आधारपर इसे स्वीकार किया है—‘वर्ण्य अवर्ण्यनिको नहीं, धरम होत है एक।’ (ल० ल० १३५)। चिन्तामणि तथा कुलपति आदि कुछ ही आचार्योंपर ‘काव्यप्रकाश’का प्रभाव स्पष्ट है। दासका लक्षण भिन्न है—‘एक सवद बहुमें लगे’ (का० नि० - १८), इसमें मम्मट तथा विश्वनाथके दूसरे भेदका भाव आ जाता है। उदा०—‘और हूँ उपाय केते सहज सुदृंग ऊधौ, साँस रोकिये काँ कहा जोग ही कुदृंग है। कुटिल कटारी है अटारी है उतग अति, जमुना तरंग है तिहारो सतसंग है।’ (अ० मं०)। यहाँ ‘सतमंग’ प्रस्तुतके साथ अटारी आदि अप्रस्तुतोंका ‘स्वात रोकना’ (मृत्यु)रूप एक धर्म कहा गया है। अथवा—‘रहिमन पानी राखिये, विन पानी सब चून। पानी गये न ऊवरै, मुक्ता मानिक चून।’ (का० द०)।

**आवृत्तिदीपक**—जयदेवके अनुसार जहाँ दीपक पदोंकी आवृत्ति हो वहाँ होता है (चन्द्रालोक - ५ ५४)। इसके शब्द, अर्थ तथा शब्दार्थकी आवृत्तिके तीन भेद भी माने गये हैं। हिन्दीके कई आचार्योंने इसे स्वीकार किया है—‘जहाँ दीपकमें होत है आवर्तनको जोग।’ (ल० ल० १३७) अथवा—‘दीपककी आवृत्तिमें’ (पद्मा० ७७)। अन्य कुछने भिन्न रूपमें भी लक्षण दिया है—‘दीपक पदको अर्थ जहाँ, फिरि-फिरि करत बखान।’ (शि० भू० १३०) अथवा—‘वहै सबद फिरि-फिरि फरें’ (का० नि० १८)। उदा०—‘जागत हौ तुम जगतमें, भावसिद्धकी वान। जागत-गिरिवर कन्दरनि, अरिवर तजि अभिमान।’ (ल० ल० ३८) अथवा—‘सिव सरजा तव दानको, करि को सकत बखान। वदत नदीगन दान जल, उमडत नद गजदान।’ (शि० भू० १३१) तथा—‘लाज भरे लग भरे लाभ भरे लोभ भरे, लाली भरे लाड भरे लोचन हैं लालके।’ (अ० मं० २७०)। इनमें क्रमशः शब्द, अर्थ तथा शब्दार्थकी आवृत्ति है। कई विवेचक पदावृत्ति (शब्दावृत्ति) दीपक तथा पदावृत्ति यमक और पदार्थावृत्ति अनुप्रासमें भेद नहीं मानते हैं। कुछका कहना है कि दीपकमें क्रियावाचक पद और पदके अर्थ, दोनोंकी आवृत्ति होती है, यमक तथा अनुप्रासोंमें क्रियावाचक पद और पदार्थोंका नियम नहीं माना जाता। इसके अनिरिक्त दीपकमें क्रियाकी आवृत्ति मानी गयी है और यमकमें अक्रिया-पदोंकी आवृत्ति। फिर भी भेद स्पष्ट नहीं है।

**कारकदीपक**—मम्मट तथा विश्वनाथने दीपकका एक रूप माना है। दासके अनुसार—‘एक भौतिके वचन-को, काज बोहौत जहाँ होइ।’ इन अलंकारमें अनेक क्रियाओंका एक ही कर्ता कहा जाता है—‘कहत नटन रोजन खिजत, मिलत मिलत लजियान। गरे मानमें कन है

नैनन हीं सब बात ।' (वि० र० ३०), यहाँ नायिकाकी अनेक क्रियाओंका कथन है। इसी प्रकार—'किन्तु शिशिरमें ठण्डी साँसें हाय कहँतक धारँ ? तन जारँ मन मारँ पर क्या मे जीवन भी हारँ ।' (साकेत का० द०)।

**मालादीपक**—मम्मट तथा रुय्यकने इसका सम्भवतः सर्वप्रथम विवेचन किया है। मम्मटके अनुसार इसमें 'पूर्व-पूर्व वर्णित वस्तु उत्तरोत्तर वर्ण्य वस्तुमें उत्कर्षका आधान करती प्रतीत' हो (का० प्र० १० : १०४)। आगे चलकर इसके लक्षणमें 'दीपक तथा एकावली'का योग स्वीकृत हो गया (चन्द्रालोक ५०८९) तथा 'कुवलयानन्द' और हिन्दीके प्रायः सभी आचार्योंने इसी लक्षणको अपनाया—'जहँ दीपक एकावली होत दुहुनिको जोग ।' (ल० ल० २६१) अथवा 'दीपक एकावलि मिलें' (का० नि० १८)। दास आदिने मम्मटके समान इसे दीपकके समीप रखा है, पर अन्योंने जयदेवके अनुसार एकावलीके वाद। वस्तुतः वादकी परिभाषा प्रथमका विकासमात्र है, क्योंकि पूर्वकथित वस्तुओंसे उत्तरोत्तरकथित वस्तुओंका एक धर्मसे सम्बन्ध दोनोंमें स्वीकृत है। उदा०—'जगकी रुचि ब्रजवास, ब्रजकी रुचि ब्रजचन्द हरि। हरि रुचि बसीदास, बसी रुचि मन बाँधिबौ ।' (का० नि० १८) अथवा 'नभमें सुन्दर विजली-सी, विजलीमें चपल चमक सी। आँखोंमें काली पुतली, पुतलीमें श्याम झलक-सी ।' ('प्रसाद' ऑस)।

दीपक तथा तुल्ययोगिताके अन्तरके सम्बन्धमें प्रथममें एक या अधिक प्रस्तुत और एक या अधिक अप्रस्तुत पदार्थ समान धर्मसे सम्बद्ध होते हैं, जब कि दूसरेमें या तो प्रस्तुत या केवल अप्रस्तुत वस्तुएँ ही रहती हैं। इनमें अन्तर्निहित औपम्य माननेवालोंके अनुसार दीपकमें उपमेय प्रस्तुत रहता है और उपमान (अन्तर्निहित रूपमें) अप्रस्तुत रहता है, तुल्ययोगितामें, क्योंकि एकमात्र प्रस्तुत या अप्रस्तुत रहते हैं, यह सुननेवालोंकी इच्छापर निर्भर है कि किसको उपमेय माने और किसे उपमान। इसी प्रकार कारणमाला तथा मालादीपकमें पूर्वोल्लिखित तथा उत्तरोत्तर आनेवाली वस्तुएँ सम्बद्ध रहती हैं, परन्तु प्रथममें पूर्ववर्ती वस्तु आगे आनेवालीका कारण होती है, जब कि दूसरेमें यह सम्बन्ध विशेष रूपमें रहता है।

—२०

**दीप्ति-दे०**—'अयतनज अलकार', तीसरा प्रकार।

**दुःखवाद**—दुःखवादका लक्षण—दे० 'सुखवाद'। शात इतिहासके आधारपर यह कहा जा सकता है कि सर्वप्रथम गौतमबुद्ध (जन्म ५४४ ई० पू०के लगभग)ने इस सिद्धान्तकी घोषणा की कि सब कुछ दुःख है (सर्वं दुःखं—सर्वं दुःखम्)। फिर इस लोककी ही दुःखलोक और मृत्युलोक (मृत्यु सबसे बड़ा दुःख है) माना गया। जरा और मरण घोर दुःख समझे गये। जरामरण बौद्ध धर्म तथा दर्शनमें दुःखसामान्यका पर्याय बन गया। जन्म, इच्छा, तृष्णा आदि भी दुःखरूप समझे गये। संक्षेपमें समस्त भौतिक और मानसिक प्रपञ्च दुःखस्वरूप समझ लिये गये। उपनिषदोंमें भी इतना कहा गया कि जो ज्ञान्त, अनित्य, नश्वर है, वह दुःख है और जो अनन्त, नित्य तथा अमर है, वह सुख है। बुद्धने किसी पदार्थको नित्य, अनन्त और अमर नहीं माना। अतः

उनके मतसे सुख कुछ नहीं है और सब कुछ दुःख ही है। अनित्यवादी तत्त्ववादका ही नैतिक रूप दुःखवाद है। बुद्धने इस दुःखसे बचनेका मार्ग भी बतलाया जो अष्टांग-साधना-पद्धतिके नामसे विख्यात है। सम्यक् दृष्टि, सम्यक् सङ्कल्प, सम्यक् वचन, सम्यक् कर्म, सम्यक् जीविका, सम्यक् प्रयत्न, सम्यक् स्मृति और सम्यक् समाधि—ये आठ क्रमिक सोपान हैं, जिनसे दुःखोंकी निवृत्ति सम्भव बतलायी गयी है। इस निवृत्तिका नाम निर्वाण है। दुःख अभाव होनेसे निर्वाणको सुख न समझ लेना चाहिये। यह दुःखकी शान्ति ही है, सुख नहीं। तत्त्वतः यह सुख-दुःखसे उदासीनता है।

बौद्ध दर्शनके दुःखवादने हिन्दू दर्शनोंको भी प्रभावित किया। साख्यने प्रकृतिको ही त्रिगुणमयी बतलाकर सब वस्तुओंको सत्त्व (सुख), रज (दुःख) और तम (मोह)से निर्मित माना है। अतः शुद्ध सुख कहाँ नहीं है। सर्वत्र दुःखमिश्रित ही सुख है। दुःख त्रिविध है—आव्यात्मिक (आधि-व्याधि), आधिभौतिक (जलना, गिरना, डबना आदि), आधिदैविक (प्रेत-पिशाचका दण्ड)। इनसे मुक्त होना ही अपवर्ग या मोक्ष है।

मध्ययुगके सन्तोंने भी दुःखवादको अपने वैराग्यवादकी भूमिका कहा है। जन्म-मरण, दोनों दुःख हैं—'जनमत-मरत दुःसह दुःख होई' (तुलसीदास)। आत्मा शरीरमें कारावास भोग रही है। ससार, परिजन, मित्रजन, सभी दुःख देनेवाले हैं। इन्द्रियाँ दुःख देती हैं। जैसे हरिण अपनी श्रवणेन्द्रियके कारण मार टाला जाता है, पतिगा अपनी दृष्टिके कारण दीपकमें जल मरता है, वैसे ही मनुष्य अपनी पाँचों इन्द्रियोंसे दुःख भोगता है। इस दुःखसे बचनेका एक ही उपाय है—वैराग्य। वैराग्यमे भगवद्भक्ति आती है, जो आनन्ददायिनी है। दुःखवादका फल वैराग्यवाद है और वैराग्यवादका फल आनन्दस्वरूप भक्ति। भारतकी हिन्दू जनता यदि मध्ययुगमें ऐसा सोचती है तो अनुचित नहीं है, क्योंकि उस समय वह अपनी ऐहिक शक्ति खो बैठी थी और उसपर विदेशी मुसलमानोंका क्रूरतापूर्ण शासन था। उसके पास एकमात्र आनन्द वैराग्य और भगवत् शरणागति थी। आज भी वैराग्यवादी जगज्जीवनके प्रति दुःखवादी हैं।

१९वीं शताब्दीमें जर्मनीमें शोपेनहार और हार्टमन प्रसिद्ध दुःखवादी हो गये हैं, जिनपर बौद्ध विचारधाराका प्रचुर प्रभाव पड़ा था। वर्तमान समयमें आस्वाल्ड स्पेंगलर पश्चिमका प्रसिद्ध दुःखवादी दार्शनिक है।

नित्य दुःखवाद और अनित्य दुःखवाद, ये दुःखवादके दो प्रकार हैं। नित्य-दुःखवादमें दुःखका शमन कभी नहीं होता और अनित्य-दुःखवादमें दुःखकी शान्ति निर्वाण या मुक्ति मिलनेमें हो जाती है। दार्शनिक रूपमें नित्य-दुःखवादको कोई भी नहीं मानता है। बुद्ध निर्वाणमें, शोपेनहार विचारमें, हार्टमन युक्तिमें, आस्वाल्ड स्पेंगलर संस्कृतिके पुनर्जन्ममें तथा हिन्दू दार्शनिक भक्त युक्तिमें, सभी दुःखोंका शमन, अभाव मानते हैं, पर साहित्यजगतमें वियोग, शृंगार रस तथा करुण रसके कुछ लेखक नित्य-दुःखवादको मानते हैं। मैथिलीशरण गुप्तके 'माकेत' में

उमिला नित्यदुःखवादी है। महादेवी वर्माके काव्यमें भी यही दुःखवाद मिलता है। इस साहित्यिक नित्य-दुःखवाद-का क्या प्रमाण है? लगता है, ग्रीक 'ट्रैजेडी' (दुःखान्त नाटकों)के आधारपर ही यह दुःखवाद बना है और इसके पीछे वही सिद्धान्त काम कर रहा है जो ग्रीक 'ट्रैजेडी'के मूलमें है।

हिन्दी साहित्यकी प्रयोगशील धाराके कुछ लेखकोंने दुःखवादको एक रचनात्मक तथा प्रेरक शक्तिके रूपमें ग्रहण किया है। इन लेखकोंमें 'अश्वेत'का नाम विशेष रूपसे महत्वपूर्ण है। उन्होंने दुःखको शक्ति देनेवाला तथा आत्माका परिष्कार करनेवाला माना है। नयी कविताके कुछ अन्य वर्तमान लेखकोंने भी वेदना तथा दुःखको अपने चिन्तनमें महत्ता दी है, परन्तु ऐसा लगता है कि इन लेखकोंका दुःखवाद किसी दार्शनिक चिन्ताधारासे सम्बद्ध न होकर वर्तमान युगके सैक्रान्तिकालीन विषयसे प्रेरित है।

अनित्य-दुःखवाद दार्शनिक सत्य है। वस्तुतः यही दुःखवाद है। सुखवाद केवल अर्थ और कामको पुरुषार्थ मानता है तो दुःखवाद केवल धर्म और मोक्षको। सुखवाद ऐहिक भोग-विलासपर जोर देता है तो दुःखवाद आत्मिक विकासपर। सुखवाद प्रवृत्तिमार्ग है तो दुःखवाद निवृत्तिमार्ग। पहला भोगवाद है तो दूसरा वैराग्यवाद। सुखवाद क्षणिक आनन्दको लक्ष्य बनाता है तो दुःखवाद चिर आनन्दको।

सुखवादकी भाँति दुःखवाद भी एकांगी मत है। यह भी एक 'अन्त' या 'अति' है। दोनों असन्तुलित विचार-धाराएँ हैं। सुख और दुःख, दोनों एक द्वन्द्वके दो अंग हैं। दोनोंका अस्तित्व अन्योन्याश्रित है। एकके अभावमें दूसरेका भी अभाव होना अवश्यम्भावी है। सबसे अधिक उल्लेख-योग्य बात तो यह है कि दोनों क्षणिक, अनित्य और परिवर्तनशील हैं। स्तार न सुखलोक है, न दुःखलोक वह दोनोंका मिश्रण है। इस प्रसंगमें सार्वभौम बहुत न्यायसंगत है। मनुष्यके लिए दोनों आवश्यक हैं, यद्यपि वह दुःख नहीं चाहता। पर जैसा कि सुमित्रानन्दन पन्तने 'सुख-दुःख' शीर्षक कवितामें कहा है, सभीको दोनोंका सम्मिश्रण ही अभीष्ट है। दुःखके न रहनेपर, उसके अनुभूत न होनेपर, सुख भी वस्तुतः अनुभवमें नहीं रहेगा।

दार्शनिक तथा नैतिक दृष्टियोंसे उपर्युक्त साधारण समन्वयके अतिरिक्त सुखवाद और दुःखवादके द्वन्द्वका समाधान आनन्दवादमें होता है। दुःखवाद भी अन्त आनन्दमें परिणत होता है और सुखवाद तो आनन्दका वाद है ही। कभी उसमें यह है कि वह स्थायी आनन्दको छोड़कर क्षणिक आनन्दको ही अपना लक्ष्य बनाता है।

गीताने सुखवाद और दुःखवादका समन्वय अनासक्त कर्मवादमें किया है। यहाँ दुःखवादसे अनासक्तिका भाव ग्राह्य समझा गया और सुखवादसे कर्मकी प्रवृत्ति ली गयी। दोनोंको मिलाकर अनासक्तभावसे कर्म करनेका सिद्धान्त बना, जिससे सुखकी प्राप्ति भी होती है और जीवनके महान् मूल्योंका लाभ तथा सामाजिक मर्यादाका पालन भी होता है। गीताके इम निष्कर्षवादका भारतमें बहुत प्रभाव

पड़ा। आधुनिक युगमें भी लोकमान्य तिलक, महात्मा गान्धी और विनोबा भावेने इसी मतका प्रतिपादन किया है।

[सहायक ग्रन्थ—न्यायकोश भीमाचार्य झलकीकर]।

—सं ८० पा०

दुर्मिलिका—इसमें चार अंक होते हैं। पहले अंकमें छ घड़ीका व्यापार रहता है और विट्की क्रीड़ा रहती है, दूसरे अंकमें विदूषकका वाग्विलास दस घड़ीतक चलता है, तीसरे अंकमें पीठमर्दका विलास बारह घड़ीतक चलता है, चौथे अंकमें नागरिक पुरुषोंकी बीस घड़ीतक क्रीड़ा रहती है। उसमें कैशिकी एव भारतीय वृत्तियोंका प्रयोग होता है और गर्भसन्धिका अभाव रहता है। नायक निम्न जातिका होता है तथा पुरुष पात्रोंमें सभी चतुर होते हैं। उदाहरण—'विन्दुमती'।

—वि० १०

दुर्मिल सवैया—दे०—'सवैया', चौथा प्रकार।

दूतकाव्य—दे०—'पत्रगीति', 'गीतिकाव्य'।

दूती (नायिका)—शृंगाररसके उद्दीपन-विभावके अन्तर्गत दूती भी आती है—'सखी दूतिका जानिये उद्दीपनके भेद। नायक अरु नायकाको हरै विरहको खेद।' (म० १० २० १० - २८७)। भरतने दूतीके विभाजनको ही प्रधानता दी है, पर उनका दृष्टिकोण भिन्न है, दे०—'सखी'। दूसरी ओर रुद्रमट्टने सखियोंके भेदोंमें दूतीको स्वीकार किया है तथा किञ्चित् अन्तरके साथ धनजय, शारदातनय, शिगभूपाल, विश्वनाथने दूतीके भेदोंमें तथा विद्यानाथने सहायके भेदोंमें कुछ कम या अधिक, वही नाम दिये हैं। सामान्यतः संस्कृतके आचार्योंमें दूती और सखीके मौलिक भावमें अन्तर नहीं माना गया है। मानुदत्तने अवश्य दूतीकी विवेचना सखीसे स्वतन्त्र रूपमें की है। उनके अनुसार—'दूत्यव्यापार-पारगमा दूती। (२० म० ९७)। जो दूतकार्य करनेमें चतुर हो उसे दूती कहा जायगा। उनके अनुसार सखीका भाव भिन्न है, दे०—'सखी'। दूतीके भावको हिन्दीके कवियों और लेखकोंने प्रायः इसी रूपमें अधिक लिया है। कुछने सखीके विभाजनके अन्तर्गत दूतीको स्वीकार किया है और उनका विचार संस्कृतके अन्य आचार्योंके निवट है, दे०—'सखी'।

रूपारामने दूतीका विभाजन उत्तमा, मध्यमा तथा अधमामें किया है और इसका अनुसरण अधिकांशने किया है। उत्तमा—अपना कार्य मधुर चातुर्यसे निकालती है और इसके लिए पैर पडनेमें भी नहीं हिचकती। मतिरामके अनुसार—'मोहै जो मृदु बोलिकें मधुर वचन अभिराम।' (२० १० ३००) और पद्माकरके अनुसार—'हरै सोच उचरै वचन मधुर-मधुर हित मानि।' (ज० वि० मा २ २८)। मानुने पद्माकरका उदाहरण प्रस्तुत किया है—'काल्हि कालिन्दीके निवट निरखि रहे हो जाहि। आयो खेलन फाग वह तुमहीं सों चित चाहि।' (वही ३२)। मध्या—जो अपनी बातपर बल देकर कहती है और अपना कार्य मधुर तथा परुष व्यवहारसे निकालती है। वस्तुतः इसको परिभाषामें मतिरामने जो 'हित' तथा 'अहित' वचनोंका उल्लेख किया है उससे पद्माकरका कहना अधिक ठीक है—'कछुक मधुर कछुकछु परुष कहै वचन जो आय।' (वही ३०)। पर मतिरामके कथनका

भाव भानुकी परिभाषामें स्पष्ट होता है—‘मध्या दूती हित अहित कहत सिखाई वात ।’ (२० २० पृ० ६५) । वस्तुतः वह हित-अनहित, दोनोंको समझाती है । मतिरामका उदा०—‘रीझि रही रिझवारी वह तुम ऊपर ब्रजराज । लाज सिन्धुकी इन्दिरा क्योंकर आवै हाथ ?’ (२० २० . ३०५) । अधमा—जो स्वभावसे उग्र होती है और कार्य साधनके लिए कठोर वचनोंका प्रयोग भी करती है । मतिराम उसे ‘वचन कहत सतराय’ कहकर भी उसकी ‘ग्रन्थनको मति देखिकै’ दूती मान लेते हैं और भानुने कहा है कि वह ‘काज’के लिए ‘कुपित वचन’ कहनेवाली है । पद्माकरका उदा०—‘कै गुमान गुणरूपके तैं न ठान गुन मान । मनमोहन चित चढि रही तोसी किती न आन ।’ (ज० वि० भा २ ३६) ।

इन तीनों भेदोंके अतिरिक्त स्वयदूतिकाका उल्लेख भी किया गया है । स्वयंदूतिका—जब नायिका अपने-आप दूतकार्य करती है—‘आपुहि अपनो दूतपन करै जो अपने काज’ (वही ४३) । उदा०—‘मजु महाछवि की कवकी यह नीकी निकुज परी सब खाली । हौं इह बागकी मालिनि हौं इत आये भले तुम हौं बनमाली ।’ (वही ४४) । तोष, रसलीन तथा गुलावरायने दूतीके अन्य भेद किये हैं—हित, हितहित तथा अहित जो पहले भेदोंके रूपान्तर हैं । दूतियोंके अन्य अनेक भेद भरत तथा सस्कृतके अन्य आचार्योंके आधारपर पेशेके अनुसार किये गये हैं । इस विभाजनकी तोष, दास, वेनी प्रवीन, देव तथा श्यामसुन्दरदासने अपनाया है, पर इन्होंने सख्याएँ भिन्न स्वीकार की हैं । तोषने २६, दासने १८, वेनीने १२, देवने १३ तथा श्यामसुन्दरदासने ८ जातियोंकी दूतियाँ बतायी हैं ।

**दूतीकर्म**—सखीके समान दूतीके कार्योंपर भी विचार किया गया है । जिन लेखकोंमें सखी तथा दूतीका विभेद स्पष्ट स्वीकृत है, उनमें दूतीके कर्मोंका उल्लेख अलग ओर स्पष्ट हुआ है अन्यथा दोनोंके कर्तव्योंमें स्थिति आमक है । भानुदत्तके अनुसार—‘सघट्टनविरहनिवेदनादीनि कर्माणि ।’ (२० म० . पृ० १६२), अर्थात् सघट्टन तथा विरहनिवेदन, दूतियोंके दो कर्म हैं । केशव, देव तथा दासने इन भेदोंको सखियोंके कर्ममें माना है । परन्तु हिन्दीमें भी कवियोंने दूतीको स्वतन्त्र माना है, उन्होंने इन दो भेदोंको स्वीकार किया है । संघट्टनका अर्थ मिलाना है, दूती नायक-नायिकाके मिलानेका सुयोग जुटाती है । पद्माकरके अनुसार—‘दोउनको जु मिलाइवो सो सघट्टन मानि ।’ ज० वि० भा० २ ३८) । उन्हींका उदाहरण है—‘गोरीको जु गोपालको होरीके मिस ल्यायि । विजन सॉकरी खोरिमें दोऊ दिये मिलाय ।’ (वही ४३) । **विरह-निवेदन**—विरहका वर्णन करके सयोगकी परिस्थिति उत्पन्न करनेमें सहयोगी होना अथवा नायकके मनकी प्रभावित करना, पद्माकर इसे ‘विरहविधानि सुनाइवो’ कहते हैं । उदा०—‘को जिवावतो आजु लों वाडे विरह बलाय । होती जु मैं न तोहि सी ताकी नेक सहाय ।’ (वही ४०) ।

कृपारामने मर्मग्रहण (किसीके हृदयके रहस्यको जानना),

सगदेन (साथ-साथ रहना), प्रतिष्ठा (मिलानेकी प्रतिष्ठा करना) अन्य भेदोंके साथ दिये हैं । रसलीन, भानु, हरिऔध तथा गुलावरायने स्तुति, विनय, प्रबोध और निन्दा दूतीके कर्म माने हैं, जिनमेंसे प्रथम दोका उल्लेख केशव और देवके सखियोंके कर्मके अन्तर्गत हुआ है ।

**दृश्य-परिवर्तन-दे०—‘रेडियो नाटक’ ।**

**दृश्य-श्रव्य**—इन्द्रियों (चक्षुरिन्द्रिय और श्रवणेन्द्रिय)को ध्यानमें रखते हुए काव्यके दो भेद किये जाते हैं—**दृश्य काव्य** और **श्रव्य काव्य** । ‘दृश्यश्रव्यत्वभेदेन पुन काव्यं द्विधा मतम् ।’ (सा० द०) । दृश्य काव्य वह है जिसका रसास्वादन मुख्य रूपसे चक्षुरिन्द्रिय द्वारा लिया जाता है । श्रव्य काव्यका आनन्द कानों द्वारा प्राप्त किया जाता है । यों तो दृश्य काव्यका आनन्द भी श्रवणेन्द्रिय द्वारा लिया जा सकता है, पर दृश्योंके विधानके कारण चक्षुरिन्द्रिय द्वारा जो आनन्द उससे प्राप्त होता है वह श्रवणेन्द्रिय द्वारा नहीं । दृश्य काव्य अपनी अभिनेयताके कारण विशेष महत्त्वपूर्ण रहा है । इसीको ‘रूपक’ कहते हैं । रूपकमें रूपका आरोप किया जाता है, इसलिए इसे रूपककी सज्ञा दी गयी—‘तद्रूपारोपात्त रूपकम्’ (सा० द० ६ १) । इसे स्पष्ट करते हुए टीकाकारने लिखा है कि नट(नाटकके पात्र)में रामादिक काव्य-पुरुषोंका स्वरूप आरोपित किया जाता है और सामाजिकको उसमें ‘यही राम है’का आरोपात्मक ज्ञान होता है ।

दृश्य काव्यको हिन्दीमें **नाटक** कहते हैं । सस्कृतमें इसे प्राय रूपक ही कहा गया है, क्योंकि नाटक रूपकका ही एक भेद है । —व० सि०

**दृश्यांतर-दे०—‘रेडियो-नाटक’ ।**

**दृष्ट अद्भुत-दे०—‘अद्भुत रस’ ।**

**दृष्टांत**—सादृश्यगर्भके गम्भीरम्याश्रय वर्गका अर्थालंकार । शब्दार्थ है—प्रामाणिक निश्चयकी देखना । प्रथम उद्भूत तथा रुद्रदेने इसका विवेचन किया है और इसके बाद मम्मट तथा रुय्यकके अनुसार ‘इस अलंकारमें उपमेय तथा उपमान, दोनों वाक्योंमें इन सबका (उपमान, उपमेय तथा साधारण धर्मका) विस्व-प्रतिविस्व-भाव झलकता है ।’ (का० प्र० १० १०२) । विश्वनाथने मक्षेपमें केवल ‘वस्तुओंके समान धर्मका प्रतिविस्व-भाव-कथन’ मान लिया है (सा० द० १० ५१) ।

हिन्दीके आचार्योंने यही लक्षण जयदेव तथा अप्पय दीक्षितके आधारपर ग्रहण किया है—‘पद समूह जुग धर्म जहँ, जिमि विस्वहि प्रतिविस्व ।’ (ल० ल० १४५) अथवा—‘लखें विस्व प्रतिविस्व गति उपमेयोपमान ।’ (का० नि० १८) । किसी-किसीने मम्मटके साधर्म्य तथा वैधर्म्यके आधारपर दो भेद माने हैं । उदा०—‘कान्हर कृपा कटाक्ष-की करै कामना दास । चातक चितमें चेत ज्यों, स्वाति वूँटकी आस ।’ (का० नि० ८) अथवा—‘निरखि रूप नँदलालको, दगनि रुचै नहि आन । तजि पियूष कोऊ करत, कटु औषधिको पान ।’ (पद्मा० ८३) यहाँ साधर्म्यका दृष्टान्त है । इसी प्रकार वैधर्म्यका उदा०—‘भवके ताप रहें तबलौं नरके दृढ मूल बने हिय माहीं । तब पंकज कोस छिप्यौ तमतोम कहाँ वह देत कहाँ दिखराई ।’ (अ० म०

२८०) यहाँ पूर्ववाक्यमें तापकी स्थिति और उत्तरवाक्यमें (उपमान) तमका अभाव कहकर विन्व ग्रहण कराया गया है।

दृष्टान्त तथा प्रतिबन्धूपमाका अन्तर स्पष्ट है, प्रथममें उपमेय-उपमान-वाक्योंमें अलग-अलग समान वर्मका कथन होता है और द्वितीयमें एक ही समान वर्म शब्दभेदसे कहा जाता है। दृष्टान्तका विन्व-प्रतिबन्ध-भाव प्रतिबन्धूपमामें नहीं रहता। अर्थान्तरन्यासमें सामान्यका विशेषसे या विशेषका सामान्यसे समर्थन होता है, जब कि दृष्टान्तमें दोनों ही सामान्य या दोनों ही विशेष होते हैं।  
—श्री० प्र० सि०

**दृष्टान्तकाव्य**—यूरोपीय साहित्यमें तीन काव्यरूप—‘एलीगरी’, ‘फेविल’ और ‘पैरेविल’ ऐसे हैं, जिनमें परस्पर बहुत कम भेद है। इसी कारण इन सबको प्रायः ‘एलीगरीके’ अन्तर्गत ही मान लिया जाता है। जिस व्यापक अर्थमें एलीगरी शब्दका अंग्रेजीमें व्यवहार होता है उसे हिन्दीमें रूपक-कथा कहा जा सकता है। पर सीमित अर्थमें एलीगरी वह कथा होती है, जिसमें पात्र अशरीरी या सूक्ष्म भाव, गुण या प्रवृत्ति होते हैं, जिनका मानवीकरण किया जाता है। ऐसी कथाको प्रतीक-कथा कहते हैं। फेविलको उपदेशक-कथा कहना चाहिये क्योंकि उसमें पशु-पक्षी या वृक्षोंको भी पात्र बनाकर उपदेशात्मक कथा कही जाती है। पैरेविलको दृष्टान्तकथा या उपमितकथा कह सकते हैं। उसमें पात्र तो प्रायः मानव होते हैं और उसकी घटनाएँ किसी नीति, धर्म या आचार सम्बन्धी सिद्धान्तके प्रतिपादनके लिए दृष्टान्तरूपमें नियोजित होती हैं। सस्कृतमें ‘प्रबोधचन्द्रोदय’, ‘मोहराजपराजय’ आदि और हिन्दीमें ‘प्रसाद’के ‘कामना’ और ‘एक वूट’ प्रतीकात्मक नाटक हैं। ‘पञ्चतन्त्र’ और ‘हिनोपदेश’की कथाओं तथा ‘महाभारत’में प्राप्त पशु-कथाओंको उपदेशकथा मानना चाहिये, क्योंकि उनके पात्र पशु-पक्षी हैं। पालि-साहित्यमें ‘जातक-कथाएँ’ और सस्कृतमें सिद्धार्थकी ‘उपमितभव प्रपञ्चकथा’ दृष्टान्तकथा या उपमितकथा है। यूरोपीय साहित्यमें प्रतीक और दृष्टान्तकथाएँ गद्य-वद्ध और पद्य-वद्ध, दोनों प्रकारकी होती थीं, पर सस्कृतमें वे गद्यात्मक रूपमें ही अधिक मिलनी हैं, पद्यवद्ध काव्यके रूपमें नहीं। इसी तरह दृष्टान्तकाव्य या उपमितकाव्यका हिन्दीमें भी अभाव है। (दे०—‘प्रबोधक काव्य’) —श्री० ना० सि०

**दृष्टि**—वरुण रसेलने एक स्थानपर लिखा है कि ‘देखना क्या होता है? देखनेकी क्रिया बहुत उलझी हुई है। जिसे हम वस्तु (आब्जेक्ट) कहते हैं, उसमेंसे सब ओरसे प्रकाश-लहरियाँ निकलती और दौड़ती रहती हैं। जिस वातावरण-मेंसे वे प्रकटित होती हैं, जिस क्षेत्रफलमें वे चलती हैं, उन सबकी अपेक्षासे इन प्रकाश-लहरियोंमें बहुत आन्तरिक परिवर्तन घटित होते रहते हैं। इन प्रकाश-लहरियोंकी अन्तिम मजिल है मेरे अन्तर्ज्ञके रेडिनापर आकर टकराना। यहाँसे ‘आप्टिक नर्व’की दूसरी क्रिया शुरू होती है, जो कि शारीरिक है। इनके आगे जो होता है उसके बारेमें निश्चित कुछ कहना कठिन है, क्योंकि एक मानसिक क्रिया शुरू होती है, जिसमें पूर्वानुभूति भी संचित रहती है।’ साधारण आँखोंकी दृष्टि जब इतनी उलझी हुई क्रिया

है तो साहित्यमें जब यह शब्द प्रयुक्त होता है तो वह अनेक विभिन्न अर्थोंमें आता है।

‘दृष्टि’ कविकी अपेक्षामें किसी विषयमें उसकी पैठ है। सूरी अन्तर्दृष्टिकी प्रशंसा की जाती है। चर्म-चक्षु न होनेपर भी वाललीलाओंका ऐसा सूक्ष्म वर्णन! क्या यह ‘कल्पनाकी आँख’ तो नहीं है। ‘पेनेट्रेशन’से ‘इनसाइट’ और ‘विजन’ तक यह शब्द प्रयुक्त हुआ है। कविको जब उपनिषद्में दृष्टा कहा तो इसी अर्थमें कि वह त्रिकालदर्शी है। वह भूतकालको वर्तमानमें सजीव करके सामने उपस्थित कर देता है तो भविष्यतको भी मुट्ठीमें हस्तामलज्जव देखता है।

समीक्षाके क्षेत्रमें जब समीक्षक लेखक या कविके हेतुको नहीं ममझ पाता, लेखककी दृष्टिमें गहराईसे देख नहीं पाता, उसके रूप-रंग, रेखाओंका आकलन नहीं कर सकता, तब कहते हैं कि समीक्षककी दृष्टि पैनी नहीं है, ऊपरी-ऊपरी है या उसने अमुक रंगका चश्मा पहन रखा है। इसीलिए सत्य-शोध या ‘सत्य-प्रेम’ (फिलो-सोफी)को हमारे यहाँ ‘दर्शन’ कहा गया। साहित्य अथवा अन्य कला-रूपियोंमें सौन्दर्यका जो दर्शन होता है वह ऐसी ही अन्तरानुभूतिमें, दिव्य-दृष्टि या ‘इन्सूशन’से। क्लोचेका भी यही विचार है, जिसके आधारपर वह साम्यवादियोंका आलोचक बना। अब इस दृष्टिपर कहाँ तक पूर्व-कल्पनाओंका जोर हो, यह बहुत मतभेदका प्रश्न है। राजशेखरसे लगाकर टी० एस० इलियट तक इस विषयमें कई प्रकारके अनुमान किये गये हैं।  
—प्र० मा०

**देवघनाक्षरी**—मुक्तक दण्डकका एक भेद। ३३ वर्णोंका यह घनाक्षरी वृत्त है। सर्वप्रथम देवने इस छन्दका प्रयोग किया था और उन्हींके नामपर इस वृत्तका ‘देवघनाक्षरी’ नाम पड़ गया। उसके पूर्व ३१, ३२ वर्णतकका ही घनाक्षरी वृत्त होता था। अपनी ध्वन्यात्मकता और नाद-व्यजनाके कारण परवर्ती कवियोंमें यह बहुत लोकप्रिय रहा, देवका तो यह प्रिय छन्द रहा ही—‘शिल्ली झनकार पिक चातक पुकारे वन मोरिन गुहारें उठें जुगुनु चमकि चनकि’। देवके अतिरिक्त किसी अमरनाथने भी ३३ अक्षरोंका दण्डक वृत्त माना है। ‘काव्यरसायन’में देवने जिन चार प्रकारके अनियत-दण्डक दण्डकोंका भेद किया है उनमेंसे ३० वर्णवाले और ३३ वर्णवाले कवित्त देवका प्रतिभाके चोतक हैं। पूर्ववर्ती आचार्योंने केवल ३१ वर्ण और ३२ वर्णके दण्डकोंका वर्णन किया था। देवने उनमें यह सशोधन किया कि ३१ वर्णवाले दण्डकमें एक अन्तिम अक्षर कम कर देनेमें तीस वर्णका दण्डक बन जायगा और ३० वर्णवालेके अन्तमें एक वर्ण बढ़ा देनेमें ३३ वर्णवाला कवित्त बन जायगा। इन दोनों कवित्तों (तीस वर्णवाले कवित्त)में १६-१४ पर यति होगी जब कि ३१ वर्णवालेमें १६-१५ पर यति होगी, अन्तका कम करनेसे ही पूर्ववर्ती वर्णोंपर कोई प्रभाव नहीं पड़ता, उसी प्रकार ३० वर्णोंमें एक अक्षर बढ़ा देनेमें यतिका नियम १६-१७ का हो जायगा। ऐसा नियम जगन्नाथदास ‘रत्नाकर’ने ‘घनाक्षरी-नियम-रत्नाकर’ (पृ० १९)में दिया है, जब कि ‘छन्द-प्रमाकर’में मानुने देवघनाक्षरीका नियम ८, ८, ८, ९ पर



यति और अन्तिम तीनों वर्णोंका लघु होना बतलाया है (पृ० २२२)। किन्तु इस नियमकी व्यापकता अन्तिम तीनों को लघु मान लेनेसे कम हो जाती है, अतः रत्नाकरका नियम ही विशेष मान्य होना चाहिये। उदा० (१) - 'रतियों अंधेरी धीर तिया न धरत मुख, वतियों कदति उठै छतियाँ तपकि तपकि' (देव ३० र० पृ० १५९), (२) - 'झिल्ली झनकारै पिक चातक पुकारै वन, मोरनि गुहारै उठै जुगुनू चमकि चमकि' (जसवन्त सिंह)। —ह० मो०

**देवनागरी**—हिन्दी, संस्कृत तथा मराठी भाषाएँ देवनागरी लिपिमें लिखी जाती हैं। भारतवर्षकी प्राचीनतम राष्ट्रीय लिपि ब्राह्मीकी यह प्रतिनिधि उत्तराधिकारिणी लिपि कही जा सकती है।

ब्राह्मीका प्रचार भारतमें लगभग ३५० ईसवीतक रहा। इस समयतक उत्तर और दक्षिणकी ब्राह्मी लिपिमें पर्याप्त अन्तर हो गया था। दक्षिणकी शैलीसे दक्षिणभारतकी लिपियाँ विकसित हुई तथा उत्तरभारतकी शैली गुप्त-लिपि और कुटिल-लिपिमें परिवर्तित होती हुई देवनागरी तथा उत्तरभारतकी अन्य लिपियोंके रूपमें विकसित हुई।

नागरी अथवा देवनागरी लिपिका प्रयोग उत्तरभारतमें दसवीं शताब्दीके प्रारम्भसे मिलने लगता है। बारहवीं शताब्दीतक यह पूर्णतया विकसित हो गयी थी। अन्य भारतीय लिपियोंके समान देवनागरी लिपि भी वार्योंसे दाहिनी ओरको लिखी जाती है।

देवनागरीमें लगभग ४५ मूल लिपिचिह्न हैं। स्वरोंके मात्राचिह्न तथा अकोंके चिह्न इनसे पृथक् हैं। कुछके आधारपर नयी ध्वनियोंके लिए नये लिपिचिह्न भी बनाये गये हैं। देवनागरीके व्यंजन-चिह्नोंमें ह्रस्व 'अ' ध्वनि भी सम्मिलित रहती है अर्थात् यह वर्णमाला अक्षरप्रधान है, ध्वनिप्रधान नहीं है।

देवनागरी वर्णमाला संस्कृत ध्वनियोंके वैज्ञानिक क्रमके आधारपर वर्गीकृत है, यद्यपि आजके उच्चारणोंमें कुछ अन्तर अवश्य हो गये हैं। इसी दृष्टिसे यह अत्यन्त वैज्ञानिक लिपि मानी जाती है। लिपिचिह्नोंके आकारकी दृष्टिसे यह बहुत सरल अथवा वैज्ञानिक नहीं मानी जा सकती।

छपाई तथा टाइपराइटर आदि मशीनोंके सुभीतेकी दृष्टिसे इसमें कुछ सुधार करनेके प्रश्नपर बहुत विचार होता रहा है। कुछ छोटे-छोटे परिवर्तन प्रयोगस्वरूप किये भी गये हैं, किन्तु कोई सर्वसम्मत सुधारा हुआ रूप अभी स्थिर नहीं हो सका है। —धी० व०

**देवी (गोपी)**—दे०—'गोपी'।

**देश-काल**—कथात्मक साहित्यमें वर्णित कार्योंकी वास्तविकताकी प्रतीति करानेके लिए उनके घटित होनेके स्थान तथा समयका निर्देश करना आधुनिक कलाकी एक महत्वपूर्ण विशेषता है। परन्तु देश-कालके अन्तर्गत केवल स्थान और समय ही नहीं, रीति-रिवाज, रहने सहनेके ढंग, पार्श्वकी वेश भूषा, उनके शिष्टाचार, आचार-व्यवहार, विचार-चिन्तन, वार्तालापकी भाषा-शैली तथा कथाकी प्राकृतिक पृष्ठभूमि आदि सभी बातें आ जाती हैं, जो कथाको स्वाभाविक वातावरण प्रदान करती हैं। इस देश-काल या वातावरणको सामाजिक और भौतिक, दो भागोंमें बाँटा जा

सकता है।

आधुनिक कथासाहित्यमें अनेक महान् लेखकोंने कथाके देश-कालके रूपमें अपने समयके समूचे युगजीवनको अमरत्व प्रदान करनेका प्रयत्न किया है। उदाहरणके लिए, प्रेमचन्दके उपन्यास और कहानियाँ गंगा-यमुना प्रदेशकी गान्धीयुगीन राष्ट्रीय प्रगतिका जीवित-जाग्रत् चित्र उपस्थित करती हैं। वाल्मिक और जोलाने अपने उपन्यासोंमें सम्पूर्ण फ्रांसीसी सभ्यताको जीवन प्रदान किया है। जटिल और विस्तृत युगजीवनको एक ही उपन्यासमें समेटकर उसकी समस्याओं-के समाधानकी चुनौती देनेवाले उपन्यासोंके साथ-साथ ऐसी प्रवृत्ति इधर कुछ विशेष बढ़ी है जिनमें सामाजिक दृष्टिसे जीवनके किमी एक पक्ष अथवा भौगोलिक दृष्टिसे किसी एक क्षेत्रको वाणी और गति प्रदान की जाती है। मजदूर, किसान, सेना, उच्च वर्ग, मध्यम वर्ग, निम्न वर्ग, स्त्री-जीवन आदिमें सम्बन्धित विशेष अध्ययनपूर्ण उपन्यास और कहानियोंमें लेखक अपनी विशेष रुचि और सहानुभूतिके साथ विविध सामाजिक प्रश्नोंकी शोध करते हैं। विविध वर्गोंके ये चित्र प्रायः किसी क्षेत्रविशेषसे सम्बन्धित होकर रचनाको क्षेत्रीय (रीजनल) या आंचलिक विशेषता प्रदान करते हैं। ऐसी रचनामें लेखककी सूक्ष्म निरीक्षण शक्ति, सश्लेष वर्णन-कौशल तथा विवरणोंकी नीरसताको दूर करनेवाली भावना या कल्पनाशक्तिकी कठिन परीक्षा होती है।

ऐतिहासिक उपन्यासोंमें भी युगविशेष और क्षेत्रविशेषमें देश-कालके चित्रण द्वारा ही प्राण-प्रतिष्ठा की जाती है। कुछ ऐतिहासिक उपन्यास देश और कालकी पृष्ठभूमि को लेते हुए भी इनकी सीमाओंका अतिक्रमण कर जाते हैं और स्थायी तथा सार्वभौम मूल्योंका अन्वेषण करते हैं। दूसरी ओर ऐसे भी ऐतिहासिक उपन्यास हैं जो मानव मनोवृत्तियोंके चित्रणमें देश और कालकी सीमाओंका अतिक्रमण करते हुए भी युगजीवनके सत्यको ही उद्घाटित करते हैं। परन्तु ऐतिहासिक उपन्यासमें दृष्टिकोण कोई भी हो, देश-कालका यथातथ्य और इतिहाससम्मत चित्रण आवश्यक है।

सामाजिक पृष्ठभूमिके अतिरिक्त कथासाहित्यमें भौतिक या प्राकृतिक परिस्थितियोंका चित्रण भी किया जाता है। यह चित्रण साहित्यमें प्रकृतिके विविध प्रकारके प्रयोगोंके आधारपर या तो केवल वर्णनको सम्पूर्णता प्रदान करनेके लिए केवल चित्रोपम, किन्तु पृष्ठभूमि मात्रके रूपमें हो सकता है या वर्ण्य विषयके साथ साम्य या विरोधके रूपमें सम्बद्ध किया जा सकता है।

वातावरणके ये दोनों पक्ष सामाजिक और प्राकृतिक साहित्यके अन्यतम तत्त्वों—कथावस्तु और चरित्रचित्रणकी सार्थकता और सजीवता प्रदान करते हैं। (दे०—'उपन्यास') —ब्र० वि०

**देश-विभाग**—काव्यशास्त्रमें देशविरुद्ध रचनाकी दोषोंमें गणना की गयी है। अतः कविके लिए देशका ज्ञान अपेक्षित है। कवियोंको देश-ज्ञान करानेके लिए राजशेखरने अपने कविशिक्षा (दे०) ग्रन्थ 'काव्यमीमांसा'के सत्रहवें अध्यायमें देश-विभागका वर्णन किया है। राजशेखरके परवर्ती आचार्यों—देमचन्द्र (काव्यानुशासन अ० २,

सू० ३ के विवेकमें) तथा वाग्भट(काव्यानुशासन, अ० १)ने राजशेखरके आधारपर देश-विभागका वर्णन किया है। राजशेखरने जगत् और जगत्के विभिन्न विभागोंको 'देश' संज्ञा दी है। विभिन्न आचार्योंके मतानुसार जगत् एक, दो, तीन, सात या चौदह माने गये हैं। इनमेंसे भूलोक पृथिवी है। इसमें विभिन्न मतोंके अनुसार एक, तीन, चार या सात समुद्र हैं। मेरु आद्य वर्षपर्वत हैं। इसके चारों ओर इलावृत नामक वर्ष है। इसके उत्तरकी ओर तीन वर्षपर्वत हैं—नील, श्वेत और श्वगवान्। दक्षिणकी ओर भी तीन वर्षपर्वत हैं—निषध, हेमकूट और हिमवान्। इनको घेरकर क्रमशः हरिवर्ष, कित्रवर्ष और भारतवर्ष अवस्थित हैं। भारतवर्षको राजशेखरने पाँच भागोंमें बाँटा है—१ पूर्वदेश, २ दक्षिणपथ, ३ पश्चाद्देश, ४ उत्तरपथ और ५ मध्यदेश।

राजशेखरका यह वर्णन बहुत-कुछ 'बृहत्संहिता' और 'वायुपुराण'के आधारपर है और भारतके प्राचीन भूगोलके ज्ञानमें बहुत सहायक है। देश-विभागके अन्तर्गत कवि-शिक्षाका व्यापक विस्तार हुआ है। विभिन्न प्रदेशोंके वर्णनके लिए निश्चित वस्तुओंके निर्देशकी शिक्षा दी गयी है। प्रदेशोंके अतिरिक्त नदी, पहाड़, वन, सरोवर, समुद्र आदि-के वर्णनकी परम्पराकी निश्चित रूपरेखा प्रस्तुत की गयी है। संस्कृतके आचार्योंके साथ हिन्दीमें केशवका इस शिक्षामें महत्त्वपूर्ण योग है (कविप्रिया ७)। —म० प्र० ल०

देहस्थ पीठ—वज्रयानी सिद्धोंके साधना केन्द्रोंमें जालन्धर, कामरूप, ओडियान तथा श्रीहट्ट प्रमुख तन्त्रपीठ माने जाते थे। बौद्ध हठयोग साधनामें इन वाष्प तन्त्रपीठोंकी स्थिति कायाके अन्दर भी बतायी गयी है। चर्वापट्टोंमें उड्डियान तथा कामरूपका उल्लेख देहस्थ पीठके रूपमें महासुखचक्रमें मिलता है। ऐव पद्धतियोंमें भी ये तन्त्रपीठ कायामें स्थित माने जाते हैं और उनके नामपर उड्डियानबन्ध, मूलबन्ध आदि प्रक्रियाएँ प्रचलित थीं। गोरखवानीमें भी उड्डियान, श्रीहट्ट (सुरहट्ट), मुलतान (मूलस्थान), कामरूप (काँवर) आदि देहस्थ पीठोंका उल्लेख मिलता है। सन्तोंने भी समस्त देहमें तीर्थोंकी स्थिति नार्ना है। —ध० बी० मा०

दैन्य—प्रचलित तैत्तिरीयमेंसे एक सचारी भाव, भरतके अनुसार निर्यन्ता तथा मनस्ताप आदि इसके विभाव हैं और असयम, शरीर-श्रितिलता, मलिनता तथा मनका विक्षेप इसके अनुभाव हैं (नाट्य० ७, : ४९ ग)। विज्वनाथके अनुसार इसकी परिभाषा निम्नलिखित है—'दीर्घत्याघैर-नौजस्य दैन्यं मलिनतादिहृत्'। (सा० द० : ३ : १४५), दुर्गति आदिने उत्पन्न ओजस्वितार्का अभावको दैन्य कहते हैं। मलिनता आदि इसके अनुभाव हैं। हिन्दी रीतिकालके आचार्योंने प्रायः 'दीनता'के नामसे इसे स्वीकार किया है और इसमें—'दुर्गति बहु विरहादि तं उपजे दुःख अनन्त।' (मान० नचारी०) माना है।

दैन्य, मद, जडता, चपलता आदिको रामचन्द्र शुद्धने मानसिक अवस्थाओंके रूपमें रखा है। उनके अनुसार ये अवस्थाएँ दो प्रकारकी होती हैं—प्रकृतिगत और आगन्तुक। किमी एक स्थिर प्रणालीके प्रकृतित्व हो जानेपर अभिव्यक्तिकालमें किमी भावने उनका प्रत्यक्ष मन्त्र नष्ट

स्थापित हो पाता। इस तरहकी प्रकृतिगत अवस्थाओंको चरित्र-चित्रणके लिए उन्होंने काफी उपयोगी माना है। दैन्य, मद आदि आगन्तुक रूपमें ही सचारी माने जा सकते हैं, क्योंकि ऐसी स्थितिमें वे भावोंसे प्रत्यक्ष सम्बद्ध हो जाते हैं। 'रामचरितमानस'की भूमिकामें 'कवि न होहुं नहि वचन प्रवीनू' लिखकर तुलसीदासने अपने प्रकृतिगत दैन्यका परिचय दिया है।

आगन्तुक रूपमें आनेपर दैन्य कुछ सचारियोंकी भाँति भावावेगको बढ़ा देता है। रति और भक्तिके अन्तर्गत आनेवाले दैन्य सचारी इस प्रकार मूल भावोंको वेगयुक्त बना देते हैं—'मो अवला तकि जान तुन्हें दिन राँ वल कै दलकै जु बलाहक। त्यों दुख देखि हँसे चपला अरु पौन हूँ दूनी विदेह तें दाहक।' (धनमानन्द कवित्त. १४५)। इसी तरह सूरदासकी इस विनयमें 'दैन्य' है—'मो सम कौन कुटिल खल कामी। तुमसौ कहा छिपी करुनामय, सचके अन्तरजामी।' (सू० सा० नमा० नं० १४८)। —व० सि०

दोधक—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक मेट्र। भरत- (नाट्यशास्त्र १६ २७)के लक्षणके अनुसार तीन भगणों और दो गुरुओंके योगसे यह वृत्त बनता है (SII, SII, SII, SS)। केशवने मधु और बन्धु नामसे यही छन्द दिया है। 'प्राकृतपंगलम्' (०. १००)में बन्धु, 'वृत्तान्ति-समुच्चय' (४ : ५५)में भित्तक नाम दिया गया है। सूदन और केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है। उदा०—'राम गये जवते वन माहीं। राकस बैर करैं बहुधा हीं। रामकुमार हमें नृप दीजै। तो परिपूरन चष करीजै।' (रा० च० ० १५)। —पु० शु०

दोहा—मात्रिक अर्द्धसम छन्द। 'प्राकृतपंगलम्' (१ ७८)-के अनुसार इस छन्दके प्रथम तथा तृतीय पादमें १३-१३ मात्राएँ और दूसरे तथा चौथेमें ११-११ मात्राएँ होती हैं। यति पादान्तमें होती है; विषम चरणोंके आदिमें जगप नहीं होना चाहिये। अन्तमें लघु होना है। एक प्रायः सम पादोंकी मिलती है। मात्रिक गणोंका क्रम इस प्रकार रहता है—६+४+३, ६+४+१।

प्राकृत साहित्यमें जो स्थान गाथाका है, प्रयोगकी दृष्टिसे अपभ्रंशमें वही स्थान दोहा छन्दका है। अपभ्रंशमें सुक्क पद्योंके रूपमें अनेक दोहे मिलते हैं। प्राकृतमें जिस प्रकार 'गाथातप्तयती' तथा 'वज्जालम्' जैसे गाथावद्ध संग्रह मिलते हैं उसी प्रकार अपभ्रंशमें और हिन्दीमें दोहोंके संग्रह मिलते हैं। उपदेश, सुक्क पद्योंके रूपमें तो दोहेका प्रयोग मुनि योगीन्द्र, रामसिंह, देवमेन तथा बौद्ध सिद्धोंने किया है। हेमचन्द्र तथा अन्य अलंकारशास्त्र, व्याकरण-ग्रन्थ-लेखकोंने अनेक दोहे अपनी कृतियोंमें उद्धृत किये हैं। स्वचम्पूके 'पठमचरित'में भी दोहेका प्रयोग मिलता है। यह छन्द हिन्दीको अपभ्रंशने मिला है। सभी अपभ्रंश छन्दशास्त्र-विषयक कृतियोंमें दोहे तथा उसके मेट्रोंका विवेचन मिलता है।

'प्राकृतपंगलम्' आदि छन्द-ग्रन्थोंमें दोहेके जमर, त्रामरादि २३ भेदोंकी चर्चा की गयी है। वर्णोंके लघु आदि भेदके अनुसार भी दोहोंकी जानिकी चर्चा की गयी है; जैसे, यदि दोहोंमें १० लघु वर्ण हों तो वह विष होता है।

हेमचन्द्र तथा कुछ अन्य छन्दशास्त्री दोहेके प्रति ढलमें मात्राओंकी संख्या १४+१२ मानते हैं। 'दोहा'की व्युत्पत्ति 'द्विपदा'से मानते हैं। जर्मन विद्वान् याकोबी और अस्सडोर्फने अपभ्रंश दोहोंका वडे विस्तारसे विवेचन किया है।

हिन्दीमें यह प्रायः सभी प्रमुख कवियोंके द्वारा प्रयुक्त हुआ है। पद-शैलीके कवि सूर, मीराँ आदिने अपने पदोंमें इसका प्रयोग किया है। सतसई(दि०)साहित्यमें दोहा छन्द ही प्रयुक्त हुआ है। दोहा मुक्तक काव्यका प्रधान छन्द है। इसमें संक्षिप्त और तीखी भावव्यञ्जना, प्रभाव-शाली लघु चित्रोंको प्रस्तुत करनेकी अपूर्व क्षमता है। सतसईके अतिरिक्त दोहेका दूसरा महत्त्वपूर्ण प्रयोग भक्तियुगकी प्रबन्ध-काव्यशैलीमें हुआ है जिसमें तुलसीदास-का 'रामचरितमानस' और जायसीका 'पद्मावत' प्रमुख है। चौपाईके प्रबन्धात्मक प्रवाहमें दोहा गम्भीर गति प्रदान करता है और कथाक्रममें समुचित सन्तुलन भी लाता है। दोहेका तीसरा प्रयोग रीतिग्रन्थोंमें लक्षण-निरूपण और उदाहरण प्रस्तुत करनेके लिए किया गया है। अपने नक्षेपके कारण ही दोहा छन्द लक्षण प्रस्तुत करनेके लिए प्रयुक्त हुआ है। उदाहरण सम्भवतः स्मरणकी सुविधाकी दृष्टिसे दिये गये हैं।

कबीरकी साखियाँ दोहेके ही रूप हैं, यद्यपि छन्दशास्त्र-के ज्ञानके अभावमें इनमें दोहोंका विकृत और अव्यवस्थित रूप है। इनमें भी दोहेकी सामान्य विशेषताएँ विद्यमान हैं। जायसीका भारतीय छन्दशास्त्रसे सीमित परिचय है और ऐसा ज्ञान पढ़ता है, इन्होंने अपने दोहेको सन्तोंकी साखियोंके माध्यमसे ग्रहण किया है, अतः उनके इस छन्दके प्रयोगमें भी अस्थिरता है। जायसीके दोहोंमें प्रायः विषम पद १२ ही मात्राका है और सम ११ मात्राका—'रूपवन्त मनि माथे, चन्द्र घटि वह वाढि। मेदनि दरस लुभानी, असतुति विनवै ठाढि।' (पद्मा० १३)। जायसीके कुछ दोहोंमें तो विषम पदोंमें १६ मात्राएँ तक हैं। तुलसीदास-ने एक विषम पदमें १० मात्राओंका प्रयोग नवीनता लानेके रूपमें किया है—'भोजन करत चपल चित्त, इत उत अवसर पाइ' (राम० १ २३५)। —रा० सि० तो०

**दोहा-साखी**—'दोहा' या 'दूहा'की उत्पत्ति कतिपय लेखकोंने सस्कृतके दोषकसे मानी है। 'प्राकृतपैगलम्'के टीकाकारोंने इसका मूल 'द्विपदा' शब्दको बताया है। यह उत्तरकालीन अपभ्रंशका प्रमुख छन्द है। 'दोहा वह पहला छन्द है, जिसमें तुक मिलानेका प्रयत्न हुआ (ह० प्र०)।' प्राचीन अपभ्रंशमें इस छन्दका प्रयोग कम मिलता है तथापि सिद्ध कवि सरहपा(९वीं शताब्दीका आरम्भ)ने इसका सबसे पहले प्रयोग किया। एक मतानुसार 'विक्रमोर्वशीय'में इसका सबसे प्राचीन रूप उपलब्ध है। फिर भी पाँचवीं या छठी शताब्दीके पश्चात् दोहा काफी प्रयोगमें आता रहा। हालकी सतसईसे भी इसका सूत्र जोड़ा जाता है। यह तर्क प्रबल रूपसे प्रस्तुत किया जाता है कि कदाचित् यह लोक-प्रचलित छन्द रहा होगा। दोहा दो पंक्तियोंका छन्द है। 'वडो दूहो', 'तूँवेरी दूहा' तथा 'अनमेल दूहो', तीन प्रकार राजस्थानीमें और मिलते हैं। प्राचीन दोहाके पहले और तीसरे चरणमें १३-१३ मात्राएँ

तथा दूसरे और चौथेमें ११-११ मात्राएँ होती हैं। 'वडो दूहो'में १ और ४ चरण ११ ११ मात्राओंके तथा २ और ३-१३-१३ मात्राओंके होते हैं। 'तूँवेरी दूहा'में मात्राओंका यह क्रम उलटा है। पहले और चौथे चरणकी तुक मिलनेसे 'अनमेल दूहो' और दूसरे और तीसरे चरणोंकी तुक मिलनेसे 'मध्यमेल दूहो' बनते हैं। दोहा लोकसाहित्यका सबसे सरलतम छन्द है, जिसे साहित्यमें यज्ञ प्राप्त हो सका।

साखी 'साक्षी'का अपभ्रंश स्वरूप है। दोहा और साखी समानार्थक हैं। सम्भवतः बौद्ध सिद्धोंको इस शब्दका ज्ञान था। 'साखि करव जालन्धर पाएँ' पक्तिमें जालन्धरपादको साक्षी करनेका उल्लेख आया है। गोरखपन्थियोंसे प्रभावित होकर यह शब्द कबीरपन्थियोंकी रचनाओंमें आया और बादके साहित्यमें दूहेका अर्थ भी 'साखी' ग्रहण किया गया। —श्या० प०

**दोही**—दोही और दोहरा नये स्वतन्त्र छन्द नहीं कहे जा सकते। भिखारीदासने दोही और दोहराका लक्षण देते हुए कहा है कि दोहेके विषम पादोंमें दो-दो मात्राएँ बढ़ा देनेसे दोही और एक-एक घटा देनेसे दोहरा हो जाता है। केशवके 'वीरसिंहदेवचरित'में दोहरा मिलता है। उदा०—'जनि बाँह गहो हौ जानती, लाल तिहारी रीति' (भिखारीदास)। —रा० सि० तो०

**वृत्तविलम्बित**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। 'पिंगलसूत्र' (६ ३१)के अनुसार—नगण, दो भगण और रगणके योगसे यह वृत्त बनता है (III, AI, SII, SIs), 'प्राकृतपैगलम्' (२ ३३९)में इसे सुन्दरी और 'नाट्यशास्त्र' (१६ ५१)में हरिणीप्लुता नाम दिया है। केशव (रा० च० ९ २९), हरिऔध (प्रि० प्र० स० १, २, ३, ४, ५, ८, १०, १२, १६), अनूपशर्मा (सिद्धार्थ स० १, ३, ६, ७, ९, ११, १३, १५, १६, १७, वर्द्धमान पृ० ८१, ८५, ९७, ११४ आदि) एवं मैथिलीशरण गुप्त(साकेत ९ पृ० १९४)ने इस छन्दका प्रयोग किया है। उदा०—'गिरि हिमालयके उपकूलमें। कपिल वस्तुपुरी अति रम्य थी। वह प्रसिद्धिमयी धन अन्नदा, सुभग शासन भूषित भूमि थी।' (सिद्धार्थ पृ० १)। —पु० शु०

**द्वन्द्वात्मक नियति** (dialectical destiny)—द्वन्द्व-न्यायके अनुसार प्रत्येक वस्तु अपने विनाशका बीज अपने भीतर रखती है। उसका नष्ट होकर वस्त्वन्तरके रूपमें पुनरुत्पन्न हो जाना सर्वथा अनिवार्य है। इस अनिवार्यता-तत्त्वको नियति कहते हैं। द्वन्द्वात्मक नियतिमें विश्वास कर मार्क्स साम्यवादी क्रान्तिको अनिवार्य बतलाता है। पूँजी-वाद समाजके गर्भसे साम्यवादी समाजका जन्म होकर रहेगा, चाहे हम चाहें या न चाहें। इस दृढ़ विश्वासका एकमात्र आधार है द्वन्द्वात्मक नियतिकी कल्पना।

सोरोकिन-प्रतिपादित इन्द्रियवादात्मक, अतीन्द्रिय-वादात्मक तथा अध्यात्मवादात्मक महासंस्थानोंका निरूपण अन्यत्र किया गया है (दि० 'महासंस्थान')। प्रत्येक महा-संस्थान सत्य और असत्यका सम्मिश्रण माना गया है। सत्याशसे आकृष्ट होकर मानवता एक महासंस्थानको अपनाती है, किन्तु काल-क्रममें जब असत्याशका प्राबल्य

होना है तब वह भिन्न महामस्थान अपने विनाशका बीज अपने भीतर रखता है। इस क्रमको सैरोकिन द्वन्द्वात्मक नियति कहकर पुकारता है। नैरोकिनने यहाँ स्पष्ट ही हीगेल और मार्क्सके द्वन्द्व-न्यायका सहारा लिया है। आरम्भिक महासंस्थानका सत्याग है स्थापना (थीसिस), अनत्याग है प्रतिस्थापना (एन्टी-थीसिस) और स्वयं महामस्थान है समन्वय (सिन्थीसिस)। इसी प्रकार प्रथम महासंस्थान है स्थापना, द्वितीय महासंस्थान है प्रतिस्थापना और तृतीय महामस्थान है समन्वय। यह क्रम निरपवाद, नियत है। —ह० ना०

**द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद**—यह शब्द अंग्रेजीके 'डायलेक्टिकल मॅटीरियलिज्म'का हिन्दी रूपान्तर है। इस शब्दका पारिभाषिक प्रयोग सर्वप्रथम कार्ल मार्क्स (१८१८-८३ ई०)के लेखोंमें प्राप्त होता है। द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद केवल भौतिकवादी दर्शन ही नहीं है, प्रत्युत उसकी एक विशिष्ट प्रणाली भी है, जिसके अनुसार वह सृष्टि और समाजका भौतिकवादी अध्ययन करता है।

द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद हमारे दैनिक अनुभवों और पर्यवेक्षणोंपर आधारित है। नित्यप्रतिके जीवनमें हम यह देखते हैं कि मसारकी हर एक वस्तु अन्तमें नष्ट हो जाती है। जिसे जीवन प्राप्त हुआ, मरण उसका अनिवार्य उपसंहार है। समूची प्रकृति इसी सत्यकी साक्षी है। परिवर्तन ही इस सृष्टिका मूल सत्य है, गत्यात्मकता उसका जीवन। यहाँ स्थायित्व नहीं है।

यदि कहीं है भी तो वह केवल एक दीर्घकालीन यात्राकी भूमिका है। न जाने कबसे मानव-इतिहास और प्रकृतिने इस अन्तहीन यात्राका प्रारम्भ किया। यह व्यापक सत्य प्रत्येक भौतिकवादी स्वीकार करता है। किन्तु इस व्यापक सत्यकी स्वीकृति ही परिस्थितिका यथार्थ ज्ञान नहीं है, क्योंकि यह स्वीकृति परिस्थितिके केवल बाह्य रूपतक सीमित है। जबतक हम उसकी मूल प्रकृति और उसके अन्तररहस्योंका उद्घाटन नहीं करते तबतक इस परिस्थितिका यथार्थ ज्ञान नहीं हो सकता। इन परिवर्तनोंकी मूल प्रकृति किन्हीं निश्चित नियमोंसे नञ्चालित होती है। ये नियम गणित और विज्ञानके नियमोंकी तरह कठोर और स्थिर हैं। द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद इन नियमोंको सार्वभौमिक मानता है। चाहे जीव-सृष्टि हो या समाज-सृष्टि, परिवर्तन इन्हीं नियमोंके अनुसार होता है। द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद नञ्चेत करता है, जिनके अनुसार सृष्टिका नारा परिवर्तन होता है। नञ्चेपमें द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद वह दार्शनिक दृष्टिकोण है जिसके अनुसार सृष्टिका तत्त्व 'मैटर' है, जिसका निरन्तर रूपपरिवर्तन हो रहा है। इस परिवर्तनकी प्रणाली द्वन्द्वात्मक है, जिसके अनुसार हर एक परिस्थितिके मूलमें संघर्ष स्थित है और संघर्ष इसलिए है कि उस परिस्थिति-विशेषमें ही उसके नाशके उपकरण नञ्निहित हैं। परिस्थिति-विशेषके इन्हीं विरोधी उपकरणोंमें संघर्ष होता है, जो कालान्तरमें नयी व्यवस्थाका सर्जन करता है।

द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद दर्शनकी दो विभिन्न धाराओंसे सम्बन्धित है। जहाँतक इसकी प्रणालीका सम्बन्ध है, वह हीगेलके द्वन्द्वात्मक आदर्शवाद अर्थात् 'डायलेक्टिकल

आइडियलिज्म'से प्रभावित हुआ है और जहाँतक दार्शनिक दृष्टिकोणका प्रश्न है, द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद अन्य पूर्ववर्ती भौतिकवादियोंके अतिरिक्त जर्मन दार्शनिक फायरबाख्के यान्त्रिक भौतिकवाद अर्थात् मैकेनिकल मैटीरियलिज्मसे प्रभावित हुआ है।

द्वन्द्व-सिद्धान्त वस्तुतः ग्रीक शब्द 'डायलेगो'ने उद्भूत हुआ है, जिसका वास्तविक अर्थ वाद-विवाद करना होता है। प्राचीन ग्रीसमें वाद-विवाद एक साधन था, जिसके द्वारा लोग एक-दूसरेकी बातोंमें तार्किक असंगतियों और आत्म-विरोधों की ओर संकेत कर सत्यका अन्वेषण करते थे। उस समय कुछ ऐसे भी विचारक थे जो यह स्वीकार करते थे कि सत्यकी उत्पत्ति दो विरोधी बातोंके संघर्षमें स्थित है। प्लेटो, जिसकी दार्शनिक रचनाएँ इस पद्धतिका अनुसरण करती हैं, यह स्वीकार करता था कि द्वन्द्व अर्थात् डायलेक्टिक्स सत्यको पानेका एक बौद्धिक साधन है। प्रोफेसर जेटलशिपने भी वाद-विवाद-प्रणालीकी महत्ता इसी रूपमें स्वीकार की है।

आधुनिक युगमें जब हीगेलने द्वन्द्व-सिद्धान्तको अपने दर्शनमें प्रतिष्ठित किया तो उसने ग्रीसवासियोंकी द्वन्द्व-कल्पनाकी मूल प्रकृतिको ग्रहण किया। अतः हीगेलके द्वन्द्व-सिद्धान्तका यह अर्थ नहीं है कि हम कथोपकथन या बहस द्वारा सत्यका अन्वेषण करते हैं। वाद-विवादमें दो विरोधी मतोंमें संघर्ष होता है और उन्हीं संघर्षसे नये मतकी सृष्टि होती है। इस प्रणालीमें संघर्ष अनिवार्य है और उसीसे सत्यका जन्म होता है। हीगेलने इसी तथ्यको ग्रहण किया है। उसके अनुसार मनुष्यका समूचा इतिहास विरोधी तत्त्वोंके आपसी संघर्षोंसे निर्मित हुआ है। हीगेल प्रत्यय-वादी विचारक था। अतः उसका द्वन्द्व-सिद्धान्त मनुष्यके बाहरी इतिहास और प्रकृतिपर लागू न होकर उनके नापेक्ष प्रत्ययोंपर लागू होता है। सर्वप्रथम मनुष्यके मस्तिष्कमें विरोधी प्रत्ययोंमें संघर्ष होता है और बाहरी इतिहास केवल उन संघर्षोंकी छाया है। हीगेल इस प्रकार मैटरको प्रधान नहीं मानता।

कार्ल मार्क्स भौतिकवादी होनेके नाते प्रत्ययको गौण और मैटरको प्रधान मानता है। इस प्रकार वह मनुष्यके नारे इतिहासको बाहरी प्रकृति और समाजमें देखता है। इसलिए कार्ल मार्क्स और हीगेलकी समता इस बातमें नहीं है कि दोनोंका दार्शनिक दृष्टिकोण एक है। दोनोंकी समता इसी बातमें स्थित है कि दोनोंके अनुसार परिवर्तनकी प्रणाली द्वन्द्वात्मक है। हीगेल और मार्क्सकी द्वन्द्वात्मक प्रणालीकी निम्नलिखित विशेषताएँ हैं—

(१) द्वन्द्वात्मक प्रणाली प्रत्येक विकासका एक लक्षण है और इतिहास उसी लक्ष्यकी प्राप्ति करता है। हीगेलके अनुसार यह लक्ष्य पूर्वनिर्धारित है। समूची सृष्टि विकसित होकर उसी लक्ष्यकी पूर्ति करना चाहती है। इन लक्ष्योंके विभिन्न साधन हैं। ये साधन लक्ष्यसे अलग नहीं हैं बल्कि लक्ष्यका एक भाग हैं। इन साधनोंकी सार्थकता इसीमें है कि समूचा लक्ष्य उनमें व्याप्त है। तर्ककी दृष्टि से हर एक वस्तु साधन और साध्य दोनों है। अतः समूची सृष्टिका आदिमें अन्ततक विकासका पथ तभी उद्देश्यवादी

होता है जब उसमें आर्थिक शक्तियोंका प्रश्न खड़ा हो जाता है। शारीरिक परिवर्तन या तौरमण्डलका विकास उद्देश्यवादी नहीं है, क्योंकि इन परिस्थितियोंका अध्ययन इच्छा, आवश्यकता और उद्देश्यके अनुसार नहीं किया जा सकता। परन्तु सामाजिक इतिहासके परिवर्तनोंमें इच्छाका अंश है। इसलिए सामाजिक विकासमें हम उद्देश्यसिद्धान्तको स्वीकार कर सकते हैं। मनुष्यकी आवश्यकताएँ या इच्छाएँ ही उसके उद्देश्यको जन्म देती हैं, जिसके नाते हीगेलकी सार्वभौमिक एकताका जो सिद्धान्त था वह विभिन्न भागोंमें बँट जाता है। वे उद्देश्य सर्जनात्मक नहीं होते और चूँकि यह मनुष्यकी इच्छापर आधारित है, इसलिए इनकी प्राप्तिको सामान्य बनानेके लिए बाहरी परिस्थितियाँ और उद्देश्योंमें एकरूपता होनी चाहिये। जबतक एकरूपता नहीं होगी तबतक उन उद्देश्योंकी सिद्धि नहीं हो सकती। इसीलिए जब पूँजीवाद बहुत अधिक विकसित हो जाता है तब उसकी परिस्थितियाँ समाजवादी उद्देश्यकी सृष्टि करती हैं और ये उद्देश्य उन परिस्थितियोंके अनुकूल होते हैं।

(२) द्वन्द्व-सिद्धान्त विराट्का तर्क है। सरल शब्दोंमें इस वाक्यका यह अर्थ है कि मार्क्स और हीगेलके अनुसार द्वन्द्व-सिद्धान्त किसी एक विशेष अंगका अध्ययन नहीं करता क्योंकि अंगका अध्ययन बिना सम्पूर्णके अध्ययनके नहीं हो सकता। अतः सम्पूर्ण पूर्ण सत्य है और अंग आंशिक सत्य। दूसरे शब्दोंमें सम्पूर्णकी सापेक्षतामें ही अंगोंका अस्तित्व है।

(३) द्वन्द्व-सिद्धान्तके अनुसार समूचा अस्तित्व गत्यात्मक है। गत्यात्मक होनेके नाते इसकी विभिन्न अवस्थाएँ हैं। द्वन्द्व-सिद्धान्तने इस गत्यात्मकताकी ही विकास माना है। उसके अनुसार एक अवस्थाको दूसरी अवस्थामें बदलनेके लिए एक निश्चित प्रणालीका पालन करना पड़ता है। इसको पारिभाषिक दृष्टिसे विकासत्रयी अर्थात् डेवलपमेण्ट ट्रायो कहते हैं। विकासत्रयीके अनुसार जो अवस्था स्थिर है और जिसका हम अध्ययन करते हैं उसको वाद अर्थात् थीसिस कहा जाता है। जब उस अवस्थाके विरोधी उपकरण प्रकट रूपमें वादका विरोध करने लगते हैं, तो उस अवस्थाको प्रतिवाद अर्थात् 'एण्टी-थीसिस' भी कहते हैं। इन दोनों व्यवस्थाओंसे एक तीसरी व्यवस्थाका भी जन्म होता है जिसे संवाद अर्थात् सिन्थीसिस कहते हैं। तीसरी परिस्थितिमें पिछली दोनों परिस्थितियोंके कुछ अंश विद्यमान रहते हैं और उनका समुच्चय नयी परिस्थितिमें धीरे-धीरे होता है। यह विकास मात्रात्मक परिवर्तनसे गुणात्मक परिवर्तनकी ओर चलता है। अतः द्वन्द्व-सिद्धान्त विकासकी दृष्टिसे चार स्तरोंमें पूर्ण रूपमें व्यक्त होता है—(१) विरोधोंकी एकता, (२) विरोधोंका आपसी संघर्ष, (३) इस संघर्षसे एक नयी समन्वित परिस्थितिकी जन्म, (४) वादसे संवादतकका परिवर्तन। यह मात्रासे गुणोंकी ओर जानेवाला परिवर्तन है। हीगेल और मार्क्स-के द्वन्द्व-सिद्धान्तकी यह समता सत्यके गत्यात्मक रूपका दर्शन करती है और जब हीगेलके लिए सत्य प्रत्ययमें है तो मार्क्सके लिए जीवनकी भौतिक परिस्थितियोंमें। कार्ल मार्क्स यहाँपर जर्मन दार्शनिक फायरबाखमें प्रभा-

वित था।

जर्मन दार्शनिक फायरबाख अपनेको न तो भौतिकवादी मानता था और न आदर्शवादी, किन्तु फायरबाखके दर्शनमें कुछ अंश ऐसे हैं जो भौतिकवादी हैं और जिनसे कार्ल मार्क्स प्रभावित हुआ था। फायरबाख यह कहा करता था कि मनुष्य ही उसके दर्शनका केन्द्रबिन्दु है और वही समूची सांस्कृतिक परम्पराका प्रतिबिम्ब है। फायरबाख इस दृष्टिमें भौतिकवादी हैं, किन्तु जिस मनुष्यको अपने दर्शनका केन्द्रबिन्दु मानता है वह केवल कल्पनाजगत्की वस्तु है। इसको पारिभाषिक दृष्टिसे 'एशेन्सियल मेन' कहते हैं।

कार्ल मार्क्सका भौतिकवाद फायरबाखके भौतिकवादसे कई अर्थोंमें भिन्न है। मार्क्स न तो आदर्शवादियोंकी तरह भूल ही करता है कि मनुष्यकी चेतना ही सब कुछ है और जट पदार्थ उसकी छाया है और न वह भौतिकवादियोंकी तरह यह मानता है कि जट पदार्थ ही सब कुछ है और चेतना केवल निष्क्रिय अनुभवोंका भोक्ता है। उसके अनुसार चेतना और बाह्य परिस्थितियोंमें सघर्ष होता है। यह सघर्ष निश्चित भौतिक परिस्थितियोंमें जन्म लेता है। इसलिए मनुष्यको समझनेके लिए उसकी ऐतिहासिक, सामाजिक और सांस्कृतिक पृष्ठभूमिका अवलोकन आवश्यक है। द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद मनुष्यको उसकी ठोस परिस्थितियोंकी सापेक्षतामें देखता है और उनके परिवर्तनोंकी प्रणाली उनके आन्तरिक सघर्षोंके अनुसार ही मानता है।

सृष्टि और प्रकृतिका यह दृष्टिकोण कई रूपोंमें मस्तिष्क और पदार्थके परम्परागत एकागी महत्त्वको नष्ट कर देता है। इतना होते हुए भी द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद तथ्य और सत्यकी प्रकृतिका अन्वेषण नहीं कर पाता। वह केवल इसी बातका अध्ययन कर पाता है कि मनुष्यके विचारोंका जन्म कैसे होता है।

—रा० कु० त्रि०

द्विविधा—नाटकके आरम्भ(दि०)से लेकर नियतासि-दि०)के पूर्वतकके कार्य-व्यापारकी अवस्था द्विविधासे पूर्ण होती है। इसमें परिणामके प्रति जिज्ञासाका भाव बना रहता है। प्रेक्षक उत्कण्ठापूर्वक यह जाननेका प्रयत्न करता है कि आगे क्या होगा और नाटकका अन्त दुःखमय होगा या सुखमय।

नाटकमें रुचि उत्पन्न करनेके लिए द्विविधाका होना अति आवश्यक है। इसीलिए उसमें रहस्य-गोपन (कन्सीलमेण्ट) तथा आकस्मिक विस्मय(सर्प्राइज)का विधान किया जाता है। जबतक रहस्य गुप्त रहता है, प्रेक्षककी द्विविधा बनी रहती है। किन्तु रहस्योद्घाटनके पश्चात् जो आकस्मिक विस्मय होता है वह इस द्विविधाको समाप्त कर देता है। उदाहरणके लिए, 'स्कन्दगुप्त' नाटकमें आरम्भके वादसे मालवपर विदेशियोंका आक्रमण, स्कन्दगुप्त द्वारा उसकी रक्षा, सत्राट्की मृत्यु और स्कन्दगुप्तका सिंहासनारोहण, हूणोंकी पराजित करनेके लिए उसके द्वारा सैन्य-संघटन और आक्रमण, किन्तु कुचक्रोंके कारण विफलता, पुनः सैन्य-संघटन और गुप्त साम्राज्यके वचे-खुचे वीरोंकी साथ लेकर युद्धकी तैयारी—यहाँतककी



सारी कथामें प्रेक्षक द्विविधाकी स्थितिमें रहता है, किन्तु उस युद्धमें सफलता होनेपर उनकी यह द्विविधाकी स्थिति समाप्त हो जाती है।

कथा-वस्तुके रचना-विधानमें नाटककार द्वारा द्विविधा उत्पन्न करनेकी दो शैलियाँ अपनायी जा सकती हैं—प्रथम वह शैली है, जिसमें प्रेक्षक आरम्भसे अन्ततक चरित्रों, घटनाओं तथा मनोवृत्तियों आदिके विषयमें भी अनजान एवं उत्सुक रहता है और अन्तमें वास्तविक घटनाओंके उद्घाटनसे वह प्रभावित एवं आश्चर्यचकित हो जाता है। दूसरी शैली वह हो सकती है जिसमें नाटककार प्रारम्भसे ही मुख्य पात्रों, उनकी मनोवृत्तियों आदि बातोंका प्रकाशन कर देता है और तब उनके लक्ष्योंको साथ लेकर कहानी आगे बढ़ाता है। जेक्सपीयरने अपने नाटकोंमें इस दूसरी शैलीको ही अपनाया है। वास्तवमें यही शैली अपेक्षाकृत अधिक उत्कृष्ट होती है।

पाश्चात्य विद्वानों द्वारा किये गये द्विविधाके एक और प्रभेदको समझ लेना उचित होगा। वह है विद्वन्वनापूर्ण द्विविधा (आयरनिक सर्पेंस), जिसमें प्रेक्षकको पात्रके पतनका पूर्वनिश्चय हो जाता है, किन्तु स्वयं पात्र उस समय उस पतनसे अनभिज्ञ रहता है। कभी-कभी उस समय भी जब कि दुर्भाग्य निश्चित रहता है, अन्तिम बार द्विविधाकी सृष्टि करनेमें लेखक सफल हो जाता है, जैसे 'मैकबेथ'के उस स्थलपर जहाँ मैकबेथ विश्वासपूर्वक कहता है कि कोई मार्डका लाल (नो मैन वार्न ऑफ़ धूमन) उसे नहीं मार सकता।

—ड्या० मो० श्री०

**द्विवेदी-युग**—इस युगका नामकरण महावीरप्रसाद द्विवेदीके नामके आधारपर किया जाता है और उसका स्थान भारतेन्दु-कालके तुरन्त बादसे माना जाता है। १९०३ ई०में सरस्वतीका सम्पादकत्व ग्रहण करनेके पश्चात् महावीरप्रसाद द्विवेदीने खड़ीबोलीका परिष्कार प्रारम्भ किया और इस युगके मैथिलीशरण गुप्त, रामचरित उपाध्याय आदि अनेक प्रसिद्ध कवियों और लेखकोंने उनके द्वारा निर्धारित साहित्यादर्शोंका अनुसरण किया। उन्होंने अनेक कवियों और लेखकोंको प्रोत्साहन प्रदान किया, जिसके फलस्वरूप वे आचार्य-रूपमें स्वीकार किये गये। उन्होंने अपने समकालीन कवियों और लेखकोंपर अपनी प्रतिभाकी अमिट छाप लगा दी और जबतक उनके समकालीन कवियों और लेखकोंकी कृतियाँ जीवित रहेंगी तबतक महावीरप्रसाद द्विवेदीके व्यक्तित्वकी छाप स्पष्ट दिखाई देती रहेगी। द्विवेदीजी एक तीखे विनोदशील व्यंग्यकार, पुष्ट गद्य-लेखक, कवि, समर्थ समालोचक और एक सफल सम्पादक थे। उन्होंने असीम प्रतिभा द्वारा खड़ीबोली साहित्यकी गतिविधि निर्धारित की। द्विवेदी-युग उनके सम्पादनकालके प्रारम्भमें १९०५ ई०के लगभगतक माना जाता है।

जिस समय द्विवेदीजीने 'सरस्वती'का सम्पादन-भार स्वीकार किया उस समय हिन्दी-प्रचारके साथ-साथ व्याकरणके नियमोंकी अवहेलना, स्थानीय प्रयोगोंकी बहुलता, अनुपयुक्त उर्दू तथा अंग्रेजी शब्दोंका प्रचार, मनमाने ढंगसे गढ़े गये नवीन शब्द, आर्यमज्ज-

आन्दोलन, बगलासे किये गये अनुवादों और नवोत्थान-कालीन भावनाके कारण हिन्दीकी निजी शैलीमें न खप सकनेवाले शब्दोंका प्रयोग, इन सब कारणोंसे वीरवा शताब्दीके प्रारम्भमें हिन्दी गद्य एक अराजकतापूर्ण परिस्थितिसे गुजर रहा था। द्विवेदीजीने भाषाको स्थिरता प्रदान की और भाषाका आदर्श स्थापित किया। भाषाके शब्दभण्डार और उसकी अभिव्यजनात्मक शक्तिकी वृद्धिका जो कार्य भारतेन्दु-कालमें प्रारम्भ हुआ था, वह द्विवेदी-युगमें और भी आगे बढ़ा। भाषाको परिष्कृत करने और शब्द-भण्डार बढ़ानेके उत्साहमें खड़ीबोली आवश्यकतामें अधिक संस्कृतगमित हो गयी। किन्तु गद्यमें विविध शैलियोंका आविर्भाव अवश्य हुआ। इस समय अंग्रेजीकी लाक्षणिकता, बँगलाकी कोमलकान्त-पदावली, अल्फ़ारों, उर्दूकी मुहावरे-दानांमें समन्वित शैलीके जन्मके साथ-साथ प्रेमचन्द जैसे लेखकोंकी कृतियोंमें हिन्दीकी निजी शैलीका विकास हुआ। वाल्मुकुन्द गुप्त, पद्मसिंह शर्मा, गोविन्दनारायण मिश्र, पूर्ण सिंह, ब्यामसुन्दर दास, रामचन्द्र शुक्ल आदिने अपने अपने व्यक्तित्वके अनुरूप आत्मकथात्मक, वर्णनात्मक, विवेचनात्मक, भावात्मक, आलोचनात्मक, व्याख्यात्मक, व्यंग्यात्मक, कवित्वपूर्ण, रूपकात्मक आदि विविध प्रकारकी शैलियोंको जन्म दिया। इन शैलियोंके माध्यम द्वारा वे मानव-मनकी अनेक स्थूल एवं सूक्ष्म बातोंका विश्लेषण करने लगे। 'प्रसाद' और 'हृदयेग'की अलंकृत भाषा-शैलियाँ भी द्विवेदी-युगमें उत्पन्न हुईं। हिन्दीकी इन विविध शैलियोंमेंसे कुछ तो मौलिक थीं, कुछ अनुकरणमात्र थीं। आज हिन्दीकी केवल अपनी विशेषताओंसे सम्बन्धित शैलियाँ रह गयी हैं।

विविध प्रकारकी भाषा-शैलियोंके साथ-साथ द्विवेदी-युगमें गद्य-साहित्यके विविध रूपोंमें प्रतिपादित विषय और कलाकी दृष्टिसे अधिक विकास हुआ। उपन्यास साहित्यने निश्चित रूपसे कला, विषय और उपाटन, तीनों दृष्टियोंसे भारतेन्दु-कालकी अपेक्षा अधिक उन्नति की। मनोविज्ञान और संघर्षका आश्रय ग्रहण कर उपन्यास-लेखकोंने मानव-मन और मानव-जीवनका स्वाभाविक चित्रण करना प्रारम्भ किया। सामाजिक, वार्मिक, राजनीतिक और मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोणसे तिलिस्मी, साहसिक, जासूनी, ऐतिहासिक, पौराणिक, चरित्रप्रधान, भावप्रधान आदि प्रकारोंके उपन्यास लिखे गये। इस प्रकारके उपन्यासकारोंमें किशोरी-लाल गोस्वामी, प्रेमचन्द, गोपालराम गहमरी, वृन्दावन-लाल वर्मा, कौशिक, चतुरमेन शास्त्री आदिके नाम उल्लेखनीय हैं। इनमेंने कुछकी वास्तविक प्रतिभा बादकी प्रसुष्टि हुई। इस युगके सबसे अधिक प्रसिद्ध उपन्यासकार प्रेमचन्द हैं। उनमें अद्वितीय वर्णनात्मक शक्ति है और वे मानव-मनका अत्यन्त सुन्दर उद्घाटन करते हैं। कहानी तो निश्चित रूपसे द्विवेदी-युगकी देन है। उसका प्रारम्भ १९०० ई० में 'नरस्वती' नामिक पत्रिकासे होता है। प्रारम्भमें अंग्रेजी और संस्कृत कथाओंके कहानी रूपान्तर प्रकाशित हुए। धीरे-धीरे सामयिक जीवनमें घटित होनेवाली साधारण घटनाओंके आधारपर कहानियोंका निर्माण होने लगा और चरित्रप्रधान, वातावरणप्रधान, कथानकप्रधान,

कार्यप्रधान, प्रतीकवादी आदि अनेक प्रकारकी कहानियाँ वर्णनात्मक, सम्भाषणात्मक, आत्म-चरित, पत्र, डायरी आदि शैलियोंमें लिखी गयीं। प्रेमचन्द, 'प्रसाद', कौशिक, ज्वालादत्त शर्मा, चन्द्रधर शर्मा गुलेरी और सुदर्शन इस युगके प्रमुख कहानी-लेखक हैं।

बँगलासे किये गये अनुवादों और पारसी रगमचके लिए लिखे नये नाटकोंके कारण इस युगमें श्रेष्ठ, मौलिक नाट्य-कृतियोंका अभाव मिलता है। वेताव, कश्मीरी, शैदा, जौहर, राधेश्याम आदिकी नाट्य-कृतियोंमें नाट्य-कलाका हीन रूप दृष्टिगोचर होता है। नाट्य-साहित्यका यह पतन भारतेन्दु-कालमें ही प्रारम्भ हो गया था। द्विवेदी-युगमें परिस्थिति बहुत अधिक न सुधर पायी। साहित्यिक नाटकोंके रसास्वादनके लिए हिन्दी पाठक बँगलाकी अनूदित कृतियाँ पढ़ते थे। भारतेन्दु-कालकी भौति साधु रगमचका अभाव भी बराबर बना रहा। प्रथम महायुद्ध (१९१४-१९१९ ई०)के समयतक हिन्दीमें उत्तम कोटिकी मौलिक नाट्य-रचनाएँ एक प्रकारसे उपलब्ध नहीं होती—वदरीनाथ भट्ट-कृत 'कुहवन-दहन' जैसे अपवादस्वरूप नाटकोंमें नाटकीय तत्त्व, चरित्रचित्रण, कथासघटन, साहित्यिकता आदिकी दृष्टिसे नाट्य साहित्यके उज्ज्वल भविष्यका संकेत मिल जाता है। यद्यपि राय देवीप्रसाद 'पूर्ण'-कृत 'चन्द्रकला-भानुकुमार' नाटक एक मौलिक और साहित्यिक नाटक था, किन्तु वह कल्पनापर अधिक आधारित था और उसका आकार बृहत् था। ऐसी परिस्थितिमें जयशंकर 'प्रसाद'ने नाट्यक्षेत्रमें पदार्पण किया। १९२५ ई०के लगभगतक उनकी 'सज्जन', 'कल्याणी-परिणय', 'करुणालय', 'प्रायश्चित्त', 'राज्यश्री', 'विशाख', 'अजातशत्रु' और 'कामना' नामक रचनाएँ प्रकाशित हुईं। द्विवेदी-युगमें उनकी प्रतिभाका प्रथम विकास अवश्य दृष्टिगोचर होता है, किन्तु उनकी वास्तविक प्रतिभा परवर्ती कालमें प्रस्फुटित हुई। 'प्रसाद'ने शिक्षित समुदायके सामने भारतके प्राचीन गौरवका चित्र प्रस्तुत करते हुए आधुनिक राष्ट्रीय भावनाओंका पोषण किया। यद्यपि आन्तरिक एवं बाह्य सघर्ष, आदर्श, चरित्र-चित्रण, कथानकसघटन, कथोपकथन आदिकी दृष्टिसे इनके नाटक महत्त्वपूर्ण हैं, तो भी नाट्यकला तथा रगमचकी दृष्टिसे वे सर्वथा निर्दोष नहीं हैं। हरिकृष्ण प्रेमी तथा अन्य नाटककारोंने 'प्रसाद'शैलीका ही अनुसरण किया।

निबन्ध-रचनाकी दृष्टिसे द्विवेदी-युग उसका विकास-काल है। भारतेन्दु कालमें निबन्धकारोंके विषय, उपादान और शैली सीमित रही, किन्तु द्विवेदी-युगमें महावीरप्रसाद द्विवेदी, बालमुकुन्द गुप्त, केशवप्रसाद सिंह, पूर्ण सिंह, यशोदानन्दन अखौरी, चतुर्भुज औदीच्य, पद्मसिंह शर्मा, श्यामसुन्दर दास, रामचन्द्र शुक्ल आदिने कथात्मक, वर्णनात्मक, विचारात्मक आदि विविध प्रकारके निबन्ध प्रस्तुत कर निबन्धोंमें विषयविस्तार और विविध शैलियाँ उपस्थित कीं। पत्र-पत्रिकाओंकी भी द्विवेदी-युगमें बृद्धि हुई, यद्यपि अँग्रेजीके प्रचार और भाषा-सम्बन्धी यान्त्रिक साधनोंकी कठिनाई होनेके कारण हिन्दीके दैनिक पत्रोंका स्तर और सम्पादन अधिक उन्नति न कर सका। साहित्यिक दृष्टिसे 'सरस्वती', 'नागरीप्रचारिणी पत्रिका' और

'इन्दु', मासिक या त्रैमासिक पत्रोंमें उल्लेखनीय है। १८९७ ई० में 'नागरीप्रचारिणी पत्रिका'के प्रकाशनसे हिन्दी समालोचना-साहित्यकी विशेष वृद्धि हुई। पिछली प्रणालीके साथ-साथ उसमें नूतन प्रणालियोंका जन्म हुआ। उसमें गम्भीर अध्ययनके बाद गवेषणात्मक और समालोचना-सिद्धान्त-सम्बन्धी साहित्य प्रकाशित होने लगा। इस सम्बन्धमें श्यामसुन्दर दास, रामचन्द्र शुक्ल, मिश्रबन्धु और पद्मसिंह शर्माका कार्य प्रशंसनीय है। आगे चलकर ज्यों-ज्यों भारतीय एवं पाश्चात्य समालोचना-सिद्धान्तोंका अध्ययन होता गया, त्यों-त्यों हिन्दी समालोचना-साहित्य भी समृद्ध होता गया।

द्विवेदी-युगका काव्य-साहित्य भारतेन्दु-कालके पश्चात् आधुनिक हिन्दी कवित्वाका दूसरा और तीसरा परिवर्तनकाल है। पिछले कालमें प्रबन्धकाव्यों और गीतिकाव्योंका एक प्रकारसे नितान्त अभाव था। बीसवीं शताब्दीके प्रथम बीस-पच्चीस वर्षोंमें महाकाव्य, खण्डकाव्य, आख्यानकाव्य, प्रेमाख्यानकाव्य और गीतिकाव्यकी रचना हुई और शब्दभण्डार, भावप्रकाशन-शक्ति आदिकी दृष्टिसे खड़ीबोलीका नवीन विकास और उत्कर्ष उपस्थित हुआ। यह काव्य बुद्धिपर प्रभाव डालनेवाला, भावों तथा विचारों-पर आधारित कल्पनाप्रसूत रूपवाला था। द्विवेदी-युगमें प्रधानता इतिवृत्तात्मक काव्यकी रही, किन्तु उसके लगभग अन्तमें काव्य इतिवृत्तात्मकतासे भावपूर्ण कविताकी ओर, अलंकार, रस, गुण आदिसे मानव जीवनकी उच्च वृत्तियों और भावनाओंकी ओर और प्रकृति-वर्णनमें मन कल्पित दृश्योंकी व्यञ्जनाकी ओर विकसित हुआ।

प्रस्तुत कालके कवियोंने हिन्दीकाव्य-साहित्यकी परम्पराओं और रुढ़ियोंके प्रति विरोध प्रकट कर प्रकृति, मानव और जीवनके सम्बन्धमें व्यापक दृष्टिकोण ग्रहण किया। भाषा, छन्द आदिकी दृष्टिसे रीतिकालीन परम्पराकी अतिशय नियमबद्धता और पाण्डित्य-प्रदर्शनका उसमें परित्याग कर दिया गया। प्रथम महायुद्धके लगभग अन्ततक काव्य-साहित्यमें प्रधानतः साहित्यिक परिवर्तन प्रकट हुए, किन्तु उसके बाद साहित्यिक परिवर्तन ही नहीं हुए, वरन् दार्शनिक और कलात्मक परिवर्तन भी हुए। विश्वकी चेतना, सृष्टिका रहस्य, एकान्त वेदना, अनन्त निराशा, सर्ववैतनवाद, प्रेम, प्रकृतिपर चेतनताका आरोपण आदि उसके नवीन पक्ष हैं। उसमें गीतितत्त्वकी भी प्रधानता मिली। मैथिलीशरण गुप्त, रामचरित उपाध्याय, मुकुन्दधर पाण्डेय, वदरीनाथ भट्ट, नाथूरामशर्मा, पदमलाल पुन्नलाल बरुशी, 'प्रसाद', पन्त, 'निराला' आदि इस युगके अन्ततकके प्रमुख कवि हैं। १९०४ ई० में रूसपर जापानकी विजय, बंग-भग आन्दोलन, होमरूल-आन्दोलन तथा अन्तमें असहयोग-आन्दोलन द्वारा हिन्दीमें इस समय राष्ट्रीय काव्यधाराका, जो भारतेन्दु-युगमें जन्म ले चुकी थी, और भी अधिक विकास हुआ। गयाप्रसाद शुद्ध 'सनेही', श्रीधर पाठक, सत्यनारायण कविरत, राय देवीप्रसाद 'पूर्ण', मैथिलीशरण गुप्त आदिने इस काव्यधाराका पोषण किया। श्रीधर पाठकने प्रकृति-वर्णन करते समय नवीनता प्रदर्शित की और हरिऔधकृत 'प्रियप्रवाम' महाकाव्यकी

रचना भी इसी समय हुई। काव्यमें एक नवीन मानवतावादी दृष्टिकोण उत्पन्न हुआ और रूढ़ियों तथा परम्पराओंका निरस्तार कर कवियोंने एक नवीन युगकी भूमिका बाँधी।

द्विवेदी-युगमें यद्यपि काव्यभाषाके रूपमें खड़ीबोलीकी स्थापना हो गयी थी, तो भी व्रजभाषाकी प्राचीन काव्य-परम्परा भी क्षीण रूपमें बराबर बनी रही। इस परम्पराका पालन करनेवाले कवियोंमें जगन्नाथदास 'रत्नाकर', राय देवीप्रसाद 'पूर्ण', सत्यनारायण 'कविरत्न' आदिके नाम उल्लेखनीय हैं। 'रत्नाकर'ने भक्ति और रीतिकालका सुन्दर समन्वय प्रस्तुत किया।

[सहायक ग्रन्थ—महावीरप्रसाद द्विवेदी और उनका युग : उदयमानु सिंह] —ल० ना० वा०

**द्वैतवाद**—अन्तिम मत् एक है या दो है या दोसे अधिक है? जो एक कहते हैं उनके सिद्धान्तको एकत्ववाद, जो दो कहते हैं उनके सिद्धान्तको द्वैतवाद और जो दोसे अधिक कहते हैं उनके सिद्धान्तको बहुत्ववाद कहा जाता है। द्वैतवादको कभी-कभी द्वैतवाद कहते हैं। पर द्वैतवाद द्वैतवाद या बहुत्ववाद, दोनोंका पर्याय हो गया है। भारतीय दर्शनमें एकत्ववादको प्रायः अद्वैतवाद समझा जाता है और इसके विरोधमें जो सिद्धान्त रहता है उसको द्वैतवाद। इन दोनोंमें बहुत विरोध है। इस विरोधको दूर करके दोनोंका समन्वय करनेवाले सिद्धान्त हैं शुद्धाद्वैतवाद, विशिष्टाद्वैतवाद और द्वैताद्वैतवाद। द्वैतवाद भी उक्त वादोंकी भाँति वेदान्त है, क्योंकि इसको भी श्रुति, स्मृति और ब्रह्मसूत्रके प्रमाण मान्य हैं। इसका भी लक्ष्य ब्रह्मको प्राप्त करना है। यह भी ब्रह्मवाद है, पर इनमें जीव, जगत् और ब्रह्मको परस्पर भिन्न समझा जाता है, अभिन्न नहीं।

द्वैतवादके प्रथम प्रवर्तक और आचार्य मध्वाचार्य हैं। वे इसको परम्परागत बतलाते हैं, पर उनका कथन ऐतिहासिक दृष्टिसे निराधार है। मध्वका जन्म दक्षिण-भारतमें तुलुवदेशके वेलिग्राममें उडीपिके पास मध्विजीमठ नामक एक वेदवेदांगपारगत ब्राह्मणके घर ११९९ ई०में हुआ था। घरका इनका नाम वासुदेव था। ये दाढ़ने, कूटने-फाँटने, तैरने और कुश्ती लड़ने आदिमें पारंगत थे। अतः इनका नाम भीम पड़ गया। कहा जाता है कि ११ वर्षकी उम्रमें इन्होंने अद्वैतमतके सन्यासी अच्युतपक्षाचार्यसे सन्यासकी दीक्षा ली। अब इनका नाम पूर्णप्रभु रखा गया। जब ये वेदान्तमें पारंगत हो गये तो गुरुने इनका नाम आनन्दतीर्थ रख दिया। इसी नामसे इन्होंने कई ग्रन्थोंकी रचना की, जिनमें उपनिषद्ओंके भाष्य, गीताभाष्य और ब्रह्मसूत्रके भाष्य मुख्य हैं। १३०३ ई०में इनका देहान्त हुआ। इनके मतके प्रमुख अनुयायी और विद्वान् रचयिता जयतीर्थ (१४वीं शती), व्यासतीर्थ (१५वीं शती), रामाचार्य (१६वीं शती), वनमाली मिश्र (१७वीं शती), विजयीन्द्र (१८वीं शती), वेदशतीर्थ (१८वीं शती) आदि हैं। इस मतके अनुयायी आज भी अधिक संख्यामें बम्बई राज्यके कन्नड़-भाषी प्रदेश, मैसूर और पश्चिमी तटपर गोवासे लेकर कर्नाटकके प्रान्तमें रहने-हैं। उत्तरी भारतमें ये लोग श्वर-उपर सर्वत्र बिखरे हुए हैं, पर दक्षिणभारतकी भाँति बहुसंख्यामें कहीं नहीं हैं। दक्षिण कर्नाडमें इस मतके ८ मठ

हैं और तीन मठ शेष भारतमें हैं। वे आज भी इस मतका प्रचार-प्रसार करने रहते हैं।

द्वैतवाद अद्वैतवादकी प्रतिक्रियामें आविर्भूत हुआ। मध्वाचार्यने श्रुति तथा तर्कके आधारपर सिद्ध किया कि समाग मिथ्या नहीं है, जीव ब्रह्मका आभास नहीं है और ब्रह्म ही एकमात्र सत् नहीं है। इन प्रकार अद्वैतवादके अभेदका खण्डन करते हुए उन्होंने पाँच नित्य भेदोंको सिद्ध किया—(क) ईश्वरका जीवसे नित्य भेद है, (ख) ईश्वरका जड़ पदार्थसे नित्य भेद है, (ग) जीवका जड़ पदार्थसे नित्य भेद है, (घ) एक जीवका दूसरे जीवसे नित्य भेद है, (ङ) एक जड़ पदार्थका दूसरे जड़ पदार्थसे नित्य भेद है। इस सिद्धान्तको पंचभेद-सिद्धान्त कहा जाता है। जयतीर्थने 'वादावली' और 'व्यासतीर्थ-न्यायानृत' जैसे उत्कृष्ट ग्रन्थोंमें अद्वैतका खण्डन किया। अद्वैतवादी मधुसूदन सरस्वतीने इन सबके खण्डनोंका खण्डन करनेके लिए, विशेषतः 'न्यायानृत' जैसे सर्वश्रेष्ठ मध्ववादी ग्रन्थका खण्डन करनेके लिए, भेदका खण्डन करनेके लिए तथा अभेदकी सिद्धिके लिए 'अद्वैतसिद्धि' जैसे उत्कृष्ट ग्रन्थकी रचना की। मधुसूदन सरस्वतीको अपने प्रयासमें पर्याप्त सफलता मिली। द्वैतवादी रामाचार्यने 'न्यायानृत'की टीका 'तरणिणी' नामसे लिखी। इसमें उन्होंने 'अद्वैतसिद्धि'की चुक्तियोंका खण्डन किया और इस प्रकार पुनः 'अद्वैतवाद'का खण्डन करके द्वैतवादकी स्थापना की। 'तरणिणी'की आलोचना अद्वैतवादी ब्रह्मानन्द सरस्वतीने अद्वैतसिद्धि की टीका 'गुरुचन्द्रिका' और 'लघुचन्द्रिका' नामसे लिखकर की। इनके इन ग्रन्थोंकी 'गौड ब्रह्मानन्दी' भी कहते हैं। अद्वैतवादी अप्पय दीक्षितने भी 'मध्वमतसुखमर्दन' लिखा। द्वैतवादी वनमाली मिश्रने 'गौड-ब्रह्मानन्दी' और 'मध्वमत-सुखमर्दन'का खण्डन किया और द्वैतवादको अद्वैतवादके खण्डनोंसे बचाया। इसके अनन्तर तो अद्वैतवाद तथा द्वैतवादका संघर्ष भारतीय दर्शनमें प्रधान बन गया। 'न्यायानृत'की टीकापर टीका लिखी जाने लगी। इनका उद्देश्य था अद्वैतवादका खण्डन। उधर 'अद्वैतसिद्धि'की व्याख्यापर व्याख्या होने लगी, जिनका उद्देश्य था द्वैतवादका खण्डन। इन दो ग्रन्थोंका इस संघर्षमें केन्द्रीय स्थान है। इनके अतिरिक्त द्वैतवादी भेदो-जीवन और अद्वैतवादी भेद-धिकार लिखते रहे। एक भेदका जीवनोद्धार करते रहे और दूसरे इसको धिक्कारते रहे।

उपनिषद्ओंमें बहुतसे वाक्य हैं जो अद्वैतवादकी स्पष्ट पुष्टि करते हैं। मध्वाचार्यने इन वाक्योंकी द्वैतवादी व्याख्या की है। कुछ एकका यहाँ उदाहरण दिया जाता है, क्योंकि श्रुतियोंके समन्वयको ही वेदान्त कहते हैं और द्वैतवादके वेदान्त-सिद्धान्त होनेके कारण उसकी श्रुति-व्याख्या समझना आवश्यक है। 'तन्ममसि' (वह तू है) स्पष्ट अद्वैतपरक है, पर मध्व इसका अर्थ लेते हैं—तृतीय (तस्य) त्वम् असि (तू उसका है)। अर्थात् तुझमें और उसमें भेद है। अयम् आत्मा ब्रह्म (यह आत्मा ब्रह्म है), अद्वैतपरक वाक्य है, पर मध्व इसका यों द्वैतपरक अर्थ करते हैं—अयम् जीवात्मा (आत्मा) ब्रह्म (वर्धनशील) अस्ति—यह आत्मा बढ़ती रहती है। ब्रह्मविद् ब्रह्मैव भवति (ब्रह्मविद् ब्रह्म ही

होता है), इस अद्वैतपरक वाक्यका द्वैतपरक अर्थ यों किया जाता है—ब्रह्मको जाननेवाला ब्रह्मको समान हो जाता है। जब हम कहते हैं कि यह पुरोहित राजा हो गया है तो हमारा अर्थ है कि यह पुरोहित राजाके समान हो गया है। इसी तरह जब हम कहते हैं कि ब्रह्मविद् ब्रह्म है, तो उसका अर्थ है कि ब्रह्मविद् ब्रह्मको समान है। 'एकमेवाद्वितीय ब्रह्म', 'सर्वं खल्विदं ब्रह्म' आदि वाक्योंका अर्थ है कि ब्रह्म वेजोड है और उसको कोई पार नहीं कर सकता है, वह अपार है। इन वाक्योंका यह अर्थ नहीं है कि सिर्फ ब्रह्म ही एकमात्र सत् है और अन्य सब कुछ मिथ्या है। जो वाक्य द्वैतवादकी स्पष्ट निन्दा करते हैं, जैसे, 'मृत्योः स मृत्युमाप्नोति य इह नानेव पश्यति' (जो यहाँ नानात्व या भेद देखता है वह एक मृत्युके बाद दूसरी मृत्यु पाता रहता है), उनको मध्य पूर्वपक्ष मान लेते हैं और कहते हैं कि विरोधीके सिद्धान्तको पहले स्थापित करके श्रुति स्वयं उमका खण्डन सिद्धान्तरूपमें उत्तरपक्षमें करती है। 'असद् एवेद अग्रासीत्' (पहले असत् ही था), इसको अद्वैतवादी भी पूर्वपक्ष मानकर परवर्ती वाक्योंमें इसका खण्डन मानता है। वस इसी प्रणालीसे द्वैत-निन्दक वाक्योंका भी द्वैतवादी उनके परवर्ती वाक्योंमें खण्डन देसता है। स्पष्ट है कि अद्वैतपरक श्रुतियोंकी द्वैतवादी व्याख्यामें दूरकी कौड़ी अधिक है। यह घुमा-फिराकार अर्थ निकालनेका फल है। सीधा अर्थ सही अर्थ होता है। अतः द्वैतवादी व्याख्याको अर्थ-विज्ञान तथा धुतिके ज्ञाता कभी प्रामाणिक नहीं मान सकते।

इस मतमें कुल दस पदार्थ माने जाते हैं—द्रव्य, गुण, कर्म, सामान्य, विशेष, विशिष्ट, अंशी, शक्ति, सादृश्य और अभाव। प्रथम पाँच और अन्तिम वैशेषिक पदार्थ ही हैं। इनमें विशिष्ट, अंशी, शक्ति और सादृश्य जोड़ देना मध्य मतकी वैशेषिक मतसे विशिष्टता है। द्रव्य बीस प्रकारका माना जाता है—परमात्मा, लक्ष्मी, जीव, अव्याकृत, आकाश, प्रकृति, गुणत्रय, अहकारतत्त्व, बुद्धि, मन, इन्द्रिय, मात्रा, भूत, ब्रह्माण्ड, अविद्या, वर्ण, अन्धकार, वासना, काल और प्रतिबिम्ब। इनमेंसे अधिकांश साख्यके तत्त्वोंसे लिये गये हैं। मध्यमतका ईश्वर या परमात्मा बहुत कुछ न्यायके ईश्वरसे मिलता-जुलता है। उसकी प्रकृति साख्यकी प्रकृतिसे मिलती है। इस तरह मध्यमत कुछ बातोंमें न्याय-वैशेषिक और कुछ बातोंमें साख्य-दर्शनसे मदद लेता है।

मध्यमतका प्रचार-प्रसार कन्नड-भाषी प्रान्तमें ही अधिक है। हिन्दी-भाषा-भाषी क्षेत्रमें इस मतका अपेक्षाकृत कम प्रचार है। अतः हिन्दीमें इस मतको साक्षात् या परम्परासे माननेवाले सन्त कम ही हैं, पर उनकी वानियोंमें कभी-कभी मध्यके द्वैतवादकी स्पष्ट छाप दिखलाई पड़ती है। वे प्रायः द्वैतवादियोंका वैसे ही खण्डन करते हैं जैसे अद्वैतवादियोंने द्वैतवादका खण्डन किया था। मध्यमतके पञ्चभेद-सिद्धान्तका प्रायः बड़ा प्रभाव है। शानके तारतम्य, आनन्दके तारतम्य और मुक्तिके तारतम्य—इन सिद्धान्तोंका साहित्य तथा जन-जीवनपर आज भी प्रभाव स्पष्ट है।

[सहायक ग्रन्थ—(१) भारतीय दर्शन - बलदेव उपाध्याय, (२) 'कल्याण'का वेदातक।] —सं० ला० पा०

**द्वैताद्वैतवाद**—संसार और ब्रह्मके सम्बन्धको लेकर दार्शनिकोंमें कई मत प्रचलित हैं। जंकरने अद्वैत, रामानुजने विशिष्टाद्वैत और निम्बार्कने द्वैताद्वैत माना। निम्बार्कके मतमें संसार ब्रह्मसे भिन्न और अभिन्न दोनों हैं। रामानुजने संसारको ब्रह्मसे भिन्न मानते हुए भी दोनोंकी अभिन्नतापर ही अधिक जोर दिया और शंकरने तो दोनोंको भिन्न न मानते हुए अभिन्न ही माना। निम्बार्कके मतानुसार ब्रह्मसे संसारकी भिन्नता और अभिन्नता, दोनों समान महत्त्वकी हैं। इसीलिए इस मतको द्वैत (भिन्नता माननेवाला मत) और अद्वैत (अभिन्नता माननेवाला मत), दोनों एक साथ कहा जाता है। यह कहनेमें व्याघातक अवश्य लगता है, पर वास्तवमें यही सत्य है। जैसे कार्य (घट) कारण (मिट्टी) में अभिन्न है, क्योंकि दोनोंकी सामग्री एक ही है, और साथ ही भिन्न भी है, क्योंकि दोनोंके नाम, रूप, आकार, प्रयोजन आदि पृथक्-पृथक् हैं। वैसे ही संसार (कार्य) ब्रह्म (कारण)से भिन्न और अभिन्न दोनों हैं। ब्रह्म अद्वैत है, संसार द्वैत (नाना) है। दोनों नित्य सत्य हैं। अद्वैत ब्रह्म (कारण) ही द्वैत संसार (कार्य)का वास्तविक रूप धारण करता है। जो भी कार्य-कारण-सम्बन्धपर विचार करेगा, उसे तात्त्विक दृष्टिमें द्वैताद्वैतवादको ही मानना पड़ेगा। इस मतका दूसरा नाम भेदाभेदवाद है।

निम्बार्क तेलग ब्राह्मण थे। ११वीं शताब्दीमें रामानुजके परवर्ती कालमें इनका जन्म हुआ। ये ही द्वैताद्वैतवादके मुख्य प्रवर्तक हैं। इनके मुख्य ग्रन्थ 'वेदान्तपारिजात' (ब्रह्मसूत्रका भाष्य), 'दशश्लोकी' और 'श्रीकृष्णस्तवराज' हैं। इनके साक्षात् शिष्य श्रीनिवासाचार्य थे, जिन्होंने 'वेदान्तपारिजात'की टीका 'वेदान्तकोस्तुभ'की रचना की। केशव मट्ट कश्मीरी (१५वीं शताब्दी) इस मतके प्रमुख ग्रन्थकार हैं। इनके लिखे कई ग्रन्थ हैं। इस मतके अन्य सम्मानित लेखक पुरुषोत्तमाचार्य, देवाचार्य, अनन्तराय और माधव मुकुन्द हैं।

पर इस मतका इतिहास निम्बार्कमें भी प्राचीन है। ब्रह्मसूत्रकार वादरायणके पूर्व औडुलोमि और आश्वमथ्य भेदाभेदवादी थे, ऐसा ब्रह्मसूत्रसे ही ज्ञात होता है। इनके मतसे कारणात्मना जीव तथा ब्रह्मका ऐक्य है और कार्यात्मना अनैक्य। शंकराचार्यके पूर्व भट्टप्रपञ्च नामके एक प्रसिद्ध उपनिषद्-भाष्यकार और भेदाभेदवादी दार्शनिक थे। शंकरके पश्चात्, पर रामानुजके पहले भास्कर नामके एक ब्रह्मसूत्र-भाष्यकार हुए हैं, जो भेदाभेदवादी ही हैं। इसके अनन्तर यादव नामके एक और भेदाभेदवादी हुए, जो निर्गुणवाद और मायावादको अन्य भेदाभेदवादियोंकी भाँति नहीं मानते थे।

सभी भेदाभेदवादी ज्ञानकर्म-समुच्चयवादी और ब्रह्मपरिणामवादी हैं। वे जीवन्मुक्तिको नहीं मानते। उनके मतसे केवल विदेह मुक्ति ही सम्भव है। भास्कर भेद- (नानात्व)को औपाधिक मानते थे और यादव तथा निम्बार्क स्वाभाविक।

हिन्दीके समस्त सन्तों और भक्तोंपर भेदाभेदवाद या द्वैताद्वैतवादका प्रभाव स्पष्ट है। जीव और ब्रह्मके भेदकी समझानेके लिए वे जिन रूपोंका प्रयोग करते हैं, उनमें

यह विलकुल स्पष्ट हो जाता है। पर सिद्धान्तरूपसे जैसा पीतान्तरदत्त बड़थालका कहना है, नानक तथा उनके अनुयायी ही विशेष रूपमें भेदाभेदवादी हैं। पर यह सिर्फ तत्त्ववाद और आत्म्यन्तर धर्मसाधनाका भेदाभेदवाद है। बाह्य रूपसे निम्बार्क और नानकके मतोंमें पर्याप्त भेद है। निम्बार्क वैष्णव हैं और नानक सत्य और नामके उपासक-निम्बार्क सगुण ईश्वरकी ओर अधिक झुके हैं और नानक निर्गुणकी ओर। पर दोनोंका तत्त्ववाद भेदाभेद ही है। दोनोंमें ब्रह्म या सत्, जीव और जगत्को समान व्याख्या है।

रामानुजकी भाँति निम्बार्क भी ईश्वर, चित् (जीव) और अचित् (जड़ पदार्थ), तीन परम तत्त्व मानते हैं। ईश्वरमें अनन्त वस्तुओंको उत्पन्न करनेकी शक्ति है। उस शक्तिमें ही सभी वस्तुएँ सारत विद्यमान हैं। ईश्वर अपनी शक्तिका अनुभवमात्र करनेसे ससारका रूप धारण करता है। रामानुजके मतमें चित् और अचित् ईश्वरके अंगभूत हैं, पर यह निम्बार्कको अमान्य है। चित् और अचित्को ईश्वरकी शक्ति मानना—शक्तिवाद—इस मतकी अपनी विशेषता है। जीव और जड़ पदार्थ ईश्वरके अंग नहीं हैं, अपितु शक्ति हैं।

जीव या चित् ज्ञानस्वरूप और ज्ञानाश्रय है। वह ज्ञाता, कर्ता और भोक्ता है। वह अणु है। मुक्तावस्थामें भी वह कर्ता रहता है। उस समय वह ईश्वरसे केवल एक वातमें भिन्न रहता है। वह यह कि ईश्वर नियन्ता है और जीव नियन्म। जब पदार्थ तीन प्रकारका है—प्राकृत, अप्राकृत और काल। प्राकृतका तात्पर्य है महत् तत्त्वसे लेकर महाभूततक प्रकृतिसे उत्पन्न जगत्। अप्राकृतका अर्थ उन पदार्थोंसे है, जिनसे प्रकृतिका सन्बन्ध विकलुल नहीं है। इनमें विष्णुपद, परमपद आदि हैं।

ईश्वर सगुण है। वह निर्दोष है। जो कुछ भी दृष्टि-गोचर और बोधगम्य है, उसके भीतर और बाहर ईश्वर व्याप्त है। उसको ही परमब्रह्म, नारायण, भगवान्, कृष्ण, पुरुषोत्तम आदि नामोंसे पुकारा जाता है। निम्बार्क ही प्रथम वैष्णव हैं, जिन्होंने कृष्ण और राधाको सर्वप्रथम विशेष महत्त्व दिया। सहस्रों सखियोंसे घिरी हुई राधा और उसके वल्लभ कृष्ण निम्बार्कके आराध्य देव हैं। दोनोंकी लीला ही सृष्टिका रहस्य है। कृष्णके ही चार व्यूह और अनेक अवतार हैं।

नानकने ब्रह्मको 'सत्य' नाम दिया, वह स्वयं रसरूप है और उसका अनुभव करनेवाला भी है। 'वही देखता है, वही समझता है और वही कम एव अधिक अनुभूत भी हुआ करता है।' वह निर्विशेष होकर भी अपना व्यक्तित्व रखता है। वही सर्वत्र है। 'जैसे बूँदमें सागर है और सागरमें बूँद है, वैसे ही जीवमें ब्रह्म है और ब्रह्ममें जीव है।' स्पष्ट है कि नानकके ऐसे विचार भेदाभेदवादके अन्तर्गत ही आते हैं।

इस मतके अनुसार मुक्तिके लिए जीवको प्रपत्ति या ईश्वरके प्रति आत्मसमर्पणसे अपनी चर्या आरम्भ करनी चाहिये। प्रपत्तिके छ. अंग हैं—समर्पण करनेका संकल्प (आनुकूल्यस्व नमस्कृति), विरोधका परिहार (प्रातिकूल्य

वर्जनम्), यह विश्वास कि ईश्वर गोप्ता है (रक्षिष्यतीति विश्वासः), ईश्वरके गोप्तृत्वको स्वीकार करना (गोप्तृत्ववरणम्), अपनेको उसके ऊपर न्योछावर करना (आत्मनिक्षेप) और नि सहायताका ज्ञान (कार्पण्यम्)। निम्बार्ककी यह धर्म-साधना रामानुजीय टैंकलै मतकी साधनासे मिलती-जुलती है। भेद यह है कि प्रस्तुत मत लक्ष्मी, भू और लीला तथा उनके पति नारायणके स्थानपर सखियों सहित राधा और उसके वल्लभ कृष्णकी भक्तिपर जोर देता है। रामानुजके पूर्व भक्तिका अर्थ परमेश्वरके प्रति अनन्य प्रेम ही था। रामानुजने इस अर्थमें औपनिषदिक उपासना (सतत अर्चन और चिन्तन)को मिला दिया। निम्बार्कने इसको अमान्य समझकर भक्तिका मूल अर्थ ही ग्रहण किया। रामानुजने ऐश्वर्यप्रधान भक्तिकी शिक्षा दी। उनके मतमें ईश्वरकी भक्ति इसलिए होती है कि ईश्वर उदात्त, अतुलनीय, महान्से महान् और अनन्त है और इन गुणोंके कारण उसके प्रति आकर्षण, श्रद्धा और भक्ति होती है। निम्बार्कने इस ऐश्वर्यप्रधान भक्तिके स्थानपर माधुर्यप्रधान भक्तिकी शिक्षा दी। भगवान्को ऐश्वर्यसे उसकी ओर आकृष्ट होना धर्म-साधनाका आरम्भमात्र है। सच्ची साधना तो उसके प्रेम तथा जीवन्त साहचर्यमें बँधना है, उसकी मधुरिमाका आस्वादन करना है और उसे मधुर रूपमें देखना है। जीव और ईश्वरके सन्बन्धमें माधुर्यका पुट देना निम्बार्कका ही काम था।

निम्बार्कके मतका प्रचार वृन्दावन और बंगालमें विशेष हुआ। ये स्वयं वृन्दावनमें वस गये थे। उनकी और उनके अनुयायियोंकी दृष्टि सदा समन्वयपर रही है। अद्वैतवाद और द्वैतवादका ये सदा समुच्चय करते रहे।

यूरोपमें तार्त्विक तथा तार्किक दृष्टिसे द्वैताद्वैतवादका १९वीं और २०वीं शताब्दीके पूर्वार्द्धमें विशेष जोर रहा। जर्मन दार्शनिक हीगेल वहाँ इस आन्दोलनका प्रवर्तक था। उसके बाद उसके मतने हीगेलवादका रूप धारण किया। जर्मनीके बाहर इंग्लैण्ड, इटली, अमेरिका और भारतमें भी इस मतका प्रचार हुआ। इन देशोंमें इसने नव-हीगेलवादका रूप धारण किया। यह प्रत्ययवाद या विज्ञानवाद था। इसका मूल सिद्धान्त द्वैताद्वैतवाद या भेदाभेदवाद था। इसमें सत् और असत्को, अमेद तथा मेदको समान महत्त्व दिया गया और बोधको ही वास्तविकताका सच्चा स्वरूप माना गया। धर्ममें इसने भारतीय द्वैताद्वैतवादकी भाँति सगुण ईश्वर या ब्रह्मका समर्थन किया। यद्यपि इस भेदाभेदवाद और भारतीय भेदाभेदवादमें पर्याप्त भेद है, तथापि दोनोंका तत्त्ववाद और तर्कशास्त्र बहुत कुछ एक-सा है। धर्मसाधना दोनोंकी विलकुल भिन्न है। हीगेलवाद तथा नव-हीगेलवादकी धर्म-साधना ईसाई मतकी है। इसके तत्त्ववाद और तर्कशास्त्रसे लाभ उठाकर आधुनिक भारतीय द्वैताद्वैतवादने अपने सिद्धान्तोंकी व्याख्या वैज्ञानिक तथा तुलनात्मक ढंगने करके द्वैताद्वैतवादकी अकाव्य पुष्टि की है।

[सहायक ग्रन्थ—(१) भारतीय दर्शन बलदेव उपाध्याय, (२) 'कल्याण'का वेदान्तिक, (३) हिन्दी काव्यमें निर्गुण सम्प्रदाय : पीतान्तरदत्त बड़थाल।] —स० ला० पा०



धमन चमन-दे०—‘हठयोग’।

**धर्मकथा**—‘धर्मकथा’ अथवा ‘धर्मगाथा’ शब्दका प्रयोग संस्कृत तथा विशेष रूपसे बौद्ध एवं जैन साहित्यमें उपलब्ध है। अंग्रेजीके ‘मिथ’ शब्दके पर्यायरूपमें हिन्दीमें ‘धर्मकथा’ शब्द ग्रहण किया गया है। मानव-समाजकी आद्यतम कथाएँ धर्मकथाकी सम्पत्ति हैं। भाषाका आरम्भ होनेपर विविध प्राकृतिक दृश्योंसे सगति बैठते हुए जो कथाएँ निरुत हुई, वे ही आगे चलकर परिष्कृत होती गयीं। धर्मकथा अपने वास्तविक रूपमें कहानी है, जिसमें प्रकट अर्थसे भिन्न कोई अभिप्रेत अर्थ निहित होता है। धर्मकथा में प्रायः तीन तत्त्व निहित होते हैं। मूल तत्त्वकी निहिति प्राकृतिक सत्तामें होती है। उसका व्यक्तिपरक स्वरूप दूसरेमें विकसित होकर, तृतीय तत्त्वके द्वारा वस्तुकी नैतिक मान्यताओं और उपयोगिताओंसे सम्बद्ध होकर प्रकट होता है। कतिपय विद्वानोंकी रायमें धर्मकथा कारण-निरूपक कहानी है, जिसके अभिप्रेत अर्थ प्रकृति और मानवके चिर सम्बन्धोंके धार्मिक एवं सामाजिक व्यापारोंके भीतरी रहस्यसे प्रभावित होकर उद्घाटित होते हैं। धर्मकथाको एक मत द्वारा प्रकाश और अन्धकारके संघर्षकी रूपकवत् घटनाओंका लेखा माना गया है। सद्गुरु इतिहासके अन्धकारमें आदिमानवने प्राकृतिक व्यापारोंको जिन अनगढ़ शब्दोंमें व्यक्त किया वे शब्द क्रमशः मूल अर्थसे भिन्न स्वरूप धारण करते गये। कालान्तरमें उनका रूपक स्पष्ट हो गया। दूसरे मतके अनुसार धर्मकथा मानवकी असम्य अवस्थामें उत्पन्न हुई है। वस्तुतः धर्मकथाकी उत्पत्ति कदाचित् किसी समय समूह द्वारा किये गये अनुभव-विशेष अथवा समान मानसिक अवस्थाके परिणामस्वरूप हुई है। आग्ल भाषामें इस विषयपर कतिपय ग्रन्थ उल्लेखनीय हैं। मैक्समूलरके मतसे धर्मकथा ‘भाषाका रोग अथवा विकृति’ या ‘प्रकृति-रूपकोंकी विदम्बना’ है। इस मतका खण्डन अण्डरलाने ‘मॉडर्न माइथोलॉजी, ए रिप्लाइ टू मैक्समूलर’ ग्रन्थमें किया है। ‘कस्टम एण्ड मिथ’ तथा ‘मिथ रिचुअल एण्ड रिलीजन’ ग्रन्थ भी लगे हैं, जिनमें धर्मकथापर विस्तारसे विवेचन किया गया है।

धर्मकथाकी गणना लोकसाहित्यके अन्तर्गत होती है। वस्तुतः दोनों एक-दूसरेसे निकटत सम्बन्धित हैं। फ्रेजरके मतानुसार इसका सम्बन्ध कृषि और प्रजनन-कर्ममें उत्पन्न भय और आशंकाओंपर निर्भर करता है। आजकी अनेक लोककथाओंके मूल बिन्दु धर्मकथाओंमें छिपे हैं।—इया० प० **धर्मगत लक्षणा**—विश्वनाथके अनुसार सम्पूर्ण लक्षणाके सेदोपमेद धर्मगत तथा धर्मगत होते हैं (सा० द० २. ११)। जहाँ लक्षणाका प्रयोजनरूप (व्यंग्यार्थ) लक्ष्यार्थके धर्ममें हो वहाँ धर्मगत लक्षणा मानी जाती है। प्रचलित उदाहरण ‘गंगापर वस्ती’में ‘गंगा’ पदका लक्ष्यार्थ ‘तट’ लिया गया है और तटका धर्म पवित्रता-शुचिता आदि है। तटके धर्मका अतिशय सूचित करनेके प्रयोजनसे यहाँ धर्मगत लक्षणा है। —स०

**धर्मगाथा**—धर्मगाथा शब्द अंग्रेजी ‘मिथ’के लिए प्रयोगमें आता है। धर्मभावसे युक्त गाथा, देखनेमें तो स्पष्ट कहानी ही होती है। इसके पात्र, विशेषतः नायक, देवी-

देवता होते हैं। इन देवी-देवताओंमें लोगोंकी आस्तिक आस्था रहती है, इन धर्मगाथाओंमें सृष्टिका जन्म विविध प्राकृतिक तथा मानवीय व्यापारोंके मूल कारण, जातियोंका उदय, सांस्कृतिक तत्त्वोंकी व्याख्या, जैसे, कौन कब पृथ्वीपर आग लाया आदिका उल्लेख रहता है। धर्मगाथाओंके सम्बन्धमें एक महत्त्वपूर्ण बात यह है कि इसमें लोक और मनीषी, दोनोंको आस्था रहती है। कुछ इसीलिए यह भी कहते हैं कि धर्मगाथाका सम्बन्ध मनीषी काव्यरचनासे ही है। वास्तविक बात यह है कि धर्मगाथाकी अभीतक ठीक-ठीक व्याख्या हो नहीं सकी है। फिर भी लेवीज स्पेन्सने ‘एन इण्ट्रोडक्शन टु माइथोलॉजी’में इनमेंसे कुछ रूपोंकी व्याख्या दी है, जिसे संक्षेपमें यहाँ दिया जाता है—

यह किसी देवता अथवा पराप्राकृत सत्ताका एक विवरण होता है, इसे साधारणतः आदिम विचारोंकी शैलीमें लाक्षणिकतासे अभिव्यक्त किया जाता है। यह वह प्रयत्न है जिसके द्वारा मनुष्यका विश्वसे सम्बन्ध समझाया जाता है और जो इसे दुहराते हैं उनके लिए प्रमुखतः धार्मिक महत्त्व रखता है, अथवा इसका जन्म किसी सामाजिक संस्था, रीति-रिवाज अथवा परिस्थितियोंकी किसी विशेषता-की व्याख्या करनेके निमित्त होता है। इस परिभाषाके अनुसार धर्मगाथा में १ देवता अथवा पराप्राकृतिक शक्तिका विवरण होता है। २ इसमें आदिम मानस विद्यमान रहता है। ३ इसका धार्मिक महत्त्व होता है। इसे जो दुहराता या पढ़ता है वह किसी धर्मलाभकी आकांक्षा रखता है। ४ इसके निर्माणके दो प्रमुख कारण हो सकते हैं—

१ मनुष्यकी शेष सृष्टिके साथ सम्बन्धोंकी व्याख्या करनेके लिए।

२ सामाजिक सस्था-प्रथा आदिकी व्याख्याके लिए।

इसे और स्पष्ट करते हुए कहा जा सकता है कि धर्मगाथा यह बताती है कि आदमकी पसलीसे हवाका जन्म कैसे हुआ, पशु अथवा पदार्थ कैसे उत्पन्न हुए, किसी प्राणीमें कुछ विशेषताएँ क्यों हैं, कौवेके एक आँख क्यों है? विशेष प्राकृतिक व्यापार क्यों होता है? चन्द्रको राहु ग्रस लेता है, अतः चन्द्रग्रहण होता है।

विद्वानोंके मतमें धर्मगाथा में धार्मिक आस्था नहीं, धार्मिक पृष्ठभूमि अवश्य होनी चाहिये। उसमें किसी देवता या देवी पुरुषका समावेश होना आवश्यक है। यदि ऐसा न होगा तो उसे लोककहानी कहा जायगा। किन्तु यह बात ध्यानमें रखनेकी आवश्यकता है कि केवल देवी-देवताओंके आनेसे कोई लोककहानी धर्मगाथा नहीं हो सकती। कितनी ही लोककहानियाँ ऐसी प्रचलित हैं, जिनमें शिव-पार्वती, विष्णु आदिका उल्लेख मिलता है, पर उन्हें धर्मगाथा नहीं कहा जा सकता। किसी तथ्यकी व्याख्या करनेवाली कहानियोंमें देवताओंका समावेश होता है, पर उन्हें धर्मगाथा नहीं कहा जा सकता—उदाहरणार्थ, गिलहरीकी पीठपर रेखाएँ क्यों हैं?—सीताके वियोगमें गिलहरीने रामको सहायता दी, राम प्रसन्न हुए, उन्होंने उसपर हाथ फेरा और रेखाएँ बन गयीं—यह लोककहानी है, धर्मगाथा नहीं।

कारण यह है कि वर्णगाथाके लिए केवल यही आवश्यक नहीं कि उनमें देवताओंका सन्निवेश हो, यह भी आवश्यक नहीं कि कहानीमें कही गयी बातें आस्य हो। उपरकी कहानीमें वर्णित बातपर कहने-सुननेवाले दोनों ही विश्वास करते हैं। किन्तु धर्मगाथाके लिए आवश्यक है कि उक्त दोनों बातोंके साथ उसमें धार्मिक आस्था हो, उसके कहने-सुननेमें किसी धार्मिक लाभकी सम्भावना हो, उसके साथ माहात्म्यकी भावना हो।

कुछ विद्वान् धर्मगाथाको लोकवार्ताभिव्यक्ति नहीं मानते। कुछका तो कहना यह है कि धर्मगाथाका पूर्वमें कुछ भी रूप रहा हो, हमारे समक्ष तो वह महान् कवियोंकी रचनाके रूपमें आती है। इन विद्वानोंका लक्ष्य 'डेलियड' जैसी रचनाओंकी ओर होता है। कुछका विचार है कि लोकवार्ता-रत्नका सन्बन्ध आदिम मानसके वर्तमान अवस्थासे होता है, किन्तु धर्मगाथा तो अतीत कालमें सन्बन्ध रखती है। यह भी कहा जाता है कि धर्मगाथामें आदिम मानसकी अभिव्यक्ति नहीं, क्योंकि आदिम मानसका विकास-क्रम कुछ भिन्न प्रकारसे हुआ है—

१ नन शब्दका प्रयोग एक रहस्यात्मक शक्तिसे अर्थमें नेलेनेशियन द्वीपसमूहमें होता है। यह वस्तुतः आत्मा अथवा आत्मशक्तिका भी मूल नार है। कुछ विद्वान् इस क्रमविकाससे सहमत नहीं। वे आत्मवत्त्वाद् (एनिमेटिज्म)से ही लोकमानसका मूल मानते हैं। २ पराप्राकृतिकवाद—प्राकृत पदार्थोंके श्रद्धाभयोद्रेकी व्यापारोंमें किसी शक्तिकी उद्भावना। ३ आत्मवत्त्ववाद—(एनिमेटिज्म) आत्मवत् सर्वभूतेषु, नेरे जैसी बुद्धि, शक्ति, विवेक पशु-पक्षियों, पदार्थोंमें है। ४. पदार्थात्मवाद—समस्त पदार्थोंमें आत्मा है (एनिमिज्म)। ५. देववाद—देवताओंकी कल्पना।

इन विद्वानोंके विचारसे इस पंचवीं स्थितिमें पहुँचनेपर ही धर्मगाथाओंका उदय हुआ, अतः ये मूल लोकमानससे सम्बद्ध नहीं। भाषामें भी जैसा कि मैक्समूलरने माना, पहली अवस्था (१) धातु-निर्माण की है (दी मेट्रिक पीरियड), (२) भाषाओंकी मूल जातियोंके जन्मकी है—डायलेक्टिक। इस अवस्थामें आर्य, सेनेटिक, ड्रॉ जाति-भाषाओंने जातीय धर्म ग्रहण करना आरम्भ किया, (३) धर्मगाथापरक है (माइथालोजिकल), इस अवस्थापर आकर धर्मगाथाएँ वर्णों, (४) लौकिक (पापुलर) इस अवस्थापर पहुँचकर राष्ट्रीय भाषाओंका निर्माण हुआ। धर्मगाथाओंके निर्माणमें भाषाका बहुत हाथ रहा है। मैक्समूलरने यही धारणा बना ली थी कि धर्मगाथा केवल भाषाका रोग (मैल्डी आफ लैन्ग्वेज) है। भाषा जब अपनी श्लेषशक्ति अथवा असमर्थताके कारण एकके स्थानपर सान्त्विक कारण दूसरे शब्दकी ग्रहण कर लेती है और अर्थविषयक परिवर्तन भी पैदा कर देती है, तब धर्मगाथा जन्म लेती है। अतः धर्मगाथाका सन्बन्ध लोकमानससे नहीं हो सकता। फिर धर्मगाथामें लोक-कथाएँ उत्पन्न हुई हैं, अतः लोककथाओं और लोकवार्ताओंकी जननीकी पृथक् ही मान्यता देनी पड़ेगी। इसी प्रसंगमें विद्वानोंके एक सम्प्रदायने धर्मगाथाओंकी सूर्य, चन्द्र, तूफान-जैसे किन्हीं प्राकृतिक व्यापारका रूप निश्चित किया। किमीने

धर्मगाथाओंको किमी-न-किमी ऐतिहासिक व्यक्तिकी ही रूपान्तरित तथा लोकपरिवर्द्धित कहानी माना।

इन युक्तियोंमें विशेष बल नहीं माना जा सकता। धर्मगाथामें मूलतः आदिम मानस (प्रिमिटिव माइण्ड) ओत-प्रोत है। उसमें समस्त विकार, विक्रम और उद्भावना लोकमानसके परिणामसे हैं, सत्कृत मानसकी मनोषा उसमें नहीं। यद्यपि यह विषय पर्याप्त विवादकी गुजाइश रखता है कि आदिम उद्गार धार्मिक भावनाके मूलसे उत्पन्न थे, जैसा कि फ्रेजरने माना है। मैजिक(जादू-दोना)के सिद्धान्तका प्रतिपादन करते हुए फ्रेजरका कहना है कि लोकवार्ताका मूल मानस 'मैजिक भाव'का परिणाम है। टेलरने उधर ऐनिमिज्मकी स्थापना की थी और उसके विद्वानोंकी मान्यता यह हो रही है कि आदिम मानवकी मूल अभिव्यक्ति धार्मिक मूलसे युक्त नहीं थी, वह शुद्ध लौकिक थी। किन्तु इस समस्त विवादपूर्ण स्थितिसे उपरान्त भी यह कहा जा सकता है कि वह धर्म भी लोकनस्त्वक अंग था और धर्मगाथाएँ उसी लोकनस्त्वके आधारपर वर्णों अतः धर्मगाथाएँ लोकवार्ता साहित्यका ही अंग हैं और लोकगाथाओंका अध्ययन लोकवार्ताओंके अध्ययनके लिए अत्यन्त आवश्यक है तथा लोकवार्ताओंके स्वरूपको समझे बिना धर्मगाथाओंका भी अध्ययन असम्भव है। दोनों परस्पर घनिष्ठ सन्बन्ध है। —स०

धर्मचक्र-दे०—'हठयोग'।

धर्मवीर-दे०—'वीर रत्न'।

धर्मसंप्रदाय—पश्चिमी बंगाल, उड़ीसा और छोट नागपुरसे रीवाँतक किसी समय धर्मदेवताकी पूजा प्रचलित थी। बंगालके बोरभूमि जिले तथा उड़ीसाके कुछ भागोंमें अब भी यह सम्प्रदाय जीवित है, यद्यपि उसका रूप बहुत कुछ भागोंमें वैष्णव या शैव हो गया है। यह सम्प्रदाय किन्नर, डोम, वागदी, मछुवे, वडई तथा इसी प्रकारकी निम्न जातियोंमें प्रचलित था। कहा जाता है कि इस सम्प्रदायसे बौद्ध प्रभावोंकी परम्पराका सन्बन्ध है। वैसे तो सहजयानी महामुद्रा-साधना या वज्र-योगका कोई भी विशेष प्रभाव इस सम्प्रदायके साहित्यमें नहीं उपलब्ध होता, किन्तु 'क्रियासंग्रह' आदि वज्रयानी ग्रन्थोंमें उपलब्ध तान्त्रिक अनुष्ठान-पद्धतियोंसे धर्मसम्प्रदायके पुराने ग्रन्थोंकी विषयवस्तु बहुत मिलती-जुलती है। धर्मठाकुरकी अर्द्धांगिनी शीतलादेवी वास्तवमें बौद्ध देवी हारीति ही हैं जो वेश और नाम बदलकर धर्मसम्प्रदायमें स्वीकृत कर ली गयी हैं। यह धर्मठाकुर वास्तवमें बौद्धोंके बुद्ध, धर्म और सधर्मने लिया गया धर्म है, ऐसा कुछ विद्वानोंका मत था, किन्तु इन मतोंका कोई विशेष प्रामाणिक आधार नहीं है। इस धर्मसम्प्रदायका संयोजन १२वीं शतीके लगभग रमाई पण्डितके द्वारा किया गया है और उसमें उस समय जनतामें व्याप्त अनुष्ठानों, विश्वास्तों और देवी देवताओंको एक नियमित शृंखलाबद्धता देकर धर्मठाकुरके पूजा-विधानमें सम्मिलित कर लिया गया है। यह 'धर्म' नशा भी बान्धवमें न्याल, मुण्डा ओरोंव आदि आन्ट्रो-एशियाई जातियोंमें प्रचलित एक शब्दका संस्कृत रूपान्तर है। वह शब्द 'दुर्ल' जिसका अर्थ कलुषा होता है। यह शब्द उदर-

कालीन संस्कृत भाषामें भी ग्रहण कर लिया गया है और चर्यापदोंमें भी एक स्थानपर कछुपके अर्थमें इसका प्रयोग हुआ है—‘दुलि दुहि पिठा धरणि न जाय’ (चर्यापद २)। टीकाकार यहाँ ‘दुलि’का साकेतिक अर्थ ‘महासुख-चक्र’ बताता है जिसमें दयाकार लीन हो जाते हैं। स्वार्थक प्रत्यय ओम जोड़कर इसका रूप दुलोम, दुरोम, डुरोम आदि हो जाता है। यह ‘डुरोम’ या कच्छप ओरावों और सथाल आदि जातियोंका सर्वमान्य देवता था। ज्ञात होता है कि वाढमें इसे संस्कृतके ‘धर्म’ शब्दके कच्छप-रूपमें और कभी कच्छपकी धर्मके वाहनके रूपमें परिकल्पित किया जाता रहा। महामहोपाध्याय हरप्रसाद शास्त्री आदि विद्वान् जो आदिवासियोंकी इस कच्छपपूजा और दुलि शब्दके इतिहाससे अवगत नहीं थे, वे धर्मठाकुरके कच्छप-रूपको बौद्ध स्तूपका ही रूपान्तर मानते रहे। कालान्तरमें कबीरपन्थी साहित्यमें धर्मसम्प्रदायसे एक विशिष्ट प्रभाव-परम्परा समाविष्ट हो गयी—वह है सृष्टि-प्रक्रिया सम्बन्धी गाथाएँ और उसमें निरजनका स्थान। निरजनकी प्रजापति ब्रह्मके समानान्तर कल्पना कर निरजन और मायाके सहगमनसे समस्त सृष्टिके उद्भवकी कथा धर्म-सम्प्रदायके ‘शून्य-पुराण’ और परवर्ती मगल-ग्रन्थोंमें, उड़ीसाके वैष्णव साहित्यमें, वगलके नाथ साहित्यमें और कबीरपन्थके साहित्यमें थोड़े-बहुत रूपान्तरसे लगभग एक सी मिलती है। कुछ विद्वानोंने इस सृष्टिकथाका मूल स्रोत बौद्ध ग्रन्थों तथा हिन्दू पुराणोंमें ढूँढनेका असफल प्रयास किया है। किन्तु शरच्चन्द्र राय द्वारा सगृहीत ओरावोंमें प्रचलित सृष्टिकथा इन कथाओंकी मूल प्रेरणा प्रतीत होती है।

[सहायक ग्रन्थ—आन्स्वयोर रेलीजस कल्स एस० वी० दासगुप्त।] —ध० वी० भा०

**धर्मिगत लक्षणा**—विश्वनाथके अनुसार लक्षणाके भेदोपभेद धर्मगत तथा धर्मिगत होते हैं (सा० द० २ ११)। जहाँ लक्षणाका प्रयोजन रूप (व्यंग्यार्थ) लक्ष्यार्थमें हो वहाँ धर्मिगत लक्षणा मानी जायगी। उदा०—‘सहिहँ सब हो राम मैं, किमि सहिहँ सिय हाय’। (र० म० १७)में ‘हँ राम’के मुख्यार्थका बाध है, ‘कठोर राम हूँ’ लक्ष्यार्थ है। कठोरताके अतिशय रूप प्रयोजनके सूचित होनेके कारण लक्ष्यार्थमें प्रयोजन है, अतः धर्मिगत लक्षणा है। —स०

**धामीसंप्रदाय**—सन्त प्राणनाथ द्वारा स्थापित धामी सम्प्रदाय महाराजपन्थ, मेराजपन्थ, खिजडा, चकला, धाम एव धामी नामोंसे प्रख्यात है। इन नामोंमें महाराज शब्द सम्प्रदायके प्रवर्तकके लिए श्रद्धा और आदरका स्रोतक है। मेराज महाराजका अपभ्रंशरूप है अथवा मेराज अरबीके मीराज, मजीब म्वर्गयात्राका बोधक हो सकता है। खिजडा नाम एक वृक्षविशेषके आधारपर दिया गया, जो देववन्दकी नौतमपुरीवाली समाधिके निकट विद्यमान है। उस वृक्षको गुजराती भाषामें खिजडा कहा जाता है। चकला नाम देववन्दके पुत्र बिहारीदासने दिया था। बिहारीदासने यह पन्थ १६५५ ई०में चलाया जो धामीसे किसी प्रकार भिन्न न था। धाम शब्द ब्रह्मका पर्याय है जो सर्वोच्च

आध्यात्मिक दशा या विशुद्ध प्रेमका केन्द्र और धाम है। धाम शब्द ब्रह्मके अलौकिक प्रदेशका बोधक है।

धामी सम्प्रदायमें प्रेमानुभूतितत्त्वकी प्रधानता है। इसी कारण किसी अन्य पन्थ, सम्प्रदाय या धर्मसे इसके भेद-भाव अथवा पृथक्ताका कोई प्रश्न नहीं है। सभी ब्रह्मके प्रेमी हैं। प्रेम प्रत्येक दार्शनिक विचारधाराका मूल तत्त्व है। इसीलिए हिन्दू, ईसाई, यहूदी तथा इस्लाम धर्म इसी प्रेमके सूत्रमें बँधे हैं और इसी एक रस प्रेममें भोगनेके अनन्तर समस्त ससार आत्मीय प्रतीत होने लगता है। प्राणनाथने अपने समयतक प्रचलित सभी धर्मोंका अध्ययन किया और महत्त्वपूर्ण ग्रन्थोंका अध्ययन करके उनकी मौलिक एकतापर विचार किया। इस अध्ययन और मननके फलस्वरूप प्राणनाथने धामी सम्प्रदायको स्थापित किया। धामी सम्प्रदाय वर्तमान थियासोफिकल या अहमदीय सम्प्रदायोंकी भाँति सब धर्मोंकी विशेषताओंको लेकर गढ़ा हुआ एक नया सम्प्रदाय है। इस दृष्टिसे धामी सम्प्रदाय कबीरपन्थ, दादूपन्थ, नानकपन्थ आदिसे सर्वथा भिन्न और पृथक् है। इस सम्प्रदायके प्रवर्तक तथा अनुयायी दूसरेके साहित्य और साधनात्मक प्रक्रियाओंके प्रति उदार दृष्टिकोण रखते हैं।

प्राणनाथके मतमें प्रेमको बड़ा महत्त्व दिया गया है। ब्रह्मकी मूल शक्ति ही प्रेमस्वरूपिणी है। प्रेमकी शक्ति पाकर जीव ब्रह्माकार बन जाता है। सत्संग आध्यात्मिक अभ्युत्थानके लिए परमावश्यक है, यही धामी सम्प्रदायकी मूल विचारधारा है। इसके सबदातीथ साख्यात अर्थात् प्रेम साक्षात् और स्वानुभूतिके अन्तर्गत रहनेपर भी शब्दातीत और अनिर्वचनीय है। ब्रह्मसृष्टि और जगत् एव ब्रह्म, दोनों ही अलौकिक आनन्दस्वरूप हैं। शुद्ध प्रेम वास्तविक पुरुषार्थकी सच्ची अवस्था है। सृष्टि ब्रह्मके नामसे मुखरित हो उठती है।

प्राणनाथ अच्छे कवि थे। इनके ग्रन्थोंके नाम हैं। १ राम ग्रन्थ, २ पटङ्गुतु, ३ खुलासा, ४ कीरतन, ५ कलस, ६ सम्बन्ध, ७ प्रकाश ग्रन्थ, ८ खेलवात, ९ प्रकरण इलाही दुलहन, १० मागर सिंगार, ११ कयामतनामा, १२ सिन्धी भाषा, १३ मारफत सागर, १४ बडे सिंगार, १५ राजविनोद, १६ प्रकटवानी, १७ ब्रह्मवाणी, १८ बीस गिरोहोंका बाव, १९ बीस गिरोहोंकी हकीकत, २० कीर्तन, २१ प्रेमपहेली, २२ तारतम्य, २३ राजविनोद, २४ विराट् चरितामृत, २५ पदावली, २६ कलजमे शरीफ। इनमेंसे सबसे अच्छा और महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ है ‘कलजमे शरीफ’। ‘कयामतनामा’की भाषा फारसी शब्दोंमें ढबी हुई है। प्राणनाथकी गुजराती, फारसी, अरबी, संस्कृत तथा अन्य प्रांतीय बोलियोंका सम्यक् ज्ञान था।

[महायक ग्रन्थ—(१) उत्तरी भारतकी सन्त परम्परा परशुराम चतुर्वेदी, (२) धार्मिक साहित्यका इतिहास, शिवशंकर मिश्र]। —त्रि० ना० दी०

**धारणा**—दे०—‘हठयोग’।

**धीर**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद तीन तगणों और दो गुणोंके योगमें यह वृत्त बनता है। जयदेवने लयग्राहि (छन्दो० २ १०८), विरहाकने विध्यकमाला (वृत्त० ३ ४३) और मानुने विश्वकमाला नाम दिया

है। केशवने रामचन्द्रिकामें इसका प्रयोग किया है—  
'बोद्धा भगे वीर शत्रुघ्न आये। कोटण्ड लीन्हें महाशेप  
छाये। ठाढो तहाँ एक वालें विलोदयो। रोदयो नहीं जोर  
नाराच मोदयो।' (रा० च० ३५ . १५)। —पु० शु०

धीरललित-दे०—'नायक' (नाटक)।

धीरशांत-दे०—'नायक' (नाटक)।

धीरा-दे०—'धीरादि' (नायिका)।

धीरादि (नायिका)—नायिकाके अपने अपराधां पति-  
(अन्य स्त्रीके सम्बन्धमें)के प्रति व्यवहारके आधारपर किया  
गया विभाजन, दे०—'नायिका-भेद'। सर्वप्रथम रुद्रदेने  
प्रस्तुत किया है। धीरा—गुप्त कोप करनेवाली, व्यंग्योक्तिसे  
कोप प्रकट करनेवाली नायिका, भानुदत्तके अनुसार  
'व्यंग्यकोपप्रकाश'। मध्याधीरा—जो 'वचननिकी  
रचनानि सौं पियहि जनावत कोप' (मतिराम २०२० ३७),  
पर पश्चात् करने इसमें 'तजै न पति सनमान' जोड़ा है। इस  
प्रकार इस नायिकाके चित्रणके माध्यमसे कवियोंने नारीके  
मनोभावों और उसके वाक्चातुर्यका सुन्दर प्रदर्शन किया  
है—'तुम कहा करो कान काम तें अटक रहे, तुमको न दोस  
नो तो आपनोई भाग है' (मतिराम २०२० ३८)। देवकी  
नायिका भी मीठी चुटकी लेती है—'लाल भले हौ भली  
सुखडीनो भली भइ आबु भले बनि आये।' (भा० वि०  
ना०)। प्रौढ़ाधीरा—यह नायिका रित्त न प्रकट करके  
भी 'रतिते रहे उदास'। पश्चात् करने उदास रहनेवाली इस  
नायिकाको 'आदरको खानि' भी कहा है। कई कवियोंने  
इस नायिकामें अन्तर्निहित कोपको सुन्दर रूपमें व्यञ्जित  
किया है। देवकी नायिकाके 'लोइन कोइन हें उअक्यो सु  
वताइ दियो कवि कोप कपोलनि।' (भा० वि०  
ना०)। कमी इसके उदाहरणमें नायक अथवा सखी  
द्वारा नायिकाके भावगोपनका वर्णन होता है—'नान जानियत  
रखी मुख मुनकानि सौं।' (मतिराम . २०२० ४७)। इस  
नायिकाके अति उत्साहमें कमी कमी व्यंग्य उमरा है—  
'आवत देखि लिये उठि आगे हें आपुहि केसव आसन  
दीनो।' (केशव . २० प्रि० ३ . ६०)। अधीरा—प्रकट  
रूपमें कट्ट वचन कहकर कोप करनेवाली नायिका।  
भानुदत्तके अनुसार 'अव्यंग्यकोपप्रकाश'। मध्या अधीरा—  
पतिका अनादर करके कट्टुक्ति द्वारा कोप प्रकट करनेवाली  
नायिका, जो 'बोल कठोर'में 'पियहि जनावति कोप'  
(मतिराम)। इसके अन्तर्गत नारीकी खीझ और आक्रोशका  
सुन्दर चित्रण किया गया है—'कोउ नहीं बरजै मतिराम  
रहो तितही जितही मन मायो। काहे कौं नौहैं हजार  
करो तुम तौ कवहु अपराध न ठायो।' (२०२० ४१)। नाथ  
ही नायककी भ्रमित स्थितिमें भी व्यंग्य छिपा है—'भूलेसे  
भ्रमेमे काहि नोचत न्मेसे, अकुलानेने विकानेने ठगेमे  
ठीक ठायेसे।' (पद्मा० . जगदि० भा० १ . ५९)। प्रौढ़ा  
अधीरा—'गरजन-ताडन' और 'रोस' प्रकट करनेवाली  
नायिका, भानुदत्तके 'तर्जनताडन'का यह अनुवाद ही है।  
मतिरामने इसको इस प्रकार स्पष्ट किया है—'एक ठैकें प्रियको  
प्रिया देव सुमनकी मार।' (२०२० ४९)। फूलकी मार  
इसके उदाहरणमें रुढ़ि हो गयी है—'ताहि चितौति वडी  
अँवियाननैं नोकी चिनौति चली अनि ओनकी। वान्म ओर

विलोकिके बाल दई मनो सँचि सनाल सरोजकी।' (देव०  
भा० वि० . ना०)। धीराधीरा—इन नायिकामें कोप गुप्त  
और प्रकट रहता है; भानुदत्त 'अव्यंग्यप्रकाश' कहते हैं।  
मध्या धीराधीरा—मतिरामने 'पियसौं कहिके वचन कहु  
रोस जतावै रोय' कहा है और पश्चात् करने उसमें 'धीर  
वचन कहि' और जोड़ा है। नारीका क्रोध और व्यंग्य  
अधिक व्यक्त हो गया है—'कौन तिन दुख जिनकेँ तुमसे  
मनभावन छैल छवीले' (मतिराम २०२० ४४)। नायिका-  
का आक्रोश तीखा तथा मुखर है—'वाहीके जैये बलाइ ल्यों  
वालम हौं तुन्हें नीकी वतावति हौं दग' (देव भा० वि०  
ना०)। कभी भावामिव्यक्ति सुन्दर बन पड़ी है—'करि  
आदर तिय पीयको देखि दगन अलसानि। सुमुख मोरि  
वरसन लगी छै उसासु अँसुआनि।' (पद्मा० . जगदि० भा०  
१ . ६२)। प्रौढ़ा धीराधीरा—वक्रोक्ति तथा भयप्रदर्शनने  
पतिको दुःखी करनेवाली और मानपूर्वक रतिकलासे उदासीन  
रहनेवाली नायिका। प्रायः रतिसे उदास अथवा रूखी  
और डर दिखलानेवाली नायिका यह मानी गयी है  
(मतिराम और पश्चात् करने)। यह नायिका अपना क्रोध  
स्पष्ट प्रकट करती है—'बोली न बोल कहु सतरायकें  
भौह चढाय तकी तिरछाँहों।' (२०२० ५३)। 'परसत गात  
मनभावनके भावतीकी चढि मौहें रही ऐसी उपमाने छैं'  
(जगदि० १ . ७१)। —स०

धीराधीरा-दे०—'प्रांदा', नायिका।

धीरोदात्त-दे०—'नायक', (नाटक)।

धीरोद्धत-दे०—'नायक' (नाटक)।

धृति—प्रचलित तैत्तिरीयमेंसे एक संचारी; भरतके अनुसार  
इसके विभाव हैं—वीरता, आध्यात्मिक ज्ञान, ऐश्वर्य,  
पवित्रता, सच्चरित्रता, बड़ोंके प्रति आदरभाव तथा क्रीडाका  
आनन्द आदि तथा अनुभाव हैं—तृप्ति, सन्तोष आदि  
(नाट्य० ७ . ५६ग)। विद्वन्नाथके अनुसार इसकी  
परिभाषा है—'ज्ञानाभीष्टागमाद्यैस्तु सम्पूर्णस्पृहता धृति।  
सौहित्यवचनोल्लाससहासप्रतिमादिहृद्व।' (सा० द० ३  
१६८), तत्त्वज्ञान तथा इष्टप्राप्ति आदिके कारण इच्छाओंका  
पूर्ण हो जाना धृति कहलाता है। इसमें सन्तुष्टि, वचनोल्लास  
आदि चिह्न दिखाई देते हैं। हिन्दीके रीतिकालीन आचार्यों-  
ने प्रायः इसीका भाव ग्रहण किया है—'ज्ञानशक्ति उपजै  
जहाँ' (भाव० संचारी०) अथवा 'साहस ज्ञान सुमंग तें,  
वैर धीरता चित्त' (जगत० ४९०)।

रामचन्द्र शुक्लने धृतिकों धैर्यसे भिन्न नहीं माना  
है। उन्होंने लिखा है—'नायकके गुणोंमें धैर्यका जो लक्षण  
कहा गया है उसीको ग्रहण कर संचारीका नाम 'धैर्य'  
ही रखा है। हिन्दीवालोंने यही अर्थ ग्रहण किया है।  
बड़े-बड़े विद्वन् उपस्थित होनेपर भी अपने व्यवसायमें  
अविचलित रहनेवाली मानसिक अवस्थाका नाम 'धैर्य'  
है। युद्ध-यात्राके समय विक्रत पर्वत, नदी आदि पड़नेपर  
भी बराबर अग्रसर होनेका प्रयत्न क्रिये जाना धैर्य सूचित  
करता है। इसी प्रकार किसी वस्तुको दान करने समय  
उस वस्तुके अभावसे होनेवाले कष्ट आदिकी कुछ परवा  
न करना, किसी धर्म-साधनके मार्गमें घोर कष्ट देखकर  
भी उसपर अग्रसर होने जाना धैर्यका सूचक होगा।'।

(२० मी० पृ० २२७)। तत्त्वज्ञान-जन्य सन्तोषको रामचन्द्र शुक्लने सचारी नहीं माना है। पर प्रश्न यह उठना है कि जब तत्त्वज्ञान-जन्य निर्वेद सचारी हो सकती है तब तत्त्वज्ञान-जन्य धृति सचारी क्यों नहीं हो सकती? तत्त्वज्ञान-जन्य निर्वेद सचारीमें भौतिक उपभोगोंके प्रति एक प्रकारका वैराग्यभाव उत्पन्न होता है तो तत्त्वज्ञान-जन्य सन्तोषसे आत्मानन्द। तत्त्वज्ञान-जन्य धृति, तत्त्वज्ञान-जन्य निर्वेदका ही अगला सोपान है। दोनों ही शम स्थायीके संचारी हैं।

तत्त्वज्ञान-जन्य धृतिका उदाहरण—‘या जग जीवनको है यहै फल जो छल छोंडि भजे रघुराई। सोधिके सन्त महन्तन हूँ पश्चाकर वात यहै ठहराई।’ (जगद्धि० ४९२)। विरहिणी नायिकाकी धृति—‘रे मन साहसी साहस राखु सुसाहस सो भव जेर फिरैगे। एक दिनों नहि एक दिनों कबहु फिर वै दिन फेर फिरैगे।’ (ज० ४९१)।—ब०सि०

**छटनायक-दे०—‘नायक’ (शृंगार)।**

**धैर्य-दे०—‘अयत्नज अलकार’, सातवाँ।**

**ध्यान-दे०—‘हठयोग’।**

**ध्येय-कथात्मक कृतियों-उपन्यास, कहानी, नाटक आदिके छ तत्त्वोंमेंसे एक उद्देश्य भी है। इसीकी कभी-कभी ध्येय भी कह देते हैं। कहानीके मुख्य या केन्द्रीय भाव अथवा उसके मुख्य सवेदनास्थलको भी ध्येय कहा गया है। दे०—‘उद्देश्य’, ‘कहानी’।**

**ध्वनि-सामान्य व्यवहारमें कानोंको सुनाई पड़नेवाले नादको ध्वनि कहा जाता है। पारिभाषिक शब्दके रूपमें ध्वनिके आचार्योंने उमका व्यवहार कई अर्थोंमें किया है। उनके मतानुसार ध्वनि शब्दका प्रयोग निम्नलिखित रूपोंमें हो सकता है—१ वह व्यञ्जक शब्द जो ध्वनित करे या कराये, २ वह व्यञ्जक अर्थ जो ध्वनित करे या कराये, ३ वह (अर्थात् रस, वस्तु और अलकार) जिसकी व्यजना करायी जाये, ४ वह (अर्थात् शब्दशक्ति व्यञ्जना) जिसके द्वारा व्यजना करायी जाय, ५ वह काव्य जिसमें रस, वस्तु और अलकार ध्वनित होते हैं। अतः ध्वनि शब्द व्यञ्जक शब्द, व्यञ्जक अर्थ, व्यजना-व्यापार तथा व्यङ्ग्यकाव्यके अर्थोंमें प्रयुक्त होता है। स्पष्ट ही ये पाँचों अर्थ परस्पर एक-दूसरेसे घनिष्ठ सम्बन्ध रखते हैं और एक सश्लिष्ट प्रक्रियाके विभिन्न रूपोंका द्योतन करते हैं। सामान्य काव्यशास्त्रीय भाषामें ध्वनिका प्रयोग व्यङ्ग्यार्थके लिए हुआ करता है।**

काव्य-सिद्धान्तके रूपमें ध्वनि शब्दका सर्वप्रथम प्रयोग ‘ध्वन्यालोक’ ग्रन्थमें मिलता है, जिसकी रचना लगभग ८७५ ई० या उसके कुछ बाद हुई थी। इस ग्रन्थके कृतित्वके सम्बन्धमें बहुत मतभेद है। कुछ विद्वान् इसके तीन भागों—कारिका, वृत्ति, उदाहरणको आनन्दवर्धनकृत मानते हैं तथा कुछ अन्य विद्वान् केवल वृत्ति और उदाहरणोंको ही उनका लिखा हुआ मानते हैं, मूल कारिकाओंको वे किन्हीं अन्य पूर्ववर्ती अज्ञातनामा आचार्योंकी कृति मानते हैं, जिसे व्यक्तिवाचक नामके अभावमें ध्वनिकारकों मश्रा देते हैं। कुछ विद्वानोंने यह भी कल्पना की है कि कारिकाओंके रचयिताका नाम अथवा सम्भवतः

उमकी उपाधि सहृदय थी। सम्पूर्ण ग्रन्थको आनन्दवर्धनकृत माननेवाले आलोचक आनन्दको ही ध्वनिकार नामसे पुकारते हैं।

‘ध्वन्यालोक’में ध्वनिकी परिभाषा इस प्रकार दी गयी है—जहाँ अर्थ अपनेको अथवा शब्द अपने अर्थको गुणीभूत करके उस (प्रतीयमान)को अभिव्यक्त करते हैं उस काव्य-विशेषको विद्वान् लोग ध्वनि (काव्य) कहते हैं—‘यत्रार्थः शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनीकृतस्वाधो। व्यक्त काव्यविशेष स ध्वनिरिति सूरिभिः कथितः’—हि० ध्व० पृ० ५३)। इस परिभाषाका आशय यही है कि विद्वान् उस काव्यको ध्वनि कहते हैं जिसमें कथित शब्द और अर्थ अपनेको अप्रधान बनाकर व्यङ्ग्यार्थको अभिव्यक्त करते हैं। वैसे तो किसी भी शब्द अथवा वाक्यसे कोई-न-कोई व्यङ्ग्यार्थ निकाला ही जा सकता है, परन्तु प्रत्येक व्यङ्ग्यार्थको काव्य नहीं कहा जा सकता है—चमत्कारी व्यङ्ग्य ही काव्यके रूपमें समाहित हो सकता है। महाकावियोंकी वाणीमें यह चमत्कारी व्यङ्ग्य अर्थ एक विलक्षण अर्थ ही हुआ करता है—रमणियोंके लावण्यके समान यह केवल सहृदयों द्वारा मनोगत किया जा सकता है। शाब्दिक परिभाषा द्वारा उसे बाँध सकना सम्भव नहीं। इसीसे वह ‘कुछ और ही है’ (अन्यत् एव) आदि शब्दों द्वारा उसकी महत्ता व्यजित की गयी है। ध्वनिकी इसी विशेषताके कारण ‘ध्वन्यालोक’की पहली कारिकामें ही यह घोषित किया गया है कि काव्यकी आत्मा ध्वनि है। ‘ध्वन्यालोक’का यह भी कथन है कि पूर्ववर्ती विद्वानोंने ही ध्वनिको इस ऊँचे पदपर आसीन कर दिया था। इस कथनसे तो यही ज्ञात होता है कि यह स्थापना ‘ध्वन्यालोक’में ही पहली बार नहीं हुई थी, वरन् उसके पूर्व ही हो चुकी थी।

ध्वनिका सिद्धान्त वैयाकरणोंके स्फोटवादके सिद्धान्तपर आधारित है। ‘ध्वन्यालोक’में इस बातका स्पष्ट उल्लेख मिलता है कि ध्वनि-सिद्धान्त तथा उसका नामकरण वैयाकरणोंके स्फोटवादके सादृश्यपर कर लिया गया था—प्रथम विद्वान् वैयाकरण हैं, क्योंकि व्याकरण सब विद्याओंका मूल है। वे सुनाई देनेवाले वर्णोंको ध्वनि कहते हैं। उसी प्रकार उनके मतकी माननेवाले काव्य तत्त्वार्थदर्शी अन्य विद्वानोंने भी वाच्य, वाचक, व्यङ्ग्यार्थ, व्यजना-व्यापार और काव्यपद-व्यवहारको ध्वनि कहा है—‘प्रथमे हि विद्वानो वैयाकरण, व्याकरणमूलत्वात् सर्वविद्यानाम्। ते च श्रूयमाणेषु वर्णेषु ध्वनिरिति व्यवहरन्ति। तथैवान्यैस्तन्मतानुसारिभिः सूरिभिः काव्यतत्त्वार्थदर्शिभिर्वाच्यवाचकसम्मिश्र शब्दात्मा काव्यमिति व्यपदेश्यो व्यञ्जकत्वमान्याद्-ध्वनिरित्युक्तः।’ (हि० ध्व० ७४)।

प्राचीन वैयाकरणोंका कहना था कि श्रोत्रेन्द्रियतक पहुँचनेवाली ध्वनियाँ शीघ्र ही विनष्ट हो जाती हैं अथवा उनका तिरोभाव हो जाता है। अतः विभिन्न ध्वनियोंके समूहोंसे बने हुए शब्दोंसे अथवा विभिन्न शब्दोंसे बने हुए वाक्योंसे अर्थबोध कैसा हो सकता है—जबतक पूरे शब्द अथवा पूरे वाक्य निमित्त हो पाते हैं जबतक उनकी विभिन्न ध्वनियोंके स्वरूपकी स्मृति नष्ट हो जाती है। शब्दका स्थूल उच्चरित रूप उच्चारण-भेदके अनुसार बदलता



रहता है। इसीलिए उसे शब्दका विकृत रूप कहते हैं और उसे अनित्य माना गया है। इसके अतिरिक्त प्रत्येक शब्दका सूक्ष्म प्रतिरूप (prototype) भी होता है जो मानवीय मनमें विद्यमान रहता है—वह नित्य है और अविभाज्य है। इसी सूक्ष्म एव नित्य ध्वनि-विम्बको शब्दके स्फोटकी नशा दी गयी है। स्फोटमें शब्दकी विभिन्न ध्वनियोंकी स्वतन्त्र सत्ता नहीं रहती है, वरन् उनके एक मिले-जुले रूपका भान होता है। शब्दकी अन्तिम ध्वनिके उच्चरित हो जानेके बाद ही स्फोट अर्थकी प्रतीति करता है।

वैयाकरणोंके इसी स्फोटके आधारपर अलंकारशास्त्रियोंने ध्वनि-सिद्धान्तको पल्लवित किया है। उनका कहना है कि जिस प्रकार किसी शब्दकी पृथक्-पृथक् ध्वनियाँ (वर्ण) अर्थका बोध करानेमें असमर्थ रहती हैं और उनके स्फोट द्वारा ही अर्थकी अभिव्यक्ति होती है उसी प्रकार काव्यमें केवल वाच्यार्थसे काव्यगत मूल सौन्दर्यको नहीं जाना जा सकता है। काव्यका वास्तविक अर्थ वस्तुतः व्यंग्यार्थ ही प्रकट कर सकता है। इस अक्षयित् अर्थका बोध कराना अभिधा और लक्षणा नामक शब्द-शक्तियोंके वक्तके बाहर है। इसका ज्ञान मात्र व्यञ्जना करा सकती है। यह जिस प्रच्छन्न अर्थका उद्घाटन करती है उसीमें काव्यका सौन्दर्य निहित रहता है। जिस प्रकार किसी घण्टेके बजाये जानेपर पहले कर्कश ध्वनि सुनाई पड़ती है और पुनः वह उत्तरोत्तर सूक्ष्मतर हो जाती है उसी प्रकार काव्यमें पहले वाच्यार्थका भान होता है और पुनः सहृदय-हृदय-आत्मादिकारी गूढ़ व्यञ्जनाका बोध होता है।

उपर्युक्त विवरणसे स्पष्ट है कि ध्वनि-सिद्धान्तका भव्य प्रासाद शब्द-शक्तियोंपर निर्मित किया गया है। इसी कारण सभी ध्वन्याचार्योंने शब्द-शक्तिका वितरित विवेचन प्रस्तुत किया है। मम्मटने अपनी एक अन्य कृति 'शब्द-व्यापारविचार'में अभिधा और लक्षणाका वितरित विवेचन किया है। इस प्रकारके सभी विवेचनोंका मुख्य उद्देश्य विभिन्न शब्द-शक्तियोंके स्वरूपका निराकरण करना तथा अभिधा और लक्षणाकी तुलनामें व्यञ्जनाको अधिक महत्त्व-शाली प्रतिपादित करना था। कुछ आलोचकोंकी धारणा है कि व्यञ्जना-व्यापारको मान्यता देनेके विचारसे ही ध्वन्या-चार्योंने वैयाकरणोंके स्फोटवादकी शरण ली थी। उन्हें वह बहुत रुचिकर न था कि व्यञ्जना-व्यापार एक मौलिक आविष्कार-सा प्रतीत हो 'प्रथमे विद्वान्' की दुहाई देना उनके लिए बहुत ही आवश्यक हो गया। सिद्धान्ततः व्यञ्जना-व्यापार ही ध्वनिके सिद्धान्तकी आधारशिला माना जा सकता है, स्फोटवाद तो वास्तवमें साहस्य-पद्धतिपर ध्वनिके स्वरूपका नपटीकरणनात्र करता है।

व्यंग्यार्थके महत्त्वकी दृष्टिसे आनन्दवर्धनने काव्यके तीन भेद किये हैं—(१) उत्तम काव्य—इसे ध्वनि-काव्य भी कहते हैं, क्योंकि इनमें व्यंग्यार्थ वाच्यार्थसे अधिक उत्कृष्ट होता है—(२) मध्यम काव्य—इसे गुणीभूत काव्य कहा गया है, क्योंकि इनमें व्यंग्यार्थ वाच्यार्थके समान उत्कर्षका अथवा निरुद्धतर होनेके कारण गौण या कम महत्त्ववाला हो जाता है (३) अधम काव्य—इसे चित्र-काव्य कहा गया

है, इनमें किसी प्रकारका व्यंग्यार्थ नहीं रहता और केवल अलंकारोका ही कौतुक विद्यमान रहता है। वे सभी अलंकार जिनमें व्यंग्यार्थका सर्वथा अभाव रहता है, इसी भेदके अन्तर्गत रखे जाते हैं। आनन्दवर्धनके मतानुसार इस भेदको काव्य न कहकर काव्यानुकृति ही समझना चाहिये।

इन तीनों प्रकारके काव्योंके, बड़े ही सूक्ष्म और पाण्डित्यपूर्ण विवेचनके अनन्तर, हजारों भेदोपभेद किये गये हैं और ध्वनिके सार्वभौम सिद्धान्तके अन्तर्गत सभी पूर्ववर्ती स्थापनाओंको समन्वित करनेका अत्यन्त तबल और सफल प्रयत्न किया गया है।

ध्वन्याचार्योंने ध्वनि-काव्यके दो प्रधान भेद किये हैं—(१) अविवक्षित वाच्यध्वनि, जो लक्षणापर आधारित है और जिसमें वाच्यार्थकी विवेक्षा (कहनेकी इच्छा) नही रहती है। इस काव्यमें वाच्यार्थ या तो दूसरे अर्थमें संक्रमण कर जाता है अथवा पूर्णतया तिरस्कृत हो जाता है। दोनों ही स्थितियोंमें मुख्यार्थ बाधित रहता है और दूसरा अर्थ देने लगता है। अलंकार-सिद्धान्तके आचार्य दण्डीने समाधि-गुणके अन्तर्गत इसी प्रकारके लाक्षणिक प्रयोगोंका समावेश किया था और समाधि-गुणको उन्होंने काव्यका सर्व्व माना था। इसी प्रकार रीतिमतानुयायी आचार्य वामनने भी इसी लाक्षणिक विलक्षणताका समावेश वक्रोक्तिके अन्तर्गत किया था। इस प्रकार ध्वनिवादियोंने अलंकार-शास्त्रियों एव रीतिकारोंकी स्थापनाकी ही अंगत स्वीकार किया है।

ध्वनि-काव्यका दूसरा भेद विवक्षितान्यपरवाच्यध्वनि है, जो अभिधापर आधारित है और जिसमें सुरार्थकी विवेक्षा रहती तो अवश्य है, किन्तु वह अन्यपर होती है अर्थात् वाच्यार्थ व्यंग्यार्थको प्रकाशित करता है। वाच्यार्थसे व्यंग्यार्थकी प्रतीतिका क्रम जहाँ अलक्षित रहता है वहाँ अमलक्ष्यक्रमध्वनि होती है। भाव तथा रस आदिको व्यञ्जनाएँ असलक्ष्यक्रमध्वनिमें ही समाविष्ट हो जाती हैं। इस युक्तिसे ध्वनिके प्रवर्तकोंने सम्पूर्ण रससिद्धान्तको ध्वनिके विनाल प्रासादमें प्रतिष्ठित कर दिया। रसको ध्वनिमें अन्तर्निहित करनेका सबसे बड़ा तर्क यह है कि रस और भाव नामक मानसिक स्थितियाँ अनिर्वचनीय हैं, शब्द द्वारा कहकर उन्हें नहीं प्रकट किया जा सकता है, उनकी व्यञ्जना ही सम्भव है। विभाव, अनुभाव आदि व्यञ्जक हैं और रस व्यङ्ग्य है। विवक्षितान्यपरवाच्यध्वनिके दूसरे भेद सलक्ष्यक्रमध्वनिमें वाच्यार्थसे व्यंग्यार्थकी प्रतीतिका क्रम लक्षित रहता है और इसके अन्तर्गत वस्तु एव अलंकारकी व्यञ्जनाएँ होती हैं जो या तो शब्दकी या अर्थकी अथवा शब्द और अर्थ दोनोंकी शक्तियोंसे उद्भूत हुआ करती हैं। अतः विवक्षितान्यपरवाच्यध्वनिके अन्तर्गत रस, वस्तु तथा अलंकारकी व्यञ्जनाओंका स्वरूप दृष्टिगोचर होता है।

इन तीन प्रकारकी व्यञ्जनाओंमें आनन्दवर्धनने रसध्वनिको सर्वोत्कृष्ट ध्यान प्रदान किया। उनके मतमें रसध्वनि अंगी है, रीति, गुण, दोष और अलंकार उनके अंग हैं। इनका चतुर्कार नहीं देखा जाता है जब दे

रसध्वनिकी भाँति अभिव्यजित होते हैं। माधुर्य-ओज-प्रसाद आदि गुणोंकी रसके साथ अचल स्थिति हुआ करती है। वे रसके साथ उसी प्रकारसे सम्बद्ध हैं जिस प्रकार शौर्यादिक गुण मानवीय आत्मासे सम्बद्ध हैं और रसस्वाद-के समय उनकी अभिव्यक्ति स्वयमेव होती है। रीति अर्थात् पद-सघटना शब्द और अर्थमें सम्बन्धित है। काव्य आत्मा ध्वनि अथवा रसध्वनि रीतिरूप अंग-संस्थानमें प्रतिष्ठित रहती है। शारीरिक सौन्दर्य मनुष्यके बाह्य स्वरूपको शोभान्वित करता हुआ उसकी आत्माको ही गौरवान्वित करता है। अतः रीति भी काव्यात्मा रसध्वनिकी उपकर्त्री हुआ करती है। अलकारोंका स्थान निम्नोक्त है। वे भी शब्द और अर्थसे सम्बद्ध हैं। वे हारादि आभूषणोंके समान अनित्य हैं। रीतिके समान शब्द और अर्थमें उनका सम्बन्ध स्थिर न होकर 'अस्थिर' ही है। उनसे शरीरकी शोभा बढ़ती है, अतः वे अप्रत्यक्ष रीतिसे कभी-कभी काव्यात्मा में सौन्दर्यको कुछ अधिक चमत्कृत कर देते हैं, किन्तु अलकारोंके अभावमें भी अंग-संस्थान एवं उसमें प्रतिष्ठित आत्माका सौन्दर्य अक्षुण्ण रहता है। जहाँ रसध्वनिके साथ अलकार भी रहता है वहाँ ध्वनिकी मनोमोहकता बढ़ जाती है, जहाँ केवल अलकार रहता है वहाँ उमे उक्ति-वैचित्र्यमात्र कहा जायगा।

इस प्रकार उत्तम काव्य अथवा ध्वनि-काव्यके सार्वभौम सिद्धान्तके अन्तर्गत रसध्वनिकी सर्वश्रेष्ठता ही नहीं प्रतिपादित की गयी, वरन् सभी पूर्ववर्ती आचार्योंकी गर्वेषणाओंके विच्छिन्न सूत्रोंकी सर्वोत्कृष्ट ध्वनि रससे अन्तः सम्बन्धित करके काव्य-जिज्ञासुओंके समक्ष एक अत्यन्त पूर्ण, व्यापक और सर्वमान्य काव्य-सिद्धान्त उपस्थित कर दिया गया। इस विशद सिद्धान्तकी महत्ता इस बातसे भी देखी जा सकती है कि इसके बाद प्रतिपादित होनेवाले वक्रोक्तिवाद एवं औचित्यवाद भी इसके काव्यलक्षणकी परिधिसे बाहर न जा सके और न कोई परवर्ती आचार्य इसके मूल स्वरूपको विकृत ही कर सका।

उत्तम काव्यके अतिरिक्त ध्वनि-काव्यके दूसरे भेद मध्यम काव्य अथवा गुणीभूत व्यंग्य-काव्यमें व्यंग्यार्थ वाच्यार्थके चमत्कारका पोषक होनेके कारण गौण हो जाता है। अतः इस भेदमें समासोक्ति तथा रसवत् आदि ऐसे अलकारोंकी भी काव्यकी परिधिमें भीतर प्रतिष्ठित किया गया, जिनमें कुछ व्यंग्यार्थ भी रहता है, यद्यपि उससे वाच्यार्थका ही चमत्कार बढ़ता है। साथ ही-यह भी स्मरणयोग्य है कि प्राचीन आचार्योंने अलकारोंके महत्त्वको प्रतिपादित करने हुए ऐसी बातोंकी ओर बराबर संकेत किया है, जिनका शब्द द्वारा कथन तो नहीं किया जाता, परन्तु उनके अस्तित्वको मानना अवश्य जाता है। उदाहरणार्थ, वामन सभी अलकारोंको औपम्यमूलक सिद्ध करते हैं और भामह तथा दण्डी सभी अलकारोंमें अतिशयोक्तिकी स्थिति अनिवार्य रूपसे मानते हैं। किन्तु उपमा और अतिशयोक्ति स्वतन्त्र अलकार हैं। अतः वे जब दूसरे अलकारोंमें भी विद्यमान रहते हैं तो अकथित अर्थात् व्यंग्यार्थरूपमें ही आते हैं और प्रधान अलकार (अर्थात् वाच्यार्थ)की ही महत्ता करते हैं। ध्वन्याचार्य इन्हें गुणीभूत व्यंग्यके

अन्तर्गत रखकर समाप्त करते हैं। अधम काव्यके अन्तर्गत वे चित्रालंकार आदि शब्दकौतुकप्रधान अलकारोंको रखते हैं जो व्यंग्यार्थसे सर्वथा रहित हैं। इस युक्तिसे शाब्दिक क्रीडाप्रधान अलकारोंको काव्यकी सशा मिलनेका गौरव प्राप्त हो गया। स्पष्ट ही ध्वन्याचार्य कोरे सिद्धान्तशास्त्री ही न थे, वरन् व्यवहारविद् भी थे और काव्य-जगत्की वास्तविकताको जानते हुए भी अनजान नहीं बनना चाहते थे। उनकी विशेषता इस बातमें है कि उन्होंने वस्तुस्थिति की उपेक्षा भी न की और अपने सिद्धान्तपर भी दृढ़ रहे।

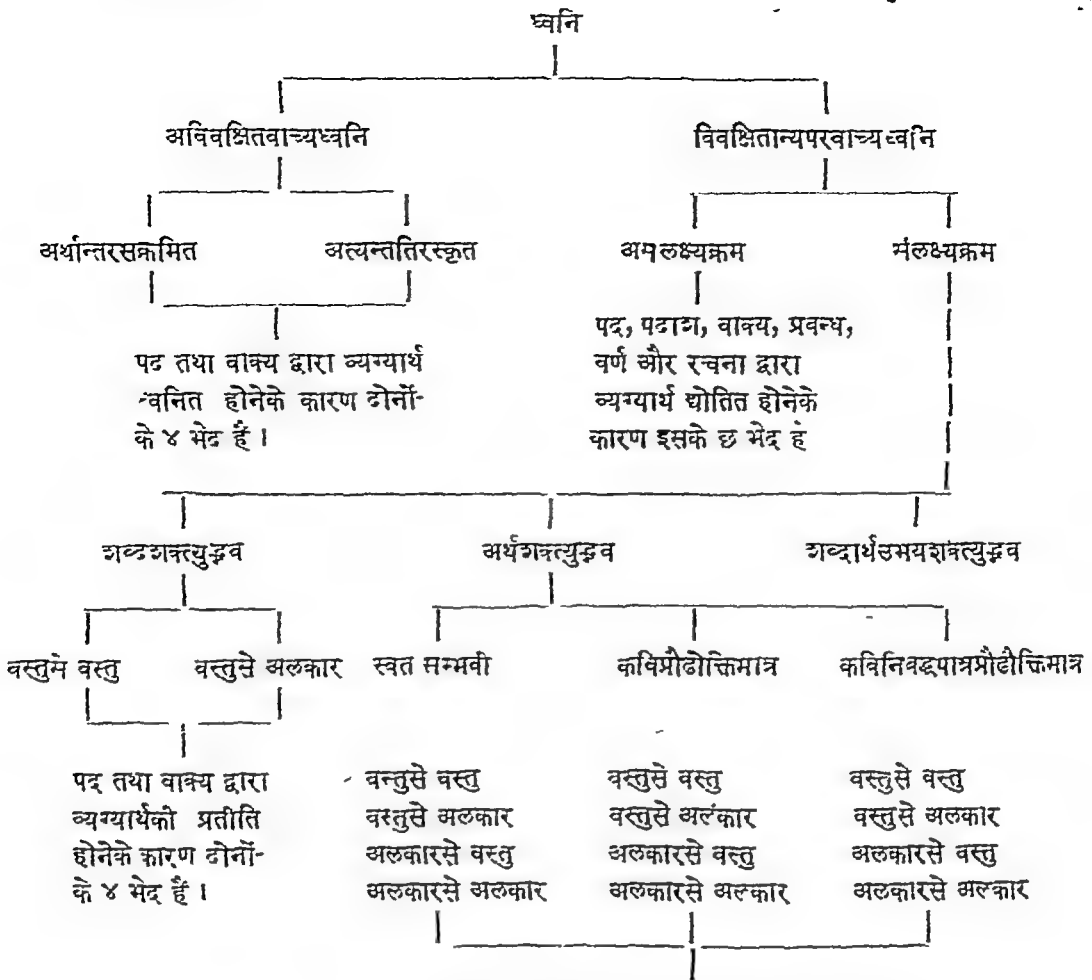
ऊपर अविवक्षितवाच्य तथा विवक्षितान्यपरवाच्य नामक ध्वनिके दो भेदोंकी चर्चा की गयी है और यह भी कहा गया है कि अविवक्षितवाच्यध्वनिके दो भेद (अर्थान्तरसक्रामित, अत्यन्ततिरस्कृत) किये गये हैं। यह ध्वनि कभी तो किसी पदमें अथवा कभी वाक्यमें हुआ करती है। अतः अविवक्षितवाच्यध्वनिके चार भेद हैं। जैसा कि ऊपर संकेत किया गया है, विवक्षितान्यपरवाच्यध्वनिके दो भेद होते हैं। इसके पहले भेद असलक्ष्यक्रमध्वनिकी स्थिति पद, पदांश, वाक्य, प्रबन्ध, वर्ण और रचनामें हुआ करती है। फलस्वरूप इसके भी छ भेद होते हैं। विवक्षितान्यपरवाच्यध्वनिका दूसरा भेद मलक्ष्यक्रमध्वनि जब शब्द-शक्तिपर आधारित रहता है, तब उसमें या तो किसी वस्तुकी ध्वनि होती है अथवा किसी अलंकारकी और वस्तु अथवा अलंकारकी ध्वनि किसी पद अथवा वाक्य द्वारा ध्वनित होती है। इसीलिए शब्दशक्त्युद्भव ध्वनिके चार भेद किये गये हैं। सलक्ष्यक्रमध्वनिके दूसरे भेद अर्थशक्त्युद्भव ध्वनिके तीन रूप होते हैं—स्वतः सम्भवी, कविनिबद्ध-प्रौढोक्तिमात्रसिद्ध, कविनिबद्धपात्रप्रौढोक्तिमात्रसिद्ध। अर्थशक्त्युद्भव ध्वनिके उक्त तीनों भेदोंमें वस्तुसे वस्तुकी, वस्तुसे अलंकारकी, अलंकारसे वस्तुकी तथा अलंकारसे अलंकारकी व्यञ्जनाएँ होती हैं और इन चारोंकी स्थिति किसी पदमें अथवा किसी वाक्यमें अथवा किसी प्रबन्धमें होती है। अतः अर्थशक्त्युद्भव ध्वनिके प्रत्येक भेदके १२ उपभेद हैं, जो सब मिलाकर ३६ हो जाते हैं। सलक्ष्यध्वनिका तीसरा भेद शब्दार्थउभयशक्त्युद्भव ध्वनि है और इसके कोई भेद नहीं किये गये।

उपर्युक्त विवरणका सारांश यह है कि ध्वनिके सबसे महत्त्वपूर्ण भेद ४ हैं—अर्थान्तरसक्रामित, अत्यन्ततिरस्कृत तथा असलक्ष्य, सलक्ष्य। कुछ और विस्तारमें जानेपर इसके प्रमुख भेद १८ ठहरते हैं—अविवक्षितवाच्यध्वनि २ भेद + विवक्षितान्यपरवाच्यध्वनि १६ भेद = १८ भेद।

असलक्ष्यक्रमध्वनि १ भेद + सलक्ष्यक्रमध्वनि १५ भेद = १६ भेद।

शब्दशक्त्युद्भव २ भेद + अर्थशक्त्युद्भव १२ भेद + उभयशक्त्युद्भव १ भेद = १५ भेद।

पदवाक्य आदिकी दृष्टिसे किये गये भेदोंकी ध्यानमें रखते हुए ध्वनिके कुल मिलाकर ५१-शुद्ध भेदोंपमंभेद किये गये हैं। नीचे दिये वक्रोक्तके आधारपर इन्हें मनोगत किया जा सकता है—



पद, वाक्य तथा प्रबन्ध द्वारा व्यञ्जना होनेके कारण स्वत-  
सम्भवी, कविप्रौढोक्तिमात्र तथा कविनिबद्धपात्रप्रौढोक्तिमात्र-  
मेंसे प्रत्येकके १० भेद तथा कुल ३६ भेद होते हैं।

उपर्युक्त वक्ष्यसे ध्वनिके ५१ शुद्ध भेदोंकी मख्या  
इस प्रकार प्राप्त होती है—अविवक्षितवाच्यध्वनि=४ भेद +  
विवक्षितान्यपरवाच्यध्वनि ४७ भेद = ५१ भेद।

{ असंलक्ष्यध्वनि ६ भेद  
{ संलक्ष्यध्वनि ४१ भेद  
४७ भेद

इन ५१ शुद्ध भेदोंके परस्पर मिश्रणमें ध्वनिके  
५१×५१=२६०१ मिश्रित भेद किये गये हैं। ध्वनियोंका  
मिश्रण भी दो प्रकारका होता है—सकर, जो पुन तीन  
प्रकारका होता है : सशयात्पद, अनुग्राह्य-अनुग्राहक,  
एकव्यञ्जनानुप्रवेश तथा मन्दृष्टि। मिश्रित भेदोंके साथ इन  
चार भेदोंका लेखा मिलानसे ध्वनिके भेदोंकी संख्या  
२६०१×४=१०,४०४ तक पहुँचती है। इन मिश्रित भेदोंमें  
५१ शुद्ध भेद जोड़ देनेसे ध्वनिके कुल मिलाकर १०,४०४  
+ ५१=१०,४५५ भेद किये गये हैं (द्रष्टव्य काव्यप्रकाश  
चतुर्थ उल्लास)।

ध्वनि-एकांकी-दे०—‘रेडियो नाटक’।  
ध्वनिनाटक-दे०—‘रेडियो नाटक’।  
ध्वनिप्रभाव-दे०—‘रेडियो नाटक’।  
ध्वनिवाद-दे०—‘ध्वनिनिद्रात’।

ध्वनिसंकर—ध्वनिके विभिन्न भेदोंके परस्पर सम्मिलनसे  
ध्वनिके अनेकानेक मिश्रित भेद होते हैं। काव्यमें प्रायः  
ऐसे मिश्रित (संकीर्ण) भेद ही अधिक प्राप्त होते हैं।  
ध्वनियोंका मिश्रण दो प्रकारका होता है—ध्वनिसंकर,  
ध्वनिमन्दृष्टि। जहाँ एक ध्वनि दूसरी ध्वनिसे ‘क्षीर-नीर-  
न्याय’से मिली रहती है वहाँ ध्वनिसंकर माना जाता है।  
ध्वनिसंकरमें दो या कई ध्वनियों दूध-पानीकी भाँति एक-  
दूसरेमें मिली-जुली रहती है। ध्वनिसंकर तीन प्रकारका  
होता है—(१) सशयात्पद संकर—यह भेद वहाँ होता है  
जहाँ दो या दोसे अधिक ध्वनियों इम रीतिसे विद्यमान हों  
कि यह निश्चय न किया जा सके कि वहाँ कौन-सी ध्वनि  
प्रधान है। उदाहरणके लिए ‘सीताहरण तात अनि कहेहु  
पिता मन जाय। जो म राम तो कुलसहित कहहि दसानन  
आय।’ (का० क० पृ० २८३)में जो ‘मै राम’का अर्थ  
वाधित है, क्योंकि राम तो वक्ता है ही। अतः ‘जो मै राम’  
का अर्थ ‘यदि मैं स्वनामधन्य रघुवशके प्रतापी राजा  
दशरथका पुत्र हूँ तो’ आदि अर्थान्तरमें सकमित होनेके  
कारण इस उदाहरणमें लक्षणाभूला अविवक्षितवाच्यध्वनि है।  
किन्तु इसमें अभिधामूला विवक्षितान्यपर अर्थशक्त्युद्भव  
वस्तुमे वस्तुकी ध्वनि भी है। गानके कथनमें यह व्यंग्यार्थ

ध्वनित होता है कि वे रावणको सपरिवार नष्ट कर देंगे। इन दोनों ध्वनियोंमें किसे प्रधान कहा जाय, यह निश्चय नहीं हो पाता। इसलिए इस उदाहरणमें मशयास्पद सकार ध्वनि है। (२) अनुग्राह्य-अनुग्राहक सकार—यह ध्वनिभेद वहाँ होता है जहाँ एक ध्वनि दूसरी ध्वनिके महायकके रूपमें प्रयुक्त होती है। 'तुम शुद्ध बुद्ध आत्मा केवल, हे चिर पुराण, हे चिर नवीन' (पन्त), इस उदाहरणमें 'आत्मा' शब्द तथा 'हे चिर पुराण, हे चिर नवीन' आदि विरोध-सूचक वाक्याशका अर्थ बाधित होनेके कारण अर्थान्तरमंकमित अविवक्षितवाच्यध्वनि है। किन्तु इन लाक्षणिक प्रयोगों द्वारा कवि अपने हृदयमें स्थित गान्धी-प्रेमकी व्यजना भी कर रहा है। पूज्य पुरुषविषयक रतिभावकी व्यजना होनेके कारण यहाँ विवक्षितान्यपर असलक्ष्यध्वनि (रसध्वनि) भी है। अविवक्षितध्वनि विवक्षितान्यपरवाच्य-ध्वनिका पुष्टीकरण कर रही है, अतः यहाँ अनुग्राह्य-अनुग्राहक सकार है। (३) एकव्यजकानुप्रवेश सकार—यह भेद वहाँ होता है जहाँ एक ही आश्रयमें अर्थात् एक ही पद अथवा वाक्यमें एकाधिक ध्वनियाँ विद्यमान हों। उदाहरणके लिए, महादेवी वर्माके गीत 'मैं नीर भरी दुखकी बदली। विस्तृत नभका कोई कोना, मेरा न कभी अपना होना, परिचय इतना, इतिहास यही, उमड़ी कल थी, मिट आज चली आदि' (का० द० पृ० ३१९)में एक ही कथन द्वारा एक ओर अर्थशक्त्युद्भव संलक्ष्यक्रम वस्तुसे व्यतिरेक अलंकारकी ध्वनि है—उपमेय(मैं)में उपमान(बदली)की अपेक्षा अपकर्ष दिखलाकर उपमानकी श्रेष्ठता व्यजित की गयी है—दूसरी ओर गीतमें करुण रसकी व्यजना होनेके कारण असलक्ष्य ध्वनि (रसध्वनि) भी है। —उ० श शु०

**ध्वनिसंप्रदाय**—संस्कृत काव्यशास्त्रका सबसे प्रमुख एवं प्रौढ सम्प्रदाय। इस सम्प्रदायकी स्पष्ट और बहुत कुछ पूर्ण रूपरेखा प्रस्तुत करनेवाला सबसे पहला ज्ञात ग्रन्थ ध्वन्यालोक है। इस शुग-विधायक ग्रन्थमें पहले छन्दोवद्ध कारिकाएँ दी हुई हैं, जिनमें प्रतिपाद्य विषयका सूत्रशैलीमें व्याख्यान किया गया है, तदनन्तर वृत्तियाँ हैं, जिनमें कारिकाओंमें प्रतिपादित सिद्धान्तोंका गद्यमें विस्तृत विवेचन ही नहीं है, वरन् मूलसिद्धान्तोंके विशदीकरणका भी यत्न किया गया है। वृत्तियोंके इस विवेचनमें ही कभी-कभी कुछ श्लोक भी दिये हैं, जिन्हें 'परिकरश्लोक', 'संग्रहश्लोक' अथवा 'साराशश्लोक' कहा गया है। गद्यके इस विवेचनके अनन्तर अन्तमें उपयुक्त काव्यांशोंको देकर आलीव्य त्रिपयोंके उदाहरण भी दिये हुए हैं। इस प्रकार 'ध्वन्यालोक'के तीन पृथक् भाग किये जा सकते हैं—कारिका, वृत्ति, उदाहरण।

इस महत्त्वपूर्ण ग्रन्थके कृतित्वका विषय बहुत ही विवादग्रस्त रहा है। ग्रन्थके वृत्तिभागमें प्रस्तुत गद्यके विवेचनका श्रेय सर्वसम्मतिसे आचार्य आनन्दवर्धनको है। अन्तमें उदाहरणस्वरूप प्रस्तुत काव्यखण्ड 'ध्वन्यालोक'के पूर्ववर्ती संस्कृत कवियोंके तथा स्वयं आनन्दवर्धनके भी हैं। मतभेद इस बातमें है कि सूत्र-बद्ध कारिकाएँ भी आनन्दवर्धन द्वारा विरचित हैं अथवा उन्हें किसी अन्य अज्ञातनामा आचार्यने बनाया था। इस मतभेदका सूत्रपात

आजसे लगभग नौ सौ वर्ष पूर्व हो चुका था। 'ध्वन्यालोक'की पाण्डित्यपूर्ण एवं प्रगल्भ टीका करनेवाले प्रसिद्ध दार्शनिक एवं आचार्य अभिनवगुप्त हुए। इनकी 'ध्वन्यालोक'की टीका 'लोचन' नामसे प्रख्यात है। आधुनिक यूरोपीय तथा भारतीय पण्डितोंने प्रधान रूपसे 'लोचन'के उल्लेखोंके आधारपर ही कारिकाओंके कृतित्वके सम्बन्धमें उक्त दो प्रकारके मतोंकी स्थापना की है। कारिकाओंको आनन्दवर्धनकृत माननेवाले पण्डित 'लोचन'से कुछ ऐसे उद्धरण प्रस्तुत करते हैं जिनका स्पष्ट आशय है कि कारिकाओंके लेखक भी आनन्द ही थे। अभिनवगुप्तकी दूसरी महत्त्वपूर्ण कृति 'अभिनवभारती'के कुछ स्थलोंमें भी इसी प्रकारका समर्थन प्राप्त है। 'ध्वन्यालोक'के परवर्ती लेखकोंके साध्योंका उल्लेख भी किया जाता है। 'ध्वन्यालोक'के एक शताब्दी बाद 'वक्रोक्तिजीवित'के रचयिता कुन्तक कारिकाओं और वृत्तियोंके आनन्दकृत होनेका स्पष्ट कथन करते हैं। इसी प्रकार कुन्तक तथा अभिनवके समसामयिक महिम भट्ट भी कारिकाओं एवं वृत्तियोंके कृतित्वकी चर्चा करते हुए केवल एक ही व्यक्ति—'ध्वनिकार'का उल्लेख करते हैं। स्वयं 'ध्वन्यालोक'की वृत्तियोंके कुछ अन्तरंग साक्ष्योंके आधारपर भी यह कहा गया है कि उनमें आनन्द इस बातका दावा करते हैं कि उन्होंने ही ध्वनिसिद्धान्तका आविष्कार कर विद्वज्जनोंको उपकृत किया है। विद्वानोंका तर्क है कि यदि आनन्द कारिकाके रचयिता न होते तो वे इस प्रकारका झूठा दावा कदापि न करते। तत्कालीन कश्मीरी पण्डितोंकी प्रचलित परम्परा भी यही थी कि एक ही लेखक कारिका तथा वृत्तिको भी रचना करता था।

उपर्युक्त स्थापनाके विलकुल विपरीत अन्य आलोचकोंका यह मत है कि कारिकाओंके लेखक आनन्दवर्धनसे भिन्न कोई अन्य आचार्य थे। ऊपर दी हुई प्रायः सभी युक्तियोंको वे भ्रममूलक मानते हैं। निस्सन्देह वे इस बातको अग्रत स्वीकार करते हैं कि अभिनवके 'लोचन' तथा 'अभिनवभारती'में कुछ ऐसे उल्लेख अवश्य हैं जिनके आधारपर आनन्दवर्धन ही कारिकाओंके लेखक जान पड़ते हैं। पर इन थोड़ेसे स्थलोंके अतिरिक्त ऐसे बहुतरे उल्लेख हैं जिनसे यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि 'ध्वन्यालोक'से १५० वर्ष बाद अभिनवगुप्त कारिकाकार तथा वृत्तिकारको पृथक् पृथक् व्यक्ति मानते थे। उन्होंने नियमित रीतिसे कारिकाकारके लिए 'मूलग्रन्थकृत' (मूलग्रन्थकार) तथा वृत्तिकारके लिए 'ग्रन्थकृत' (ग्रन्थकार) शब्दका प्रयोग किया है। इस पृथक्करणकी आवश्यकता लोचनकारको क्यों पड़ी इसका कोई सन्तोषजनक उत्तर अद्यावधि नहीं दिया जा सका है। इसके साथ ही यह भी स्मरणीय है कि कारिकाकारके लिए 'ग्रन्थकृत' शब्दका प्रयोग 'लोचन'में कहीं भी नहीं हुआ है। यह अवश्य है कि 'लोचन'के बादके आचार्योंमें कुन्तक, महिम भट्ट, क्षेमेन्द्र तथा विश्वनाथ आदि कई लेखकोंने आनन्दको ही कारिकाकार माना है, किन्तु इस प्रकारके बहुसंख्यक उल्लेख प्रस्तुत समस्याका समाधान नहीं कर सकते, क्योंकि ऐसे विषयोंमें बहुमत द्वारा निर्णय नहीं दिया जा सकता। अभिनवगुप्तकी टीकामें भी पहले 'ध्वन्यालोक'—

की 'चन्द्रिका' नामकी एक टीकाकी चर्चा 'लोचन' में प्राप्त है। ऐसा जान पड़ता है कि चन्द्रिकाकार भी कारिकाकार और ध्वनिकारको पृथक् मानता था। दुर्मान्वय 'चन्द्रिका' तथा भट्टनायककृत 'हृदयदर्शन' ग्रन्थ अप्राप्य हैं। सम्भव है, इनसे प्रस्तुत समस्यापर बहुत कुछ प्रकाश पड़े। कारिकाकारके व्यक्तित्वको पृथक् माननेवाले आचार्योंका कहना है कि आनन्दकृत वृत्तियोंमें विवेचित विषयको 'कारिकाकारसम्मत' कहा गया है। यदि वृत्तिकार ही कारिकाओंका रचयिता भी था तब तो 'सम्मत' का प्रश्न ही नहीं उठता। उने तो केवल यही कहना चाहिये कि कारिका रचते समय उसने इसी मनको प्रतिपादित किया था। वृत्तियोंके विवेचनके बीचमें दिये गये 'परिकरश्लोकों'मेंसे कुछ तो कई कारिकाओंसे भी कहीं अधिक सारगर्भित एवं नार्मिक है, अतः आलोचकोंका तर्क है कि यदि यह मान लिया जाय कि इन श्लोकोंकी रचना वादमें वृत्तियोंके लिखते समय आनन्दने की थी तब भी यह शका बनी ही रहती है कि वृत्तिकारने इन्हें कारिकाओंके साथ न रखकर अपेक्षाकृत गौण स्थानपर क्यों रखा? लेखक जब कभी अपने ग्रन्थमें परिवर्तन-परिवर्धन करता है तो अपनी सामग्रीको छोट-पौट करनेका अधिकार उसे रहता ही है। अतः सम्भावना यही जान पड़ती है कि वृत्तिकारने अपनी रचनाको पृथक् रखनेके उद्देश्यसे ही इन श्लोकोंको कारिकाओंके साथ न मिलाकर वृत्तियोंके साथ रखा है। ध्वनिसिद्धान्तके आविष्कार करनेका आनन्दवर्धनका दावा भी नितान्त अनधिकारपूर्ण नहीं माना जा सकता है। वृत्तियोंमें उमका जो महत्त्वपूर्ण तथा विशद विवेचन प्राप्त है वही इस दावेकी बहुत कुछ पुष्टि करता है। कई विन्वसनीय उल्लेखोंके आधारपर यह कल्पना की गयी है कि कदाचित् आनन्द ध्वनिसिद्धान्तके प्रवर्तक 'सहृदय'के समसामयिक तथा शिष्य थे। सम्भव है, अपने गुनसे अत्यधिक धनिष्ठता एवं आत्मीयताके कारण उन्होंने इस प्रकारका दावा कर दिया हो। वृत्तिकार कारिकाकारके मतोंको अपने मतके रूपमें लिख दिया करते हैं, इसके उदाहरण भी अप्राप्य नहीं हैं। आनन्दकी वृत्तिके अन्तिम श्लोकमें 'सहृदयोदयलामहेतो' आदि शब्द आते हैं, जिनका अर्थ यह भी किया जा सकता है—यदि सहृदयको व्यक्तिवाचक सद्भा मान लिया जाय—कि सहृदय- (जो कीर्ति)के अन्तुदयके निमित्त। ('सत्काव्यतत्त्वनयवर्त्म-चिरप्रसुप्तकल्प मनस्यु परिपक्वधिया यदासीत्। तदव्या-करोत्सहृदयोदयलामहेतोरानन्दवर्धन इति प्रथितामिधानः।' (हि० ध्व० पृ० ४८१)। इस प्रकारके कथनोंको गुरुकी महत्ताको अभिव्यजित करनेवाला भी माना जा सकता है। तत्कालीन कश्मीरी पण्डितोंकी प्रचलित परिपाटी यह अवश्य थी कि एक ही लेखक कारिका तथा वृत्ति, दोनोंको रचना करता था। किन्तु प्रस्तुत समस्यापर उस परम्परासे विशेष प्रकाश नहीं पड़ता है। प्रश्न यह है कि क्या वृत्तिकार आनन्दने भी उस परम्पराका अनुसरण किया था?

इस प्रकार हम देखते हैं कि कारिकाओं और वृत्तियोंको पृथक् पृथक् व्यक्तियोंकी रचना माननेके पक्षके तर्क सख्या तथा महत्त्व, दोनों ही दृष्टियोंसे बहुत ही आकर्षक प्रतीत होते हैं, यद्यपि दोनोंको आनन्दवर्धनकृत माननेवाले तर्क भी

नितान्त निराधार नहीं कहे जा सकते। वस्तुस्थिति यह है कि ज्ञान सामग्रीके अनुशीलनसे हम किसी निर्विवाद निष्कर्षपर नहीं पहुँच सकते हैं। जैसा कि ऊपर सूत्रित किया जा चुका है, यदि कुछ अप्राप्त कृतियाँ सुलभ हो सकें तो सम्भवतः इस विवादका निराकरण हो सके। 'लोचन'के पाठका प्रामाणिक पुनरुद्धार भी बहुत सहायक निद हो सकता है। यह विवाद प्राचीन कालसे ही चल पड़ा था। अतः मत-विशेषके माननेवालोंने 'लोचन'की हस्तलिखित प्रतियोंके पाठको अपने विचारानुकूल परिवर्तित करनेका यत्न अवश्य किया होगा। (प्रस्तुत समस्याके विस्तृत अध्ययनके लिए टे०—ए० संकरम्भक 'दि थियोरिज आफ रस एण्ड ध्वनि' (१९२९) पृ० ५०-६० तथा पी० बी० काणेकृत 'दि साहित्यदर्पण आफ विश्वनाथ'—तृतीय संस्करण, १९५१, 'दि हिन्दी ऑफ-स्ट्रुन पोयेटिक्स' पृ० १५३-१९०)

—'ध्वन्यालोक'की हस्तलिखित प्रतियोंकी पुष्पिकाओंमें इस ग्रन्थके कई नाम मिलते हैं—'ध्वन्यालोक', 'काव्यालोक', 'सहृदयालोक', 'सहृदयसहृदयालोक', 'काव्यालंकार'। कारिकाओंको आनन्दवर्धनसे भिन्न किन्हीं अन्य आचार्योंकी रचना माननेवाले विद्वानोंका अनुमान है कि मूल ग्रन्थका नाम 'काव्यध्वनि' (नक्षिप्त रूप 'काव्य' या 'ध्वनि') अथवा 'सहृदयालोक' था। 'लोचन'की रचनासे लगभग सौ वर्ष पूर्व मुकुल भट्टकृत 'अभिधावृत्तिमातृका' (९००-९२५ ई०) में इस बातका स्पष्ट उल्लेख प्राप्त है कि आदरणीय सहृदयने ध्वनिके नवीन सिद्धान्तको प्रतिष्ठित किया था। अतः बहुत सम्भव है, ध्वनिसिद्धान्तके प्रवर्तकका नाम अथवा उसकी उपाधि 'सहृदय' थी। इस प्रकारके सामान्य विशेषतासूचक नामोंका व्युत्पत्तिवाचक सद्भाके रूपमें प्रयुक्त होना कुछ विचित्र अवश्य है, परन्तु ऐसे उदाहरण सत्त्व तथा हिन्दी साहित्यमें भी मिलते अवश्य हैं—नेषाविन्, दण्डिन्, धनिक, सेनापति, भूषण।

आनन्दवर्धनका समय ज्ञात करना अपेक्षाकृत सरल है। कल्हणकृत 'राजतरंगिणी' (११४८-५१) में उल्लिखित है कि कश्मीरके राजा अवन्तिवर्मन्के शासनकाल (८५५-८३ ई०) में कवि आनन्दवर्धनने ख्याति प्राप्त की थी। अन्य आधारोंसे भी इस कथनकी पुष्टि होती है—आनन्दने उद्भट- (८०० ई०)का उद्धरण दिया है जब कि राजशेखर (लगभग ९००-९५ ई०) ने आनन्दके मतको उद्धृत किया है। अवन्तिवर्मन्के शासनकालकी तिथियोंको ध्यानमें रखते हुए आनन्दका रचनाकाल ९वीं शताब्दीके अन्तिम चरणमें मानना पड़ता है। आनन्दकी अन्य कृतियाँ 'विषमवाणलीला', 'अर्जुनचरित' तथा 'देवीशतक' हैं। 'ध्वन्यालोक' तथा 'देवीशतक' में 'विषमवाणलीला' तथा 'अर्जुनचरित' के नाम आये हैं, अतः उन्हें इन दोनोंसे पहले रचित माना जायगा। 'देवीशतक' में यमक तथा चित्रालंकारके चमत्कार की प्रधानता है। इसीसे आलोचकोंकी धारणा है कि उसकी रचना भी 'ध्वन्यालोक'के पहले ही हो चुकी होगी। फलस्वरूप 'ध्वन्यालोक' आनन्दकी प्रौढ़ कृति ठहरती है और उसकी रचना ८७५ ई० के लगभग या उसके बाद ही हुई होगी। यदि कारिकाओंके रचयिता आनन्दवर्धन



भिन्न कोई अन्य आचार्य थे तो कारिकाओंका रचनाकाल ८७५ ई० से कुछ पहले मानना पड़ेगा।

‘ध्वन्यालोक’से पहले ध्वनिसम्प्रदायके अस्तित्वके कोई निश्चित प्रमाण अभीतक नहीं ज्ञात है। ध्वनिसम्प्रदायकी जैसी पूर्ण और विशद व्याख्या इस ग्रन्थमें प्राप्त है उसे देखते हुए ऐसा प्रतीत होता है कि इसकी कोई पूर्ववर्ती परम्परा अवश्य रही होगी। ‘ध्वन्यालोक’की पहली कारिका ‘काव्यकी आत्मा ध्वनि (है), जिसे बुद्धिमान् लोग पहलेसे कहते आये हैं’ (काव्यास्यात्मा ध्वनिरिति बुधैर्य समान्तात्पूर्व) ही सूचित करती है कि पूर्ववर्ती पण्डितोंमें ध्वनिसिद्धान्तकी चर्चा पहलेसे थी। ‘लोचन’ने इस कथनपर टीका करते हुए लिखा है कि इसका अभिप्राय यह है कि यद्यपि इस सिद्धान्तका विवेचन किसी विशिष्ट पुस्तकमें नहीं हुआ था तथापि पूर्ववर्ती आचार्यों द्वारा अविच्छिन्न रीतिसे इसे कहा अवश्य गया था (अविच्छिन्नेन प्रवाहेण तौ एतद् उक्तम्, विनापि विशिष्टपुस्तकेषु विवेचनात्)। इस कथनसे तो यही अनुमान होता है कि ‘ध्वन्यालोक’के पहले ध्वनिसिद्धान्तकी स्थिति केवल मौखिक परम्पराके रूपमें ही थी। उसका व्यवस्थित विवेचन सर्वप्रथम इसी ग्रन्थमें हुआ। किन्तु यह परम्परा बहुत प्राचीन नहीं प्रतीत होती, क्योंकि भामह, दण्डी और वामन आदि पूर्ववर्ती आचार्य ध्वनिसम्प्रदायसे कुछ भी प्रभावित नहीं जान पड़ते हैं, जब कि रससम्प्रदायसे उनका परिचय अवश्य ही था।

‘ध्वन्यालोक’का विषय—‘ध्वन्यालोक’में ध्वनिसिद्धान्तका विवेचन चार उद्योतोंमें विभक्त है। प्रथम उद्योतमें पहले ध्वनिविरोधी मतोंकी चर्चा करके उनकी निस्तारता प्रतिपादित की गयी है। तदनन्तर काव्यके दो अर्थ—वाच्य तथा प्रतीयमानका पृथक्करण प्रदर्शित किया गया है। वाच्य अथवा मुख्य अर्थकी महत्ता, उपमा, उत्प्रेक्षा आदि अलंकारोंके क्षेत्रमें प्रतिष्ठित की ही जा चुकी थी, किन्तु ‘प्रतीयमान’ अर्थ अथवा व्यंग्यार्थ वाच्यार्थसे भिन्न कोई अन्य ही वस्तु होती है। महाकवियोंके काव्यमें वह रमणियोंके आँख, कान, मुख आदि प्रसिद्ध अवयवोंसे भिन्न लावण्यके सदृश शोभित हुआ करता है। (प्रतीयमान पुनरन्यदेव, वस्त्वस्ति वाणीषु महाकवीनाम्। यत् यत् प्रसिद्धावयवातिरिक्तं, विभाति लावण्यमिवागनासु। हि० व्य० पृ० १९)। केवल व्याकरण आदिके नियमोंको जाननेवाला प्रतीयमान अर्थके मर्मको मनोगत नहीं कर पाता, काव्यमर्मज्ञ सहृदय जन उसे सरलतासे ही समझ लेते हैं। समासोक्ति आदि जिन अलंकारोंमें यत्किंचित् व्यंग्यार्थ रहता भी है उन्हें ध्वनिकी सज्ञा नहीं दी जा सकती, क्योंकि उनमें वाच्यार्थकी ही प्रधानता हुआ करती है। काव्यको ध्वनिकी संज्ञा तभी दी जा सकती है जब उसमें व्यंग्यार्थ सर्वोपरि तथा सबसे महत्त्वपूर्ण होता है। काव्य द्वारा अभिव्यजित प्रतीयमान अर्थ या तो किसी वस्तुको अथवा किसी अलंकारको अथवा किसी रसको ध्वनित करता है। वस्तु, अलंकार तथा रसकी ध्वनियोंमें रसध्वनिका महत्त्व सर्वोपरि है। ध्वनिका जैसा चारुत्व रसध्वनिके अन्तर्गत दृष्टिगोचर होता है वैसा अन्यत्र दुर्लभ

है। जिस काव्यमें व्यंग्यार्थ प्रधान होता है उसे उत्तम काव्य तथा जिसमें वह वाच्यार्थके समकक्ष और उससे निकृष्ट होता है उसे मध्यम काव्य कहते हैं। व्यंग्यार्थसे सर्वथा रहित आलंकारिक रचनाको अधम काव्यकी सज्ञा दी गयी है। प्रतीयमान अर्थको इस प्रकार प्रतिष्ठित करनेके अनन्तर ध्वनिके दो प्रमुख भेदों (अविवक्षितवाच्य, विवक्षितान्यपरवाच्य)का निरूपण किया गया है। दूसरे उद्योतमें इन दोनों भेदोंके चार प्रधान उपभेदों (अर्थान्तरसक्तमितवाच्य, अत्यन्ततिरस्कृतवाच्य और मलक्ष्यक्रमव्यंग्य, असलक्ष्यव्यंग्य) तथा उनके अन्यान्य ‘भेदोंको निरूपित किया गया है। इस वर्गीकरणका मुख्य आधार व्यंग्यार्थ है। तीसरे उद्योतमें व्यजना करानेवाले अर्थात् ‘व्यजक’—पद, वाक्य, प्रबन्ध आदिकी दृष्टिसे ध्वनिके उपर्युक्त चार भेदोंके पुनः अन्य प्रकारके उपभेदोंका विवरण प्राप्त है। इस विवरणमें ध्वनिसिद्धान्तकी व्यापकता तथा उसके विस्तारको प्रतिपादित करनेका यत्न दृष्टिगोचर होता है। ध्वनिका चमत्कार उपसर्ग-प्रत्यय, तद्धित-द्वन्द्व, पद, वर्णवाक्य, रचना, प्रबन्ध आदि सभी क्षेत्रोंमें अधुण है। अलंकार, रस, गुण, रीति आदि पूर्ववर्ती सिद्धान्तोंको ध्वनिसिद्धान्तके अन्तर्गत यथास्थान प्रतिष्ठित करनेकी प्रबल चेष्टा इस विवेचनका प्रमुख लक्षण है। चौथे तथा अन्तिम उद्योतमें कविप्रतिभाकी अनन्तता और असीमताका व्याख्यान है। अपनी नैसर्गिक कल्पनाशक्तिके सहारे कविगण पुराने एव वार-वार दुहराये हुए भावों और उद्गारोंको नित नये रूपोंमें उसी प्रकार प्रस्तुत किया करते हैं जैसे वसन्त ऋतुमें वृक्षोंकी छटा नयी-सी प्रतीत होती है। व्यंग्य तथा व्यजक भावोंके ऐसे नाना रूप सम्भव हैं जो अर्थोंकी अनन्तताके मूल हेतु हुआ करते हैं, फिर भी लोकोत्तर चमत्कारकारी काव्यार्थकी सिद्धिके लिए कवियोंको केवल रसध्वनिकी अभिव्यजनाके निमित्त ही प्रयत्नशील होना चाहिये। प्रबन्धकाव्योंमें एक ही प्रधान रसकी अभिव्यजना होनी चाहिये, जैसे, रामायणमें करुण रस तथा ‘महाभारत’में शान्त रस। प्रसगात् जिन अन्य रसोंकी व्यजना प्रबन्धकाव्यमें यत्र-तत्र की जाय उसे प्रबन्धके प्रधान रसका सहायक ही होना चाहिये। प्रतिभासम्पन्न कवियोंकी वाणीमें उक्ति-सादृश्यका पाया जाना स्वाभाविक ही है। यह साम्य प्राणियोंके प्रतिविम्बके समान, उनके चित्रके समान और दूसरे देहधारी मनुष्यके समान होता है। बुद्धिमान् कविको प्रतिविम्बरूप तथा चित्ररूप काव्यवस्तुको त्याग देना चाहिये, किन्तु तीसरे प्रकारके साम्यको नहीं छोड़ना चाहिये, क्योंकि कोई मनुष्य दूसरे देहधारी मनुष्यके सदृश होनेपर भी उससे अभिन्न नहीं माना जा सकता है—दोनोंकी व्यक्तिगत विशेषताएँ हुआ ही करती हैं और इन्हींके कारण वे समाहत हुआ करते हैं। इसी भाँति प्रतिभाशाली कवियोंकी वाणी पुराने कवियोंसे उक्तिसाम्य रखते हुए भी सहृदय जनोके मनमें नव-आह्लादका संचरण करती रहती है।

ध्वनिसम्प्रदायका प्रवर्तन करनेवाले सर्वप्रथम ज्ञातग्रन्थ ‘ध्वन्यालोक’का संक्षेपमें यही मूल प्रतिपाद्य विषय है। ध्वनिसम्प्रदायको पूर्णतया पल्लवित एव विकसित करनेका श्रेय अभिनवगुप्त (९८०, १००० ई०)को है, जो एक प्रतिभा-

गाली कवि एव आचार्य ही न थे, वरन् एक उच्च कोटिके दर्शनशास्त्री भी थे। मध्ययुगीन मस्कृत साहित्यके पण्डितोंमें इनका ध्यान अन्यतम है। नाट्यशास्त्र तथा काव्यशास्त्रपर अभिनवके मतोंकी मान्यताका पता तो इसी बातसे चलता है कि सभी परवर्ती आचार्योंने उन्हें मुक्त कण्ठसे स्वीकार किया है। अभिनवने भरत मुनिके नाट्यशास्त्रकी अत्यन्त विग्रह टीका 'अभिनवभारती' नामक पुस्तकमें की है। उनके नाट्यशास्त्रके गुरु भट्ट तौत थे। काव्यशास्त्रकी दीक्षा उन्हें भट्ट इन्दुराजसे प्राप्त हुई थी, जिन्हें कुछ विद्वान् कोंकण-निवासी प्रतीहारैन्दुराज(रचनाकाल ९२०-९५० ई०)से अभिन्न मानते हैं। 'ध्वन्यालोक' पर अभिनवकी प्रसिद्ध टीका 'लोचन'का उल्लेख किया जा चुका है। यह टीका कई अन्य नामोंसे प्रसिद्ध है—'सहृदया-लोकलोचन', 'ध्वन्यालोकलोचन', 'काव्यालोकलोचन'। मंदान्तिक दृष्टिसे 'लोचन'में 'ध्वन्यालोक'के सिद्धान्तोंका ही विग्रहीकरण एव पुष्टीकरण प्राप्त होता है। नाट्यशास्त्रके स्वरूप और उसकी अभिव्यक्तिके सम्बन्धमें अभिनवगुप्त द्वारा प्रवर्तित 'अभिव्यजनावाद' (दे०—'रसनिष्पत्ति') नाट्यरसकी ही नहीं, वरन् काव्यरसकी समस्याका भी अन्तिम एव व्यवस्थित समाधान उपस्थित करता है। अभिनवने यह निर्विवाद रीतिसे स्थापित कर दिया कि ध्वनिवादियोंकी व्यजनाशक्ति ही रसकी अभिव्यक्तिके रहस्यकी स्पष्ट रूपसे समझा सकती है, क्योंकि रस, भाव आदिका बोध व्यंग्यरूपमें ही हुमा करता है। इस प्रकार अभिनवने रस तथा ध्वनिके सिद्धान्तोंको अन्तस्सम्बन्धित कर दिया। ध्वनिके तीन रूपों—वस्तुध्वनि, अलंकारध्वनि तथा रसध्वनिकी प्रतिष्ठा 'ध्वन्यालोक'में हो ही चुकी थी। ध्वनिसिद्धान्तकी स्थापना जिस रूपमें की गयी थी उसे देखते हुए ध्वनिकार अथवा आनन्दवर्धन इससे आगे नहीं जा सकते थे। अभिनवगुप्तने इस दिशामें एक कदम और आगे बढ़ाया और यह घोषित किया कि काव्य रसके द्वारा ही जीवित रहता है (रमेनैव जीवति सर्वं काव्यम्) और रसके अभावमें काव्य काव्य नहीं कहा जा सकता। ध्वनिके शेष दो रूप, वस्तुध्वनि तथा अलंकारध्वनि, अन्तर्गतत्वा रसध्वनिकी ही प्रतीति कराते हैं। अतः रस तथा ध्वनिके सिद्धान्तोंमें कोई तार्किक विरोध नहीं माना जा सकता है। अभिनवके इस विवेचनकी एक उल्लेख योग्य विशेषता यह भी है कि उन्होंने नाट्यरस एव काव्यरसके चारुत्वका पुष्टीकरण पूर्णतया मनोवैज्ञानिक एव दार्शनिक स्तरपर किया है। उनके कश्मीरी शैव दर्शनके गुरु लक्ष्मणगुप्त थे जो स्वयं उत्पलदेवके शिष्य थे। 'लोचन'में उत्पलका उल्लेख 'परमगुरु' के रूपमें हुआ है। अभिनवने उत्पलकृत 'प्रत्यभिज्ञानशास्त्र' तथा 'प्रत्यभिज्ञाकारिका' पर क्रमशः 'ईश्वरप्रत्यभिज्ञाविमर्शिनी' (लघुवृत्ति) तथा 'ईश्वरप्रत्यभिज्ञा-विवृतिविमर्शिनी' नामक दो महत्त्वपूर्ण भाष्योंकी रचना की थी। स्वभावतः अभिनवके रसध्वनिके विवेचनोंपर उनके दार्शनिक विचारोंकी छाप प्रायः सर्वत्र ही विद्यमान है। अभिनवका कहना है कि निस्सन्देह काव्यकी आत्मा ध्वनि है, किन्तु मात्र ध्वनि ही काव्यका सर्वस्व नहीं है, उसमें ग्रन्थार्थगुणालंकारनयुक्त रसात्मकताका चारुत्व

होना नितान्त आवश्यक है। यदि ऐसा न हो तब तो 'गगाया घोष' जैसी नोरस उक्तियोंकी भी काव्य मानना पड़ेगा। तार्किक दृष्टिसे सार्वभौम आत्मतत्त्व सीमित जगत्के सभी पदार्थोंमें व्याप्त है, अतः वह घटमें भी व्याप्त है, फिर भी 'घटमें जीव है' इस प्रकारका कथन नहीं किया जाता—जीवका कथन केवल जीवित शरीरधारियोंके लिए ही किया जाता है। इसी साध्यपर मात्र ध्वनि ही नहीं, वरन् रसात्मक सौन्दर्यसे अभिहित ध्वनि ही काव्यकी आत्मा मानी जा सकती है। अभिनवके इस विवेचनमें मौलिकता अथवा नवीनताका आभास भले ही बहुत अधिक न मिलता हो, पर उनकी प्रगल्भ एव पाण्डित्यपूर्ण व्याख्याके फलस्वरूप ध्वनिसंप्रदायने बहुत अधिक शक्ति और बल प्राप्त किया।

किन्तु ध्वनि जैसे मूल तथा सशक्त सिद्धान्तकी भी निर्विरोध रीतिसे नहीं स्वीकार किया गया। स्वयं अभिनवगुप्तके उल्लेखोंसे स्पष्ट है कि भट्टनायक(रचनाकाल ९३५-८५ ई०)कृत अप्राप्त ग्रन्थ 'हृदयदर्पण'में 'ध्वन्यालोक'में प्रवर्तित सिद्धान्तका विरोध किया गया है। रसकी अभिव्यक्तिमें व्यजनाशक्तिकी महत्ताकी भट्टनायक नहीं स्वीकार करते हैं। इसके स्थानपर वे 'भावकत्व' तथा 'भोजकत्व' नामक दो नवीन शक्तियोंकी प्रतिपादित करते हैं और 'रसचर्चणा'को काव्यकी आत्मा मानते हैं। वे ध्वनिके सिद्धान्तकी पूर्णतया अस्वीकृत तो नहीं करते, पर उसे शाब्दिक परिभाषासे परे केवल 'स्वसंवेद्य' मानते हैं। वक्रोक्तिको काव्यका जीवित माननेवाले प्रसिद्ध आचार्य कुन्तक(ईसाकी ग्यारहवीं शताब्दीका पूर्वार्द्ध)ने भी अपने ग्रन्थ 'वक्रोक्तिजीवित'में ध्वनिके स्वतन्त्र अस्तित्वको अस्वीकृत किया है और रसध्वनिके पूरे चमत्कारको प्रबन्धवक्रताके अन्तर्गत पूर्णतया प्रतिष्ठित किया है। कुन्तकने पाण्डित्यपूर्ण विवेचनका लक्ष्य ध्वनिसिद्धान्तकी अपदस्थ करना न था, वरन् वक्रोक्तिके सर्वव्यापी चमत्कारकी प्रतिष्ठित करना था। ध्वनिके भेदोपभेदोंकी वक्रोक्तिके विविध प्रकारोंमें अन्तर्भुक्त करनेका प्रयत्न ही यह सिद्ध करता है कि वे व्यंग्यार्थके महत्त्वको स्वीकार करते थे। ध्वनिसिद्धान्तकी 'ध्वंस' करनेके उद्देश्यसे रचना करनेवाले कश्मीरी आचार्य राजानक महिम भट्ट (१०००-११०० ई०) हुए, जिन्होंने 'व्यक्तिविवेक' नामक ग्रन्थकी रचना की थी। काव्यका कोई समीचीन लक्षण न प्रस्तुत कर सकनेके कारण वे ध्वनिकारकी खिल्ली उड़ाते हैं। 'व्यक्ति' अथवा व्यंजनाकी वे शब्दकी कोई शक्ति नहीं मानते। उनके मतानुसार वाच्यार्थसे व्यंग्यार्थकी प्रतीति शब्द और अर्थकी व्यञ्जकताके कारण न होकर अनुमानकी प्रक्रिया द्वारा हुमा करती है। 'ध्वन्यालोक'में ध्वनिका जो स्वरूप बतलाया गया है उसे महिम भट्ट 'काव्यानुमिति' बतलाते हैं। उनके मतमें शब्दके केवल दो ही अर्थ होते हैं—वाच्य तथा अनुमेय। अनुमेय अर्थके अन्तर्गत वे लक्ष्य एव व्यंग्य अर्थोंकी समाविष्ट करते हैं—उनकी स्वतन्त्र स्थिति वे मानते ही नहीं। अनुमेय अर्थ पुनः तीन प्रकारका होता है। कभी वह वस्तुकी, कभी अलंकारकी अथवा कभी रसकी अनुमिति करता है। वस्तु और अलंकारका व्यवहार वाच्यार्थके रूपमें हो सकता है, किन्तु रस सर्वत्र अनुमेय होता है और वही

काव्यका सर्वस्व है। वाच्यार्थ-व्यग्यार्थमें व्यञ्जक-व्यग्य सम्बन्धके स्थानपर महिम भट्ट 'लिंग-लिंगी' सम्बन्धकी कल्पना करते हैं। जहाँ 'लिंग' (हेतु) की स्थिति होगी वहाँ 'लिंगी' (अनुमेय वस्तु) की स्थिति होगी, यद्यपि इस कथनके अपवाद हो सकते हैं। महिम भट्ट के इन विचारोंपर नैयायिक श्री शंकुके 'अनुमितिवाद' का प्रभाव प्रतीत होता है। किन्तु महिम भट्ट से सहमत होनेमें एक बड़ी कठिनाई यह है कि केवल स्थायी भावके अनुमान द्वारा रसध्वनिमें विलक्षण हृदयग्राहिता आ ही नहीं सकती, उसका प्रत्यक्ष ज्ञान ही वह चमत्कारपूर्ण स्थिति पैदा कर सकता है। विभावादि तथा स्थायी भावको 'साधन' तथा साध्यके रूपमें सम्बन्धित मानना भी आपत्तिजनक है, क्योंकि विभावादिको रसका 'शापक हेतु' नहीं माना जा सकता है। अनुमान वस्तुतः एक विशुद्ध मानसिक प्रक्रिया है, किन्तु वाच्यार्थसे व्यग्यार्थकी प्रतीति तर्काश्रित बौद्धिक प्रक्रिया नहीं मानी जा सकती। भावुक 'रसिक' अथवा 'सहृदय' ही एक अत्यन्त संसिद्ध रागात्मक प्रक्रिया द्वारा व्यग्यार्थको मनोगत करनेमें समर्थ होता है। निस्सन्देह महिम भट्ट के ध्वनिध्वसका विवेचन बहुत ही विद्वत्पूर्ण है, किन्तु यह विरोध बहुत-कुछ विरोधके लिए ही किया गया था। 'व्यक्ति' अथवा व्यञ्जनाका विरोध करते हुए भी वे वस्तु, अलंकार एवं रसध्वनिके चमत्कारको मानते हैं, रसकी अभिव्यजनाको भी वे वही महत्त्व देते हैं जो ध्वनिसम्प्रदायके आचार्योंको मान्य था। यही कारण है कि उत्तरध्वनिकालके आचार्योंमें उन्हें तथा आचार्य कुन्तक-को कोई अनुगामी आचार्य न मिल सके और फलतः उनके सिद्धान्तोंको विकसित नहीं किया जा सका।

अभिनवगुप्तके अनन्तर ध्वनिसम्प्रदायके प्रसिद्ध उन्नायकोंमें 'काव्यप्रकाश' (रचनाकाल १०५०-११०० ई० के बाद) के निर्माता कश्मीरी विद्वान् मम्मटका स्थान सर्वोपरि है। नाट्यशास्त्रको छोड़कर अन्य सभी काव्यशास्त्रीय मत-मतान्तरोंका साराश मम्मटने अपने ग्रन्थमें यथास्थान देनेका यत्न किया है। उनके ग्रन्थकी सबसे महत्त्वपूर्ण विशेषता यह है कि उसके विवेचन अत्यन्त पूर्ण और विशद होनेके साथ ही बहुत ही संक्षिप्त हैं। 'काव्यप्रकाश' अथावधि निर्विवाद रीतिसे काव्यशास्त्रकी एक आदर्श पाठ्यपुस्तक माना जाता है। उसने सभी परवर्ती आलोचकोंको प्रेरणा प्रदान की है। ध्वनिसिद्धान्तके व्यवस्थित स्थिरीकरणका पूरा श्रेय इसी कृतिको प्राप्त है। सिद्धान्त मम्मट ध्वनिवादी हैं, फिर भी अन्य मतावलम्बी आचार्योंके मतोंको भी उन्होंने यथास्थान समाहित किया है, यद्यपि ऐसा करनेमें उन्हें कभी-कभी विशेष कठिनाईका सामना करना पड़ा है। काव्यकी परिभाषा देते हुए वे कहते हैं कि काव्यके शब्दों तथा अर्थोंमें दोष न होने चाहिये, यद्यपि गुण अवश्य होने चाहिये, अलंकार चाहे कहीं-कहींपर न भी हो (लददोषौ शब्दार्था सगुणानलकृती पुन क्वापि)। इस परिभाषामें 'शब्द' और 'अर्थ' का उल्लेख स्पष्ट ही प्राचीन आचार्य भामह (ईसाकी सातवीं शताब्दी) की परिभाषा 'शब्दार्था सहितौ काव्यम्' का प्रभाव सूचित करता है। आलोचकोंने इस बातपर आश्चर्य

प्रकट किया है कि ध्वनि और रसकी महत्ताको स्वीकार करते हुए भी मम्मटने इस परिभाषामें 'ध्वनि' तथा 'रस' का नामोल्लेख तक नहीं किया है, जब कि 'गुण', 'दोष' तथा 'अलंकार' तकका नाम इसमें आ गया है। यह भी स्मरणीय है कि उन्होंने 'गुण' तथा 'दोष' का विवेचन स्वतन्त्र रीतिसे न करके उत्कर्षोपकर्षकी दृष्टिसे ही किया है। 'गुण' के सम्बन्धमें उनकी स्थापना है कि जिस प्रकार 'शौर्य' आदि गुण आत्मासे सम्बद्ध हैं उसी प्रकार माधुर्यादिक गुण रसके धर्म हैं, रसके साथ उनकी अचल स्थिति हुआ करती है। काव्यालंकार शारीरिक आभूषणोंके समान 'काव्यशरीर'—शब्द और अर्थको चमत्कृत करते हैं। रसोपकारी होने-पर ही उनका महत्त्व है, अन्यथा वे उक्तिवैचित्र्यमात्र हैं। आलोचकोंकी धारणा है कि 'ध्वन्यालोक' की स्थापनाओं तथा प्राचीन आचार्योंकी मान्यताओंमें एकसूत्रता लानेके प्रयत्नके कारण ही मम्मटकी परिभाषामें उपर्युक्त प्रकारकी विपमताएँ आ गयी हैं।

'साहित्यदर्पण' (ईसाकी १४वीं शताब्दी) के रचयिता विश्वनाथने मम्मट द्वारा प्रस्तुत काव्यकी उपर्युक्त परिभाषा-की तीखी आलोचना की है। आनन्दवर्धनने रसध्वनिकी सर्वश्रेष्ठता प्रतिपादित की थी, अभिनवगुप्तने उसकी सर्वश्रेष्ठता ही नहीं, अनिवार्यता भी सिद्ध की थी, किन्तु विश्वनाथने रसात्मक वाक्यकी ही काव्यकी संज्ञा प्रदान की (वाक्य रसात्मक काव्यम्)। वस्तुतः उन्होंने अभिनवगुप्तके आशयको ही कुछ अधिक स्पष्टताके साथ प्रकट किया है। किन्तु ऐसा करनेमें उन्होंने वस्तुध्वनि तथा अलंकारध्वनिको काव्यकी परिधिसे बाहर कर दिया। विश्वनाथने काव्यके प्रथम दो भेदों—ध्वनि तथा गुणीभूत व्यग्य—को ही मान्यता दी है और मम्मट द्वारा स्वीकृत चित्रकाव्यको रसके अभावके कारण काव्यक्षेत्रसे बहिष्कृत कर दिया है। रसात्मकताके विशेष आग्रहके अतिरिक्त विश्वनाथका मम्मटमें कोई विशेष मतभेद नहीं है और उन्होंने प्रायः 'काव्यप्रकाश' के मतोंका ही समर्थन किया है।

पण्डितराज जगन्नाथने भी अपने 'रसगगाधर' (१६४१-५० ई०) में 'काव्यप्रकाश' की परिभाषामें गुण, दोष और अलंकारके प्रयोगपर आपत्ति की है। उनके मतसे काव्य केवल शब्द और अर्थका ही घोटन नहीं करता, वरन् एक विशेष प्रकारके शब्द और अर्थको अभिव्यक्त करता है। विश्वनाथकी परिभाषा (वाक्य रसात्मक काव्यम्) भी उन्हें मान्य नहीं है, क्योंकि काव्यके व्यापक क्षेत्रमें सर्वत्र रसकी स्थिति नहीं हुआ करती है। जिस काव्यमें वस्तु अथवा अलंकारकी ही व्यञ्जना है उसे भी काव्य न माना जा सकेगा। अतः वे 'रमणीयार्थ-प्रतिपादक शब्द'- (रमणीयार्थप्रतिपादक शब्द) को ही काव्य मानते हैं। यह रमणीयता काव्यरसिकके हृदयमें तटस्थता एवं निस्संगताकी अवैयक्तिक स्थिति पैदा कर देती है और उसे अलौकिक आनन्द प्रदान करती है। यही रसास्वादकी अलौकिक मन स्थिति पैदा करती है। रमणीयताकी दृष्टिसे ध्वनि भी समाहित की जानी है। पण्डितराजने काव्यका चतुर्विध विभाजन किया है—उत्तमोत्तम, उत्तम, मध्यम और

अधम। जगन्नाथका पहला वर्ग 'ध्वन्यालोक' के उत्तमकाव्य-  
(ध्वनिकाव्य) के समानान्तर है और इस ध्वनिको उन्होंने  
'परम रमणीय' बतलाया है। विस्तारोंमें उनका ध्वनिका  
वर्गीकरण परम्परागत है। द्वितीय-वर्ग 'उत्तम काव्य' के  
अन्तर्गत 'ध्वन्यालोक' के गुणीभूत व्यंग्यको रखा गया है।  
'ध्वन्यालोक' की भाँति गुणीभूत व्यंग्यको वे मध्यम काव्यकी  
संज्ञा देनेको प्रस्तुत नहीं है क्योंकि वाच्यार्थकी समकक्षतामें  
व्यंग्यार्थके गौण हो जानेपर भी काव्य चमत्कारकारी हो  
सकता है। अतः 'मध्यम' की संज्ञा देकर उसकी महत्ताको  
गिरा देना युक्तिमग्न नहीं है। तीसरी (अर्थात् उनके  
समते मध्यम) श्रेणीके काव्यमें पण्डितराज उस काव्यको  
रखते हैं जहाँ व्यंग्यकी अपेक्षा वाच्यार्थका चमत्कार स्पष्ट  
रीतिसे उत्कृष्ट हो। चतुर्थ (अथवा अधम) श्रेणीके काव्यमें  
वह काव्य आता है जिसमें शब्दचमत्कारका प्राधान्य हो  
और अर्थचमत्कार शब्दचमत्कारको सुशोभित करता हो।  
उनका यह भी कहना है कि अर्थकी रमणीयतासे सर्वथा  
रहित शब्दचमत्कृति प्रस्तुत करनेवाले एकाक्षरी छन्द,  
पञ्चबन्ध आदिका एक पाँचवाँ भेद (अधमाधम काव्य) भी  
माना जा सकता है और प्राचीनोंके काव्यमें इनकी स्थिति  
भी पायी जाती है, किन्तु रमणीय अर्थकी कसौटीपर खरा  
न उतरनेके कारण वे उसकी स्थापना युक्तिसंगत नहीं  
समझते। जैसा कि ऊपर सूचित किया गया है, 'ध्वन्यालोक'-  
के ध्वनि(उत्तम)काव्यको उन्होंने उत्तमोत्तम काव्य  
माना है। ध्वन्यालोकके शेष दो भेदों—गुणीभूतव्यंग्य  
तथा चित्रकाव्य—को उन्होंने तीन वर्गोंमें विभक्त किया  
है। उनका यह प्रयास बहुत ही पाण्डित्यपूर्ण है। उनका  
काव्यलक्षण अत्यन्त व्यापक, तर्कानुमोदित और बोधगम्य  
है। ध्वनिसिद्धान्तका मूल रूप उन्हें मान्य था, पर वे उसका  
अन्धानुसरण करनेवाले न थे। अधिकारी आलोचकोंने उन्हें  
प्रथम श्रेणीका आचार्य माना है। अपनी स्वतन्त्र चिन्तनशक्ति  
एवं असाधारण प्रतिभाके बलपर उन्होंने ध्वनिको एक नये  
रूपमें समझने-समझानेका अद्भुत प्रयत्न किया, क्योंकि  
आचार्य मम्मटके काव्यलक्षणसे उन्हें सन्तोष न था।  
साहित्यदर्पणकारके समान उन्होंने ध्वनिके दो रूपों(वस्तु  
और अलंकार)को काव्यक्षेत्रने बहिष्कृत नहीं कर दिया और  
साथ ही रसकी सर्वश्रेष्ठताको भी उन्होंने सुरक्षित रखा।  
वक्रोक्ति तथा अर्थचमत्कृति उपस्थित करनेवाले अलंकारोंको  
भी उन्होंने काव्यकी परिधिमें भीतर ही अधिक युक्तिपूर्ण  
रीतिमें प्रतिष्ठित किया। सच तो यह है कि मूल ध्वनि-  
सिद्धान्तको सुरक्षित रखते हुए भी उन्होंने उसे नयी  
व्यवस्था प्रदान की और अपने काव्य-लक्षणके भीतर  
संस्कृत काव्यशास्त्रसम्बन्धी सभी सिद्धान्तोंको व्यवस्थित  
रीतिसे प्रतिष्ठित कर दिया ताकि वे ध्वनिसिद्धान्तके अंग-में  
ही जान पड़ें।

मध्ययुगीन हिन्दी साहित्यमें भी ध्वनिसिद्धान्तकी  
यत्किंचित् चर्चा होती रही। हिन्दीमें रीतिकालके बहु  
सख्यक आचार्य सिद्धान्त रसवादी थे। उन्होंने मुख्यतया  
उत्तर-ध्वनिकालके उन संस्कृत आचार्योंमें प्रेरणा ग्रहण की  
थी जिन्होंने शृंगार रसपर विग्रह विवेचन प्रस्तुत किये  
थे। यही कारण है कि हिन्दी रीतिकारोंने शृंगार रस—

विवेपतया उसके आलम्बन विभाव (नायक-नायिका-भेद)  
तथा उद्दीपन विभाव (पटु ऋतु वर्णन)—पर ही अपनी दृष्टि  
केन्द्रित की। दूसरा विषय अलंकारोंका था, जिसने बहुतेरे  
रीतिकारोंको आकर्षित किया था। रीतिकारोंकी तीसरी  
परम्परामें उन थोड़ेसे ग्रन्थकारोंका उल्लेख किया जाता  
है, जिन्होंने ध्वनिसंप्रदाय द्वारा प्रतिष्ठापित व्यापक  
काव्यशास्त्रीय दृष्टिकोणका अनुगमन किया था। इस वर्गके  
अन्तर्गत निम्नलिखित आठ ग्रन्थोंका उल्लेख किया जा  
सकता है—१ कुलपति मिश्र 'रसरहस्य' (१६७० ई०), २.  
कुमारमणि मिश्र 'रसिक रसाल' (१७१६ ई०), ३ श्रीपति-  
'काव्यसरोज' (१७०० ई०), ४ तोमनाथ 'रसपीयूषनिधि'  
(१७३७ ई०), ५ देवदत्त 'काव्यरसायन' (लगभग १७४३  
ई०), ६ मिखारीदास 'काव्यनिर्णय' (१७५० ई०), ७  
सूरति मिश्र 'काव्यसिद्धान्त' (लगभग ईसा १८वीं शताब्दी-  
का उत्तरार्द्ध), ८ प्रताप सिंह 'व्यंग्यार्थकौमुदी' (लगभग  
ईसाकी १९वीं शताब्दीका मध्य)।

इन सभी ग्रन्थोंका विषय-विवेचन मुख्य रूपसे मम्मटके  
'काव्यप्रकाश' तथा विश्वनाथके 'साहित्यदर्पण' पर आधारित  
है। इन दो ग्रन्थोंसे भी उपर्युक्त लेखकोंका बहुत धनिय  
परिचय न था—जटिल एवं उलझन पैदा करनेवाले विषयों-  
का नामोल्लेखमात्र करके वे आगे बढ़ जाते हैं। उनकी  
परिभाषाओंमें वह स्पष्टता सुधमता तथा कसावट नहीं है  
जो शास्त्रीय विषय-विवेचनके लिए नितान्त आवश्यक होती  
है और जिसके अभावमें अन्वेषण मूल विषयको सम्यक्  
रीतिसे नहीं समझ पाता है। इस दिशामें मिखारीदासको  
अपेक्षाकृत अधिक सफलता मिली है, किन्तु उनके लक्षणोंमें  
भी अपूर्णता एवं भ्रामकता सहजमें ही खोजी जा सकती  
है। उदाहरणार्थ, लक्षणाकी परिभाषा दासजी इस प्रकार  
देते हैं—'मुख्य अर्थको बाध करि सव्द लच्छना होत।  
रुढि और प्रयोजनवती है लच्छना उदोत।' (का० नि०  
पृ० १९) जब कि काव्यप्रकाशमें उसकी परिभाषा यह है—  
'मुख्यार्थवाधे तद्योगे रुढितोऽथ प्रयोजनात्। अन्योऽर्थ  
लक्ष्यते यत्सा लक्षणारोपिता क्रिया।' (का० प्र० २, १९)।  
दासजीने केवल मुख्यार्थके बाधकी बात कहकर परिभाषाको  
चलता कर दिया है—'प्रयोजन अथवा रुढिके कारण  
मुख्यार्थसे सम्बन्धित जो दूसरा अर्थ लक्षित कराती है उस  
आरोपित क्रियाको लक्षणा कहते हैं' आदिको वे छोड़ ही  
गये। अतः इस कोटिके ग्रन्थोंको आदर्श पाठ्यपुस्तक होनेका  
श्रेय भी नहीं दिया जा सकता है। इसी प्रकार विवक्षितान्य-  
परवाच्यध्वनिके इस लक्षण—'कहे विवक्षितवाच्य धुनि,  
चाह करे कहि जाइ। असंलच्छक्रम लच्छक्रम, होत भेद  
द्वे ताइ।' (का० नि० पृ० १७८)से भी वर्ण्य विषयके प्रति  
लेखकके अनुरागकी व्यञ्जना स्पष्ट ही हो जाती है।  
'काव्यरसायन'में देवने यह स्थापना की है कि प्रत्येक  
शब्दशक्तियोंकी स्थिति रहती है। अतः उन्होंने इन तीनों  
वृत्तियोंके अनेक मिश्रित भेद बना दिये हैं। विचारणीय  
यह है कि लक्षणाकी स्थिति सर्वत्र कैसे हो सकती है?  
उसके लिए मुख्यार्थ बाधित होना आवश्यक है और क्या  
मुख्यार्थकी बाधा सर्वत्र ही हो सकती है? इस विन्मूक

स्थापनाके कारण देवता विवेचन बहुत ही आमक हो गया है।

इन कठिनाइयोंके कारण हिन्दी रीतिकारोंके विवेचन बहुत ही त्रुटिपूर्ण हैं। वस्तुतः न तो उनमें शास्त्रकारोंकी-सी प्रतिभा थी और न उनके पास शास्त्रकारोंकी जैसी ही थी। उनके लक्षण दोहोंमें लिखे गये हैं और उनके साथ गद्यमय विवेचनकी कोई परम्परा न थी। सच तो यह है कि उनके आचार्यत्वका व्यक्तित्व-आरोपित-सा जान पड़ता है। वे प्रधानतया कवि ही थे और उनका सारा ध्यान काव्य-रचनामें ही मलग्न था। निस्सन्देह उनके अधिकांश उदाहरण बहुत ही मौलिक और मर्मस्पर्शी हैं और इस क्षेत्रमें उन्हें बहुत बड़ी सफलता प्राप्त हुई है। इसकी महत्ताको देखते हुए उनके सैद्धान्तिक पक्षकी न्यूनताके दोषका बहुत-कुछ परिहार हो जाता है।

[सहायक ग्रन्थ—१-पी० वी० काणे दि साहित्यदर्पण आफ विश्वनाथ, तु० सम्करण १९५१ ई० (भूमिका), २-एस० के० डे दि हिस्ट्री आफ् स्मूट पोयेटिक्स, भाग २ (१९२५ ई०), ३-के० सी० पाण्डे कम्परेटिव एस्टेटिक्स, भा० १, (१९५० ई०), ४-विश्वेश्वर तथा नगेन्द्र हिन्दी ध्वन्यालोक (१९५२ ई०), ५-अनु० हरिमगल मिश्र काव्यप्रकाश, (म० २००० वि०), ६-शालिग्राम शास्त्री विमलाविभूषित साहित्यदर्पण, (स० १९९१ वि०), ७-नगेन्द्र देव और उनकी कविता तथा रीतिकाव्यकी भूमिका (१९४९ ई०), ८-भगीरथ मिश्र हिन्दी काव्य-शास्त्रका इतिहास।]

—उ० अ० शु०

ध्वनिसंयोजक-दे०—‘रेडियो नाटक’।

ध्वनिसंसृष्टि—ध्वनिके विभिन्न भेदोपभेद जहाँ परस्पर एक-दूसरेसे मिले-जुले न होकर ‘तिल-तन्दुल-न्याय’से स्वतंत्र रीतिसे पृथक्-पृथक् स्थित हों वहाँ ध्वनियोंकी संसृष्टि मानी जाती है। ‘हे अमावकी चपल बालिके, री ललाटकी खल लेखा। हरी-भरी-सी ढौड़-धूप, ओ जल मायाकी चल रेखा।’ (‘प्रसाद’), इन पंक्तियोंमें तीन स्वरोंपर लक्षणाभूला ध्वनि स्वतंत्र रीतिसे स्थित है—‘चपल बालिका’, ‘ललाटकी खल लेखा’ तथा ‘जल-मायाकी चल रेखा’में साव्यवसाना लक्षितलक्षणाकी सहायतासे चिन्ताकी उत्पत्ति, उसके दुष्ट स्वरूप तथा उसकी अतिशय चंचलताकी व्यंजनाएँ हो रही हैं।

—उ० अ० शु०

नकारवाद—इस दृष्टिकोणके अनुसार समस्त जगत्, जीवन, आदर्श और मूल्य निरर्थक, संयोगज तथा निस्सार हैं। जीवन शेक्सपीयरके शब्दोंमें, एक जड़ मूर्ख द्वारा कही हुई कहानी है, जिसमें गर्जन तर्जन तो बहुत है लेकिन जिसमें सार कुछ भी नहीं है। जो लोग इतिहासमें किसी भी अभिप्राय अथवा आदर्शकी अभिव्यक्ति नहीं मानते उन्हें ऐतिहासिक नकारवादी कहा जाता है। इन लोगोंका मत है कि मनुष्यकी उत्पत्ति ऐसे कारणोंमें हुई है जिनको अपने लक्ष्य और उद्देश्यका कोई भी ज्ञान नहीं था। मानवीय अभियान अणुओंके आकस्मिक संयोगसे प्रतिफलित हो गया है। अतः इसी प्रकार, मानवताने जो उन्नति और सफलताका भवन निर्मित किया है वह एक दिन नष्ट भ्रष्ट सृष्टिके खंडहरोंमें ढब जायगा। इस तरह मनुष्य तथा

उसकी प्रगति और इतिहासके सम्बन्धमें यह एक अत्यन्त निराशावादी, हासोन्मुख और रुग्ण दृष्टिकोण है। अधिकांश तत्त्ववेत्ताओं और इतिहासके दार्शनिकोंका ऐसा मन नहीं है।

—आ०

नक्शबंदी—दे०—‘सूफ़ी-संप्रदाय’।

नचारी—शिव-भक्ति और शिवोपासनापरक गीत, मिथिला जनपदमें विशेष रूपसे प्रचलित, साधु भिखमगे इन्हें गाकर भिक्षार्जन करते हैं, गृहस्थ भक्तिभावनामें डूबते हैं और स्त्रियाँ विवाहके अवसरपर इनका उपयोग हास्य और व्यंग्य-गीतके रूपमें करती हैं, मैथिल-कोकिल विद्यापतिने लोकगीत-शैलीके आधारपर अनेक ललित प्रदोंकी रचना की है।

—र० अ०

नज्म—नज्म शब्दका अर्थ कविता है। उर्दू काव्यके समस्त रूपोंको नज्म कहा जा सकता है, विशेषकर इसका प्रयोग उन कविताओंके लिए होता है जो किसी एक विषय-पर हों। इसका प्रचलन उर्दू काव्यमें शुरूसे ही मिलता है। गोलकुण्डाके राजा सुलतान मुहम्मद कुली कुतुबशाह- (१५८०-१६११ ई०)के दीवानमें भी वसन्त, नौरोज, ईद, दीवाली आदिपर नज्में हैं। परन्तु अंग्रेजी राज्यमें पहले काव्यका यह रूप चमक नहीं सका। उत्तरी भारतमें केवल ‘नजीर’ अकबरावादीने इस तरफ अधिक योग दिया। नज्मका असली रंग उन्नीसवीं शताब्दीके अन्तिम चरणमें उभरना शुरू हुआ।

मुहम्मद हुसैन ‘आजाद’ने कर्नल हालरायडकी मददसे १८६७ ई०में यह कोशिश शुरू की कि ऐसे मुशायरे होने लें जिनमें मिसरा तरहके वजाय किसी विषयपर नज्में लिखी जायें। उनकी यह कोशिश सन् १८७४ में कामयाब हुई जब ‘अजुमने उर्दू’की ओरसे लाहौरमें नियमित रूपसे इस तरहके मुशायरे होने लगे और लोग तरह-तरहके विषयोंपर नज्में लिखने लगे। ये नज्में ज्यादातर वर्णनात्मक होती थीं। कांग्रेसका संघटन और हिन्दुस्तानियोंमें राजनीतिक चेतनाके विकास तथा अंग्रेजी शिक्षाके प्रसारसे अधिकांश लोग नज्में लिखने लगे। ‘आजाद’के अलावा ‘हाली’, ‘दुर्गासहाय’, ‘सुह्र’, ‘ज्वालाप्रसाद’, ‘वर्क’, ‘इकबाल’, ‘चक्रवर्त्त’, ‘जोग’, ‘मजाज’, ‘अख्तर शिरानी’ आदिने इस रूपमें उर्दू काव्यको सम्पन्न किया और उसमें राजनीति, रोमांस, सामाजिक आलोचना, वर्ग-मधर्ष आदि विषयोंको शामिल किया।

फारसीके आधारपर उर्दू काव्यमें ‘मुसम्मत’के नामसे ऐसे रूप मौजूद थे जिनमें नज्में लिखी जा सकें। लोगोंने कभी-कभी इसका भी प्रयोग किया। जब नज्मोंका रिवाज हुआ तो मिसरोंके तारतम्यको परिवर्तित करके अपने-अपने दृष्टिकोणसे शायरोंने नज्में लिखीं। आजकल नज्म उर्दू काव्यकी प्रमुख शाखा है।

—मसी०

नट—नाटक-रूपकादिमें अनुकार्य(ऐतिहासिक पात्र)का रूप धारण कर उनकी अवस्थाओंके अनुकरण करनेवाले व्यक्तिको नट कहते हैं। इस प्रकार नट अभिनेता होता है और नाट्य करता है। रंगशालाके व्यवस्थापक सूत्रधार तथा वस्तुकी स्थापना करनेवाले स्थापकको भी नट कहा जाता है, जो नाट्यकी भूमस्त विधियों और रीतियोंमें पारगट होता है।



इसके अतिरिक्त नट एक प्रकारकी जाति भी होती है जो गानों, आंगिक व्यायामों और ऊँचे-ऊँचे वाँसों, रस्सियोंपर चढ़नेके खेलों द्वारा अपनी जीविका कमाती है। —वि० १०

**नटवा**—जाति-विशेषका गीत - नटोंकी एक जाति होती है जो गोंवने धूम-धूमकर शारीरिक व्यायाम और तत्सम्बन्धी अन्य कलादाजियोंका प्रदर्शन करती है, उक्त गीत इसी जातिमें सम्बद्ध है, पुरुषों और महिलाओं दोनोंके द्वारा गाया जाना है, प्रायः टोलक और नाचके साथ ही इसे गाते हैं। —२० अ०

**नटी**—नाटकादिमें वास्तव-पात्रोंका अपनेमें आरोपण कर उनकी चेष्टाओंका अभिनय करनेवाली स्त्री—अभिनेत्री—नटी होती है। सूत्रधारकी स्त्रीको भी नटी कहते हैं, जिससे सूत्रधार पूर्वगका विधान करते समय आमुख(प्रस्तावना)में नाटकादि वस्तुका सूकेत करने हुए वाँस करता है। नटी सूत्रधारके कार्योंमें सहायक बनती है। नट(जाति)की स्त्री भी नटी कहलाती है, जो नटको उसके कार्योंमें सहायता देती है। —वि० १०

**ननद**—दे०—‘सात’।

**नप्स**—आत्माके दो भेदोंमें एक यह है। इसे सूफी निन्न कोटिका मानते हैं। वे इसे सभी प्रकारकी कुप्रवृत्तियोंका स्थान तथा समस्त दुराश्योंकी जड़ मानते हैं। उनका कहना है कि यह सब समय नीचेकी ओर ले जानेवाला है। सूफी कहते हैं कि आत्मा पहले-पहल पवित्र ही निमित्त हुई थी, लेकिन नप्सके कारण वह बलुपित होती है और उसमें दुराश्याँ आती हैं, नप्स और रुहमें निरन्तर संघर्ष होता रहता है। आत्माको ये विपरीत दिशाओंमें खींचते रहते हैं। (दे०—‘रूह’)। —१० पू० ति०

**नयी कविता**—ऐतिहासिक दृष्टिमें नयी कविता ‘दूसरा सप्तक’(१९५१ ई०)के वादकी कविताको कहा जा सकता है, किन्तु इस ऐतिहासिक क्रमके अतिरिक्त भी नयी कविताका वास्तविक रूप उस समय प्रतिष्ठित हुआ जब ‘दूसरा सप्तक’के वादके कवियोंने सारी कविताको ‘दूसरा सप्तक’के निकटवर्ती पाते हुए, किन्हीं अर्थोंमें कुछ मिश्रताका अनुभव भी किया। नयी कविता मूलतः १९५३ ई० में ‘नये पत्ते’ के प्रकाशनके साथ विकसित हुई और जगदीश गुप्त तथा रामस्वरूप चतुर्वेदीके सम्पादनमें प्रकाशित होनेवाले मकलन ‘नयी कविता (१९५४ ई०)में सर्वप्रथम अपने समस्त सम्भावित प्रतिमानोंके साथ प्रकाशमें आयी। इस कालकी कविताका नयी कविता नाम कई कारणोंसे पड़ा। प्रथम तो यह कि नयी कविताके कवि विषयवस्तु और शिल्पकी दृष्टिसे अपने पूर्ववर्ती कवियोंके साथ तो थे, किन्तु वे स्वयं यह अनुभव कर रहे थे कि ‘दूसरा सप्तक’के कवियों द्वारा जहाँ और जिस सीमानक समस्त काव्य-चेतना पहुँच चुकी थी, नयी कविता उससे आगेकी ओर बढ़ चुकी है और किन्हीं अर्थोंमें वह ‘दूसरा सप्तक’के कवियोंकी काव्य-चेतनासे थोड़ी पृथक् भी है। जिस काव्यके ऊपर मात्र प्रयोगवादका विवादग्रस्त आरोप और प्रति-आरोप लगाया जा रहा था, उससे मित्र स्तरपर सर्वथा विषयवस्तुकी नवीनताको लेकर नयी कविताको प्रतिष्ठित करनेकी आवश्यकता अनुभव करके १९५४ ई० में प्रयागकी

‘साहित्य सहयोग’ नामक सहकारी संस्थाने नयी कविताका प्रकाशन किया। ‘नये पत्ते’ दो और तीनमें तथा ‘आलोचना’ के कुछ अकोंमें नयी कविताकी मूल स्थापना करते हुए इन बातकी चेष्टा की गयी कि इन नयी काव्यधाराको उन वैयक्तिक यथार्थ और सामाजिक यथार्थके साथ उन प्रतिमानोंको लेकर विकसित किया जाय जो आजके भाव-बोधको वहन करते हुए सर्वथा नयी दृष्टिके साथ अवतरित हो रहे हैं। नयी कविताका मूल स्तोत्र आजके युग सत्य और युग-यथार्थमें निहित है। इसीलिए उसमें गद्यका यथार्थ और काव्यकी संवेदनशील अभिरुचि, दोनों एक साथ सर्वथा नयी भाव-भूमिपर समूची अनुभूतिको प्रस्तुत करती है। इस नयी भाव-भूमिका आग्रह उस मानवीय आत्म-विश्वास और आत्म-अभिव्यक्तिसे प्रभावित है, जिसे पिछले दो दशक केवल अपने अस्तित्वके स्वरूपमें विताने पड़े हैं और जो आज भी कई अर्थोंमें उन अस्तित्वकी वेदना-संवेदनासे ओतप्रोत है।

अस्तु, नयी कविता आजकी मानव-विशिष्टतासे उद्भूत, उस लघु मानवके लघु परिवेशकी अभिव्यक्ति है, जो एक ओर आजकी समस्त तिकता और विषमताकी तो भोग ही रहा है, नाथ ही उन समस्त तिकताओंके बीच वह अपने व्यक्तित्वको भी सुरक्षित रखना चाहता है। वह विशाल मानव-प्रवाहमें वहनेके साथ साथ अस्तित्वके यथार्थको भी स्थापित करना चाहता है, उनके दायित्वका निर्वाह भी करना चाहता है।

नयी कविताकी मूल स्थापनाओंमें चार तत्त्व मुख्य हैं। सर्वप्रथम तो यह कि नयी कविताका विश्वास आधुनिकतामें है, दूसरे, नयी कविता जिस आधुनिकताकी स्वीकार करती है उसमें वर्जनाओं और कुण्ठाओंकी अपेक्षा मुक्त यथार्थका समर्थन है। तीसरे, इस मुक्त यथार्थका साक्षात्कार वह विवेकके आधारपर करना अधिक न्यायोचित मानती है, और चौथा यह कि इन तीनोंके साथ-साथ वह क्षणके दायित्व और नितान्त समसामयिकताके दायित्वको स्वीकार करती है। आधुनिकताका अर्थ विकृतियोंने न होकर उस वैज्ञानिक दृष्टिकोणके समर्थनमें है, जो विवेचना और विवेकके बलपर हमें प्रत्येक वस्तुके प्रति एक मानवीय दृष्टि, यथार्थकी दृष्टि देती है।

भाव-बोधके स्तरपर नयी कविता कई अर्थोंमें अन्य कान्य-प्रवृत्तियोंसे भिन्न है। यह मिश्रता मात्र उद्देश्यगत नहीं, दृष्टिगत भी है। जीवनके प्रवाहमें उसकी नन्दभयुक्त अभिव्यक्ति नयी कविताका भाव-बोध है। सन्दर्भविशेषमें प्रत्येक वस्तुस्थितिके प्रति सापेक्ष मूल्योंका आग्रह इसकी मनोमानी नियति न होकर आत्मगत सत्य है। जब यह कहा जाना है कि नयी कविता ऐतिहासिक दृष्टिसे सप्तकके कवियोंके आगेका विकसित रूप है तो उसका आशय ही यह है कि नयी कविता भाव-बोधके स्तरपर और आधुनिक यथार्थके स्तरपर सर्वथा नयी दिशाओंकी ओर अग्रसर होनेवाली अनुभूतिका प्रतिनिधित्व करती है। इसीलिए उसमें न तो छायावादकी भौति उदात्तके नामपर पलायन करनेकी प्रवृत्ति है और न प्रगतिवादके नामपर कोई साम्प्रदायिक आग्रह। उनका विश्वास मानव-विशिष्टतामें है,

और इस विश्वासके आधारपर वह सर्जनेशील अनुभवोंसे लेकर अभिव्यक्तिके माध्यमोंतकमें उसका निर्वाह करनेका प्रयास करती है। अनुभूतियोंकी विविधता और अभिव्यक्तिके माध्यम भी इसीलिए उसके लिए इतने महत्त्वपूर्ण नहीं हैं, जितना कि यह कि वह यथार्थ और जीवनको एक साथ वहन करते हुए भुक्त क्षणोंके दायित्वके प्रति आग्रहशील है। आधुनिकता और समसामयिकताके सन्दर्भमें लघु मानवकी विशिष्टता और उसके सन्दर्भका महत्त्व इन्हीं कारणोंसे अधिक महत्त्वपूर्ण है।

सौन्दर्य-बोधकी दृष्टिमें नयी कविता सौन्दर्यको यथार्थसे पृथक् वस्तु नहीं मानती। यथार्थका क्रियाशील (dynamic) तत्त्व सौन्दर्यके आयामोंको निर्धारित एवं परिमार्जित करता रहता है। यथार्थहीन सौन्दर्य, निरपेक्ष सौन्दर्य या सन्दर्भहीन सौन्दर्य-बोध, जिसमें भुक्त क्षणोंकी सार्थकता और नितान्त समसामयिकताका आग्रह नहीं है, वह कहीं-न-कहीं मानवदृष्टिको कुण्ठित एवं विकृत भी करता है। अस्तु, नयी कविताका आग्रह सौन्दर्यके प्रति नहीं है, जो मात्र अलौकिक या अदृश्यके संयम-नियमसे शासित होकर व्यक्त होता है। यही कारण है कि नयी कविताके लिए यथार्थसे विकसित हुई वह तथाकथित विकृति भी महत्त्वपूर्ण है और अपने आग्रहपूर्ण अस्तित्वमें नये कविके भाव-बोधको प्रभावित करती है। यही कारण है कि नयी कविताका सौन्दर्यवाद बौद्धिक अनुभूति और बुद्धिवादको भी स्वीकार करता है। इस बुद्धिवादके साथ-साथ नयी कविताका आग्रह भुक्त क्षणोंकी आस्थामें होनेके नाते सौन्दर्यको भोगने और उसके द्वारा प्राप्त उपलब्धियोंको स्वीकार करनेमें भी व्यक्त हुआ है। प्रयोग इसी सौन्दर्यानुभूतिके स्तरपर उसके भावबोधको वृद्ध करनेकी क्षमताके साथ स्थापित हुआ है। जब यह कहा जाता है कि नयी कविता भुक्त क्षणोंकी सत्ताको स्वीकार करती है और उपलब्धियोंको अंगीकार करती है तो इसका आशय यह है कि वह उस सहानुभूतिसे द्रवित है, जिसमें विवेचन-विश्लेषणके साथ-साथ बौद्धिक सहानुभूति भी शामिल है। प्रस्तुत कारणोंसे ही नयी कविता कुछको चौकानेवाली लगती है और कुछको मात्र चामत्कारिक लगती है, कुछको उसमें रसहीनताका आभास मिलता है और कुछ मात्र विकृतिघोंतक उसके भावको सीमित कर पाते हैं। वे उन नये तत्त्वोंको नहीं देख पाते जो आजकी मानव अनुभूतियोंके साथ उसके परिवेशमें विद्यमान हैं और जिनके प्रति उसका दायित्व है।

परिवेशके महत्त्वपूर्ण दायित्वके प्रति नयी कविताका दृष्टिकोण दो विचारोंसे प्रभावित है। सर्वप्रथम तो नितान्त समसामयिकताकी दृष्टिसे और दूसरे अस्तित्वपूर्ण क्षणके प्रति जागरूक चेतनाकी अनुभूति और उसकी अभिव्यक्तिकी दृष्टिसे। समसामयिकताके दायित्वका निर्वाह करनेके लिए यह आवश्यक है कि कविके अन्दर आधुनिकताके प्रति एक वैज्ञानिक दृष्टिके साथ साथ 'लघु मानव'के लघु परिवेशकी आस्था भी हो। नितान्त समसामयिकताका उद्देश्य यह है कि कविकी उस अनुभूतिका भी महत्त्व स्थापित हो, जो वह भुक्त क्षणोंके साथ-साथ उपलब्धिके रूपमें पाता है, ग्रहण करता है। आधुनिकता जिम परिवेशका निर्माण करती है,

समसामयिकता उस परिवेशके प्रति व्याप्त जागरूकताको क्रियाशीलता प्रदान करती है।

अस्तु, नयी कविताका आग्रह जिस विशेष तत्त्वपर है, वह उस मानव-व्यक्तित्वकी स्थापना और उसकी उपयोगितासे विकसित होता है, जो समस्त विद्रूपताओं और कटुताओंके बावजूद मनुष्यको उसकी मूल मर्यादाके प्रति, निजत्व और अस्तित्वके प्रति जागरूक रखना चाहता है। यह आग्रह निरा कपोल-कल्पित नहीं है, वरन् इसके पीछे समस्त मानव-चेतनाका वह अनुभव है जो एक सीमापर यथार्थको पकड़ना चाहता है, किन्तु जो उसको कुण्ठाका साधन न बनाकर सम्पूर्ण चेतनाको वास्तविकताको सन्दर्भमें प्रस्तुत करनेका अधिक सशक्त माध्यम रहा है। देश-कालकी गतिके अनुसार नयी कविताकी अनुभूति-शक्ति इसलिए और भी उत्तरोत्तर विकसित हो रही है, क्योंकि आजके यथार्थ जीवनके बाह्य और आन्तरिक सत्योंके साथ वह अधिक भाव-स्निग्ध और स्वपरिचित हो पाती है। छायावादकी भाँति इसमें वस्तुस्थितिसे पलायनकी प्रवृत्ति न होनेके नाते यह आजकी मानसिक स्थितिको अधिक प्रतिबिम्बित करती है, ठीक उसी प्रकार प्रगतिवादके मतप्रधान काव्यकी हीन और सकीर्ण मनोवृत्तिसे पृथक् वह यथार्थकी गतिशीलताको अंगीकार करके दिग्भ्रमित नहीं होती। यही कारण है कि वह अपनी विविधताके बावजूद विकास पा रही है।

वर्तमान स्थितिमें नयी कविताके प्रति जो आरोप लगाया जाता है, उसमें यह कहा जाता है कि यह मात्र वैयक्तिक और एकांगी मतवादी कविता है, जिसमें साहित्यिक मर्यादाओं और परम्पराओंका उल्लंघन करके केवल व्यक्तिगत सीमाओंको ही स्वीकार किया जाता है। नयी कविताके विरोधमें प्रस्तुत की गयी इन आलोचनाओंका उत्तर स्वयं आजकी नयी कविताके भाव-क्षेत्रका विस्तृत रूप है, जो एक-साथ और एक गतिसे विभिन्न भाव-स्तरोंपर अभिव्यक्ति पा रहा है। नयी कविता आज जिस मोड़पर है उससे यह आशा की जाती है कि वह शीघ्र ही उन प्रतिमानों और आधारोंको विकसित करनेमें समर्थ होगी जिससे उसके बिखरे हुए स्वर और अनुभूतियाँ एकत्र होकर उसके मूल्यों और मानव-आस्थाओंको प्रतिष्ठित करनेमें समर्थ होंगी। नयी कविताका विश्वास किसी मतवादकी अपेक्षा मानव-सन्दर्भमें उस व्यक्तिकी जागरूकतामें है, जो अभीतक उपेक्षित अथवा वंचित रहनेके कारण अपनी किसी भी अनुभूतिको व्यक्त करनेमें असमर्थ था।

नयी कविताकी मुख्य प्रवृत्तियाँ पाँच प्रकारोंमें विभाजित की जा सकती हैं। पहली प्रवृत्ति यथार्थवादी अहंवादकी है, जिसमें यथार्थकी स्वीकृतिके साथ-साथ कवि अपने अस्तित्वको उस यथार्थका अंश मानकर उसके प्रति जागरूक अभिव्यक्तियाँ देता है। दूसरी प्रवृत्ति व्यक्ति अभिव्यक्तिकी स्वच्छन्द प्रवृत्ति है, जिसमें आत्मानुभूतिकी समस्त सवेदनाको बिना किसी आग्रहके रखनेकी चेष्टा की जाती है। तीसरी प्रवृत्ति आधुनिक यथार्थसे द्रवित व्यंग्यात्मक दृष्टिकी है, जिसमें वर्तमान कटुताओं और विषमताओंके प्रति कविकी व्यंग्यपूर्ण भावनाएँ व्यक्त हुई हैं। चौथी प्रवृत्ति ऐसे कवियोंकी है, जिनमें रस और रोमान्ते साथ-साथ

आधुनिकता और समसामयिकताका प्रतिनिधित्व सन्पूर्ण रूपमें व्यक्त हुआ है। पाँचवीं प्रवृत्ति उस चित्रमयता और अनुशासित शिल्पकी भी है, जो आधुनिकताके सन्दर्भमें होते हुए भी समस्त यथार्थको केवल विन्वात्मक रूपमें ग्रहण करता है। यथार्थवादी अहवादाके कवियोंमें 'अश्वेय', गजानन मुक्तिबोध, कुँवर नारायण, सर्वश्वरदयाल सक्सेना इत्यादि-की रचनाएँ आती हैं। व्यक्ति-अभिव्यक्तिकी प्रवृत्ति प्रभाकर माचवे और मदन वात्स्यायनमें है, रस रोमाच और यथार्थका सन्नेतरूप गिरिजाकुमार माथुर, नेमिचन्द्र जैन और धर्मवीर भारतीमें है। आधुनिक यथार्थने द्रवित व्यंग्यात्मक प्रवृत्तिके अन्तर्गत लक्ष्मीकान्त वर्मा, सर्वश्वरदयाल सक्सेना, भवानिप्रसाद मिश्र और विजयदेवनारायण साहो-की रचनाएँ आती हैं। चित्रमयता और अनुशासित शिल्पके अन्तर्गत जगदीश गुप्त, केदारनाथ सिंह और शमशेरवहादुर सिंहकी रचनाएँ प्रस्तुत होती हैं।

आज जिस स्थितिमें नयी कविताकी नवीनतम प्रवृत्तियाँ विकसित हो रही हैं, उनसे यह स्पष्ट लक्षित होता है कि आजका नया काव्य-बोध एवं उसके सन्दर्भमें विकसित नयी काव्य-शैली, दोनोंका ही आग्रह विशिष्टताको स्थापित करना चाहता है। वह सामान्य अनुभूतियोंकी वास्तविकता-से ओत-प्रोत होते हुए उस व्यापक मानवताके प्रति आस्थावान् है, जो समूह-मानव और समूह-चेतनाके आतंकमें आजतक केवल अपनी लज्जताका अनुभव करती रही है, किन्तु उस लज्जताको अर्थ देने और उसकी सत्ताको स्वीकार करनेमें जिसे भय और स्कोच दोनों ही मालूम होता था। इसीलिए नयी कविताकी मूल अनुभूति भी बौद्धिक और विवेकमय है। (दि०—'प्रयोगवाद', 'प्रयोगयुग')

[सहायक ग्रन्थ—'नयी कविता' १, २, ३, नयी कविताके प्रतिमान लक्ष्मीकान्त वर्मा] —८० का० व०

**नरंगफल, नरंगफुल**—पुत्रजन्मके अवसरपर छठीके दिन गाया जानेवाला एक कथा प्रधान गीत, जच्चाके विभिन्न गीतोंमेंसे एक, इसमें पति अपनी गर्भिणी स्त्री 'दोहड़-कामना'की पूर्तिके लिए यथाशक्ति प्रयत्न करता है और सफल होता है, ब्रजलोकमें प्रचलित है। —२० ब्र०

**नर्मसचिव (नायक)**—नायकके सहायकोंका विभाजन 'अग्निपुराण', 'काव्यालंकार' तथा 'शृंगारतिलक'ने प्रायः बराबर मिलता रहा है। नर्मका अर्थ है आनन्दोल्लास, रतिविलास तथा हास। नायकके ये सहायक शृंगार रसके प्रसंगमें आते हैं। इनको नायकके सहायक अथवा हीनपात्र भी कहा गया है। शारदातनयने कामसचिव और वाग्मट द्वितीयने अनुचर माना है तथा अनुचरके अन्तर्गत नर्म-सचिवको एक भेद स्वीकार किया है। हिन्दीमें सर्वप्रथम नुन्दर तथा तोपने इनका उल्लेख किया है। प्रधान आचार्योंमें देव और पद्माकरने इस विभाजनको प्रस्तुत किया है। **पीठमर्द**—प्रचलित विभाजनका प्रथम भेद, भानुदत्तके अनुसार—'कुपितस्त्रीप्रसादक' अर्थात् कुपित स्त्रीको प्रसन्न करनेवाला सखा पीठमर्द कहलाता है। (२० म० - पृ० १८५)। पद्माकरके अनुसार 'मोर्च मान तियानको' पीठमर्द होता है। देव इसका चित्रण करते हैं—'सोच करै नव ओग अलीगन कोप कठोर हिय अजहूँ

है। देखो जू वृजि मने अपने हूँ को ऐसो समी सपने हूँ कहूँ है।' (भा० वि० नायक०)। विट-प्रचलित विभाजनका दूसरा भेद है। भानुदत्तके अनुसार—'काम-नन्वकलाकोविद' अर्थात् कामगान्त्वकी कलाओंमें निपुण विट कहलाता है। (२० म० पृ० १८६)। देवके अनुसार—'वचन चातुरीको रचै जान सकल कलानि' और पद्माकर-ने साथ ही उसे 'दुहुन मिलवैम चतुर' भी कहा है (जगदि० - २ ८)। पद्माकर सखाकी चतुराईको इस प्रकार व्यक्त करते हैं—'कोकिल-कोकिल कैसे कुह-कुह कोमल कोककी कारिका माखी। रुसि रही वृजवालाके सामुहे वाइ रसालकी मजरी राखी।' (वही : वही ९)। विटूपक-प्रचलित विभाजनका एक भेद। भानुदत्तने इसे 'अगादिवैकृत्यैर्हास्यकारी' अर्थात् अगादिकी विह्वल करके हास्यकी सृष्टि करनेवाला सखा कहा है (२० म० पृ० १८८)। देवने इसे 'जग भेष भाषानुकारी करै अन्यथा भाड' कहा है, पर पद्माकरके अनुसार—'स्वँग ठानि ठानै जु कछु हौसी वचन विनोद' करनेवाला विटूपक है। देवका विटूपक नायिकाका हँसी करता है—'मेरो कह्यो किन मानती मानिन आपुहितें उतकी उनि-रौंगी। मौनके भीतर हँ भ्रम मोरी लों बौरी लों नैक मैं दौरी फिरौंगी।' चेटक—सर्वप्रथम भोजने अपने विभाजनम इस भेदको जोड़ा है। भानुदत्तके अनुसार—'सन्धानचतुर-श्चेटक', अर्थात् नायक नायिकाको मिलानेमें जो चतुर है वह चेटक कहलाता है (२० म० पृ० १८७)। पद्माकरने भी यही स्वीकार किया है 'दुहुन मिलवै न चतुर'। उदा०—उनन ग्वालि तू कित चली ये उनवे घनघोर। हाँ लखि आयो तब बरै बैठत कारो चोर।' (पद्माकर जगदि० २ १०)। —२०

**नवजागरण**—१३वीं शतीके आते-आते यूरोपमें प्राचीन रोमीय साम्राज्यके जसने उत्पन्न अव्यवस्था और गड़बड़ी शान्त हो चुकी थी। आक्रमणकारी त्यूतन जातियाँ पुरानों लार्तानी जातियों द्वारा सुसंस्कृत, स्वधर्म (ईसाई धर्म)में दीक्षित और आत्मसात् कर ली गयी थीं। उस समय यूरोपीय सन्कृतिमें एक नये जीवनका संचार हुआ था, जिसका वेग लगभग १६वीं शतीतक बना रहा। इस युगमें नये-नये अन्वेषण और आविष्कार हुए, धर्म और दर्शनका नया संस्करण किया गया, कला और विज्ञानकी नयी साधनाका समारम्भ हुआ, राजनीति और समानव्यवस्थामें मौलिक क्रान्तिका सूत्रपात हुआ। पश्चिमी यूरोप—विशेषतया इटली, नेदरलैंड्स, स्पेन, फ्रान्स, जर्मनी और इंग्लैण्ड—एक नयी सांस्कृतिक चेतनासे अनुप्राणित हुआ जिसका प्रथम उन्मेष इटलीमें देखनेको मिलता है। इस प्रकार यूरोपका एक प्रकारसे नया जन्म हुआ और इसी कारण उस युगको 'नवजन्म' या 'पुनर्जन्म'के पर्यायभूत 'नवजागरण' या 'पुनर्जागरण' (रेनेसाँ)का अभिधान प्रदान किया गया है। 'नवजागरण'की कल्पनाके प्रचारका श्रेय इटलीके नवजागरणके प्रथम इतिहासकार वर्कहार्टको है।

'नवजागरण' शब्द यूरोपके मध्ययुग और आधुनिक युगके बीचकी सन्नान्तिकी अवस्थाका वाचक है। नवजागरण

युग क्लासिकी (यूनानी-रोमीय) विद्याके पुनरुद्धार और प्रत्यावर्तन (रिवाइवल) का युग था। किन्तु पुनरुद्धार अथवा प्रत्यावर्तनमात्रको 'नवजागरण' समझ लेना भूल होगी। यह प्रत्यावर्तन वस्तुतः उस विशाल सर्जन-शक्तिका अभिव्यक्तिविशेषमात्र था, जो उस समय पश्चिमी यूरोपको नवनवोन्मेषशाली कर रही थी। नवजागरण-कालमें साम्राज्य-का अस्त और आधुनिक राष्ट्रीय राज्यकी परम्पराका उदय, सामन्तशाहीका हास और पूँजीवाद तथा उसके परिणाम-स्वरूप एक नये अवकाशभोगी वर्गका उदय एवं भाषाओंका विकास देखनेको मिलता है। उस समय विज्ञानके प्रथम चरणके भी दर्शन हुए थे। विज्ञानके उदयके फलस्वरूप कागज, कुतुबनुमा और मुद्रणकलाका आविष्कार हुआ। समुद्रपारीण महाद्वीपोंकी खोज तथा भूकेन्द्रक (वतलीमूसी) ज्योतिषका पतन और सूर्यकेन्द्रक (कोपरनिकी) ज्योतिषकी प्रतिष्ठा हुई। सुख-शान्ति और भौतिक समृद्धिका बाहुल्य हुआ तथा अशान्ति और कठोर जीवनका अन्त। इन तथ्यों-से स्पष्ट हो जाता है कि नवजागरणको क्लासिकी विद्याके प्रत्यावर्तनसे समीकृत नहीं किया जा सकता।

नवजागरण-युगमें पश्चिमी यूरोप मध्ययुगीनताके बन्धनोंसे मुक्त हो व्यक्तित्व-चेतना विकसित करने लग गया था। व्यक्ति-स्वातन्त्र्यकी प्रतिष्ठा हुई और चर्चका प्रभाव घटा। मनुष्यकी दृष्टि, जो मध्य युगमें सदा परलोक-पर टिकी रहती थी, अब इस लोकका संचरण करने लगी। परलोकके ऊपर इहलोककी प्रतिष्ठा हुई। ऐहिक मूल्योंका मान बढ़ा। मनुष्य ईश्वरकी उपेक्षा कर अपनेको समझनेमें दत्तचित्त हुआ—वह अपनेमें लौट आया। धर्मकी अपेक्षा दर्शनका महत्त्व बढ़ा। धर्मनिरपेक्ष मानववादका पथ प्रशस्त हुआ। एक प्रकारसे ईसाई जीवन-प्रणाली एवं जीवन-दर्शनका ही विघटन हो गया और उसका स्थान यूनानी-रोमीय जीवन-प्रणाली तथा जीवन-दर्शनसे उत्प्राणित नयी चेतनाने ले लिया। सन्यासियोंके स्थानपर ऐसे बुद्धिजीवियोंका पदार्पण हुआ जो स्वभाव अथवा मनको वशमें करनेके बदले उसके विकास एवं परिणतिमें आस्था रखते थे।

यूरोपकी इस सांस्कृतिक महाक्रान्तिका एक बड़ा कारण है यूनानी-रोमीय जीवनदृष्टि एवं जीवन-मानोंका प्रत्यावर्तन। यूनानी-रोमीय साहित्य, दर्शन और कलाने यूरोपकी मध्ययुगीन कूपमण्डकता भग कर उसमें नये मूल्योंकी चाह उत्पन्न कर दी। यूनानी संस्कृतिकी उदारता, इहलोक-केन्द्रकता (सेवयूलैरिटी) और धर्म, ईश्वर आदिके सम्बन्धमें जनाग्रह प्रसिद्ध है। पश्चिमी यूरोपपर इन प्रवृत्तियोंका प्रभाव पड़े बिना नहीं रह सका।

भारतमें गुप्तयुगकी हम नवजागरण-युग कह सकते हैं। इसके अतिरिक्त अभी एक नवजागरणका श्रीगणेश प्रायः अंग्रेजी सभ्यताके सम्पर्कके फलस्वरूप १८५७ ई० के आन्दोलनके बाद, अपेक्षाकृत छोटे-पैमानेपर, प्रारम्भ हुआ था। ब्रह्म-समाज, प्रार्थना-समाज, आर्य-समाज, काँग्रेस-आन्दोलन, थियोसाफिकल सोसायटी जैसे विविध आन्दोलन तथा विवेकानन्द, टैगोर, गांधी, राधाकृष्णन्, अरविन्द, मानवेन्द्रनाथ राय जैसे विचारक इस नवजागरण-कालके गुरुराज वरदान हैं।

—ह० ना०

नवधा भक्ति—नव प्रकारकी भक्ति। विष्णु-भक्तिके नव प्रकार माने जाते हैं। श्रीमद्भागवतमें इनका वर्णन है—'श्रवण कीर्तन विष्णो स्मरण पादसेनम्। अर्चन वदन दास्य सख्यमात्म-निवेदनम्।' (७ ५ २३)। वेदोंमें भी नवधा भक्तिके आशिक मकेत मिलते हैं। (ऋग्वेद १ १५६ २, १ १५४ १, १ १५५ ४४, १ १५४ ४)। बृहदारण्यकमें श्रवण, मनन, निदिध्यास और साक्षात्कारका उल्लेख है। प्रतीत होता है कि भक्तिके इन चार प्रकारोंका ही, जिन्हें आत्मा सम्बन्धी चार प्रतिपत्तियाँ कहा गया है, भागवतकारने नव प्रकारोंमें विस्तार कर दिया है। गीतामें भी नवधा भक्तिका उल्लेख है। (दे०—अ० ९ ३४, १४, अ० ४ ३४, अ० १३. २५, अ० ११ ३९, ४०, ४१, अ० १८ ७३, अ० ३ ३०, अ० ४ २४)। वैष्णव भक्त कवियोंकी रचनाओंमें नवधा भक्ति-परक पद प्रचुर सख्यामें मिलते हैं। —वि० मो० श०

नवमानववाद—पश्चिमी जगत्में मध्यकालकी समाप्ति करनेमें जिन विचारधाराओंने विशेष योग दिया उनमेंसे मानववाद एक प्रमुख विचारधारा है। मध्यकालमें धार्मिक घटाटोपके कारण समस्त मूल्यों और प्रतिमानोंका स्रोत किसी-न किसी दिव्य सत्ताको माना जाता था और मनुष्यको आरम्भसे ही उस दिव्य प्रतिमानसे नीचे गिरा हुआ प्राणी माना जाता था। मानववादियोंने इस मान्यताका तिरस्कार किया। उन्होंने यह घोषित किया कि सम्पूर्णतम मनुष्य ही मनुष्यका प्रतिमान है। इसके लिए मानववादियोंने एक ओर मानवोपरि दिव्य सत्ताका निषेध किया और दूसरी ओर अमानवीय यान्त्रिकताका। मानववादी यह मानते हैं कि मनुष्यमें जो पाशविक है और जो दिव्य है उन दोनोंके मध्यमें कुछ ऐसा है जो पूर्णतः मानवीय है और उमीकी नैतिकता, कला, सौन्दर्यबोध तथा अन्य आचार-विचारका प्रतिमान मानना चाहिये। कालान्तरमें मानववादके अन्तर्गत बहुतसे विचार और बहुत प्रकारकी प्रवृत्तियाँ समाहित होती गयीं जिनमेंसे बहुत-सी तो परस्पर विरोधी भी थीं और कभी-कभी मानवताकी ऐसी व्याख्याएँ उपस्थित करती थीं जो एक-दूसरेसे प्रथक् थीं।

पिछली अर्ध शताब्दीमें कई ऐसी विचारधाराओंका उदय हुआ, जो नवमानववादको अपना आधारभूत सिद्धान्त मानती रही हैं। इन विचारधाराओंमें मानवताको एक स्थिर और सदा एक-सा रहनेवाला तत्त्व न मानकर चिरन्तन विकासशील तत्त्व माना जाता है और उसी सिद्धान्तके अनुसार वर्तमान मनुष्यकी विकासकी एक कड़ी मानकर भावी मनुष्यको इस यात्राकी आगामी कड़ी माना जाता है और उसके विकासमें सहायक होनेवाले आचार-विचारको ही वर्तमान मनुष्यके लिए आदर्शके रूपमें स्वीकार किया जाता है। उदाहरणके लिए, अरविन्द यह मानते हैं कि जैसे निरन्तर विकासकी श्रृंखला हमें पशुतामें मनुष्यताकी स्थितिमें लायी है वैसे ही वह हमें इसके आगे भी ले जायगी और आगामी मनुष्यमें वे कतिपय आन्तरिक शक्तियोंका विकास अनुमानित करते हैं। अरविन्द द्वारा निर्दिष्ट नवमानववाद और रोमन कैथोलिकों द्वारा निर्दिष्ट नवमानववाद मूलतः आगतिक है और मनुष्यके अन्तरस्थित

क्रमिक साक्षात्कारमें विश्वास करता है, किन्तु नास्तिक मार्क्सवाद भी नवमानववादकी प्रवृत्तियोंको स्वीकार करता है। उसका विश्वास है कि वर्गविभाजित होनेके कारण वर्तमान मनुष्यमें मनुष्यताके गुणोंका पूर्ण विकास नहीं हो पाया या हुआ भी है तो वह कुण्ठित या एकांगी हुआ है। आगामी वर्गहीन समाज-व्यवस्थामें मनुष्यके आन्तरिक गुणोंका सम्पूर्ण विकास होगा। मार्क्सवादी मनुष्यके समस्त आन्तरिक विकासका केन्द्र-बिन्दु 'सामाजिकता' मानते हैं। यद्यपि अराजकतावादी विचारक भी नवमानववादकी कल्पना करते हुए व्यवस्थाने निरपेक्ष पूर्ण व्यक्तिको स्थापित करना चाहते हैं। इस प्रकार बहुधा परस्पर विरोधी वृत्तिके विचारक भी इसी एक वर्गमें आ जाते हैं। व्यानसे देखनेपर श्रात होता है कि आगामी मानवकी कल्पना कर और उसके सम्मुख वर्तमान मानवको महत्त्वहीन बताकर या व्यक्ति-मानवको समाज-मानव या दिव्य-मानवके सम्मुख गौण सिद्ध कर बहुधा ये विचारक मानववादकी मूल धारणासे काफी दूर हट जाते हैं।

—४० वी० भा०

नवयौवना-दे०—'अज्ञात-यौवना'।

नवलअनंगा-दे०—'नवोढा'।

नववधू-दे०—'अज्ञात-यौवना'।

नवोढा (नायिका)—इसका शब्दार्थ है नव विवाहिता स्त्री। सर्वप्रथम भानुदत्तने इसको मुग्धाके स्वतन्त्र भेदके रूपमें स्वीकार किया है और इनके अनुसरणपर हिन्दीमें मतिराम, दास तथा पद्माकर आदिने। वेनी प्रवीन, भानु तथा भीतल आदिने इसे ज्ञातयौवनाका भेद माना है। विशेषके लिए दे०—'नायिका-भेद'। भानुदत्तने इसे 'लज्जाभयपराधीनरति' कहा है और मतिराम भी स्वीकार करते हैं कि 'भयलाजजुत रति न चहै'। पद्माकर भी 'डर' तथा 'लाज'को रति न चाहनेका कारण मानते हैं, अतएव इस नवविवाहिता लज्जाशीला तथा भयाकुलकी ज्ञातयौवनाके अन्तर्गत स्वीकार किया जा सकता है। रहीमने नवोढाके उल्लास और उसकी आकांक्षामें लज्जा तथा आशका व्यक्त की है—'पहिरति चुनि चुनरिया भूपन भाव। नैनन देति कजरवा फूलनि चाव।' (वरवै० ५)। मतिरामने नवोढाकी लज्जाका सुन्दर चित्र प्रस्तुत किया है—'वात कही न गयी सु रही गहि हाथ दुहू सों सहेलीको अचल।' (रसरज २५)। पद्माकरने इस चित्रमें भय व्यक्त किया है—'चाकि चकी चमकी चितमैं है रही चचल अचल वारी।' (जगदि० भा० १ ३९)। रीतिकालीन काव्यमें इस नायिकाके माध्यमसे नवविवाहिता स्त्रीके लज्जा, भय तथा आतुरता आदि मनोभावोंको अंकित किया गया है।

केशव और देवकी नवलअनंगा एक सीमातक नवोढाके समान हैं, पर इस नायिकामें भय तथा लज्जाकी इनकी कोमल भावस्थिति नहीं है। केशवके अनुसार—'खेले बोलै वाल विधि हँसै त्रै सविलास।' (र० प्रि० १ २२)। इसमें नायिकाकी अपेक्षाकृत अधिक विकसित स्थिति है—'नैकु जितै चितवै चित दै तित मैं मनो दिन दैकौ ठाढ्यो।' (भा० वि० - नायिका०)। देवके उदाहरणमें केशवसे अधिक नवोढाकी लज्जाशीलता है, पर फिर भी भयाकुलताके स्थानपर मुग्धाका सामान्य भाव व्यक्त

हुआ है।

—स०

नव्य आदर्शवाद—नव्य आदर्शवाद नामसे प्रचलित आन्दोलन आधुनिक आदर्शवादी दर्शनमें नवीनतम विकास है और सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण तथा मौलिक माना जाता है। यह नव्य आदर्शवाद इसलिए कहलाता है कि यह जिस आदर्शवादका प्रतिपादन करता है वह हीगेल और उसके अनुयायियों द्वारा प्रतिपादित आदर्शवादसे भिन्न एक नयी विचारधारा है। नव्य हीगेलवाद विचारको चरम तत्त्वकी परम सम्पूर्णता मानता है और व्यक्तिगत अनुभवको उसकी तत्त्वचनानामें उस विचारात्मक सत्तामें केवल भाग लेता हुआ मानता है जो उसके भीतर व्याप्त होकर काम करती है और उसे (व्यक्तिगत अनुभवको) सार्थक और बुद्धिग्राह्य बनाती है। नव्य आदर्शवादका नव्य हीगेलवादसे यहीपर मतभेद है। नव्य आदर्शवाद व्यक्तिगत अनुभवको क्रियाशील, तत्त्वके निर्माता और ज्ञाता विषयी (subject)के एक स्वतन्त्र व्यापारके रूपमें महत्त्व देता है, केवल विचारकी प्रतिष्ठातिरूपमें नहीं। उसका मुख्य तर्क यह है कि हीगेल और उसके अनुयायियों द्वारा प्रतिपादित चरम तत्त्व सिर होनेके कारण परिवर्तन और इतिहासका स्पष्टीकरण करनेमें असमर्थ है और विश्वका चरम सघटन एक ऐसी सम्पूर्णता है, जिसमें अब कोई परिवर्तन या विकास सम्भव नहीं, वह जो है उससे अधिक नहीं हो सकता। नव्य आदर्शवाद इसका विरोधी है, उसके अनुसार वैयक्तिक विचार रचनात्मक है, निष्क्रिय विश्व-विचारका प्रतिविम्बमान नहीं। विश्वके विभिन्न तत्त्वोंका विकास जो कुछ प्रस्तुत स्यायी, अपरिवर्तनशील है उसीका व्यक्तीकरण अथवा प्रस्फुटन (unfoldment) नहीं माना जा सकता। दर्शन, परिवर्तनशील चरम तत्त्वके दृष्टिकोणसे, वैयक्तिक अनुभव और चरम तत्त्वके पारस्परिक सम्बन्धोंका इतिहास है।

—प्रि० अ०

नांदी—यह पूर्वर्ग (दि०)का एक प्रकार है। इससे देवता, ब्राह्मण तथा राजादिकोंकी आशीर्वचनमें मयुक्त स्तुति की जाती है, अतएव इसे नान्दी कहते हैं। नान्दीका अर्थ है आनन्दित करनेवाला, इससे लोग आनन्दित होते हैं। इसमें शख, चक्र, चन्द्र, चक्रवाक और कुमुदादिक मागल्य वस्तुओंका वर्णन आवश्यक है। नान्दी अष्टपदा अथवा द्वादशपदा होती है। 'अनर्घराघव' नाट्यमें 'निष्प्रलूह' अष्टपदा नान्दी है। किन्तु 'साहित्यदर्पण'की 'विमला' टीकामें बतलाया गया है कि किसीके मतानुसार इसे नान्दी कह दिया गया है, वस्तुतः यह 'नान्दी' नहीं है। यह पूर्वर्गका रंगद्वार नामक अंग है, इसमें सर्वप्रथम वाचिक या आगिक अभिनयकी अवतारणा की जाती है।

सच पूछिये तो रंगद्वारके पूर्व ही जो मंगलार्थक सामूहिक स्तुति की जाती है, वह नान्दी कही जाती है। इसे नान्दीपाठ या मंगलपाठके नामसे भी पुकारा जाता है। मारतेन्दु हरिश्चन्द्रके प्रायः सभी नाट्योंमें नान्दीपाठकी योजना है। उदाहरणके लिए, 'प्रेम जोगिनी'का 'नान्दीपाठ' उद्धृत किया जाता है—'भरित नेह नव नगर नित, वरमत सुरम अथोर। जयति अपूर्व घन कोऊ लखि नाचत मन मोग।' (भा० अ०, ना० प्र० म०, प्र० म०, पृ० ३०१)।

—४० वि०



नांदीपाठ-दे०-‘नादी’।

नागरी-दे०-‘देवनागरी’।

नागिनी-दे०-‘हठयोग’।

नाज़ीवाद-यों तो फासिज्मके अनेक भेद-प्रभेद हैं, किन्तु उनमें नाज़ीवाद सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण है। ‘नाज़ी’ शब्द हिटलरके दल राष्ट्रीय समाजवादी जर्मन श्रमिक दलके मूल जर्मन नामका संक्षेप है। नाज़ीवाद फासिज्मके समान व्यक्ति-स्वातन्त्र्य, जनतन्त्र, वैयक्तिक अधिकार, अन्तरराष्ट्रीय सहयोग और शान्ति आदिका प्रबल विरोधी है और व्यक्ति-व्यक्ति और जाति-जातिकी असमानता, ‘जिसकी लाठी उसकी भैंस’ की नीति और अधिनायकवादका प्रबल समर्थक। नाज़ी-वाद और फासिज्ममें कोई मौलिक भेद नहीं।—ह० ना०

नाटक—पाणिनि नाट्यकी उत्पत्ति ‘नट्’ धातुसे मानते हैं (पाणिनि ४।३।१२९) और रामचन्द्रगुणचन्द्रने ‘नाट्यदर्पण’में इसका उद्भव ‘नाट्’ धातुसे माना है (ना० द० . गायकवाड औरिएटल सीरीज पृ० २८)। वेबर और मोनियर विलियम्सका मत है कि ‘नट्’ धातु ‘नृत्’ धातुका प्राकृत रूप है। माकडका मत है कि ‘नृत्’ धातु बहुत प्राचीन है और ‘नट्’का प्रचलन अपेक्षाकृत कम पुराना है। किसी-किसीका मत है कि ‘नट्’ और ‘नृत्’ दोनों धातुएँ ऋग्वेद-कालसे प्रचलित हैं। दोनोंका प्रयोग स्वतन्त्र एव निरपेक्ष रूपसे होता आया है। सायणने अपने भाष्यमें ‘नट्’का अर्थ ‘व्याप्नोति’ किया है (४।१०५।२३) और ‘नृत्’का गात्र-विक्षेपण (१०।८।३)। ऐसा प्रतीत होता है कि वेदोत्तरकालमें दोनों धातुएँ समानार्थक होती गयीं, किन्तु कालान्तरमें ‘नट्’ धातुका अर्थ अधिक व्यापक बन गया और ‘नृत्’के अर्थके साथ-साथ अभिनयका अर्थ इससे सिमटता चला गया। ‘सिद्धान्तकौमुदी’के तिङन्त प्रकरणमें नाट्यकी व्युत्पत्ति इस प्रकार है—‘नट् नृत्तौ। इत्थमेवपूर्वमपि पठितम्। तत्रागविक्षेप। पूर्वपठितस्य नाट्यमर्थः। यत्कारिष नटव्यपदेशः।’ इससे यह निष्कर्ष निकला कि ‘नट्’ धातुका अर्थ गात्रविक्षेपण एव अभिनय दोनों ही था। किन्तु कालान्तरमें ‘नृत्’ धातुका प्रयोग गात्रविक्षेपणके अर्थमें होने लगा और ‘नट्’का प्रयोग अभिनयके अर्थमें। दृशरूपकारने नृत्त, नृत्य और नाट्यका अन्तर स्पष्ट किया है। नृत्त ताल-लयके आश्रित होता है, नृत्य भावाश्रित होता है, किन्तु नाट्य रसाश्रित होता है। ‘अन्यद्भावाश्रयं नृत्यम्, नृत्त ताललयाश्रयम्। अवस्थानुकृतिर्नाट्यम्, दशधैव रसाश्रयम्।’ (द० रू० प्र० प्र० ९, ७)। इस प्रकार गम्भीरतासे विचार करनेपर नृत्त और नृत्य नाट्यकी ही दो प्रथम भूमिकाएँ प्रतीत होती हैं।

रूपक और नाटक दोनों शब्द पर्यायवाची होते हुए भी सूक्ष्म अन्तरवाले प्रतीत होते हैं। नाट्यमें अवस्थाओंकी अनुकृतिको प्रधानता प्रदान की जाती है, किन्तु रूपकमें अवस्थाओंकी अनुकृतिके साथ-साथ रूपका आरोप भी आवश्यक है अर्थात् अवस्थाकी अनुकृति और रूपानुकृतिका मिश्रित रूप रूपक कहलानेका अधिकारी बनता है।

संस्कृत साहित्यमें नाटकको भी प्रधानतः काव्य ही माना गया है। दोनोंका मुख्य उद्देश्य आनन्द-प्राप्ति बताया जाता है। दोनोंका गौण उद्देश्य उपदेश एव व्युत्पत्ति भी

विधि-निषेधके रूपमें समान रीतिसे पाया जाता है, केवल उद्देश्यप्राप्तिके माधनमें भेद है—‘सामान्येन उभयमपि च तत् शास्त्रवद् विधिनिषेधविषयव्युत्पत्तिफलम्। केवल व्युत्पाद्यजनजाड्याजाड्यतारतम्यापेक्षया काव्यनाट्यशास्त्र रूपोऽयम् उपायमात्रभेदः, न फलभेदः (व्य० वि० . अ० १ पृ० २०)।

महिम भट्टका मत है कि अनुभाव-विभावादिके वर्णनसे जब आनन्दोपलब्धि होती है तो रचना काव्य कहलाती है और जब गीतादिसे रजित, नटों द्वारा उसका प्रयोग दिखाया जाता है तो वह नाटक बन जाता है—‘अनुभावविभावानां वर्णना काव्यमुच्यते। तेषामेव प्रयोगस्तु नाट्य गीतादि-रजितम्।’ (व्य० वि० अ० १ पृ० २०)।

सागरनन्दी नामक आचार्यने त्रैलोक्यके स्थानपर केवल इसी लोकके सुख-दुःखपर बल दिया है। उनका कथन है कि इसी लोकके सुख-दुःखसे उत्पन्न अवस्थाके अभिनयका नाम नाट्य है—‘अवस्था या तु लोकस्य सुख-दुःखसमुद्भवा। तस्यास्त्वभिनयः प्राज्ञैः नाट्यमित्यभिधीयते।’ सागरनन्दीकी यह व्याख्या भरतमुनिके एक दूसरे श्लोकपर आधारित प्रतीत होती है। भरतमुनि कहते हैं—‘यो यः स्वभावो लोकस्य सुखदुःखसमन्वितः। सोऽज्ञाद्यभिनयोपेतो नाट्यमित्यभिधीयते।’ भरतमुनिके मतकी विस्तृत व्याख्या करते हुए आचार्य अभिनव गुप्त कहते हैं—‘प्रत्यक्षकल्पानुव्यवसायविषयो लोकप्रसिद्ध सत्यासत्या दिविलक्षणत्वात् यच्छब्दवाच्यो लोकस्य सर्वस्य साधारणतया स्वत्वेन भाव्यमानश्चर्यमाणोऽर्थोनाट्यम्।’ अर्थात् नाटक वह दृश्य काव्य है जो प्रत्यक्ष, कल्पना एव अध्यवसायका विषय बन सत्य एव असत्यसे समन्वित विलक्षण रूप धारण करके सर्वसाधारणको आनन्दोपलब्धि कराता है।

भरतमुनि नाटककी कथावस्तुके विषयमें अपना मत स्पष्ट करते हुए कहते हैं कि देवता, मनुष्य, राजा एव महात्माओंके पूर्ववृत्तकी अनुकृतिको नाटक कहते हैं—‘देवताना मनुष्याणां राजा लोकमहात्मनाम्। पूर्ववृत्तानुचरित नाटक नाम तद्भवेत्॥’ आचार्योंने इस लक्षणपर यह शका उठायी कि प्रख्यात राजा अथवा ऋषिका वृत्त लेकर ही नाटककी रचना होती है, तो ‘प्रबोधचन्द्रोदय’ आदि उन नाटकोंकी, जिनमें गुण-दोष, श्रद्धा-भोह, विरक्ति, काम-धर्म, विद्या-अविद्या, चैतन्य आदि पदार्थ पात्र बनकर आते हैं, नाटककी सजा किस प्रकार दी जा सकती है?

आचार्योंने इस शंकाका समाधान करते हुए नाटकोंका एक और विभाग गौण नाटक नामसे किया है। उन्होंने अश्वघोषकृत ‘राजपुत्री’, जिसमें बौद्ध धर्मके सिद्धान्तोंको पात्र बनाकर बुद्धका गुणगान किया गया है तथा जयन्तकृत ‘आगमदम्बर’को जिसमें बौद्धक्षपणक, कापालिक, नीलाम्बर, चार्वाक, मीमांसक एव तार्किक आचार्य पात्ररूपमें उपस्थित होकर अपने-अपने मत एव आचारकी प्रशंसा करते हैं, गौण नाटककी कोटिमें रखा है। इसी प्रकार ‘मोहपराजय’, ‘सकल्पसूर्योदय’, ‘पूर्णपुरुषार्थचन्द्रोदय’, ‘चैतन्यचन्द्रोदय’ आदिको भी गौण नाटक माना है।

सुबन्धुने नाटकका पाँच प्रकारसे लक्षण किया है और प्रत्येक लक्षणके साथ-साथ नाटककी जातिका नाम भी दे

दिया है। शारदातनयने सुवन्धुका मत देते हुए लिखा है कि उन्होंने नाटककी पाँच जातियाँ—पूर्णा, प्रगान्त, भास्वर, ललित एवं समग्र निश्चित की हैं। उन्होंने यह भी बताया कि प्रत्येक जानिमें उपश्लेष, परिकर, परिन्यास एवं विलोमन नामक अगोंका होना नमान रूपसे पाया जाता है—‘सुवन्धुनांश्चकस्यापि लक्षणं ग्राह्यं पञ्चधा। पूर्णं चैव प्रगान्तं च भास्वरं ललितं तथा ॥ समग्रमिति विशेषा नाटके पञ्च जातयः। उपश्लेष परिकर परिन्यासो, विलोमनन्। एतान्यङ्गानि कार्याणि सर्वनाटकजातिषु ॥’ भरतमुनिके कथनानुसार पाँच सन्धियों, चार वृत्तियों, चौंसठ अगों, छत्तीस लक्षणों सहित नाटकालंकारोंसे सुशोभित, अत्यन्त सरस, उत्कृष्ट भावोंसे समन्वित, चमत्कारपूर्ण रचनासे युक्त, महापुरुषोंके सत्कारसे सन्तुष्ट, अनिन्दित आचरण-सन्निविष्ट, सन्धियोंमें सुदृष्ट, प्रयोगमें रमणीय, सुखका आश्रय, मृदुल शब्दोंसे ‘समन्वित रचना करनी चाहिये। ऐसी ही रचना नाटक नामसे अभिहित होती है—‘पञ्चसन्धिवत्तुवृत्तिवत्तु पद्यद्वयसंयुतन्। पटत्रिगल्लक्षणोपेतमलंकारोपशोभितन् ॥ महारस महाभोगमुदात्तरचनान्वितन्। महापुरुषसत्कार साध्वाचार जनप्रियन् ॥ सुदृष्टमन्धियोग च सुप्रयोग सुखाश्रयन्। मृदुशब्दामिधानं च कवि कुर्यात्तु नाटकन् ॥’

नाट्यदर्पणकार रामचन्द्र गुणचन्द्रने नाटकका लक्षण बताते हुए लिखा है कि जो प्रसिद्ध आय (पौराणिक एवं ऐतिहासिक) राज-चरितका ऐसा वर्णन हो जो धर्म, काम एवं अर्थका फलदाता हो और जो अक, आय (पञ्च अर्थप्रकृति), दशा(पञ्चावस्था)ने समन्वित हो वह नाटक कहलाता है—‘ख्याताधराजचरितं धर्मकामार्थसत्फलन्। साङ्गोपायदशासन्धिदिव्याङ्गं तत्र नाटकन्।’ (ना० द० पृ० १, श्लोक ५)।

साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ नाटकका लक्षण करते हुए लिखते हैं—नाटक वह रचना है जिसकी कथावस्तु रामायणादि एवं इतिहासमें प्रसिद्ध हो, जिसमें विलास, नमूद्वि आदि गुण तथा अनेक प्रकारके ऐश्वर्योंका वर्णन हो, जहाँ सुख-दुःखकी उत्पत्ति दिखायी जा सके और अनेक रसोंका समावेश हो सके, जिसमें ५से १० तक अंक हों, जिसका नायक पुराणादिमें प्रसिद्ध वंशमें उत्पन्न, वीरोगात्, प्रतापी, गुणवान् कोई राजर्षि अथवा दिव्य या दिव्यादिव्य पुरुष हो, जहाँ शृंगार अथवा वीर रस प्रधान हो तथा अन्य रस अगम्य हों, जिसकी निर्वहण सन्धि अत्यन्त अद्भुत हो, जिसमें चार या पाँच पुरुष प्रधान पात्रोंके साधनमें व्याप्त हों, गौकी पृष्ठके अग्रभागके समान जिसकी रचना हो (सा० द० . पृष्ठ परिच्छेद . ७११)। जब नाटकमें दससे अधिक अंक हो जाते हैं तो वह नाटक नहीं रहता, महानाटक बन जाता है। ‘हनुमन्नाटक’ इसी कोटिमें आता है।

नाटक साहित्यकी वह विधा है जिसकी सफलताका परीक्षण रंगमंच(दि०)पर होता है और रंगमंच युगविशेषकी जनरुचि और तत्कालीन आर्थिक व्यवस्थाके आधारपर निर्मित होता है। रंगमंचके व्यवस्थापकों एवं कलाकारोंको नाट्यरचनाके साहित्यिक एवं कलागत मूल्यके

साथ-साथ रंगमंचके सस्थापकोंकी रुचिका भी ध्यान रखना पड़ता है, अतः नाटकका स्वरूप प्रत्येक युगमें परिवर्तित होता रहता है। नाटकके स्वरूपके बदल जानेसे उष्ण लक्षण भी बदलना पड़ता है। हमारे देशमें मनुस्मृतिके साहित्यिक नाटकोंका अभिनय राजप्रासादोंतक ही प्रायः सीमित था। इस कारण जनरुचिमें दूर होनेके कारण उसमें अधिक परिवर्तन नहीं आया और सस्मृत नाटकका जो लक्षण भरतमुनिके समयमें प्रचलित था वही प्रायः आचार्य विश्वनाथतक प्राप्त होता रहा। नृत्य-रूपकोंकी धारा नवतंत्र रूपसे अवश्य विकसित होती हुई विश्वनाथतक कतिपय नवीन उपरूपोंका स्वरूप धारण कर गयी और ये नवी मान्यताएँ आचार्योंका प्रमाणपत्र पाकर शालीय बन गयीं।

सस्मृतमें रूपक दो प्रकारसे विकसित हुए। एक प्रकार तो मानवविकासकी पूर्णताको आदर्श मानकर चला, दूसरा समाजके यथार्थ रूपको दर्पणके समान प्रतिबिम्बित करता हुआ विकसित हुआ। जिसमें मानवताका उदात्त रूप सम्मुख आया वह नाटक हुआ और जिसमें समाजका वास्तविक रूप झलकने लगा वह प्रकरण (दि०) कहलाया। नाटकमें जहाँ किसी महान् राजाके उदात्त रूपकी कल्पना की जाती है वहाँ प्रकरणमें सामान्य जनताकी वास्तविक स्थिति दिखायी जाती है। प्रथमका उदाहरण कालिदासकृत ‘शकुन्तला’ है और दूसरेका शूद्रक-विरचित ‘मृच्छकटिक’।

आदर्शोन्मुख और यथार्थोन्मुख नाटककी ये दो पद्धतियाँ हमारे देशमें सदासे चली आ रही हैं। भारतेन्दुने दोनों शैलियोंका अनुसरण किया। यदि नाटकशैलीमें ‘हरिश्चन्द्र’-की रचना हुई तो प्रकरणशैलीमें ‘पाखण्ड-विहङ्गम’की।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने नाटकका लक्षण देते हुए लिखा है—‘नाटक शब्दका अर्थ है नट लोगोंकी क्रिया। नट कहते हैं विद्याके प्रभावसे अपने एवं किसी वस्तुके स्वरूपके फेर या त्वय दृष्टिरोचनके अर्थ फिरना। दृश्यकान्यकी संज्ञा रूपक है। रूपकोंमें नाटक ही सबसे मुख्य है, इससे रूपकमात्रको नाटक कहते हैं। इस विद्याका नाम कुशीलव-शास्त्र भी है। ग्रन्था, गिव, भरत, नारद, हनुमान्, व्यास, वाल्मीकि, लवकुश, श्रीकृष्ण, अर्जुन, पार्वती, सरस्वती और तुम्बुरु आदि इसके आचार्य हैं। इनमें भरतमुनि इस शास्त्रके मुख्य प्रवर्तक हैं।’ (भा० ना० . भा० २ पृ० दि० पृ० ४२१-४२२)। भारतेन्दु नाटककी व्याख्या करते हुए लिखते हैं कि ‘काव्यके सर्वगुणमयुक्त खेलको नाटक कहते हैं। इसका नायक कोई महाराज (जैसे दुष्यन्त) या ईश्वराज (जैसे श्रीराम) या प्रत्यक्ष परमेश्वर (जैसे श्रीकृष्ण) होना चाहिये। रस शृंगार एवं वीर। अंक पाँचके ऊपर और दसके भीतर। आख्यान मनोहर और अत्यन्त उज्ज्वल होना चाहिये।’ (भा० ना० : भा० २ पृ० दि० पृ० ४२३)।

आधुनिक कालमें नाटकके लक्षण जनरुचिके कारण बदलने पड़े हैं। बाबू गुलाबराय कहते हैं, ‘नाटकमें जीवनकी अनुकृतिको शब्दगत सकेतोंमें संकुचित करके उसको सजीव पात्रों द्वारा एक चलते-फिरते सप्राणरूपमें अंकित किया जाता है। नाटक जीवनकी साकेतिक अनुकृति नहीं है बल्कि सजीव प्रतिलिपि है। नाटकमें फँसे हुए जीवन-व्यापारकी

ऐसी व्यवस्थाके साथ रखते हैं कि अधिकसे अधिक प्रभाव उत्पन्न हो सके। —द० ओ०

यूनान तथा अन्य देशोंकी ही भाँति भारतमें भी नाटकका उद्भव धार्मिक है। नाट्यशास्त्रमें वर्णित भारतीय धारणाके अनुसार एक बार देवताओंने ब्रह्मासे एक ऐसे मनोरंजन अथवा क्रीडाकी रचना करनेके लिए प्रार्थना की, जिसे सभी जातियोंके लोग देख और सुन सकें। अतः ब्रह्माने ऋग्वेदसे पाठ्य (आख्यान एवं सवाद), सामवेदसे गीत, यजुर्वेदसे अभिनय और अथर्ववेदसे रस लेकर एक पाँचवें वेद—नाट्यवेदकी अवतारणा की, जिसका विषय इतिहास (पौराणिक आख्यान) था। उन्होंने एक रंगशालाका निर्माण कराया और भरत मुनिसे, जिन्हें नाट्यशास्त्रका प्रणेता माना जाता है, उसे रंगशालामें नाट्यके सिद्धान्तोंकी कार्यान्वित करके प्रदर्शित करनेके लिए कहा। इस प्रकार जो पहला नाटक खेला गया उसमें देवताओं और दानवोंका युद्ध प्रदर्शित था। दानवोंने इस बातपर बहुत रोष प्रकट किया कि उसमें उनकी पराजय दिखायी गयी। ब्रह्माने उन्हें शान्त करनेके लिए नाटककी व्याख्या की, जिसे भरत मुनिने उन्हें समझाया। उस व्याख्याके अनुसार नाटकमें पक्षपातके लिए स्थान नहीं, वरन् उसमें तो विश्वकी समस्त परिस्थितियों एवं घटनाओंका अनुकरण रहता है, नाट्य केवल देवताओं अथवा दानवोंका ही अनुभावन नहीं, वह तो त्रैलोक्यका भावानुकीर्तन—भावोंकी अभिव्यक्ति है, 'नैकान्ततोऽत्र भवता देवाना चानुभावनम्। त्रैलोक्यस्यास्य सर्वस्य नाट्य भावानुकीर्तनम्।' (नाट्यशास्त्र, प्रथम अध्याय, १०७), उसका प्रणयन सबके लाभके लिए होता है तथा वह समस्त चरित्रों एवं आवश्यकताओंको ध्यानमें रखकर लिखा जाता है, उसमें सभी बातोंका वर्णन रहता है तथा वैदिक एवं अन्य गीतोंका समावेश रहता है।

ऋग्वेदमें असंख्य रूप धारण करनेवाला इन्द्र अपने नायकीचित कार्योंको नृत्यमें प्रस्तुत करता हुआ बताया गया है। पुराणोंमें देवताओंके कार्योंकी लीलाकी सश्ला दी गयी है। अथर्ववेदमें संगीत एवं नृत्यकी दैवी वरदान बताया गया है। वल्लिकी प्रथा भी प्रारम्भमें देवताओं द्वारा कृत कार्योंका परिणाम थी। ब्राह्मण ग्रन्थोंमें पुरोहितोंकी नृत्य तथा अभिनय करते हुए बताया गया है। इन्द्र द्वारा नृत्योंमें कृत अपने नायकीचित कार्योंके प्रस्तुतीकरणकी तुलना रंगमंचपर नायकके अभिनयसे की जा सकती है। दैवी कार्योंकी लीला समझने तथा रंगशालाकी सम्पूर्ण प्रतीक-योजनाओं द्वारा यह सिद्ध होता है कि भारतीय नाटकोंका उद्भव धार्मिक एवं पावन है। गायक, कवि तथा अभिनेताओंकी प्रतिक्रियाओंको केवल मनोरंजनका माधन न समझकर महत्त्वपूर्ण कृत्य समझा जाता है।

स्वयं भगवान्को आदि अभिनेता माना गया है जिसकी स्वतः भूत भाव-मुद्राएँ संसारके कार्य-कलापके रूपमें, वाणी संसारके भाषा-समूहके रूपमें, आभरण चन्द्र एवं तारकणोंके रूपमें गोचर हैं। नाटकमें अभिनेता उसी प्रकार सज्जागृहसे रंगमंचपर प्रवेश करता है जैसे कि दैव समारमें अवतार लेता है तथा अज्ञातसे ज्ञात बन जाता है, अतः नाटकके नायकका रंगमंचपर प्रवेश अवतारणा कहलाता है जो यह

सूचित करता है कि वह सैद्धान्तिक रूपमें एक अवतार है। रंगमंचपर उसके इस व्यक्तित्वसे यह निर्विवाद सिद्ध है कि उसे स्वयं उन भावों एवं सवेगोंसे निर्विकार रहना है जिनका कि वह अभिनय करता है। शंकराचार्यका यह प्रश्न इसी बातकी पुष्टि करता है—क्या वह अभिनेत्री जो पत्नीका अभिनय करती है, वास्तवमें पतिका अभिनय करनेवाले पात्रकी चाहना करती है? कुशल अभिनेता अपने अंगोंका संचालन उसी प्रकार करता है जैसे पुत्तलिका-संचालक अपनी पुत्तलिकाओंकी इच्छानुसार नचाकर इच्छित भावोंकी अभिव्यक्ति करता है, परन्तु स्वयं उन भावोंसे आक्रान्त नहीं होता। प्रेक्षक वास्तव पात्रों द्वारा चित्रित प्रेम या भय आदि सवेगोंकी वास्तविक अनुभूति नहीं करता, वरन् वह स्वयं निर्विकार रहकर उस अवर्ण्य रसकी अनुभूति करता है जिसके द्वारा उसे बाह्य नहीं वरन् आन्तरिक आनन्द प्राप्त होता है। यह रसानुभूति प्रेक्षककी अपनी रस-ग्राह्यता अर्थात् रसको ग्रहण करनेकी शक्तिपर निर्भर है, नाटक तो रसानुभूतिका निमित्तमात्र है। रसानुभूति तथा सवेग एवं प्रेक्षकपर होनेवाली प्रतिक्रिया—इन दोनोंके बीचका अन्तर समझ लेना आवश्यक है। रसानुभूतिमें सवेगका निहित होना सम्भव है, किन्तु वह स्वयं सवेग एवं प्रतिक्रिया नहीं है। इससे हमें इस बातका संकेत मिलता है कि नाटकका चरम उद्देश्य प्रेक्षकको उसके स्वसे ऊपर उठाकर परब्रह्मके स्तरतक ले जाना है, जो कि अपनी ही रचनाका अवलोकन कर उससे रसानुभूति प्राप्त करता है। इस प्रकार नाटकका वास्तविक लक्ष्य उपदेश देना या प्रेरणा देना न होकर प्रेक्षकको आनन्दित करना है। उसका प्रयोजन वही है जो वैदिक यज्ञोंका रहा है, जिनमें यज्ञका कर्ता अल्पकालके लिए स्वयं देवता बन जाता है तथा यज्ञ समाप्त होनेके पश्चात् वह पुनः अपना मानवीय व्यक्तित्व प्राप्त करता है।

'अग्निपुराण'में नाटककी परिभाषा एवं उसके लक्षणादिका निरूपण है। उसमें एक प्रकारके काव्यका नाम प्रकीर्ण कहा गया है। इस प्रकीर्णके दो भेद हैं—श्रव्य और अभिनेय। सामने लाने अर्थात् दृश्य सम्मुख उपस्थित करनेको अभिनय कहते हैं। यह अभिनेय प्रकीर्ण ही नाटक है।

नाटकीय अवस्थाओंकी अवस्थानुकृति अथवा अभिनय (दि०) चार प्रकारका होता है—१ आंगिक, २ वाचिक, ३ आहार्य तथा ४ सात्त्विक। आंगिक अभिनयके अन्तर्गत अनुकरणात्मक नृत्यकी विभिन्न भाव-भंगिमा एवं मुद्रायुक्त भाषा होती है, जिसके द्वारा गीति-नाट्यका अथवा तत्सदृश गीतात्मक रचनाका पदार्थ व्यजित होता है। नेत्र, मुख आदि द्वारा सम्पादित समस्त अभिनय इसके अन्तर्गत आते हैं, जैसे, चलना, उठना, दौड़ना, हँसना इत्यादि। आंगिक अभिनयका सबसे अधिक बोध हमें कथाकली नृत्यमें होता है, जिसमें केवल अनुकृत्यात्मक चेष्टाएँ होती हैं और स्वरका अवाक् चलचित्रोंकी भाँति लेशमात्र भी व्यवहार नहीं होता। वीभत्स, करुण, रौद्र प्रभृति रसयुक्त वाक्य द्वारा मानसिक भावोंके अनुकरणको वाचिक अभिनय कहते हैं। वस्त्राभरण आदि रचना द्वारा प्रकृत मूर्तिके अनु-

करणको आहार्य कहते हैं, जैसे लव-कुशके अभिनयके लिए अभिनेताकी अवस्था वारह वर्षकी तथा वस्त्र ऋषि-बालकों जैसे होने चाहिये—वह अनुकरण आहार्य है। सात्त्विक भावोंको प्रदर्शित करनेवाले अभिनयको सात्त्विक कहते हैं, जैसे, सुख, हस्त आदिकी विशेष भंगी द्वारा रोमांच, स्तम्भ, स्वेद आदि सात्त्विक भावोंका चित्रण।

अभिनय एवं अनुकरण नृत्यशैली एवं उद्देश्य, दोनों ही दृष्टियोंसे परस्पर मिलते हैं, दोनोंमें ही मुद्राओं एवं भंगिमाओं द्वारा अर्थ एवं भावकी अभिव्यक्ति की जाती है तथा दोनोंका ही उद्देश्य प्रेक्षक-समूहको रसानुभूति कराना होता है। नाटकके उपकरणोंमें नृत्य और नृत्त भी गिने जाते हैं। इन तीनोंके बीचका अन्तर प्रारम्भमें ही दिया गया है। अतः हम देखते हैं कि नृत्यमें आगिक अभिनयकी प्रधानता रहती है। किसी भावको प्रदर्शित करनेके लिए व्यक्ति-विशेषको अनुकरणको नृत्य कहते हैं। जब अभिनय एवं नृत्यका गीत एवं कथनसे संयोग होता है, तब रूपकका सम्पूर्ण रूप उपस्थित हो जाता है। जिस प्रकार रसोंका संचार करनेमें अनुभाव-विभाव आदि सहायक होते हैं उसी प्रकार नाटकीय रसकी परिपुष्टिमें नृत्य और नृत्त आदि सहायकका काम देते हैं। इन्हीं बातोंको ध्यानमें रखकर रूपकोंके दो भेद किये गये हैं—१ रूपक, २ उप-रूपक। रूपकोंमें रसकी प्रधानता रहती है और उपरूपकोंमें नृत्य, नृत्त आदिकी। नृत्य मार्ग (सम्पूर्ण देशोंमें एक समान) और नृत्त देशी (भिन्न-भिन्न देशोंमें भिन्न-भिन्न प्रकारका) कहलाता है।

नृत्य दो प्रकारका होता है, ताण्डव और लात्य। लक्षण-ग्रन्थोंके अनुसार ताण्डवका आविष्कार शिवने और लात्यका आविष्कार पार्वतीने किया है। ताण्डवका प्रधान गुण उद्भटता तथा लात्यका मधुरता है। लात्यके दस भेद हैं, जिनमेंसे अधिकांशका सम्बन्ध नृत्यमे न होकर गायनसे है—१ गेय पद, २ स्थित पाठ्य, ३ आसीन पाठ्य, ४ पुष्पगण्डिका, ५ प्रच्छेदक, ६ त्रिगूढ, ७ सैन्धव, ८ द्विगूढ, ९ उत्तमोत्तमक तथा १० उक्त-प्रयुक्त। नृत्तके इन भेदोंका रूपकोंसे प्रायः विशेष सम्बन्ध नहीं रहता। केवल शोभाके लिए नाटक आदिके आरम्भमें (कभी-कभी नाटकके मध्यमें भी) इनका प्रयोग होता था।

रूपक(दे०)के दस भेद होते हैं। रूपकोंके अतिरिक्त नाट्याचार्योंने १८ उपरूपक (दे०) माने हैं। रूपकके भेदोंमेंसे नाटक सबसे अधिक सर्वांगपूर्ण है। यह वर्गीकरण कथावस्तु, नायक तथा मुख्य रस—इन तीन दृष्टियोंमें किया गया है, जो कि नाटकके मुख्य तत्त्व माने जाते हैं। अधिकांश महान् नाटकोंके कथानक महाकाव्योंसे तथा इस प्रकार अप्रत्यक्ष रीतिमें पौराणिक कथाओंसे लिये गये हैं।

वस्तु अथवा दृश्य कान्यके कथानकके दो भेद किये गये हैं—आधिकारिक और प्रासंगिक। मूल कथावस्तुको आधिकारिक और गौण कथावस्तुको प्रासंगिक कहते हैं। नाटकके प्रधान फलको स्वामित्व अर्थात् उसकी प्राप्ति की योग्यता अधिकार कहलाती है। उस फलका स्वामी अर्थात् उसे प्राप्त करनेवाला अधिकारी कहलाता है। उस अधिकारीकी कथाको आधिकारिक वस्तु कहते हैं। इस

प्रधान वस्तुके साधक इतिवृत्तकी प्रासंगिक कथावस्तु कहते हैं। प्रासंगिक कथावस्तुके भी दो भेद हैं—१ पताका (दे०), २ प्रकरी (दे०)। बराबर चलनेवाले अवान्तरप्रसंग को पताका और कुछ काल चलकर रुक जाने एवं समाप्त हो जानेवाले प्रसंगको प्रकरी कहते हैं। कथामें चमत्कारपूर्ण धारावाहिकता लानेके लिए पताकास्थानक(दे०)का प्रयोग किया जाता है। पताकास्थानक वह प्रासंगिक कथा है, जिसमें किसीके भाषणका किसी नये पदार्थ या भावके वशीभूत होकर कोई दूसरा ही अर्थ सूचित हो जाय। पताकास्थानक के भी चार भेद किये गये हैं।

कथावस्तुको फलप्राप्तिकी ओर अग्रसर करनेवाले चमत्कारयुक्त अंशको अर्थप्रकृति (दे०) कहते हैं। प्रत्येक नाटकमें कार्य (दे०) या व्यापार-शृंखलाकी पाँच अवस्थाएँ होती हैं। कथात्मक पाँच अवस्थाओंके योगसे अर्थ प्रकृतियोंके रूपमें विस्तारी कथानकके पाँच अंश हो जाते हैं। एक ही प्रधान प्रयोजनकी साधक उन कथाओंका मध्यवर्ती किन्ती एक प्रयोजनके साध सम्बन्ध होनेको सन्धि(दे०) कहते हैं। कुछ शास्त्रकारोंने सन्धियोंके अन्तर्गत अन्त सन्धियाँ भी मानी हैं। अन्तःसन्धियोंका उद्देश्य व्यापार-शृंखलाका शिथिलताको दूर कर उसे अग्रसर एवं चमत्कृत करना होता है। इनकी संख्या इक्कीस निश्चित की गयी है। इस प्रकार ५ सन्धियोंमें ६४ अंग और २१ अन्त सन्धियाँ हुईं। उनका प्रयोग ६ निमित्तोंसे होता है—१ इष्टार्थ, २ गोप्य-गोपन, ३ प्रकाशन, ४ राग, ५ आश्चर्य-प्रयोग और ६ वृत्तान्तका अनुपक्ष। साहित्यदर्पणकारका कथन है कि जिस प्रकार विना अंगके मनुष्य किसी कार्यको करनेमें अयोग्य रहता है, उसी प्रकार अंगहीन कान्य भी प्रयोगमें योग्य नहीं होता।

वस्तु-विन्यासमें एक बात और ध्यान देने योग्य है। इसमें कुछ बातें तो ऐसी हैं जिनका अभिनय अत्यन्त आवश्यक है, जिसमें कि मधुर और उदात्त रस तथा भाव निरन्तर उद्दीप्त हो सकें। जिनका विस्तार अपेक्षित है उन्हें दृश्य(दे०) तथा जिनकी केवल सूचना देनी चाहिये उन्हें सूच्य(दे०) कहा जाता है। कुछ बातें ऐसी भी हैं, जिनका अभिनय निषिद्ध है उदाहरणके लिए, सूच्य विषयोंमें लम्बी यात्रा, नृत्य, वध, युद्ध, देशका विप्लव, नगरका घेरा डालना, भोजन, स्नान, सुन्वन, अनुलेपन, वस्त्र धारण आदि। किन्तु कई नाटकोंमें (उदा०—माम तथा राजगोखर-कृत नाटकोंमें) इसका लल्लवधन भी हुआ है और विवाहदृश्य, नृत्य आदि दिखाये गये हैं। शास्त्रोंमें नृत्यको सूच्यके अन्तर्गत आनेकी अनुमति केवल इस दशा में दी गयी है जब कि मृत व्यक्ति पुनः जी उठे। अधिकारी(नायक)का वध नाटकमें नहीं होना चाहिये।

भारतीय नाटकोंका उद्देश्य अर्थ, धर्म या कामकी प्राप्ति है, अर्थात् नाटकमें जीवनके आदर्शोंकी व्याख्या होनी चाहिये, साथ ही वह नामाजिकोंको आनन्द देनेवाला भी होना चाहिये। दुष्टोंका दण्डित होना और सज्जनोंका उपकार ही इन नाटकोंका चरम लक्ष्य रहा है। अतः भारतीय प्राचीन नाट्यसाहित्यमें शोणान्त नाटकोंका अभाव है।

दृश्यवस्तुके अन्तर्गत आनेवाली बातें अंको(दि०)में दिखलायी जाती हैं। एक अकमें एक दिनसे अधिककी घटनाओंका समावेश नहीं होना चाहिये। प्रायः दो अंकोंके बीचमें एक वर्षतकका समय अन्तर्हित रहता है। यदि इससे अधिकका समय इतिहासानुमोदित हो तो नाटककारको उसे घटाकर एक वर्ष या उससे कमका कर देना चाहिये। इस अन्तरकी सूचना देनेके लिए पाँच प्रकारके दृश्योंका विधान किया गया है, जिनके द्वारा स्वयं अंश भी प्रकट किये जाते हैं—१ विष्कम्भक (दि०), २ प्रवेशक (दि०), ३ चूलिका (दि०), ४ अंकात्य (दि०), ५ अंकावतार (दि०)।

नाट्यके अनुरोधसे नाटकीय वस्तुके तीन और भेद हैं—१. श्राव्य (दि०), २ अश्राव्य (दि०) तथा ३. नियतश्राव्य (दि०)। नियतश्राव्य दो प्रकारका होता है—अपवारित (दि०) और जनान्तिक (दि०)। इनके अतिरिक्त आकाश-भाषित (दि०) द्वारा भी आगे-पीछेकी बातोंकी सूचना दी जाती है।

नाटकके प्रधान पात्रको नायक (दि०) कहते हैं। धनजयके अनुसार उसे १ विनीत, २ मधुर, ३. त्यागी, ४ दक्ष, ५ प्रियवद, ६ शुचि, ७ रक्तलोक, ८. वाग्मी, ९ रूढवश, १० स्थिर, ११ युवा, १२ बुद्धिमान्, १३ प्रज्ञावान्, १४ स्मृति-सम्पन्न, १५. उत्साही, १६ कलावान्, १७ शास्त्रचक्षु, १८ आत्मसम्मान्, १९ शूर, २०. दृढ, २१ तेजस्वी तथा २२ धार्मिक होना चाहिये। उसमें १ शोभा, २ विलास, ३ माधुर्य, ४ गाम्भीर्य, ५ स्थिरता, ६ तेज, ७ लालित्य तथा ८ औदार्य—ये आठ सात्विक गुण भी होने चाहिये। नाटकके अन्य पात्र—विदूषक, भृत्य, पुरोहित आदि सहायक पात्र होते हैं।

नायककी प्रिया या पत्नीको नायिका (दि०) कहते हैं, यह आवश्यक नहीं कि वह उसकी पत्नी ही हो। भरत मुनिने नायिकाके चार भेद किये हैं—१ दिव्या, २ नृपतिनी, ३ कुलस्त्री और ४ गणिका। किन्तु यह वर्गीकरण सर्वमान्य नहीं हो सका। सर्वमान्य वर्गीकरणके अनुसार नायिकाके स्वकीया, परकीया और सामान्या—ये तीन मुख्य भेद किये गये हैं। स्वकीयाके वय क्रमानुसार तीन भेद हैं—मुग्धा, मध्या और प्रगल्भा। परकीयाके दो भेद हैं—ऊढा (विवाहिता) तथा अनुढा (अविवाहिता)। (दि०—‘नायिका भेद’।)

इनके अतिरिक्त नायिकाके हाव-भाव एवं व्यवहारके अनुसार कई अलंकार (दि०) हैं। वृत्तियों (दि०) अर्थात् नायक-नायिका आदिके आचरणके ढंगोंके भी कई भेद किये गये हैं।

भाषा-प्रयोगके लिए भी भारतीय नाट्यशास्त्रमें पर्याप्त निर्देश किये गये हैं। भाषाके दो विभाग किये गये हैं—संस्कृत एवं प्राकृत। देवताओं तथा उच्च कोटिके पुरुषोंसे संस्कृत एवं स्त्रियों तथा नीच पात्रों द्वारा उनकी देगल भाषाका प्रयोग कराना विहित है। पात्रोंके वर्गीकरणके अनुसार उनके द्वारा बोली जानेवाली अपेक्षित भाषाओंकी सूची भी नाट्यशास्त्रोंमें दी गयी है। साथ ही उचित सम्बोधनोंकी सूची भी दी गयी है। पात्रोंके नामकरणपर भी नाट्यशास्त्रमें विस्तृत विवरण मिलते हैं।

नाटककी मुख्य कथाको प्रारम्भ करनेसे पूर्व कुछ कृत्योंका विधान है। इन्हें पूर्वरंग (दि०) कहते हैं। पहले एक प्रकारकी स्तुति होती है जिसे नांदी (दि०) कहते हैं। नांदीके बाद रंगद्वार (दि०) होता है, जिसमें देवताओंकी वन्दना सम्मिलित है। नृत्य भी होता है तथा सूत्रधार, विदूषक तथा सूत्रधारके सेवकके बीच वार्ता होती है और उसके द्वारा नाटकके कथानककी भी सूचना देनेके बाद वे चले जाते हैं। भरत मुनिके अनुसार इसके पश्चात् स्थापकका प्रवेश होता था, जिसके वेश द्वारा नाटककी कथाके दैवी अथवा मानवी होनेका पता चलता था और जिसके द्वारा नाटकका प्रारम्भ होता था। भरत मुनिके पश्चाद्वर्ती नाट्यशास्त्रियोंने इसके बड़े सूक्ष्म विवेचन तथा प्रभेद किये हैं। अधिकतर सूत्रधार द्वारा ही नाटकके प्रारम्भ करानेकी व्यवस्था दी गयी है। ऐसा करनेमें वह भारती वृत्ति (दि०)-का अनुसरण करता है।

भारतीय साहित्यका रस-सिद्धान्त भरत मुनिके नाट्यशास्त्रका चिर ऋणी है, क्योंकि चाहे उन्होंने रस-सिद्धान्तका स्वयं प्रवर्तन न किया हो, परन्तु यह निर्विवाद है कि आगे चलकर विद्वानोंने रसके सम्बन्धमें उन्हींका अनुकरण किया। रसकी चर्चा बहुत कालतक नाट्यशास्त्रसे सम्बद्ध होकर ही चलती रही।

रस (दि०)का अर्थ है आस्वाद्य (आस्वाद्यत्वाद्रसः)। जैसे भोज्य, पेय आदि पदार्थोंका स्वाद लिया जाता है उसी प्रकार काव्य-रसका भी स्वाद लिया जाता है। भरत मुनिके अनुसार कोई काव्यार्थ रसहीन होना ही नहीं चाहिये—‘न रसादते कश्चिदर्थं प्रवर्तते’। इसीसे रस दृश्य काव्यका एक अत्यावश्यक तत्त्व माना जाता है। ऊपर कहा जा चुका है कि नाटक रसका आश्रित है। भरत मुनिके अनुसार रसके आधार भाव (दि०) हैं। भाव मनके विकारोंको कहते हैं। ‘वागगसत्त्वोपेतान् काव्यार्थान् भावयन्तीति भावा’, अर्थात् वाणी-अंग-रचना और अनुभूतिके द्वारा भाव काव्यार्थोंकी प्रतीत कराते हैं। इस बातपर बहुत विवाद हुआ है कि वह कौन-सी प्रक्रिया है जिससे रसका परिपाक होता है और इस सामग्रीसे उसका क्या सम्बन्ध है। भरत मुनिने तो केवल इतना ही लिखा है कि ‘विभावानु-भावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्ति’ अर्थात् विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भावके संयोगसे रसकी निष्पत्ति होती है। भिन्न-भिन्न आचार्योंने संयोग तथा निष्पत्तिके भिन्न-भिन्न अर्थ किये और फलतः उत्पत्तिवाद, अनुमितिवाद, भुक्तिवाद, अभिव्यक्तिवाद (दि०) जैसे विभिन्न रस-सिद्धान्त चल पड़े। नाटकोंमें शृंगार और वीर रसको अत्यधिक महत्त्व दिया गया है तथा अधिकांश नाटक इन्हीं दोनोंपर आधारित हैं।

नाटकके प्राचीनकालीन रूप अब प्रायः लुप्त हो गये हैं। पश्चिमी नाटकोंके अनुकरणपर ही अब प्रायः सभी नाटक खेले जाते हैं। प्राचीन नाट्यरूपोंके नामपर रास-लीला तथा यात्रा उत्तरभारतमें तथा कथाकली दक्षिणमें अवशिष्ट रह गये हैं। ये रास और यात्राएँ तत्त्वकी दृष्टिसे रहस्य-नाटक हैं, जिनमें कि कृष्णकी कथा वर्णित है। इस प्रकारके रास एवं यात्राएँ कमसे कम गत दो सहस्र वर्षोंसे



लगातार होती चली आ रही है, पतञ्जलि (द्वितीय शताब्दी) ने 'जो कसका बंध हमारे समुप करने है' कहकर उनकी चर्च की है तथा उन्होंने इस प्रकारके प्रस्तुतीकरणोंकी तुलना चित्रकार द्वारा निर्मित चित्रोंसे की है। जयदेवका 'गीत-गोविन्द' कृष्णकी रहस्य-लीलाओंकी साहित्यिक रूपमें अभिव्यक्ति प्रदान करता है। बहुत-कुछ इसीके समान रामलीलाका प्रस्तुतीकरण वार्षिक त्योहार दशहरा में होता है तथा जिनका सब-कुछ मूक नाट्यके रूपमें होता है। इन सबमें जो कुछ भी धार्मिक है और जो कुछ भी नाटकीय है उनके बीच भेद करना असम्भव है। मलाबारकी कथाकलीमें शब्दोंका प्रयोग बिल्कुल नहीं होता, किन्तु उसमें समस्त अवस्थाओंको मुद्राओं एवं रूप-सत्ताके माध्यमसे अभिव्यजित करनेकी शक्ति है।

नाटककी पाश्चात्य वारणा भारतीय धारणासे भिन्न है, अतः प्राश्चात्य वारणाकी विवेचना आवश्यक है। अंग्रेजीमें नाटकके लिए ड्रामा शब्दका प्रयोग होता है। आइवर ब्राउनने ड्रामाका निम्नलिखित शब्दोंमें विवेचन किया है—ड्रामा जिस यूनानी शब्दसे निकला है उसका अर्थ है 'कृत' अथवा किया हुआ। थियेटर (प्रेक्षगृह) जिस यूनानी शब्दसे निकला है उसका अर्थ है 'प्रेक्षण-स्थल'। ऑडियन्स (=प्रेक्षक समूह) लंडन भाषासे आया है। नाटकके इतिहासका अधिकांश परिवर्तनोन्मुख नाटकीय मूल्योंकी कहानी है। प्राचीन कालमें नाटकोंमें सबेगोंका प्रस्तुतीकरण प्रधान था, किन्तु धीरे-धीरे नाटकोंमें विचार-प्रधानताका भी समावेश हुआ और दोनोंको समान महत्त्व दिया जाने लगा। आधुनिक नाटकोंके कार्य-व्यापारमें बौद्धिकताकी ही सम्पूर्ण महत्त्व दिया जाता है। प्रायः आधुनिक नाटक पठित रूपमें भी उतने ही प्रभावोत्पादक सिद्ध होते हैं, जितने अभिनीत रूपमें। ड्रामाकी 'कृत'वाली प्राचीन धारणाके अनुसार नाटक उन वयस्कोंके लिए मनोरंजन एवं शिक्षाका साधन है, जो विचारोंके भूखे हैं। अगर हम नाटकको एक ऐसी परिभाषा देना चाहें जिसके अन्तर्गत आदि मानवकी मूक अनुकृतियों एवं धार्मिक कृत्योंसे लेकर आधुनिक मानवकी दार्शनिक विचारप्रधान नाट्य-रचनाएँ आ जायें तो यह परिभाषा इतनी अस्पष्ट होगी कि लगभग न्यर्थ ही सिद्ध होगी। सुविधाके लिए हमें 'कृत'वस्तुके विषयमें दो प्रश्नोंके उत्तर खोजने चाहिये—१. क्यों? २. कैसे?

क्योंवाले प्रश्नके उत्तर दो दृष्टिकोणोंसे दिये जा सकते हैं—१. मनोवैज्ञानिक दृष्टिसे, २ ऐतिहासिक दृष्टिसे। इन दोनों दृष्टिकोणोंका समन्वय भी सम्भव है। अरस्तूने अपने काव्यशास्त्रमें ऐसा ही किया है। यूरोपकी जागतिके वादने पाश्चात्य-विचारधारापर प्राचीन साहित्यके बढ़ते हुए प्रभावके कारण अरस्तूके काव्यशास्त्रका नाटककी साहित्यिक धारणाओंपर अत्यधिक प्रभाव है। अरस्तूने नाटकके भेदोंका विशेष विवेचन किया है। अरस्तू द्वारा स्थापित (कार्य, समय एवं स्थानका) एकताओं (त्रिसकलन)का सिद्धान्त फ्रेंच साहित्यमें बहुत लोकप्रिय हुआ तथा डैपलेन, रिशल्यू, कार्नील तथा वॉयल्यूने इन सिद्धान्तोंके विशद विवेचन किये। १७ वीं वाक्यके जो कि अरस्तूके नाट्य-

सिद्धान्तोंका पक्षपाती था, वर्नार्ड जैसे सदा यह शिकायत रहा करता था कि वह सुपरिचित शास्त्रीय नाट्य-सिद्धान्तोंका पालन नहीं करता। बीसवीं शताब्दीके पूर्वार्धमें शास्त्रीय नाट्य-सिद्धान्तोंका उल्लंघन काफी प्रचलित हो चुका था।

अरस्तूने दोनों ही प्रकारोंसे नाटककी व्याख्या की। उसने यूनानी नाटकोंके उत्थानकी ऐतिहासिक व्याख्या वार्षिक कृत्योंमें होनेवाले सहगानोंके उल्लेख द्वारा की तथा नाटकीय नवगोंकी व्याख्या मनोवैज्ञानिक विवेचन द्वारा की (काव्यशास्त्र ४)। वाक्यावस्थासे ही अनुकरण मनुष्यके लिए स्वाभाविक है। सृष्टिके अन्य जीवोंसे वह इसी वाक्य श्रेष्ठ है कि वह सर्वाधिक अनुकरणशील प्राणी है और सर्वप्रथम अनुकरण द्वारा सीखता है। अरस्तूका यह कथन नितान्त सत्य है। मनुष्य पशु-पक्षियोंकी भाँति हा अनुकरणशील है। मानव-विज्ञान (एन्थ्रापॉलॉजी)के अनुसार नाट्य-अभिनयके पीछे मनुष्यकी अपनेको प्रदर्शित करनेकी जन्मजात प्रवृत्ति भी निहित है। सत्सारेके सर्वप्रथम अभिनेताने अपने परिजनोंके अणुकरण अथवा पड़ोसीकी हास्यानुकृति आदिसे चाहे जितना आनन्द उठाया हो, किन्तु उनमेंका हास्य जैसे ही एक धार्मिक कृत्यके रूपमें नियन्त्रित हुआ होगा, उसी क्षणसे अभिनयमें गम्भीरताका समावेश हुआ होगा और बौद्धिक चिन्तन द्वारा उसका परिचालन प्रारम्भ हो गया होगा। सम्भवतः सर्वप्रथम 'कृत'वस्तु हास्यके प्रयोजनसे ही की गयी होगी, जैसा कि अरस्तूने अनुकरणकी पृष्ठभूमिमें सार्वभौम हास्यका उल्लेख करते हुए सुझाया है। किन्तु यह निर्विवाद है कि जब कृत-वस्तु धार्मिक कृत्योंमें परिवर्तित हो गयी तो उनके उद्देश्य भी गम्भीर एवं पवित्र हो गये। आदि कालमें आधुनिक कालकी भाँति लोग अभिनय मनोरंजनके लिए देखने नहीं जाते थे। दुःखान्त नाटकोंके उद्भवके पूर्व ही सुखान्त नाटकोंका धार्मिक महत्त्व उठ चुका था। नभ्यताके विकासके साथ-साथ अनुकृत वस्तुओंके साथ सम्बन्धित धार्मिक भावनाका लोप होता गया और नाटककी धारणा बदलकर अवकाशके क्षणोंके मनोरंजनके रूपमें प्रतिष्ठित होती गयी। इस प्रकार नाटकके विकासमें दो प्रकारके परिवर्तन सन्निहित हैं—एक ओर तो आगिक चेष्टाओं द्वारा सवेगात्मक संवर्षका प्रस्तुतीकरण नाटकका श्रेष्ठ गुण नहीं रह गया, वरन् विचार-समर्प्य श्रेष्ठ गुण माना जाने लगा तथा दूसरी ओर प्राचीनकालिक देवी-देवताओंका स्थान मनोरंजक एवं भावोत्तेजक पात्रोंने ले लिया। वास्तवमें नाटकका प्रारम्भ गीत एवं नृत्यके संयोगने हुआ और आज भी नाटकका लोकप्रिय रूप गीत एवं नृत्यका समन्वय ही है। किन्तु प्राचीन कालके नाटकों, जो कि देवताओंकी प्रसन्नताके लिए खेले जाते थे तथा आधुनिक संगीतात्मक सुखान्त नाटकोंके उद्देश्यों एवं प्रकृतिके बीच जो अन्तर है वह दोनोंके बीचका आधारभूत परिवर्तन सूचित करता है। किन्तु यह परिवर्तन अन्तिम नहीं है, क्योंकि नाटकीय सुधारकर्ता अब भी नाटकको सामाजिक हित साधन बनाना चाहते हैं, ठीक वैसे ही, जैसे प्राचीन धार्मिक नाटक सामाजिक हितके लिए देवताओंके प्रसन्नतार्थ खेले जाते थे।

धार्मिक कृत्योंको नाटकका मूल स्रोत बताया जाता है। धार्मिक कृत्योंकी उत्पत्तिके प्रश्नपर अनेक मत हैं, जिनमेंसे केवल मुख्य मतोंका ही हम यहाँ उल्लेख करेंगे। पहले मतके अनुसार नाटकोंका उद्भव वर्ष अथवा ऋतु-परिवर्तनोंके अवसरोंपर आदिम जातियों द्वारा किये गये लोक-नृत्यों एवं लोक-गीतोंसे हुआ है। इस मतके अनुयायी अपने सिद्धान्तकी पुष्टिमें कुछ देशोंमें अब भी प्रचलित वर्ष एवं ऋतु-परिवर्तनके त्यौहारोंपर होनेवाले लोक-गीतों एवं नृत्योंके आयोजनोंके उदाहरण प्रस्तुत करते हैं। एक दूसरे मतके अनुयायियोंने आदिकालीन लोक-नृत्योंका पर्यवेक्षण किया और समाधि-कृत्योंकी ही सबका मूल स्रोत बताया। उनके अनुसार कृतवस्तु मृत व्यक्तिके सम्मानमें होती थी और उसका उद्देश्य मृतात्माको अमरत्व प्रदान करना था, जिससे कि वह अमर होकर अपने परिजनों एवं समाजका उपकार एवं पथ-प्रदर्शन कर सके। विद्वानोंका मत है कि अभिनयका प्रारम्भिक रूप प्रार्थना-उपासनाका एक प्रकार-मात्र था। प्राचीन कालमें प्रार्थना इस उद्देश्यसे की जाती थी कि देवतागण मनुष्यकी पुकार सुनकर तदनुसार कामना-पूर्ति करें। उदाहरणके लिए, उगते हुए अनाजके पौधोंको इसलिये लौंघा जाता था कि अनाजका पौधा खूब बढ़े और धरती उपजाऊ हो, धरतीपर पानीकी धार इसलिये गिरायी जाती थी कि वर्षाके देवता इस संकेतको ग्रहण करके वृष्टि करें। इन्हीं धार्मिक कृत्यों द्वारा नाट्यकलाका उद्भव हुआ तथा यह कला अवान्तरमें मनोरजनका एक साधन बन गयी। अतः यदि हम नाटकको मूल प्रेरणा एवं उसके विभिन्न प्रकार-भेदोंको उनकी ऐतिहासिक पृष्ठभूमिमें अच्छी तरह समझना चाहें तो हमें यह बात बराबर ध्यानमें रखनी चाहिये कि नाटकोंका जन्म धार्मिक स्थानोंमें हुआ है। आदि नाटकोंके प्रदर्शक पुरोहित अथवा उनके सहकारी हुआ करते थे। उस समय पुरोहित सामाजिक कार्यकर्ता होते थे और राजनीतिज्ञोंकी ही भाँति उनका भी दायित्व अपने सम्प्रदायकी रक्षा करना था। लोगोंका यह विश्वास था कि पुरोहितकी ही कृपासे समाजका हित एवं रक्षा सम्भव है, पुरोहितकी ही उपासना एवं तन्त्र-मन्त्र आदिके प्रभावसे सूर्य प्रकाशमान् है तथा वृष्टि समयपर होती है। जैसा कि बताया जा चुका है, जब प्राचीन कालकी जनता अनाजके पौधोंको लौंघती थी तो उसका यह विश्वास होता था कि ङायनिसस (धरतीको उर्वरा बनानेवाले देव) भी उसके साथ-साथ अनाजके पौधोंको लौंघ रहे हैं और इस प्रकार धरतीको अधिक उर्वर शक्ति प्रदान कर रहे हैं। इसी प्रकार जब जनता मृत व्यक्तियोंकी समाधिपर धार्मिक कृत्योंका सम्पादन करती थी तो उसे यह विश्वास होता था कि इस मृतककी आत्मा अमर होकर अतिमानवी शक्ति प्राप्त करेगी तथा कठिनाइयों एवं संकटमें अपने सम्प्रदायकी रक्षा करेगी।

नाटकका अस्तित्व क्यों है अथवा 'कृत'वस्तुका उद्देश्य क्या है, इसके अनेक उत्तर हैं। स्वभावतः ही ये उत्तर समय एवं स्थानकी विशिष्ट परिस्थितियोंके अनुसार भिन्न-भिन्न होंगे। सभ्यताएँ एवं संस्कृतियाँ अपने आवश्यकतानुसार नाटकका सर्जन करती हैं। दूसरे प्रश्न

'कैसे'के उत्तर भी अनेक एवं भिन्न भिन्न हो सकते हैं। नाटक पूर्णतः साम्प्रदायिक भी हो सकता है और व्यक्तिगत भी, पद्यात्मक भी हो सकता है और गद्यात्मक भी, उसका अभिनय व्यक्तियों अथवा व्यक्ति-समूहों द्वारा भी हो सकता है तथा उसे पुत्तलिकाओं आदि द्वारा भी प्रस्तुत किया जा सकता है। उसका साहित्यिक रूप रगमंच एवं सामाजिक उद्देश्यसे प्रभावित रहता है। नाटकके लिए किसी विशेष नियम-बन्धनकी व्यवस्था नहीं की जा सकती और न ही अनुकृति शब्दके प्रयोग द्वारा कोई सीधी-सादी परिभाषा दी बनायी जा सकती है। नाटकके बहुतसे प्रारम्भिक एवं कुछ थोड़ेसे परवर्ती रूपोंमें जीवनका वास्तविक अनुकरण देखनेको नहीं मिलता। जीवनकी अनुकृतिके स्थानपर उनमें कल्पनाजन्य परिस्थितियोंके चित्रण हैं। यह सच है कि उनमें भी किसी-न-किसी प्रकारकी अनुकृति अवश्य रहती है, किन्तु यह अनुकृति रूढिगत प्रतीकवादसे प्रेरित होती है। इसका सबसे प्रत्यक्ष उदाहरण प्राचीन यूनानी अभिनेता है, जिसने सामान्य मनुष्यकी अनुकृति करनेका प्रयत्न नहीं किया, वरन् जीवनसे भी अधिक विराट् वस्तु प्रकट करनेका प्रयत्न किया। इसीलिए वह नकली चेहरा लगाकर कृत्रिम उपायों द्वारा अतिमानवी कद तथा रूप बना लेता था। इसमें यथार्थवादी अभिनय असम्भव अवश्य हो जाता था, किन्तु धार्मिक कृत्योंके वातावरणको उससे सहायता मिलती थी। इसी प्रकार मध्यकालीन रहस्यवादी नाटकोंमें अभिनेता प्रायः अपने अभिनयका परम्परागत चिह्न धारण करता था। जिस वस्तुका अनुकरण असम्भव होता था, उसे यह चिह्न ही प्रकट करता था। यदि हम नाटकके इतिहासपर दृष्टि डालें तो हमें यह विदित हो जायेगा कि हर तरहके नाटकोंका प्रस्तुतीकरण अवतक हो चुका है—विशुद्ध कल्पनात्मक एवं प्रतीकात्मक अभिनयोंसे लेकर आधुनिक रगमंचोंपर प्रस्तुत की जानेवाली जीवनकी वास्तविकताओंतकके अनुकरण हमें मिलेंगे।

इस प्रकार नाटकके विस्तृत अर्थमें किसी भी अनुकरणात्मक कार्यको नाटक कह सकते हैं अर्थात्, 'हेमलेट'के प्रदर्शनसे लेकर प्रहसनमें विदूषकके अभिनय, मूक नाट्य, अथवा आदिकालीन धार्मिक कृत्य, सभी नाट्यकी श्रेणीमें आ जाते हैं। विशिष्ट अर्थमें 'नाटक' उस रूपकके लिए प्रयुक्त होता है, जो अभिनेताओं द्वारा प्रदर्शनके लिए लिखा जाता है। यदि हम नाटकका और भी सीमित अर्थ लें तो हम देखेंगे कि 'नाटक वह गम्भीर तथा सामान्यतः यथार्थवादी रूपक-रचना है जिसका उद्देश्य दुःखान्त नहीं है, किन्तु जो सुखान्तकी कोटिमें भी नहीं रखा जा सकता।' (फ्रेंच लेखक डाइडराट रचित 'डि ला पोएजीड्रामाटीक')। फ्रांसके डाइडराट, व्यूमार्कैयस ('एसाय सरलिजेनेरे ड्रामाटीक सीरियक्स' नामक पुस्तकमें) तथा अन्य कई लेखकोंने नाटकको वह भावात्मक रूपक माना है, जिसका कार्य समसामयिक समस्याओंकी विवेचना करना है। नाटकका विस्तृततम अर्थ है—'वह रूपक जिसमें व्यक्तियोंका एक समूह (चाहे मध्यकालीन समाजका ओर चाहे आधुनिक व्यावसायिक नाट्य-निर्माताओंका) कुछ निश्चित चरित्रोंका रूप धारण करके उनका अनुकरण जन-समूहके सम्मुख

प्रदर्शित करता है।' यह अनुकरण धार्मिक अनुकरणके रूपमें भी हो जाता है और मनोविनोदके लिए भी। किन्तु उद्देश्य जो भी हो, यह अनुकरण ही नाटकका मूलभूत सिद्धान्त है। नाटकका दूसरा अनिवार्य तत्त्व है—प्रेक्षक-समाजकी उपस्थिति। मनुष्यकी अनुकरण वृत्ति मूलरूपेण आत्म-प्रदर्शन एवं आत्मप्रतीतिका सञ्छिष्ट रूप है। यही कारण है कि इस वृत्तिकी सन्तुष्टिके लिए प्रेक्षक-समूहका होना नितान्त आवश्यक है। उपन्यास और कविता एकान्तमें पढ़ी जा सकती है, किन्तु जब नाटककार नाट्य-रचना करता है तो उसकी मानसिक आँखोंके सम्मुख प्रेक्षकोंका समूह अवश्य रहना चाहिये। 'नाटक' शब्दसे अधिकतर उम्र सवादका बोध होता है जो अभिनेताओं द्वारा प्रस्तुतीकरणके लिए हो। इस सामान्य परिभाषाके अन्तर्गत दुःखान्त नाटक(ट्रैजेडी)-से लेकर भँडैती (वॉल्स्क), प्रहसन (कॉमिक) तथा भाव-नाट्यनक आ जाते हैं।

यूरोपमें सबसे प्राचीन नाट्य साहित्य यूनानमें मिलता है। नाटकोंका जन्म उन ग्राम्य समारोहोंसे हुआ जो प्राचीन एटिका प्रदेशमें विशिष्ट अवसरोंपर प्रकृतिदेवता डायनिसस-के नम्रानमें होते थे। अनुमान किया जाता है कि वैक्सस-मद्यके देवताकी पूजासे इनका चलन हुआ। उपर्युक्त समारोहोंमें कुछ विशिष्ट लोग जिनका आधा शरीर अजा-चर्मसे ढँका रहता था, वैक्सस देवताकी स्तुति(अजा-गीत)-के नम्र गाते हुए वेदीके चारों ओर नृत्य करते थे। यह ६०० ई० पू० से पहलेकी घटना है। आधी शताब्दीके बाद एटिका-निवासी येस्पिसने गीतोंके बीचका समय भरनेके लिए कथा, व्यंग्यानुकरण और छोटे सवाद बढ़ा दिये, जिन्हें एक अभिनेता समवेत गायकोंके नेताके साथ वार्तालापके द्वारा व्यक्त करता था। उसने आगे चलकर रंगशाला में शिष्यका वेश पहनाकर पुरुषों द्वारा सवाद पढ़ाये और उन्हीं सवादोंके पात्रको फ़िनिशसने ५१० ई० पू० में पहले-पहल स्त्रीके वेशमें सबको दिखाया। प्राचीन यूनानमें दो प्रकारके नाटक होते थे—१. ट्रैजिक (दुःखान्त) (दि०) एवं कॉमिक (प्रहसन) (दि०)। प्रहसनकी लोग भूलसे सुखान्त अथवा कॉमेडी (दि०) कहते हैं। साधारणतः दुःखान्त नाटकका अन्त दुःखमय होता था और प्रहसनका सुखमय। परन्तु दोनोंमें विशेष अन्तर यह था कि दुःखान्तमें मनुष्यके जीवनकी गम्भीर समस्याओंपर विचार होता था और उसकी विपत्तियों और कष्टोंका विवरण दिया जाता था, परन्तु प्रहसनमें हास्यास्पद और निम्न कोटिके मनुष्योंकी मूर्खताओं एवं अमंगल कार्योंका विवरण दिया जाता था। दुःखान्त नाटक गम्भीर होनेके कारण सम्य लोگو में खेले जाते थे और प्रहसन ग्रामीणों में।

मध्य कालमें इंग्लैण्डके ईसाई पादरियोंने बहुदेववादियों-के मनोविनोदात्मक नाटकोंके समकक्ष नाटकोंकी प्रतिष्ठा की थी, जो कालान्तरमें अलौकिक नाटक (मिरेकिल प्लेज), रहस्यात्मक नाटक (मिस्टरीज) और भाववेश-प्रधान नाटक (पैशन प्लेज)के रूपमें प्रचलित हुए थे। इन्हींके साथ-साथ नैतिक नाटकों(मॉरेलिटीज)का प्रादुर्भाव हुआ था, जिन्हें पादरी अपने धर्म-प्रचारके उद्देश्यसे नगर-नगर घूमकर खेल्ते थे। यूरोपीय नाटकोंके आधुनिक रूपोंका श्रीगणेश

इन्हीं नाटकोंमें हुआ है, जिनमें ऐतिहासिक और काल्पनिक नाटक तो अपने नामसे ही ज्ञात हैं। संगीतनाट्य (मेलो-ड्रामा) वास्तवमें इटलीमें उत्पन्न हुआ, जिसमें दुःखान्त और प्रहसन दोनोंका सम्मिश्रण रहता है और जो हमारी भावनाओंकी अतिरिजित रूपमें चित्रित करता है। रिगूविनी और उसके अनुयायियोंने काल्पनिक (रोमांसिक) नाटकोंमें संगीतका समन्वय करके नाटकके इस रूपकी उद्भावना की थी। प्रहसनके भी अनेक रूप प्रचलित हुए जो अठारहवीं शताब्दीमें शिष्टाचार-विषयक प्रहसन(कॉमेडी ऑफ़ मैनमें)से चलकर भँडैती (फार्स), नक़ल (मार्क), स्वाँग (वॉल्स्क), हास्य-प्रधान नृत्य-गीत-नाट्य (वादेविले), मूक अभिनय (पेण्टमाइम) तथा नृत्याभिनय(वॉले)तक विकसित हुए। ऊपर उल्लिखित संगीतनाट्य(मेलोड्रामा)से नाटकके एक अन्य रूप नगीतनृत्यमय नाटक(म्यूजिक ऑपेरा)की सृष्टि हुई। इसे गीतिनाट्य भी कहते हैं। नाटकके इस रूपने धीरे-धीरे दुःखान्त एवं सुखान्त नाटकोंका स्थान ले लिया। जेनाने इस रूपको साहित्यिक स्तरपर पहुँचाया।

१६वीं शताब्दीमें नाटककी प्राचीन रुढ़िगत सीमाएँ टूटने लगीं और विभिन्न प्रकारके दुःखान्त एवं सुखान्त (कॉमेडी) नाटक लिखे जाने लगे। बादमें चलकर ट्रैजी-कॉमेडी (सुख-दुःखान्त) नाटक भी लिखे जाने लगे, जो न तो सुखान्त थे, न दुःखान्त। सवाक् छायाचित्रोंके आविष्कारके साथ-साथ यूरोपमें एकाकी नाटकोंका भी बहुत प्रचार हुआ। कुछ लोग समझते हैं कि एकाकी (दि०) दसवीं शताब्दीमें उद्भूत हुए, किन्तु वास्तवमें इनका सृजपात बहुत पहले ही हो चुका था। प्राचीन यूनान और इटलीमें लघु-प्रहसन स्वतंत्र रूपसे विकसित हुए थे और मध्ययुगमें प्रचलित थे। अँग्रेजीमें रहस्यात्मक नाटक (मिस्टरीज), अलौकिक नाटक (मिरेकिल प्लेज) और गर्भांक नाटक (इण्टरल्यूड्स)—सभी एकाकी ही थे। 'अमणशील' अभिनेता स्थान-स्थानपर 'ड्रास' नामसे छोटे-छोटे प्रहसन किया करते थे।

प्राचीन कालमें नाटक केवल पद्यमें ही लिखे जाते थे। सर्वप्रथम १६वीं शताब्दीमें सुखान्त नाटकोंमें गद्यका व्यवहार हुआ। १८वीं शताब्दीमें मध्यवर्गीय प्रेक्षक-समूहोंकी बढ़ती हुई माँगके अनुसार- नाटकोंमें गद्यका विशेष व्यवहार होने लगा तथा समसामयिक कथाओं एवं घटनाओंको भी उनमें स्थान दिया जाने लगा। इसके पश्चात् नाटकमें गद्यकी प्रधानता बराबर रही। परन्तु इससे यह न समझ लेना चाहिये कि नाटकमें पद्योंके लिए रुचि नहीं रह गयी। अधिकांश विद्वानोंका मत है कि नाटकमें सवेगात्मकता एवं तीव्रता पद्यके प्रयोगमें लायी जा सकती है।

नाट्यशास्त्रके प्रथम पाश्चात्य आचार्य अरस्तूने ड्रामाके ५ प्रधान तत्त्व माने हैं—१. कथावस्तु, २ चरित्र, ३ शैली, ४ विचार तथा ५ शिल्प एवं संगीत। उन्होंने इन तत्त्वोंपर विस्तारमें तथा गम्भीरतापूर्वक विचार किया है और अपने सिद्धान्त स्थापित किये हैं।

विद्वानोंमें इस बातपर बहुत विवाद रहा है कि नाटकन कथावस्तु (दि०) अधिक मुख्य है अथवा चरित्र चित्रण (दि०)। अरस्तूके मतानुसार घटना-संघटन द्वारा चरित्र

चित्रण अनिवार्य हो ही जाता है, अतः नाटकमें प्रधान तत्त्व घटना-सघटन है, चरित्र-चित्रण नहीं। किन्तु ड्राइडनका विचार है कि कथानकका नाटकमें न्यूनतम महत्त्व है। वैनब्रफ इस विरोधी धारणाकी और पुष्टि करता है। वह कहता है, 'मुझे विश्वास है कि मैं यह सिद्ध कर सकता हूँ कि मुख्य मनोरंजन एवं नैतिक सन्देश घटना-क्रम अथवा कार्य-व्यापारकी अपेक्षा चरित्र एवं वाग्वैदग्ध्यपर अधिक निर्भर होता है।' इस विषयपर मतभेद है। एडिथ हैमिल्टन अपने मतका प्रतिपादन अपनी पुस्तक 'थ्री ग्रीक प्लेज' (१९३७)में करते हुए कहता है कि एशिलस लिखित 'प्रोमेथ्यूस बाउण्ड'में मुख्य वस्तु उसके नायकका बन्दी होना है, जब कि अन्य लेखक सम्मिलित स्वरमें कहते हैं कि वातांलाप द्वारा प्रोमेथ्यूसके चरित्रका उद्घाटन ही उस सम्पूर्ण नाटकका सर्वस्व है। नाटकके कार्य अर्थात् प्रोमेथ्यूसके बन्दी होनेका महत्त्व तो केवल इस बातके साक्ष्यमें है कि दु खान्त नाटक मूलतः एक महान् आत्माका प्रपीडन है, जिसमें उसे महान् क्षति उठानी पड़ती है।

फिर भी यह नहीं कहा जा सकता कि नाटकीय कार्य जैसे प्रपीडन, क्षति आदि घटनाओंका नाटकमें नगण्य महत्त्व है। वास्तवमें कार्यका महत्त्व किसी प्रकार भी कम नहीं किया जा सकता, ठीक वैसे ही, जैसे शरीरके किसी अंगके लिए यह नहीं कहा जा सकता कि कौन-सा आवश्यक है, कौन-सा नहीं।

पाश्चात्य धारणाके अनुसार नाटकमें ऐसे भावात्मक वस्तु-तत्त्वका होना अति आवश्यक है जो संघर्ष उत्पन्न करे। इस संघर्षका चाहे अन्तमें समाधान हो या न हो, पर नाटकमें इसकी उपस्थिति अनिवार्य है। मनुष्यकी अनुकरण-प्रवृत्ति तभी नाटकका रूप ग्रहण कर सकती है जब कि वह कोई मानसिक एवं भौतिक संघर्ष प्रस्तुत करती हो, अर्थात् जब वह कार्यमें परिणत होती हो। पाश्चात्य नाट्यशास्त्रियोंने नाटकके कार्य-व्यापारकी पाँच स्थितियाँ मानी हैं—१ आरम्भ या प्रस्तावना (एक्सपोजीशन), २ कार्यविकास (राइज आफ ऐक्शन), ३ संघर्ष या चरम सीमा (क्लाइमैक्स, क्लाइमेक्स), ४. निगति (डिक्लूज) और समाप्ति (कनक्लूजन्)। प्रस्तावना या आरम्भ (दि०)-में नाटककारका उद्देश्य होता है प्रेक्षकोंको वे सारी सूचनाएँ दे देना जो नाटकको समझनेके लिए आवश्यक हों। वास्तवमें इससे पूर्व कि वे विविध चरित्रोंके भाग्य-निर्णयके विषयमें उत्सुक हों, उसके पहले चरित्रोंके विषयमें यह जान लेना आवश्यक है कि वे कौन हैं, क्या हैं, नाटकीय कार्य-व्यापार प्रारम्भ होनेसे पहले उनका परस्पर क्या सम्बन्ध था, इत्यादि इत्यादि। यूनानी नाट्यकार सुपरिचित कथाओंको प्रारम्भमें रख देते थे अथवा प्रोलोगमें सारी कथाका सारांश दे देते थे। उत्कृष्ट प्रस्तावनाकी विशेषता यही होती है कि वह स्वाभाविक वातचीतके रूपमें होती है और प्रारम्भिक घटनासे इतनी सम्बद्ध होती है कि दर्शकोंको यह अनुभव नहीं हो पाता कि उसे वे सूचनाएँ जान-बूझकर दी जा रही हैं। उदाहरणके लिए, इव्सनके 'ए टालम हाउस' तथा 'गोस्ट्स' इत्यादि नाटकोंमें यह विशेषता मिलती है। इसी प्रकार शेक्सपीयरके 'हैमलेट'में

भी कार्य-व्यापारके बीच अपेक्षित सूचनाएँ हमें ठीक समय-पर मिलती जाती हैं। किन्तु 'ऐज यू लाइक इट'में 'नये दरवारमें कौन-सा नया समाचार है?' 'कुछ नहीं, वस वही पुराना समाचार है'के बाद वह पुराना समाचार दर्शकोंके लिए दुहराया गया है। आरम्भ या प्रस्तावनाके बाद प्रारम्भिक घटना आती है, जिससे कार्य-विकासका प्रारम्भ अथवा संघर्षका सूत्रपात होता है। प्रारम्भिक घटना तथा प्रस्तावनामें अन्तर यह है कि प्रस्तावना नाटकके कार्य-व्यापारसे पृथक् एवं उसकी भूमिका है, अर्थात् नाटकीय कथा-वस्तु जहाँ प्रारम्भ होती है वहाँ प्रस्तावना समाप्त होती है। नाटकीय कार्यका आरंभ किसी मानसिक अथवा बाह्य घटना द्वारा होता है, जो कि नाटकीय संघर्षका बीजारोपण करता है। इसे प्रारम्भिक घटना कहते हैं। उदाहरणके लिए, 'रोमियो एण्ड जूलिएट'में जूलिएटके माता-पिता द्वारा जूलिएटका विवाह काउण्टी पेरिससे करनेका निश्चय नाटकीय संघर्षको जन्म दे देता है, अतः वह प्रारम्भिक घटना है। प्रारम्भिक घटना (दि०)से ही कार्य-विकासका प्रारम्भ होता है। प्रारम्भिक घटनासे लेकर संघर्षतकका भाग कार्य-विकास होता है। कार्य-विकासका पूर्वभाग उल्लेखन तथा समस्याओंसे पूर्ण होता है और उसमें कार्य नाटकीय संघर्षकी दिशामें अग्रसर होता है। प्रस्तावनामें जो चरित्र एवं परिस्थितियाँ प्रकट हुई थीं, उन्हींको लेकर घटनाएँ स्वाभाविक गतिसे आगे बढ़ती हैं। कार्य-विकासके बाद संघर्ष (दि०)की स्थिति आती है। यह वह स्थिति है जिसमें विरोधी शक्तियाँ अन्तिम बार परस्पर संघर्ष करती हैं तथा कथावस्तुको निर्णयात्मक क्षण प्रदान करती हैं। संघर्षके बादसे ही एक शक्ति बलवती तथा दूसरी क्षीण एवं निरुपाय होने लगती है। संघर्षमें केवल दो विरोधी शक्तियाँ होती हैं, अधिक नहीं, क्योंकि प्रेक्षकोंकी सहानुभूति केवल एक ही शक्तिसे साथ होती है तथा अन्य समस्त शक्तियाँ या तो उसकी सहायता करती हैं या विरोध। इस प्रकारके विरोधोंके कई रूप हो सकते हैं, यथा नायक एवं खलनायक, व्यक्ति एवं समाज, प्रेम और कर्तव्य, आस्था एवं अनास्थाके बीच होनेवाले विरोध अथवा मनुष्यके अपने ही मनमें होनेवाले अन्तर्द्वन्द्व। संघर्षके लिए नाटकीय हेतु अथवा चरम लक्ष्यका होना आवश्यक है। संघर्षकी घटनाएँ कार्य-व्यापारका ही अंश हैं। नाटकका वह स्थल, जहाँ विरोधी शक्तियोंकी हार-जीतका अन्तिम निर्णय होता है, संघर्ष एवं चरम सीमा कहलाता है। संघर्षके बाद समाप्ति अथवा परिणाम (कनक्लूजन् अथवा क्लाइमैक्स) आता है। परिणाम (दि०) कथावस्तुकी वह अन्तिम स्थिति है, जिसमें संघर्षका अन्त हो जाता है और नाटकका अन्तिम परिणाम हमारे सम्मुख आता है। अरस्तूके मतानुसार परिणामका स्वाभाविक होना अति आवश्यक है। यदि नाटकका परिणाम कार्य-कारणके सिद्धान्तपर आधारित न होकर केवल सयोगपर आधारित हो तो वह निम्न कोटिका और त्रुटिपूर्ण माना जायगा।

नाटकीय वस्तु-विधानकी कुछ अन्य विशेषताएँ भी हैं जो पाश्चात्य नाट्यसाहित्यको समझनेके लिए अत्यन्त आवश्यक हैं। प्रायः पाश्चात्य नाटककारोंने अपने नाटकोंकी

कथा-योजनामें समानान्तरवाद (पैरेलेलिज्म) का प्रयोग किया है। समानान्तरवाद वहाँ होता है जहाँ कार्यके एक भागका प्रधान भाव उसके दूसरे भागमें फिरसे दिखाई देता है और इस प्रकार कार्यके दोनों ही भाग एक-दूसरेके प्रधान भावकी पुष्टि करते हैं। शेक्सपीयरने समानान्तरवादका काफी प्रयोग किया है। उदाहरणके लिए, 'ए मिड् समर नाइट्स ड्रीम' में प्रेमकी एक निर्वाध शक्तिके रूपमें चित्रित किया गया है, जिसके कारण एक ओर तो लड़कियाँ अपने माता-पिताओंके विरुद्ध विद्रोह कर देती हैं और दूसरी ओर प्रेमीगण अद्भुत धृताका परिचय देते हैं। आलोचकोंके अनुसार इस नाटकके दोनों ही अंशोंमें एक ही मुख्य भावना आयी है, अर्थात् प्रेम एक ऐसी शक्ति है जिसे कोई बन्धन स्वीकार नहीं। दूसरे प्रकारके समानान्तरवादका उदाहरण हमें 'किंग लियर' में मिलता है, जिसमें दो कथानक हैं जो कि लगभग प्रत्येक वानमें एक दूसरेसे मिलते हैं। एक कथामें एक पिता अपनी पुत्रियों द्वारा प्रवर्चित होता है और केवल उस पुत्रीमें उसे सच्चा प्रेम मिलता है जिसके प्रेमकी उसने सदैव उपेक्षा की थी। दूसरी कहानीमें एक पिता अपने पुत्रोंका चरित्र परखनेमें धोसा खाता है और अन्तमें उसे सच्चा प्यार उसी पुत्रमें मिलता है जिसे उसने हत्यारा समझकर मार डालनेका निश्चय किया था। इस प्रकार लेखकने दो विभिन्न कथानकोंको समानान्तरवादकी सहायतासे मिलाकर तथा उनमें एक-सी ही भावनाका दिग्दर्शन कराकर शक्तिशाली करुण नाटककी सृष्टि कर दी है।

असादृश्य (कण्ट्रास्ट) नाटकीय वस्तु-विधानकी दूसरी विशेषता है। बिना इस सिद्धान्तके प्रयोगके नाटकमें सशक्तता कभी नहीं आ सकती। असादृश्यमें ही सघर्षके बीच निहित होते हैं, अतः व्यक्तियों, भावभावों तथा स्थायों—किन्हींके भी बीच होनेवाले सघर्षोंके पीछे असादृश्यका होना निश्चित है। उदाहरणके लिए, 'मैकबेथ' के प्रारम्भमें ही हमें मैकबेथकी उच्च कोटि की विशेषताओं एवं महान् गुणोंका परिचय मिलता है, जिसके कारण अन्तमें होनेवाली दुष्टताकी विजय प्रेक्षकोंमें बहुत गहरी प्रतिक्रिया उत्पन्न करनेमें सफल होती है। इसी प्रकार 'रोमियो एण्ड जूलिएट' के प्रारम्भमें जो उल्लास एवं हर्षयुक्त वातावरण है तथा गीत्यात्मक सनेहों-वाले दृश्य हैं, वे नाटकके दुःखद अन्तकी ओर भी गहरा रंग प्रदान करते हैं। यह प्रारम्भिक एवं अन्तिम कथा-भागोंके असादृश्यका ही फल है।

उपर्युक्त उदाहरण कथानक-सम्बन्धी असादृश्योंके हैं। असादृश्य चरित्रोंके बीच भी होते हैं, भिन्न-भिन्न पात्रों अथवा नयक तथा खलनायक आदिकी व्यक्तिगत विशेषताएँ असादृश्यके सिद्धान्त द्वारा उभरती हैं। असादृश्यके सिद्धान्तका नैतिक उपयोग भी सम्भव है, अर्थात् विभिन्न नैतिक आदर्शोंकी तुलना द्वारा उनके आपेक्षिक गुणों या अङ्गुणोंका निर्णय हो सकता है। नाटकीय विटम्बनाओं (ड्रामेटिक आयरनीज) में भी असादृश्यके सिद्धान्तका प्रयोग होता है, जिसमें एक ही विषयके दो पक्षोंका असादृश्य प्रदर्शन कर विचित्र स्थिति उत्पन्न करनेकी चेष्टा की जाती है। शेक्सपीयरके 'हेनरी फिफ्थ' (अंक २, दृश्य २) में इसी प्रकारका

स्थिति-वैचित्र्य मिलता है। सोफाक्लीजके 'इलेक्ट्रा' नाटकमें भी इसी प्रकारकी परिस्थिति है।

नाटकमें रचि उत्पन्न करनेके लिए रहस्यात्मक शैलीका भी उपयोग किया जाता है, इसीलिए उसमें रहस्य गोपन तथा आकस्मिक विस्मय (कन्सीलमेण्ट सर्प्राइज) से भी काम लिया जाता है। कथा-वस्तुके रचना-विधानमें नाटककार द्वारा दो शैलियाँ अपनायी जा सकती हैं—वह शैली जिसमें प्रेक्षक प्रारम्भसे अन्ततक चरित्रों, घटनाओं तथा मनोवृत्तियों आदिके विषयमें अनजान एवं उत्सुक रहता है और अन्तमें वास्तविक घटनाओंके उद्घाटनसे वह प्रभावित एवं आश्चर्यचकित हो जाता है, दूसरी शैली वह हो सकती है जिसमें नाटककार प्रारम्भसे ही मुख्य पात्रों, उनकी मनोवृत्तियों आदि बातोंका प्रकाशन कर देता है और तब उनके लक्ष्योंकी साथमें लेकर कहानी आगे बढ़ाता है। शेक्सपीयरने दूसरी शैलीको ही अपनाया है, उसके खल पात्रों आदिकी मनोवृत्ति प्रारम्भमें ही प्रकट रहती है और उसीके आधारपर आगेकी कथा बढ़ती है। यही शैली अपेक्षाकृत उत्तम होती है।

नाटक-रचनाके सम्बन्धमें कार्य, देश और कालकी एकता (सकलन-त्रय) की भी बराबर चर्चा हुई है। सबसे पहले अरस्तूने इस सिद्धान्तका विवेचन किया था। उसने कार्यकी एकता या सकलनका सिद्धान्त इस प्रकार प्रतिपादित किया है—नाटकीय कथानक केवल एक घटनाके अनुकरणपर होना चाहिये तथा सन्पूर्ण नाटकीय कथावस्तु एवं उसके विभिन्न अंश इस प्रकार सघटित होने चाहिये कि यदि उनमेंसे एक अंग भी निकाल दिया जाय अथवा स्थानान्तरित हो जाय तो सन्पूर्ण नाटकमें परिवर्तन आ जाय (काव्यशास्त्र, ८)। उसने कालकी एकतापर भी यह कहकर जोर दिया है कि दु खान्त नाटकका घटनाकाल केवल एक दिनका होना चाहिये, किन्तु इस अवधिमें स्वल्प परिवर्तन भी हो सकता है (काव्यशास्त्र, ५)। अरस्तूका यह कथन 'काल-सकलन' के इस परवर्ती सिद्धान्तके बहुत निकट पड़ता है कि महाकाव्यों की तुलनामें दु खान्त नाटक लघु होते हैं तथा अपेक्षाकृत संकुचित सीमाओं एवं संकीर्ण क्षेत्रोंमें घटित होते हैं (काव्यशास्त्र, २६)। यूरोपके पुनर्जागरणके पश्चात् १५७० ई०में उपर्युक्त सकलन-त्रयके सिद्धान्तका कैस्टेलवेट्रो लिखित 'पोएटिका' (काव्यशास्त्र) में वर्गीकरण एवं विवेचन हुआ है। कैस्टेलवेट्रोके इतालवी तथा वाटमें फ्रान्सीसी समर्थकोंने इन सिद्धान्तोंको अपनाया तथा प्रचारित किया। इस प्रकार इस सिद्धान्तके अनुसार (१) नाटकका कार्यव्यापार सघटित एवं सन्पूर्ण होना चाहिये, (२) घटना-काल २४ घण्टोंका होना चाहिये, यद्यपि कुछ नाट्यशास्त्रियोंके अनुसार यह समय ३६ घण्टेका होना चाहिये तथा (३) दृश्य अपरिवर्तित होना चाहिये अथवा कमसे कम एक नगरमें ही नीमित होना चाहिये।

उपर्युक्त सिद्धान्तका वर्तमान नाट्यसाहित्यमें कदापि पालन नहीं होता और नाटकोंकी रचनामें इन नियमोंकी अपेक्षा न करके स्वतन्त्रतासे काम लिया जाता है।

आधुनिक धारणाके अनुसार नाटक जीवनकी व्याख्या है जो हमारी समस्याओं एवं उनके हलकों हमारे सम्मुख



प्रस्तुत करता है। नाटक नैतिक मूल्योंकी दृष्टिसे मानवीय अभिव्यक्तिका एक श्रेष्ठ साधन है। सैद्धान्तिक रूपसे यह साहित्यका आत्म-निरपेक्ष रूप है, इनमें लेखकके व्यक्तित्वका प्रवेश नहीं होता। लेखक इसमें जो कुछ भी कहना चाहता है केवल सवादोंके माध्यमसे कहता है, अन्यथा सब कुछ घटनाओंसे स्वतः व्यंजित होता है। आज नाटक आकारमें लघुता, उद्देश्यमें सूक्ष्ममनोविश्लेषण तथा माध्यममें पाठ्य और कलात्मक अभिनयकी ओर जा रहा है।—श्या० मो० श्री०

भारतवर्षमें नाटक-परम्परा चिर प्राचीन है। मनुष्यमें अनुकरणकी प्रवृत्ति जन्मसे ही आरम्भ हो जाती है और इस प्रकार नाटक अनादि कालसे मानव-सृष्टिका चिर-सहचर रहा है। परन्तु साहित्यमें उसके प्रथम रूपके उपकरण ऋग्वेदके यम-यमी और पुरुवा-उर्वशी जैसे सूक्तोंमें सन्निहित सवाद, सामवेदके गीत, यजुर्वेदके अभिनय तथा अथर्ववेदके रसमें प्राप्त होते हैं। सम्भवतः सहिता-कालमें याज्ञिक क्रिया-कलापके अवसरपर सोमराजके क्रय-विक्रयके सम्बन्धमें यजमान विक्रोता तथा अध्वर्युके वार्तालापमें अभिनय भी होता था। भरतके अनुसार देवासुर-संग्रामके पश्चात् इन्द्रध्वजके महोत्सवपर देवताओंने नाटकका आरम्भ किया था। वैदिक कालके अनन्तर नाटकमें नृत्यका योग हुआ। रामायण और महाभारत तथा अन्य प्रचलित लघु-कथाओंसे भी नाटकको पाठ्य और संगीतकी प्राप्ति हुई, जो यज्ञादिके अवसरपर रामायण और महाभारतके संगीतमय पारायणसे स्पष्ट है। इस प्रकार नाटकका जन्म भारतमें भी धार्मिक लौकिक वातावरणमें हुआ है।

‘वाल्मीकि-रामायण’के वालकाण्डमें नाटकसदृश, ‘महाभारत’में रंगभित्तिका विशद वर्णन तथा पाणिनिके ‘अष्टाध्यायी’के नट, कुशीलव जैसे शब्दोंसे यही अनुमान होता है कि आठवीं शती ईसवी पूर्व नाटक-ग्रन्थ रहे होंगे। पतञ्जलिके ‘वल्लिवन्ध’, तथा ‘कसवध’ जैसे नाटकोंके अस्तित्व-विषयक निर्देश तथा अभिनय, चित्रण, पाठ जैसे शब्दोंके प्रयोगसे भी नाटकीय अभिनयकी सम्भावना होती है। ‘हरिवंश’में उल्लेख है कि रामने रामायणकी कथाका अभिनय किया और नारदने कृष्ण, बलराम, अर्जुन, सत्यभामा आदिके हाव भावोंका अनुकरण करके दिखाया। बौद्ध कालकी जनतामें भी नाट्यकलाके प्रति अभिरुचि थी। अवदान-शतकोंमें नाट्यकलाका निर्देश है। भरतके ‘नाट्यशास्त्र’में ‘अमृतमन्थन’ और ‘त्रिपुरदाह’ जैसे नाटक ग्रंथोंका उल्लेख है।

संस्कृत साहित्यमें कालिदासके पूर्व सौमिल्ल, कविपुत्र जैसे नाटककारोंके होनेका उल्लेख मिलता है, किन्तु केवल भासके ‘प्रतिमा’ नाटक, ‘अभिषेक’ नाटक ‘पंचरात्र’, ‘दूतवाक्य’, ‘मध्यम व्यायोग’, ‘दूत घटोत्कच’, ‘कर्णभार’, ‘उरुभग’, ‘बालचरित’ ‘प्रतिज्ञायौगन्धरायण’, ‘स्वप्नवासवदत्ता’, ‘चारुदत्त’, ‘अविमारक’ जैसे नाटक ही शेष रहे हैं। किन्तु कालिदाससे दसवीं शतीतक नाटकोंकी अविच्छिन्न परम्परा प्राप्त होती है। इस बीच कालिदासके ‘मालविकाग्निमित्र’, ‘विक्रमोर्वशीय’, ‘अभिज्ञानशकुन्तल’, शूद्रकके ‘मृच्छकटिक’, अश्वघोषके ‘सारिपुत्तपकरण’, दिङ्नाग, के ‘कुन्दमाला’, विशाखदत्तके ‘सुद्राक्षस’, ‘विशाखदेव’,

‘देवी चन्द्रदेव’, ‘अभिसारिकावचितक’, अज्ञात लेखकके ‘कौमुदीमहोत्सव’, हर्षदेवके ‘रत्नावली’, ‘प्रियदर्शिका’, ‘नागानन्द’, भट्टनारायणके ‘वैष्णोमहार’, भवभूतिके ‘उत्तर-रामचरित’, ‘मालतीमाधव’, ‘महावीरचरित’, हनुमान्के ‘हनुमन्नाटक’, राजशेखरके ‘कर्पूरमञ्जरी’, ‘बालरामायण’, ‘विद्धसालभजिका’, ‘बालमहाभारत’, क्षोमीश्वरके ‘चण्ड-कौशिक’, ‘नैपदनन्द’, जैसे नाटकोंकी वारा प्रवहमान है। तत्पश्चात् संस्कृत नाटकोंकी धारा क्षीण हो गयी, क्योंकि राजाश्रयकी समाप्तिके साथ-साथ रगमच भी समाप्त हो गया। तथापि क्षेमेन्द्रके ‘चित्रभारत’, ‘कनकजानकी’, विल्हणके ‘कर्णसुन्दरी’, वत्सराजके ‘रुक्मिणीहरण’, ‘समुद्र-मन्थन’, जयदेवके ‘प्रसन्नराघव’, विद्यानाथके ‘प्रतापसुन्दर-कल्याण’, उद्दण्डके ‘मलिकामासत’, रूपगोस्वामीके ‘विदग्धमाधव’, ‘ललितमाधव’, ‘दानकेलिकौमुदी’, कृष्ण मिश्रके ‘प्रबोधचन्द्रोदय’, वेदान्तकेशिकके ‘सकलपदार्थोदय’, गोकुलनाथके ‘अमृतोदय’, ‘रत्नखेट’, श्रीनिवास दीक्षितके ‘भावनापुरुषोत्तम’, वेदभास्करके ‘विद्यापरिणय’, भूदेव शुद्धके ‘धर्मविजयनाटक’, मेघप्रभाचार्यके ‘धर्मानुदय’, ‘पाण्डवा-भ्युदय’ जैसे नाटक लिखे गये। इन संस्कृत नाटकोंमें रसोन्मेष, महनीय और आदर्श चरित्रोंकी अवतारणा, काव्यात्मक वातावरण, नायककी विजय, सुखान्त आशी, रसानुकूल वस्तु-प्रकृति, अवस्था और सन्धिके निर्वाह, कथाकी सरलता, रगमचीय सज्जा, वेश और वचनके विन्यास, धर्म, अर्थ, कामके समसेवनपर बल दिया गया है। प्राकृत और अपभ्रंशमें नाटकोंका प्रायः अभाव है।

हिन्दी साहित्यमें अठारहवीं शतीतक काव्यका एकाधिपत्य रहा। प्रायः इस कालकी दीर्घ अवधिमें सामाजिक अवस्था, आध्यात्मिक दृष्टिकोण, दुःखवाद और वैराग्यकी ओर प्रवृत्ति, अन्तर्मुखता, राजाओं-नवाबोंकी ऊहापोहात्मक काव्यसूक्तियोंमें अभिरुचि, कवियोंकी कविताके प्रति एकान्त रुचि, राष्ट्रीय रगमचका अभाव, तथा गद्यसाहित्यकी हीनता इत्यादि अनेक कारणोंसे नाटकोंका अभाव रहा। विवाहोंमें शास्त्रार्थकी योजना, गाँवोंके स्वर्ग, नकल, निम्नवर्गीय जन-समूहके नाच-गान, कठपुतलीके नृत्य, छायाचित्र, भोंदभट्टी, रामलीला, रासलीला जैसे लोकनाट्योंके रूपमें नाटकके दर्शन अवश्य हो जाते हैं। लिपिवद्धरूपमें चौदहवीं शतीके विद्यापतिके ‘रुक्मिणीहरण’, ‘पारिजातहरण’ नाटकों तथा सोलहवीं शतीके ‘रामचरितमानस’ और ‘राम-चन्द्रिका’के सवादोंमें भी नाटकीयताकी झलक है। सत्रहवीं शतीके केशवके ‘विज्ञानगीता’, कृष्णजीवनके ‘करुणामरण’, हृदयरामके ‘हनुमान नाटक’, यशवन्त सिंहके ‘प्रबोधचन्द्रोदय’, अठारहवीं शतीके नेवाज कविके ‘शकुन्तला’, देवके ‘देवमायाप्रपञ्च’, आलमके ‘माधवानलकामन्दला’ और उन्नीसवीं शतीके महाराज विश्वनाथ सिंहके आनन्दरघु-नन्दन’, मजुके ‘हनुमान नाटक’, मनसारामके ‘रघुनाथ-रूपक’, कृष्णशर्मा साधुके ‘रामलीलाविहार नाटक’, हरिरामके ‘जानकीरामचरित नाटक’, ब्रजवासी दासके ‘प्रबोधचन्द्रोदय नाटक’ जैसे नाटकोंकी परम्परा मिलती है। पर ये वास्तवमें नाममात्रके ही नाटक हैं। ये या तो अधिकांश अनुवादित हैं या रामायण और महाभारतकी

कथाओंपर आधारित पद्यात्मक कृतियाँ हैं। अतः नाट्यकलाकी दृष्टिसे ब्रजभाषामें लिखा गया गोपालचन्द्र गिरिधरद्वारा 'नहुष' ही हिन्दीका प्रथम नाटक है।

भारतेन्दुसे पूर्व रामलीला, रासलीला, हनुमानलीला, ढोला-नाट, इन्दु-चित्रलेखाकी प्रेमकथाएँ, पूरनचन्द, गोपीचन्द, हकीमनारायकी संगीतपूर्ण नाटकियाँ, सागीत, नकल, नट, मौँझीके खेल इत्यादिमें नाट्यकलाकी जो सामग्री है उसने कोई साहित्यिक नाटक नहीं दिया, किन्तु अठारह सौ पचास ईसवीके पश्चात् एक ओर अमानत कृत 'इन्दु-समा' (गीतिनाट्य) और उसके अनुकरणपर लिखे गये 'सुन्दर-समा', 'बन्दर-समा', 'नाटक छैल बजाऊ मोहना रानीका', रौनक बनारसीका 'गुलबकावली' और 'इसाफे महमूद'से जनप्रिय नाटकोंकी और दूसरी ओर मुद्रणयन्त्रकी सुविधा, अँग्रेजी साहित्यके सम्पर्क, संस्कृत, अँग्रेजी, बँगलाके अनुवादों-रूपान्तरोंने साहित्यिक नाटकोंकी परम्परा आरम्भ होती है। भारतेन्दुने सबसे पहले १८६८ ई०में बँगलाके 'विद्यासुन्दर' प्रेमप्रधान नाटकका अनुवाद किया। फिर उनके समकालीन श्रीनिवासदास, प्रतापनारायण मिश्र, बालकृष्ण भट्ट, तोताराम, अम्बिकादत्त व्यास, राधाकृष्ण दास, बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमवन', राय देवीप्रसाद 'पूर्ण' के आगमनसे खड़ीबोलीने लिखित साहित्यिक नाटकोंकी परम्पराके मौलिक और अनुवादित नाटकोंका सर्जन आरम्भ हो जाता है।

उन्नीसवीं शतीकी जनरुचिमें आदर्शहीनता, नैतिक पतन और प्रेमके विकृत रूपकी पूजा देखकर पारसी थियेट्रोंने जिन नृत्य और संगीतप्रधान किन्तु आदर्शहीन, अश्लील नाटकोंको प्रोत्साहन दिया था, उनके विरुद्ध भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने जनताकी रुचिका परिष्कार करनेके लिए आदर्शवादी नाट्यकलाके उत्थानका प्रयत्न किया। उन्होंने 'संस्कृत और पारसी रंगमंचीय शिष्टतामें प्रयुक्त पाश्चात्य नाट्यकलाके तत्त्वोंसे अपनी स्वतन्त्र नाट्यकलाका विकास किया। 'श्रीचन्द्रावली' (नाटिका), 'विपत्त्य विषमीषधन्' (भाण), 'नीलदेवी', 'सती-प्रताप', 'भारत-दुर्दशा' (नाट्यरासक) और 'प्रेमयोगिनी'ने संस्कृत नाट्यकलाका प्रभाव है। दूसरी ओर 'अन्धेर नगरी', 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति'में पारसी थियेट्रोंकी कलाका रंग है। भारतेन्दुके सहयोगी नाटककार रीतिकवियोंसे प्रभावित हैं। उनके नाटकोंमें जीवनकी चमत्कारपूर्ण घटनाओंका चयन, प्रवाहहीन कथानक, कार्यकी अनेकलपना, निरुद्देश्य दृश्यविधान, अस्वाभाविक कथोपकथन, वान्वेदघ्य, व्यक्तित्वहीन पात्रोंके आनयनका आधिक्य है। भले ही उनके नाटकोंमें अन्य रंगमंचके अभावके कारण पारसी रंगमंचकी पद्यप्रधान कलाको ग्रहण किया गया हो, किन्तु उनका उद्देश्य केवल मनोरंजन न होकर देशहितैषिता, समाज-सुधार और राष्ट्रप्रेम है। वास्तवमें उन्नीसवीं शती उत्तरार्धमें नाट्यकला दो दिशाओंमें विकसित हुई है। एक ओर उसने श्रेष्ठतरीके रंगमंचसे प्रभावित पारसी रंगमंचको अपनाया है, जिसमें उर्दू कविताकी रंगीनी है, जिसके कथानक फारसीकी प्रेम-कथाओं, पुराणोंकी रोचक कहानियों, अँग्रेजीके रोमाञ्चकारी

साहसपूर्ण नाटकों, आख्यानो, कथाओंसे ग्रहण किये गये हैं। दूसरी ओर वह गोष्ठी नाटकोंकी कलमें व्याप्त हो गया है, जिसका वातावरण रीतिकवियों जैसा ही है, जिसके कथानक संस्कृत नाटकों तथा पौराणिक आख्यानोपर आधारित हैं, जिनमें कथाकी वैचित्र्यहीनता और अलंकृत एवं कृत्रिमतापूर्ण शैली मिलती है। ये दोनों ही नाट्यकलाएँ दोस्ती शतीके प्रथम दशकतक प्रवाहके साथ प्रयोगमें आती रही हैं।

भारतेन्दुकालमें प्रकारकी दृष्टिसे संस्कृत नाट्यकलाके आदर्शोंपर रचे गये साहित्यिक, अभिनयकी सुविधाओंके अनुकूल लिखे गये रंगमंचीय, व्यंग्य और हासपूर्ण उद्देश्य ग्रहसन, पारसी शैलीके प्रचारप्रधान तथा संस्कृत, अँग्रेजी और बँगलासे अनुवादित या रूपान्तरित पाँच प्रकारके नाटकोंकी रचना हुई है। श्रीनिवास दासके 'रणधीर और प्रेममोहिनी', 'तप्तासवरण', 'सुयोगिता-नववर', राधाकृष्ण दासके 'दु-खिनी वाला', 'पद्मावती', 'महाराणा प्रताप', किशोरीलाल गोस्वामीके 'मयंकमजरी', कृष्णशरण देव सिंहके 'माधुरीरूपक', जयोद्यासिंह उपाध्यायके 'श्रीरत्नमणीपरिणय' जैसे नाटक साहित्यिक नाटकोंकी श्रेणीमें आते हैं। भारतेन्दुकी प्रेरणासे रंगमंचको ध्यानमें रखकर लिखे गये देवकीनन्दन त्रिपाठीके 'सीता हरण', 'रत्नमणीहरण', 'रामलीला', 'कसब', 'नन्दोत्सव', 'लक्ष्मी-सरस्वती-मिलन', 'प्रचण्ड गोरक्षण', 'बालविवाह', 'गोवधनिषेध', लाला खड्गबहादुर मल्लके 'रतिकुसुमासुष', 'महाराज', 'हरतालिका', 'कल्पवृक्ष', अम्बिकादत्त व्यासके 'ललिता', 'गोमकट', 'भारत सौमान्य', बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमघन'के 'भारत सौमान्य', बलदेवप्रसाद मिश्रके 'मीरावाई', 'नन्दविदा', तोताराम वर्माके 'विवाह-विडम्बना', दामोदर शर्माके 'रामलीला', प्रतापनारायण मिश्रके 'भारत-दुर्दशा', 'सीता-वनवास', लालीके 'गोपीचन्द', दुर्गाप्रसाद मिश्रके 'प्रसास-मिलन' जैसे रंगमंचीय नाटक हैं, जिनमें गायन और नृत्य तथा पद्योंका प्रयोग पारसी नाटकोंके जैसा ही है, किन्तु जिनका उद्देश्य व्यक्ति, समाज और राष्ट्रका हित है। भारतेन्दुके 'अन्धेर नगरी', 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति', बालकृष्ण भट्टके 'शिक्षादान', देवकीनन्दन त्रिपाठीके 'रक्षाबन्धन', 'एक-एकके तीन-तीन', 'खी-चरित', 'वेद्या-विवाह', 'बैल छ टूटेको', जयनाथ सिंहके 'सैकड़ोंमें दश-दश', 'कलियुगी जनेऊ', खड्गबहादुर मल्लके 'भारत भारत', देवकीनन्दन त्रिपाठीके 'कलियुगी विवाह', चौधरी नवल सिंहके 'वेद्या', गोपालराम गहमरीके 'जैसेको तैसा', विजयानन्द त्रिपाठीके 'महाअन्धेर नगरी', देवदत्त शर्माके 'अति अन्धेर नगरी' जैसे ग्रहसन-नाटक हैं, जिनकी शूट प्रेरणा बहुविवाह, वेद्यावृत्ति, बालविवाह, नगोजाजी, लीशिश-विरोध, अविद्या, सुदखोरी, पाश्चात्य आचारों-विचारोंकी कृत्रिमता, आचर-अष्टता जैसी सामाजिक दुष्प्रवृत्तियोंसे मिली है। अनुवादित या रूपान्तरित नाटकोंमें संस्कृतसे राजा लक्ष्मण सिंहके 'शकुन्तला', भारतेन्दुके 'विद्यासुन्दर' (संस्कृतके चोर कविकृत-पर बँगलासे रूपान्तरित), 'पाखण्डविडम्बन', 'सत्य हरिश्चन्द्र', 'रत्नावली', 'मुद्रा-राक्षस', 'कपूरमजरी', 'पनजयविजयव्यायोग', राजा सीताराम वी ए के 'महावीरचरित', 'उत्तररामचरित',

‘मालतीमाधव’, ‘मालविकाग्निमित्र’, ‘मृच्छकटिक’, ‘नागानन्द’, देवदत्त तिवारीके ‘उत्तररामचरित’, नन्द विश्वनाथके ‘उत्तररामचरित’, रामेश्वर भट्टके ‘रत्नावली’, बालमुकुन्द गुप्तके ‘रत्नावली’, ज्वालाप्रसाद मिश्रके ‘वेणीसंहार’, कृष्णबलदेव वर्माके ‘मर्तुहरि राजत्याग’, शीतलप्रसादके ‘प्रबोधचन्द्रोदय’, अंग्रेजीसे तोताराम वर्माके ‘दो वृत्तान्त’, रत्नचन्द्रके ‘भ्रमजाल’, भारतेन्दुके ‘दुर्लभ बन्धु’, मथुराप्रसाद उपाध्याय शर्माके ‘साहसेन्द्र साहस’, गोपीनाथके ‘मनभावन’, ‘प्रेमलीला’, आर्याके ‘वेनिस नगरका व्यापारी’, बंगालसे रामकृष्ण वर्माके राजकिशोर देवदत्त ‘पद्मावती’, द्वारिकानाथके गागुलीकृत ‘वीर नारी’, मधुसूदनकृत ‘कृष्णाकुमारी’, उदितनारायणके मनमोहनकृत ‘सती नाटक’, ‘दीपनिर्वाण’, ‘अश्रुमती’, व्रजनाथके माइकेल मधुसूदनके ‘एकी की बोले सभ्यता’ के ‘क्या इसीकी सभ्यता कहते हैं’, केशवराम भट्टके ‘शरत और सरोजिनी’के आधारपर रचित ‘सज्जाद सम्बुल’, ‘सुरेशमोहिनी’के आशयपर लिखित ‘शमशाद सौसन’ जैसे नाटक आते हैं। हाफिज मुहम्मद अब्दुल तथा मिर्जा नजीर बेगके ‘इश्क शीरी व फरहाद’, ‘राजा सखी कृष्ण अवतार’, ‘किस्सा माहगीर व दिलवरका’, ‘नयी चन्द्रावली लासानी’ इत्यादि नाटकोंकी पारसी शैलीपर चुन्नीलालके ‘हरिश्चन्द्र’, महताव राय कायस्थके ‘हरिश्चन्द्र’, ‘रामलीला’, मथुरादासके ‘चन्द्रावली’, बरुण इलाही नामीके ‘नागर समा’, ‘नामी समा’, ‘आशिक समा’ जैसे नाटक लिखे गये। इनकी भाषा-शैली उर्दू-फारसीके शब्दोंसे भरी-पुरी है तथा इनमें ठुमरी ढादरा, दोहा-छप्पय, गजल-गानोंकी भरमार है।

बीसवीं शतीके द्वितीय दशकसे हिन्दी नाटकके विकासकी दूसरी अवस्था आरम्भ होती है। सन् १९१२ में ‘कुरुवनदहन’से नाट्यकलाके रूपमें एक नवीन परिवर्तन आरम्भ हुआ, जो माधव शुक्लके ‘महाभारत’, मिश्रबन्धुके ‘नेत्रोन्मीलन’, ‘पूर्व भारत’, वदरीनाथ भट्टके ‘दुर्गावती’, ‘वेनचरित्र’, ‘तुलसीदास’, माखनलाल चतुर्वेदके ‘कृष्णार्जुन-युद्ध’, गोविन्दवल्लभ पन्तके ‘वरमाला’, गोपालराम गहमरीके ‘वनवीर नाटक’, चन्द्रराज भण्डारीके ‘सिद्धार्थ कुमार’, ‘प्रसाद’के ‘अजातशत्रु’में और अधिक प्रगाढ़ रूप ले लेता है। इनमेंसे प्रत्येक नाटकमें एक साथ ही कथानकका वैचित्र्य, मनोवैज्ञानिक चरित्र-चित्रण, हास्यके दृश्योंकी योजना, आधुनिक जीवनका वातावरण, स्वाभाविक सलाप, साहित्यिक भाषा, स्थितिके अनुकूल सुरुचिपूर्ण गीत्यात्मक पद्यका प्रयोग, रसवत्ता इत्यादि गुण विकसित हो गये हैं। इनका एक साथ सम्मेलन इसमें पूर्वके किसी भी नाटकमें नहीं मिलता। ‘प्रसाद’के ‘सज्जन’, ‘कल्याणी-परिणय’, ‘करुणालय’, ‘प्रायश्चित्त’, ‘राज्यश्री’से स्वच्छन्दतावादी कलाका जन्म होता है, जिसमें कथानककी जटिलता, स्वच्छन्द चरित्रोंकी दार्शनिकता, भावुकता, भाषामें गद्यात्मकता, अलंकृत शैली, भाव, विचार, सभी काव्यके रसमें डूबे हुए हैं। रूपके साथ नाटकीय विधानमें भी विकास हुआ। शिक्षाके प्रसार, बहुमुखी रुचिके विकास, विविध विषयोंके विस्तार, वैज्ञानिक दृष्टिकोण, पाञ्चात्य

नाट्यकलाके प्रभाव, सामयिक जीवनमें अभिरुचि इत्यादि अनेक कारणोंसे संस्कृत नाट्यकलाके धर्म और रसके प्राचीन आदर्श शिथिल हो गये। अब उनके स्थानपर कथानक और चरित्र नाटकके प्राण हो गये। अतः इस कालके नाटकोंमें नान्दी, प्रस्तावनाके त्याग, कथानकके सौन्दर्यके लिए घटना-वैचित्र्य और कथाकी वक्रताके प्रदर्शनके लिए अकोंमें अनेक दृश्योंकी अवतारणा, सन्धि-निर्वाहकी शिथिलता, प्रायः तीन अकोंमें ही कार्य-समाप्ति, विकल्पानुसार अक-विधान, कार्यके स्थानपर वार्तालाप, स्वगत-भाषण और पृथक् सम्भाषणकी विवेकपूर्ण आयोजना, शब्द-ध्वनियोंके स्थानपर शब्दार्थोंसे वातावरणकी सृष्टि, भिन्न-भिन्न पात्रोंसे भिन्न-भिन्न प्रकारकी भाषा तथा गीतिपूर्ण पद्यके प्रयोगकी प्रवृत्ति है।

बीसवीं शतीके प्रथम चतुर्थांशमें नाटकोंकी मूल प्रेरणा रामायण, महाभारत, पुराणोंके महिमामय चरित्रों, लोककथाओं, लैला-मजनू, शीरी-फरहादकी प्रेम-कहानियों, अंग्रेजीके पेमाख्यानों, रोमांसिक नाटकों, ऐतिहासिक पुरुषों एवं घटनाओं और राजनीतिक, सामाजिक तथा धार्मिक सुधारोंसे प्राप्त हुई है। चरित्र और कथानककी दृष्टिसे इस कालमें रामलीला, रासलीला, सगीतके अतिरिक्त प्रेमप्रधान साहसिक, पौराणिक, ऐतिहासिक, सामयिक, सामाजिक तथा रूपात्मक नाटकोंकी धारा मिलती है। साहसिक नाटकोंमें अतिनाटकीयता, प्रेम, घृणा, द्वेषके रोमाचकारी स्थल, सत्य और धर्मकी विजयके प्रदर्शन, अयथार्थता, अस्वाभाविकता, अश्लीलता, दैव-घटना और मयोग-विषयकी एकागिता, जीवनके प्रति एकपक्षीय दृष्टि, स्त्री-पुरुष पात्रोंमें प्रकारविशेष और निश्चित वर्गके होनेकी प्रवृत्ति है। ये नाटक अधिकांश पारसी कम्पनियोंकी ओरसे उपस्थित किये गये हैं। जलाल अहमदशाद-कृत ‘स्वावे हस्ती’ इसी कोटिकी रचना है। पौराणिक नाटकोंमें विनायकप्रसाद तालिव बनारसीसे चली आती हुई परम्पराका विकास नारायणप्रसाद वेतावके ‘महाभारत’- (१९१२)से पुनः आरम्भ होता है। इस कोटिके नाटकोंमें धार्मिक कथानक, अतिप्राकृत प्रसंग, उपदेशकी प्रवृत्ति, प्राचीन वरिष्ठ चरित्रोंकी प्रतिष्ठा प्राप्त होती है। अतिमानवीय प्रमर्गोंपर आधारित वदरीनाथ भट्टके ‘कुरुवनदहन’, ‘वेनचरित्र’, ‘तुलसीचरित्र’, माधव शुक्लके ‘महाभारत’, ‘रामायण’, माखनलाल चतुर्वेदके ‘कृष्णार्जुन-युद्ध’, मैथिलीशरण गुप्तके ‘चन्द्रहास’, ‘तिलोत्तमा’, चन्द्रराज भण्डारीके ‘सिद्धार्थ कुमार’ विश्वम्भरनाथ कौशिकके ‘भीष्म’, सुदर्शनके ‘अंजना’, मिश्रबन्धुके ‘पूर्व भारत’, ‘प्रसाद’के ‘सज्जन’, ‘जनमेजयका नागयज्ञ’, बलदेवप्रसाद मिश्रके ‘शकर-दिग्विजय’, ‘प्रभास-मिलन’, ‘राजा शिवि’, हसरतके ‘महात्मा कबीर’, तुलसीदास शैदाके ‘जनकनन्दिनी’, बिल्वमंगल तथा उपदेशात्मकतापूर्ण वेतावके ‘पत्नीप्रताप’ या ‘मती अनसूया’, यमुनादास मेहराके ‘विश्वामित्र’, राधेश्याम कथावाचकके ‘उपा-यनिरुद्ध’, गोविन्दवल्लभ पन्तके ‘वरमाला’, विचित्र कविके ‘द्रौपदी-चीरहरण’ जैसे पौराणिक नाटक हैं।

ऐतिहासिक नाटकोंके कथानक मिश्र, जटिल और उलझे

हुए हैं। उनकी विकास स्वच्छन्दतावादी है। उनमें स्वाभाविक वर्णालाप, उक्ति-वैचित्र्य, पात्रोंमें व्यक्तित्वकी स्थापना, रसनीय भाव-व्यञ्जना, प्रशस्त काव्य-प्रवाह, कवित्वपूर्ण भाषा-शैलीकी ओर झुकाव है। 'प्रसाद'के 'राज्यश्री', 'विद्याख', 'अजातशत्रु', सुदर्शनके 'अजना', 'उग्र'के 'महात्मा ईना', बदरीनाथ मट्टके 'चन्द्रगुप्त', प्रेमचन्दके 'कर्दला', गोपालराम गहनरीके 'वनवीर', मनसुखलाल जोजातियाके 'रणवीर' और चौहान', कृष्णलाल वर्माके 'दलजीत सिंह' जैसे नाटक इसी कोटिके हैं। सामाजिक सामाजिक नाटक—समाजकी अनेक कुरीतियों, प्रथाओं-को लक्ष्य करके कुछ गम्भीर और कुछ हास्य-व्यंग्यपूर्ण शैलीमें लिखे गये हैं। आगा हथ कश्मीरीने एक ही नाटकम पुराणोंसे गृहीत गम्भीर कथानक तथा सामाजिक कुरीतियोंसे सम्बन्धित हास्यपूर्ण कथानक रखनेकी प्रथा चलायी। इस कोटिका प्रारम्भ जी० पी० श्रीवास्तव और राधेदयाम कथावाचकके नाटकोंसे होता है। जी० पी० श्रीवास्तवके मोलियरके रूपान्तरित 'मार-मारकर हकीम साहब' उर्फ 'चडढा गुलखरू' तथा 'नरदानी औरत', 'नौक-झोंक', 'उलटफेर', 'दुमदार आदमी' संग्रहके नाटक, 'उग्र'के 'उजबक', 'चार बेचारे', 'लवङ बों-बों', राधेदयाम मिश्रके 'काँसिलकी मेन्वरी', सुदर्शनके 'आनरेरी मजिस्ट्रेट' जैसे नाटक हास्य-व्यंग्यपूर्ण शैलीमें और गम्भीर शैलीमें मिश्रबन्धुके 'नेत्रोन्मीलन', आगा हथ कश्मीरीके 'पतिमन्त्रि', राधेदयाम कथावाचकके 'परिवर्तन', यमुनादास नेहराके 'पाप-परिणाम', जगन्नाथप्रसाद चतुर्वर्दीके 'मधुर मिलन', प्रेमचन्दके 'न्याम', लक्ष्मण सिंहके 'गुलामीका नगा', 'भारत-दर्पण या कौमी तलवार', 'भारतवर्ष', जैसे नाटक नञ्जिविष्ट किये जा सकते हैं। रूपात्मक नाटकोंकी कोटिमें 'प्रसाद'के 'कामना', शानदत्त सिंहके 'मायावी' जैसे नाटक आते हैं, जिनमें निश्चित पदार्थ तथा अमूर्त भाव स्वी-पुरुषके प्रतीक बनकर आये हैं।

इस प्रकार वीसवीं शतीके पश्चात् अष्टक नाट्य-साहित्य पारसी थियेट्रोंके मनोरजनप्रधान और सुलचिपूर्ण गोष्ठी-नाटकोंसे नैतिकताप्रधान तथा नैतिकताप्रधान नाटकोंसे कलाप्रधान नाटकोंकी ओर विकसित हुआ है।

वीसवीं शतीके प्रथम चतुर्थांशके पश्चात् नाट्यका विकास उनके पुकांकी (दि०) और अनेकाकी, दोनों रूपोंमें हुआ है। अनेकाकी नाटकोंमें तीनसे पाँच अक्तकके नाटक मिलते हैं। 'प्रबुद्ध यामुन' और 'गरीबी या अमीरी'में पाँच अक्त हैं, किन्तु लक्ष्मीनारायण मिश्रके नाटक तीन अक्तोंमें ही समाप्त हो गये हैं। वान्तवमं दृश्योंकी योजनाके कारण अक्तोंकी संख्या कम हो गयी है। यह दृश्य-विधान ऐच्छिक है। कथाकी विचित्रता, किमी प्रधान उद्देश्यकी पूर्ति या अभिनयकी आवश्यकताके अनुसार दृश्योंका विभाजन कर लिया गया है। उदाहरणके लिए, रूपनारायण पाण्डेयका 'सम्राट् अशोक' लिया जा सकता है। शैलीकी दृष्टिसे आधुनिक नाटकोंके दो वर्ग किये जा सकते हैं, एक सञ्ज्ञत नाट्यकलाके आदर्शोंपर या उनके प्रभावसे रचे गये नाटक, दूसरे, पश्चात्त्य शैलीके अनुकरण या विचारोंसे प्रभावित होकर लिखे गये नाटक। पहली श्रेणीके नाटकोंमें प्रस्तावना,

नायकके असाधारण व्यक्तित्व, उसकी निश्चित विजय, सुखान्तरी दृष्टि, रंग-मंकेतोंके अभाव, काव्यात्मक परिस्थिति, भावुकता, कविता, संगीत-नृत्यकी योजना, अन्तःसर्पकी कमी, कथाका उद्देश्योन्मुख प्रगति, विदूषक या उसके अभावमें किसी पात्रके द्वारा हास्यमय प्रसंगोंकी व्युत्पत्ति, स्वगत कथनके यथास्थान प्रयोगकी प्रवृत्ति लक्षित हैं, जो 'जयन्त', 'प्रतापप्रतिष्ठा', मिश्रबन्धुके 'शिवाजी', हरिकृष्ण प्रेमीके नाटकों, 'प्रसाद'के 'चन्द्रगुप्त', 'चन्द्रगुप्त', लक्ष्मीनारायण मिश्रके 'अशोक', आनन्दिप्रसाद श्रीवास्तवके 'अच्छूत', सियारामशरण गुप्तके 'पुण्यपर्व' तथा 'आधी रात'में स्पष्ट हो गयी है।

दूसरे वर्गके नाटक फायट, जुग, एडलरके मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तों, मार्क्सके द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद, इतिहासकी अर्थभूलक व्याख्या और मोलियर, वूयूइ, गेटे, लेसिंग, शॉ, इम्सन, स्ट्रिण्डबर्ग, गोगल, डाल्ट्राय, चेखव, गोकॉ, नेतरलिक, इवोजीन ओनील, काकमैन, पेरेन्देले, लोर्का, क्लाउडेल, एनाउल, सार्त्र, विलियम्स, चार्ल्स मार्सन, त्रेहमग्रोन, क्रिस्टोफरकार्ड, टी० एन्ड० इलियट, जॉन काकनो जैसे नाटककारोंकी नाट्यकलाके प्रभावसे लिखे गये हैं। यह प्रभाव या तो वैंगला साहित्यसे होकर आया या अंग्रेजी साहित्यसे। वैंगला साहित्यके प्रभावसे हिन्दी नाटकोंमें राष्ट्रीयता, सांस्कृतिक चेतना, नारी-मन्मान, कवित्वमय शैली, भावात्मकता, कथानककी इतिवृत्तात्मकता, भावोंकी व्यञ्जनात्मकता आयी है। पश्चिमसे सीधे आनेवाले प्रभावोंने भी नाटककी कलामें परिवर्तन उपस्थित किये हैं। अतः नाटकोंमें स्वच्छन्दतावाद व्याप्त हो गया है, जिसके कारण प्राचीन आदर्शोंके प्रति उदासीनता, समाजके सभी वर्गोंके प्रवेश, प्रकृतिके मानवानय रूपान्तर, नारी-पुंनपके मानसिक द्वन्द्व-चित्रणका आग्रह, यौनाकर्षण, मनोवैज्ञानिक चरित्र-चित्रणकी अधिकता दृष्टिगोचर होती है, जो 'दुर्गावती', 'राजसुकुट', 'प्रतिशोध', 'मुक्ति का रहस्य', 'पुरस्कार' जैसे नाटकोंमें स्पष्टतया देखी जा सकती है। इसके अतिरिक्त बौद्धिक दृष्टिकोणने कारण विवेकी जागरूकता, तटस्थता, नाटकोंके विषयोंके लिए प्रागतिहासिक कालमें आजतककी सामग्रीने ग्रहणकी रुचि, सामाजिकता, नाटकीयता, साहित्यिकता इत्यादि मिलती हैं, जिसका उपयोग 'संन्यासी', 'कर्तव्य', 'कैकेयी', 'धरे-धरे', 'आवारा' जैसे नाटकोंमें हुआ है।

पश्चात्त्य प्रभावने नाटकने स्वरूपमें भी परिवर्तन कर दिया है। फलतः नाटकोंमें पाँचसे तीन अक्तोंमें संकोच, एकाकी-प्रलेसन, सापेक्ष दृश्य-योजना, संगीत-कवित्व का अवाञ्छित अनिश्चयताके त्याग, प्रस्तावना, नान्दी, भरतवाक्य से अलगवा इत्यादिकी प्रवृत्ति मिलती है। सुज्ञानके दृष्टिकोणसे दूर, लक्ष्य और प्रभावकी दृष्टिसे कथानो सुज्ञान या दुःखान्त बनानेका प्रयत्न किया गया है। पात्रोंकी वैयर्थभूता, उनके चरित्र, अभिनयके स्थान, नाटकके आगमन कायों सम्बन्धी तथा रंगमंचीय शिष्टाचारके लिए प्रतिन्वात और सूचनाओं तथा नाटकने ध्येयको व्यञ्जित करनेके लिए प्रतीकोंका प्रयोग हुआ है। इनका व्यवहार 'अपगामी', 'विवाहके दिन', 'देवनाथोंकी छाया'में देखा जा सकता है।

नाट्यशैलीकी दृष्टिसे भी नवीन प्रकारोंके नाटकोंकी रचना हुई है। कृष्ण मिश्रके 'प्रबोधचन्द्रोदय', स्पेन्सरकी 'फेयरी क्वीन', 'पिलग्रिम प्रोग्रेस', 'क्रिश्चियन पैरेविल्स'की परम्परामें नाट्यरूपक लिखे गये हैं। प्रस्तुत पात्रोंसे अप्रस्तुत भावोंकी व्यञ्जना करानेवाले 'प्रसाद'के 'एक घूँट', सेठ गोविन्ददासके 'नव रस', प्राकृतिक तत्त्वोंमें सेन्द्रिय नारी-पुरुषोंकी प्रतिष्ठा करनेवाले चन्द्रभानु सिंहके 'चन्द्रिका', सुमित्रानन्दन पन्तके 'ज्योत्स्ना' और भावोंके विचारोंका सामूहिक रूपक उपस्थित करनेवाले भगवतीप्रसाद वाजपेयीके 'छलना', उदयशंकर भट्टके 'जवानी', शम्भूनाथ मिह्रके 'धरती और आकाश' जैसे नाटक इसी श्रेणीकी कृतियाँ हैं। इनके अतिरिक्त भगवतीचरण वर्माके 'तारा', उदयशंकर भट्टके 'विश्वामित्र', 'मत्स्यगन्धा', 'राधा', सुमित्रानन्दन पन्तके 'रजतशिखर', 'फूलोंका देश', 'शरत् चेतना', 'शिल्पी', 'ध्वजशेष', 'अप्सरा', 'निराला'के 'पंचवटी-प्रसंग' जैसे पद्यप्रधान गीतिनाट्य, गोविन्द-वल्लभ पन्तके 'वरमाला', 'अन्त पुरका छिद्र', उदयशंकर भट्टके 'अम्बा', चतुरसेनशास्त्रीके 'राधाकृष्ण', मुरारिशरणके 'मीरा' जैसे गद्यप्रधान भावनाट्य, सेठ गोविन्ददासके 'चतुष्पथ', 'शाप और वर' जैसे एकपात्रीय नाटक (मोनोड्रामा), अश्वके 'पहेली' जैसे झोंकी, सेठ गोविन्ददासके 'विकास', अश्वके 'छठा वेडा' जैसे स्वप्न नाटक और रामकुमार वर्माके 'बादलकी मृत्यु' जैसे कल्पनामूलक (फैंटेसी) नाटकोंका प्रणयन हुआ है।

उपादान और विषयकी दृष्टिसे आधुनिक कालमें यमुनादास मेहराके 'मोरध्वज', उदयशंकर भट्टके 'विश्वामित्र', 'राधा', सगरविजय', रामनाथ त्रिपाठीके 'श्रवणकुमार', लक्ष्मीनारायण मिश्रके 'नारदकी वीणा', राधेश्याम कथावाचकके 'सती पार्वती', चतुरसेन शास्त्रीके 'सीताराम', 'राधाकृष्ण', सेठ गोविन्ददासके 'कर्त्तव्य', मुरारिलाल मागलिकके 'मीरा', 'राम' जैसे पौराणिक, 'प्रसाद'के 'स्कन्दगुप्त विक्रमादित्य', 'चन्द्रगुप्त मौर्य', 'ध्रुवस्वामिनी', गोविन्ददासके 'अश्विगुप्त', हरिकृष्ण प्रेमीके 'स्वप्नभंग' जैसे ऐतिहासिक, रामकुमार वर्माके 'शिवाजी', अश्वके 'जयपराजय', गौरीशंकर सत्येन्द्रके 'मुक्तिगण', मिश्रधनुषके 'शिवाजी', उदयशंकर भट्टके 'दाहर', गोविन्दवल्लभ पन्तके 'राजमुकुट' जैसे नैतिक, भुवनेश्वरके 'कारवाँ'के एकाकी, गणेशप्रसाद द्विवेदीके 'सोहागविन्दी', रामकुमार वर्माके 'छोटी-सी बात', 'फैल्ट हैट', 'आँखोंका आकाश' इत्यादि व्यक्तिकी समस्याके नाटक हैं। सेठ गोविन्ददासके 'गरीबी या अमीरी', अश्वके 'लक्ष्मीका स्वागत', 'देवताओंकी छाया-में', गोविन्दवल्लभ पन्तके 'अगूरकी बेटी', उदयशंकर भट्टके 'दम हजार', आनन्दप्रसाद श्रीवास्तवके 'अछूत', रामनरेश त्रिपाठीके 'जयन्त', 'वफाती चाचा', सेठ गोविन्ददासके 'विकास' जैसे सामाजिक समस्याके नाटक तथा अश्वके 'जोंक', 'आपसका समझौता', रामकुमार वर्माके 'रूपकी बीमारी', वियोगी हरिके 'प्रबुद्ध यामुन', जनार्दन रायके 'आधी रात' जैसे हास्य-व्यंग्यप्रधान या हास्यके मधुर प्रसंगोंसे पूर्ण नाटकोंकी सृष्टि हुई है।

आज नाटक आकारमें लघुता, उद्देश्यमें मृदुम मनो-

विश्लेषण तथा माध्यममें पाठ्य और कलात्मक अभिनयकी ओर जा रहा है। —वि० रा०

**नाटिका १.**—नृत्य और नृत्तप्रधान भावाश्रित उपरूपकका भेद है, जो नाटक और प्रकरणके सकरसे बना है। उसकी कथावस्तु प्रकरणसे ली जाती है, जो कविकल्पित होती है। उसका धीरललित नायक नाटकसे गृहीत होता है। उसमें स्त्री पात्रोंकी प्रधानता होती है। दो नायिकाएँ होती हैं। ज्येष्ठा नायिका प्रगल्भा, राजवशीय, गम्भीर स्वभावकी देवी (महारानी) होती है, किन्तु अतिशय मान करती है। कनिष्ठा नायिका भी नृपवशजा, सुन्दरी, किन्तु मुग्धा होती है। नायकका इससे मिलन कष्टपूर्ण होता है और वह भी ज्येष्ठा देवीके हाथमें रहता है। अन्त पुर आदिसे सम्बन्ध रखनेके कारण राजा उससे प्रेम करने लगता है, जो धीरे-धीरे परिपक्व हो जाता है। नायक महारानीसे सशक्त रहनेके कारण छिप-छिपकर अनुराग-चेष्टा किया करता है। उसमें अगी रस शृंगार और चार अंकोंकी योजना की जाती है और कैशिकीके नर्म, नर्मस्फूर्ज, नर्मस्फोट तथा नर्मगर्म भी क्रमशः चारों अंकोंमें प्रयुक्त किये जाते हैं। उसमें विमर्श सन्धिका या तो अभाव या कुछ भाव रहता है, किन्तु शेष चारों सन्धियाँ व्यवहृत होती हैं। कुछ विद्वान् एक या दो तीन अंकोंकी नाटिका भी मानते हैं। उदा०—'रत्नावली', 'प्रियदर्शिका', 'चन्द्रप्रभा', 'विद्वज्जाल-भजिका', विरहणकृत 'कर्णसुन्दरी'। हिन्दीमें भारतेन्दुकी 'चन्द्रावली नाटिका' है। —वि० रा०

**नाटिका २.**—नाटिका उपरूपक सम्भवतः भरत मुनि-वर्णित नटीका विकसित रूप है। भरत मुनिका मत है कि नाटक और प्रकरणके योगसे नाटिकाका उद्भव होता है—'प्रत्याख्यातस्त्वितरो वा नाटकयोगे प्रकरणौ च।' उनका मत है कि इसकी वस्तु कल्पित हो और नायक राजा हो। इसमें स्त्री पात्रोंकी बहुलता, चार अंक, ललित अभिनय, सुगठित अंग, विविध गीत-नृत्य-वाद्य हों और रति सम्भोग वर्णनकी विशेषता हो, राजोपचारयुक्त व्यवहारमें क्रोध एव उसकी प्रशान्ति तथा दम्भमय कृत्य हों, राजा नायक, उसकी रानी, नायक-दूती एव परिजन जिसके पात्र हों (नाट्य-शास्त्र, १८ अध्याय, १०९, १११)।

अभिनव गुप्तने नायिकाके सम्बन्धमें एक नयी धारणा उपस्थित की है। उनका मत है कि भरत मुनिने रति-सम्भोगाटिका वर्णन तो नव-नायिकाके लिए किया है और क्रोध-प्रसादनदम्भादि देवीके लिए।

दशरूपककारने नाटिकाके इतिवृत्तकी प्रकरण और नायककी नाटकके नियमानुसार बताया है। अश्वके विषयमें उनका मत है कि इसमें एक, दो, तीन अथवा चार अंक हो सकते हैं। देवी (वडी रानी) मानिनी होनी चाहिये और नायिका मुग्धा, दिव्या और सुन्दरी हो। नायिका राजाकी पार्श्ववर्तिनी हो, किन्तु वह देवीके क्रोध-भयसे सशक्त रहे (द० रू० ३, ४६, ५२)।

नाट्यदर्पणकार दो नायिकाएँ—देवी और कन्या मानते हैं। दोनों प्रसिद्ध या अप्रसिद्ध हो सकती हैं (पृ० १२०, १२०)।

शारदातनयका मत है कि नायक प्रख्यात व्यक्ति और



धीरललित हो, रस शृंगार, वृत्ति कैशिकी, अवमर्ग रहित अन्य सन्धियाँ, विटका अभाव हो (भा० प्र०, पृ० २६३)।

विज्वनाथने 'साहित्यदर्पण'में पूर्वाचार्योंके मतका समाहार करने हुए नाटिकाका इस प्रकार लक्षण दिया है—नाटिकाकी क्या कविकल्पित होता है। इनमें चार अङ्क होते हैं। अधिकांश पात्र स्त्रियाँ होती हैं। नायक प्रसिद्ध एवं धीरललित राजा होता है। रनिवानमे सम्बन्ध रखने-वाली या-राजकुलोत्पन्ना कोई गायन प्रवीणा अनुरागवती कन्या नायिका होती है। महारानीके भयमे नायक राजा अपने प्रेमको सशक्ति होकर प्रकट करता है। महारानी राजवशकी प्रगल्भा नायिका होती है। वह पद-पदपर मान करती है। नायक और नवीन नायिकाका नमागम उसीके अधीन रहता है। इसमें शृंगार रसकी प्रधानता रहती है। कैशिकी वृत्तिकी योजना चारों अङ्कोंमें होती है। विमर्ष-सन्धि बहुत कम होती है, शेष चारों सन्धियाँ होती हैं। इनके उदाहरण हैं 'रत्नावली', 'प्रियदर्शिका', 'चन्द्र-प्रभा', 'विद्धशालभञ्जिका' आदि।

भारतेन्दुने नाटिकाका लक्षण इस प्रकार लिखा है—नाटिकामें चार अङ्क होते हैं और स्त्रीपात्र अधिक होते हैं तथा नाटिकाकी नायिका कनिष्ठा होती है, अर्थात् नाटिकाके नायककी पूर्वप्रणयिनीके वशमें रहती है। उदा०—'रत्नावली', 'चन्द्रावली' इत्यादि। —८० ओ०

नाट्यमहाकाव्य—नाटक और महाकाव्यके काव्यरूपोंमें प्रधान अन्तर यह है कि नाटकमें लेखक स्वयं कुछ नहीं कहता, उसे जो कुछ कहना होता है, पात्रोंके मुखसे कथोपकथनके रूपमें कहलाता है, किन्तु महाकाव्यमें वर्णनात्मक पद्धति अपनायी जाती है। अर्थात् उसमें कथोपकथनके साथ-साथ कविकी वर्णनके रूपमें स्वयं भी बहुत-कुछ कहनेकी स्वतन्त्रता होती है। इस दृष्टिसे महाकाव्यमें नाटक, गीतिकाव्य और कथाकाव्य, तीनोंके रूप-तत्त्व वर्तमान होते हैं। किन्तु कुछ महाकाव्य ऐसे भी होते हैं जिनमें आद्यन्त नाटकोंकी कथोपकथनवाली पद्धति ही अपनायी गयी रहती है, यद्यपि वे नाटक नहीं होते और न अभिनयके लिए उनकी रचना ही होती है। ऐसे ही महाकाव्योंको नाट्यमहाकाव्य कहा जाता है।

प्राचीन कालमें यूनानमें दु खान्त नाटक पद्यवद्ध होते थे और वही पद्धति अंग्रेजीमें ड्रेक्सपीयर आदि अनेक मध्यकालीन नाटककारोंने भी अपनायी। किन्तु पद्यवद्ध होनेके कारण ही इन नाटकोंको नाट्यमहाकाव्य नहीं कहा जा सकता, क्योंकि उनकी रचना अभिनयके लिए हुई थी, वे दृश्यकाव्य हैं, श्रव्यकाव्य नहीं। नाटकके दृश्य और महाकाव्यके श्रव्यकाव्य होनेके कारण दोनोंके कथानककी नष्टना, वर्णन-विधि, शैली और प्रभावमें भी बहुत अन्तर आ जाता है। अतः केवल आद्यन्त कथोपकथनकी पद्धति अपना देनेके कारण ही कोई महाकाव्य नाटक नहीं कहा जा सकता। यदि उसमें श्रव्यकाव्य अथवा महाकाव्यके अन्य गुण वर्तमान ह तो वह काव्य या महाकाव्य ही माना जायगा।

नाटक और महाकाव्यके इस भेदको अरस्तूने बहुत अच्छी तरह समझा है। उसके अनुसार 'महाकाव्यका

कथानक इतना लम्बा नहीं होना चाहिये कि एक दृष्टिसे उसका आदि, मध्य और अन्त न दिखलाई पड़े, पर उसे नाटकके समान बहुत छोटा भी नहीं होना चाहिये, क्योंकि नाटकमें एक ही समयपर घटित होनेवाली अनेक घटनाओंका वारी-वारीमें वर्णन किया जा सकता है, क्योंकि उनमें कालान्विति (यूनिटी ऑव टाइम) उतनी आवश्यक नहीं है। इसीसे महाकाव्य स्वभावतः नाटकसे बहुत बड़ा हो जाता है।' (पोइटिक्स ऑव एरिस्टाटिल—एड्री मैन्स लाइब्रेरी—१९४९, पृ० ४७४८)। अरस्तूने वस्तु-योजनाकी दृष्टिसे नाटक और महाकाव्यका यह अन्तर बताया है—'नाटकोंमें दर्शकोंको आश्चर्यचकित करनेकी ही आवश्यकता होती है। पर महाकाव्यमें उसमें आगे बढ़कर असम्भव और अविश्वसनीय बातों और घटनाओंका भी वर्णन किया जाता है, महाकाव्य अभिनेय नहीं होता, इसीसे उसमें इस तरहकी अनभिनेय या असम्भव बातोंकी योजना की जाती है।' (वही पृष्ठ ४९)। प्रभावकी दृष्टिसे अरस्तूने यह अन्तर बताया है कि 'अवान्तर कथाओंसे महाकाव्यके गान्भीर्य और गुणत्वकी वृद्धि होती है और साथ ही पाठकों-श्रोताओंको औत्सुक्य-शान्ति और विश्रान्ति भी प्राप्त होती है। नाटकोंमें घटनाओं और चरित्रोंका यह रूपवैविध्य नहीं होता, जिससे उन्हें वैसी सफलता नहीं मिलती जैसी महाकाव्योंको मिलती है।' (वही पृ० ४०)।

नाटक और महाकाव्यका यह अन्तर जानना इसलिए आवश्यक है कि नाट्यमहाकाव्यमें नाटक और महाकाव्य, दोनोंके रूपनस्त्वोंका नमिश्रण होता है और बिना इन अन्तरकी समझे, यह स्पष्ट नहीं हो सकता कि कोई छन्दोबद्ध नाटक नाट्यमहाकाव्य क्यों नहीं है अथवा कोई कथोपकथनात्मक महाकाव्य या नाट्यमहाकाव्य छन्दोबद्ध नाटक क्यों नहीं है। अरस्तूके विवेचनसे स्पष्ट हो जाता है कि केवल कथोपकथनकी पद्धति अपना देनेसे ही न तो कोई पद्य-प्रबन्ध नाटक माना जा सकता है और न पद्यवद्ध होनेके कारण ही कोई नाटक महाकाव्यकी कोटिमें गिना जा सकता है। वस्तुतः दोनोंके गुण और जातिमें भेद है। अतः नाट्य-महाकाव्य वह पद्यवद्ध काव्य है जिसमें नाटककी कथोपकथन-पद्धति और नाटकीय सन्धियोंसे युक्त अन्विति तो होती है, पर जो अभिनेय नहीं होता, क्योंकि उसका कथानक नाटक-की अपेक्षा अधिक लम्बा, वैविध्यपूर्ण और अवान्तर कथाओं तथा अनभिनेय दृश्योंसे युक्त होता है और जिसमें नाटककी अपेक्षा, गुरुत्व और गान्भीर्य अधिक होता है। निष्कर्ष यह है कि महाकाव्यके जो स्थिर लक्षण होते हैं, वे यदि किसी नाट्य-पद्य-प्रबन्धमें पाये जायें तो उस प्रबन्धको नाट्य-महाकाव्य कहा जायगा। यदि वह प्रबन्ध न तो महाकाव्य बन पाया है और न नाटक तो उसे नाटकीय शैलीका प्रबन्धकाव्य कहा जायगा और यदि वह अभिनेय है और उसमें नाटकके गुण अधिक हैं तो उसे पद्यनाटक या गीतिनाट्य कहेंगे। यूरोपीय साहित्यमें जर्मन कवि गेटेका 'फाउस्ट' तथा अंग्रेजी कवि ड्रामस हार्टीका 'द टाइनेट' नाट्यमहाकाव्य हैं। हिन्दीमें केशवदासकी 'रामचन्द्रिका' की यदि महाकाव्य माना जाय तो उसे भी नाट्य-महाकाव्य कह सकते हैं क्योंकि उसमें आद्यन्त

कथोपकथनकी पद्धति अपनायी गयी है और बोलनेवालोंके नाम छन्दोंके बाहर अलगसे दिये गये हैं, जैसा नाटकोंमें होता है। साथ ही 'रामचन्द्रिका' अभिनेय नहीं है और न उसमें नाटकके अन्य गुण ही पाये जाते हैं, पर बहुतसे विद्वानोंने 'रामचन्द्रिका'के महाकाव्य होनेमें शंका प्रकट की है, अतः उसे नाट्यप्रबन्धकाव्य कहना ही अधिक समीचीन है।

—श० ना० सि०

**नाट्यरासक**—इसमें एक अंक, उदात्त नायक, पीठमर्द उपनायक, शृंगारका समावेश और हास्य रसका प्राधान्य रहता है। इसमें नायिका वासकसज्जा, मुख और निर्वहण-सन्धियोंका प्रयोग रहता है। कोई-कोई विद्वान् इसमें प्रति-मुख-सन्धिको छोड़कर चारों सन्धियाँ मानते हैं। यह दो सन्धियोंका भी होता है। इसमें लास्यके गेय पद, स्थित पाद्य, आसीन, पुष्पगण्डिका, प्रच्छेदक, त्रिगूढक, सैन्धव, द्विगूढ, उत्तमोत्तमक तथा उक्त-प्रयुक्त जैसे दसों अंगोंकी योजना रहती है और ताल और लयका भी विधान होता है। उदा०—'विलासवती' (चार सन्धियोंका), 'नर्मवती' (दो सन्धियोंका)। हिन्दीमें भारतेन्दु हरिश्चन्द्रका भारत-दुर्दशा नाट्यरासक है।

—वि० रा०

**नाट्य वृत्ति**—नाटकके प्रसंगमें भरत (४ श० ई०)के अनुसार वृत्तियोंका बड़ा महत्त्व है। 'वृत्तयो नाट्यमातर' वृत्तियाँ नाटक या अभिनयकी जननी हैं, यह कथन उनका है। अभिनव गुप्तके विचारसे पुरुषार्थ-साधक व्यापार, वृत्ति है। वृत्तिके उद्भवके सम्बन्धमें अनेक मत प्रचलित हैं। भरतने अपने 'नाट्यशास्त्र'में लिखा है कि प्रलयके बाद नारायण विष्णुका मधु-कैटभ नामक दैत्योंसे जो युद्ध हुआ उस युद्धमें विष्णुकी चेष्टाओंसे नाट्यवृत्तियोंकी उत्पत्ति हुई, जो चार हैं—भारती, सात्वती, कैशिकी और आरभटी। भारती विष्णुके युद्ध-समय पद-संचालनसे पड़े पृथ्वीपर भारमें उत्पन्न हुई। उनकी ओजस्विनी, वीर रसोचित चेष्टाओंसे सात्वती वृत्तिका जन्म हुआ। विष्णुने जो ललित लीला तथा विचित्र धार्मिक अभिनयके साथ शिखा बाँधी उससे कैशिकीका उद्भव हुआ तथा उन्होंने जो आवेगसे युक्त होकर नाना प्रकारकी विचित्र युद्ध-चेष्टाएँ कीं, उनसे आरभटी वृत्तिका विकास हुआ (नाट्य० २२)।

इसके अतिरिक्त भरतने इनका सम्बन्ध वेदोंसे भी माना है। ऋग्वेदसे भारती, यजुर्वेदसे सात्वती, सामवेदसे कैशिकी और अथर्ववेदसे आरभटीका उद्भव हुआ। ऋग्वेदमें स्तुतियाँ हैं इसलिए भारती शब्द-प्रधान वृत्ति है, सात्वती कार्य-प्रधान वृत्ति है, कैशिकी सुकुमार सगीतमय और आरभटी विलक्षण विचित्र कार्यसयुक्त वृत्ति है। शारदातनयने ब्रह्माके चारों मुखोंसे चार वृत्तियोंका जन्म माना है। एकके अनुसार इसका सम्बन्ध शंकरके नृत्यसे माना गया है। नाट्य-वृत्तिका सम्बन्ध रसामिनयसे है।

नाट्य-वृत्तियोंकी चर्चा काव्य-शास्त्रके ग्रन्थोंमें पायी जाती है। आनन्दवर्धन (९ श० ई० उत्त०) तथा अभिनव- (१०-११ श० ई०)ने वृत्तियोंका विभाजन अर्थ-वृत्तियों और काव्य-वृत्तियोंमें किया है (दे०—'वृत्ति') और भारती आदिकी अर्थ वृत्तियाँ माना है। नाट्य-वृत्तियाँ ही अर्थ-वृत्तियाँ हैं। भरतके बाद इनकी कल्पनामें कोई मौलिक अन्तर नहीं

आया है। काव्यशास्त्रके जिन ग्रन्थोंमें नाटकके अन्य तत्त्वोंकी चर्चा हुई है उनमें नाट्य-वृत्तियोंका विवेचन भी है, जैसे विज्वनाथ (१४ श० ई०)के 'साहित्यदर्पण' तथा शिंगभूपाल (१४ श० ई०)के 'रसार्णवसुधाकर'में। धनजय- (१० श० ई०)के 'दशरूपक'में इनकी चर्चा है, पर इन सबका आधार भरतका 'नाट्यशास्त्र' ही है। हिन्दी रीतिकालमें केशवने 'रसिकप्रिया' (१५९१ ई०)में तथा देवने 'काव्य-रसायन' (१७०३ ई०)में इन वृत्तियोंका विवेचन किया है, परन्तु ये रस-वर्णनकी शैलियोंभर हैं। आधुनिक युगके आलोचकोंमें इयामसुन्दर दासने 'रूपक-रहस्य'में इनका विशेष रूपसे विवेचन किया है। इन सबका आधार भरत और धनंजय ही हैं।

वृत्तियाँ नाट्यमें अनेक हो सकती हैं, पर भरतने चार वृत्तियाँ ही मानी हैं। इनमें अभिनव गुप्तकी व्याख्याके अनुसार वाणीका व्यापार भारती वृत्तिके अन्तर्गत, मनका व्यापार सात्वतीके अन्तर्गत और कायचेष्टा शेष दो वृत्तियोंके अन्तर्गत है। उग्र कायचेष्टा आरभटी और सुकुमार कायचेष्टा कैशिकी वृत्तिके भीतर मानना चाहिये।

**१. कैशिकी (नाट्य-वृत्ति)**—कैशिकीका सम्बन्ध केशसे है। कैशिकीकी इससे सम्बन्धित पौराणिक व्याख्या तो भरत मुनिकी है और अभिनव गुप्तकी वैज्ञानिक। इसके अतिरिक्त महिलनाथ, रामचन्द्र, राघवन् आदिने अपने-अपने मतानुसार इसकी व्याख्या की है। भरतने केश बाँधते समय विष्णुके अंग-विक्षेपसे कैशिकीका सम्बन्ध मानकर इसे कोमल, सुकुमार शरीर चेष्टाओंके रूपमें ग्रहण किया है। अभिनव गुप्तने पौराणिक आधार न लेते हुए यह माना है कि केश जिस प्रकार अर्थ और भावसे सम्बन्ध न रखते हुए भी शरीरकी शोभा बढ़ाते हैं, उसी प्रकार यह वृत्ति भी नाट्यमें शरीर चेष्टाओं द्वारा शोभा बढ़ाती है। इसी प्रकार केशकी शोभा स्त्रियोंमें होती है, अतः स्त्रियोंकी चेष्टाओंके समान चेष्टा या स्त्री-चेष्टा प्रधान होनेसे यह कैशिकी कही जाती है, यह मत नाट्य-दर्पणकारका है। कैशिकीकी कथ कैशिकसे सम्बन्ध मानकर राघवन्ने इसे विदर्भ देशसे सम्बन्धित ललित वैदर्भी रमणीयतासे सम्बन्धित माना है। शैव मतके आधारपर इस वृत्तिका सम्बन्ध नाण्डवसे न होकर लास्यसे है। इस वृत्तिका प्रयोग नाटकमें स्त्री-पात्रोंको करना चाहिये, यह भरतके द्वारा मान्य है। इसके अन्तर्गत नृत्य, गीत, कामोद्भव मृदुल-सुकुमार चेष्टाएँ रहती हैं। इस वृत्तिका प्रयोग शृंगारदि रसोंके प्रसंगमें किया जाता है।

स्त्रियोंसे युक्त, अनेक नृत्यगीतोंवाली, नेपथ्यकी खिग्धता-विचित्रता और आकर्षणसे सम्पन्न कैशिकीवृत्तिके चार भेद हैं—नर्म, नर्मस्फूर्ज, नर्मस्फोट, नर्मगर्भ।

ईर्ष्या, क्रोध, उपालम्भ-वचनसे युक्त, विप्रलम्भ आदिसे सम्पन्न नर्म कैशिकी वृत्ति होती है। नवमिलनवाले सम्भोग, तथा रतिके प्रेरक वचन, वेशादिसे युक्त जो भयमें अवसान रखती हो, वह वृत्ति नर्मस्फूर्ज है। नर्मस्फोट विविध भावोंके क्षण-क्षणमें विभूषित होनेवाले विशिष्ट रूपवाली वृत्ति होती है। जो समग्रतया रसत्वमें परिणत न हों, जहाँ नायक कार्यवश विशेष शानयुक्त सम्भावनादि गुणोंसे पूर्ण

प्रच्छन्न व्यवहार करना है, वहाँ नर्मगर्भ वृत्ति होती है।

२ सात्वती (नाट्यवृत्ति)—मान्दवी वृत्तिका प्रयोग उन्नत रसोंमें होता है। इसका सन्दर्भ चित्तकी वृत्तिमें है। वीर, रौद्र, अद्भुत रसोंके वर्णनमें इन वृत्तिका प्रयोग होता है, शृंगार, वरुणादि रसोंमें बहुत कम। इसका प्रयोग उन्नत स्वभावके पुरुष ही करते हैं। यह भरतके मतानुसार है। अभिनव गुप्त इनका सन्दर्भ नरत्व या मनमें मानते हैं। इस प्रकार नाट्यिक अभिनय इस वृत्तिके भीतर आना चाहिये। यह ननोन्यापाररूपा सात्विकी वृत्ति है। इन वृत्तिका प्रयोग न्यायोचित रूपमें किये गये मन्त्रात्मिके वर्णन-प्रसंगमें होता है। यह विशेष वृत्ति है, क्योंकि इसका सन्दर्भ नरत्वे माना गया है, अतः हर्षादि भावोंकी ही इसके द्वारा अभिव्यञ्जना होती चाहिये। सात्विकीने इन प्रकार ज्ञान, न्याय, औचित्य आदिकी प्रधानता अनिवार्य है।

‘नाट्यशास्त्र’के अनुसार वाणी और अंगोंके अभिनयसे युक्त वचनोंमें नरत्वको जाग्रत करनेवाली सात्विकीके चार भेद हैं—उत्थापक, परिवर्तक, संलापक, सघातक। जहाँ ‘म उठूँगा, तुम अपनी शक्तिको दिखाओ’, इस प्रकारके नक्षर्षमें सन्वन्धित उत्तेजक वृत्ति होती है, वहाँ उत्थापक भेद माना गया है। जहाँ उत्थानमें प्रारम्भ होनेवाले अर्थको छोड़कर मयोगवश अन्य अर्थोंको स्वीकार किया जाता है, वहाँ परिवर्तक, जहाँ विविध भाव-वचनयुक्त वार्तालाप चलता है वहाँ संलापक और जहाँ मित्रके अर्थ, वाक्य या युक्तिमें व्यवहार या आत्मदोषमें भेद उत्पन्न होता है, वहाँ सघातक भेद होता है।

३ आरभटी (नाट्यवृत्ति)—आरभटी वृत्ति, सात्विकी वृत्तिमें विपरीत पड़ती है, क्योंकि इसमें न्यायोचितके स्थानपर छल, कपट रहता है। यह वृत्ति अभिमान, अहंकार आदिकी द्योतक है। अतएव धोरोद्धत नायकके प्रसंगमें यह वृत्ति प्रधानतया उपयुक्त होती है।

अनेक प्रकारकी भावा, इन्द्रजाल, कपट-वचन, दम्भ, अनुत्तरे युक्त आरभटी वृत्तिके भेद हैं—सक्षिप्तक, अवपात, वस्तुस्थापन और सम्प्रेत। अर्थपूर्ण शिल्पयुक्त, अनेक प्रकारके वचनयुक्त पूर्ण नेपथ्यमें वस्तुका मक्षिप्त सञ्ज्ञेत सक्षिप्तक होता है। भय और हर्षको प्रकट करनेवाला, विविध वचनोंसे चमत्कार उत्पन्न करनेवाला, पात्रोंके तुरन्त प्रवेश और निर्गमनसे युक्त अवपात होता है। सभी रसोंके मक्षिप्त वर्णन-युक्त पलायन या भगदड़ जिसमें हो या उसपर आश्रित भयका संचार हो वह वस्तुस्थापन वृत्ति है। अनेक प्रकारके उपद्रवों और उत्तेजनाओं, अनेक युद्धों, छल-युद्धों और शस्त्र-प्रहार आदिका संयोजन जिसमें हो, वह सम्प्रेत नामक आरभटीका भेद है।

४ भारती (नाट्यवृत्ति)—भारतीका सन्दर्भ कर्ण और अद्भुत रसोंसे है। यह शब्द या वाग्वृत्ति है। अभिनव गुप्ते इसे पाठ्य-प्रधान वृत्ति माना है। यों भी भारती सरस्वती या वाणीका पर्याय है। भरतने इसे कर्ण और अद्भुत रसोंसे इसलिए सन्वन्धित माना है कि इन रसोंमें विलाप और वाग्विलाप अधिक रहता है, परन्तु इसका प्रयोग रौद्र, वीर आदिमें भी हो सकता है। शृंगार, हास्यमें भी इसे वर्जित नहीं किया जा सकता। इसीलिए कुट

आचार्योंका मत है कि इन वृत्तिका प्रयोग सभी रसोंमें हो सकता है। भरतोंके द्वारा प्रयुक्त होनेने इसका नाम भारती पड़ा (प्रयुक्तत्वेन भरतै भाग्योति निगद्यते)। भरत नेटने भिन्न है। जो वाचिक अभिनय करते हैं वे भरत हैं और जो भूत अभिनय करते हैं वे नट हैं। भारतीका उद्देश्य रसको अभिव्यक्ति है, रस चाहे कोटि भी हो। भरत मुनिने ‘नाट्यशास्त्र’में इसका लक्षण दिया है—‘या वाग्व्यप्रधाना पुन्य प्रयोज्या, स्वीर्वाजिता नष्टतवाक्ययुक्ता। ग्वन्तामथर्न्यभरते प्रयुक्ता, ना भारती नाम भवेत्तु वृत्ति।’ (२२. २७)। आगे चलकर भारतीका सन्दर्भ सभी पाठ्य अभिनय और सभी रसाभिनयसे जोड़ा गया। इस प्रकार यह एक प्रधान और महत्त्वपूर्ण वृत्ति है।

भारती वृत्तिके भरतने चार भेद माने हैं—प्ररोचना, आमुष, बोधी और प्रहसन। जबकी सूचना देनेवाली मंगल और विजयमें पूर्ण, सभी पात्रोंको ज्ञान करनेवाली पूर्ववर्गमें प्ररोचना होती है। जहाँ नदी, विदूषक, परिपार्श्वक आदि सूत्रधारसे अपने कार्यमें सन्वन्धित रूपमें विविध वाक्योंमें वार्तालाप करते हैं वहाँ बोधी होती है। जहाँ युक्तिमें कोटि स्थि योजना की जाती है, वहाँ आमुष है। हास्यादिपूर्ण विचित्र वार्तालाप प्रहसन है।

५ भोजकी वृत्तियाँ—भोजका मत है कि जो विकास, विक्षेप, सकोच और विस्तारने चित्तमें वर्तमान या व्याप्त रहती हैं, वह वृत्ति है। यह छ प्रकारकी होती है—कैशिकी, आरभटी, सात्विकी, भारती, मध्यभारती तथा मध्यमकैशिकी। जो सुकुमार अर्थ-सन्दर्भको प्रकट करे, वह कैशिकी, जो प्रौढ अर्थ-सन्दर्भको प्रकट करती है, वह आरभटी, जो प्रौढ अर्थवाली और कोमल प्रौढ सन्दर्भको प्रकट करती है, वह सात्विकी, कोमल अर्थमें प्रौढ सन्दर्भको प्रकट करनेवाली मध्यमकैशिकी, कोमल सन्दर्भमें प्रौढ अर्थको प्रकट करनेवाली मध्यभारभटी तथा कोमल अर्थ एवं कोमल प्रौढ सन्दर्भवाली वृत्ति भारतीवृत्ति है। भोजकी वृत्तियोंकी धारणा इस प्रकार अपनी विशेषता रखती है। स्पष्टतया रसके माध्यमसे इनका स्पर्शकरण नहीं किया गया है। इसके साथ ही भोजने इनकी संख्या छ मानी है, जब कि अन्य आचार्योंने वृत्तियोंकी संख्या चार ही स्वीकार की है। मध्यभारभटी और मध्यमकैशिकी ये दो वृत्तियाँ नवीन हैं, जिनका उल्लेख भोजके ग्रन्थ ‘सरस्वतीकण्ठाभरण’में हुआ है, ‘शृंगार-प्रकाश’में नहीं। —भ० मि०

नाथ—नाथसम्प्रदाय सहजयानियोंकी भाँति केवल पूर्वी भारतमें ही सीमित न होकर सारे देशमें व्याप्त धर्मसाधना रहा है। नाथसम्प्रदाय तथा उसकी शाखा-प्रशाखाएँ दूर-दूर तक फैली हुई हैं और ऐसा भी प्रतीत होता है कि इसमें और बहुत-सी छोटी-छोटी धर्मसाधनाएँ कालान्तरमें विलीन होती गयी हैं। वैसे तो नाथसम्प्रदायके धर्माचार्योंमें गोरखनाथ सबसे अधिक प्रभावशाली और प्रख्यात हैं, परन्तु वे इस सम्प्रदायके संस्थापक नहीं थे। वे पहलेने चली आती हुई इन धाराके मध्दनकर्ता और उन्नायक थे। इसीलिए निश्चित रूपसे यह नहीं कहा जा सकता कि इस धाराका सृजपात कब और कैसे हुआ। नाथसम्प्रदायके योगी योगके द्वारा त्रिच रसायनकी रोज कर अपनी कायाको अजर-अमर

वनानेमें विश्वास करते थे, उस रसायनकी खोजका उल्लेख पतंजलिकने किया है, अतः यह अनुमान किया गया है कि इस धाराके मूल तत्त्व तो पतंजलिसे भी पहलेके हैं। एक समय ऐसा अवश्य आया है जब नाथ योगियों और वज्रयानी सिद्धोंकी साधनाओंमें काफी पारस्परिक मिश्रण हुआ है। परिणामस्वरूप कुछ विद्वानोंका यह मत है कि गोरखनाथ और उनके अनुयायी वज्रयानी ये और बादमें शैव हो गये। नेपालके बौद्धोंमें यही दन्तकथा प्रचलित है। किन्तु कुछ विद्वानोंकी मान्यता है कि स्वतः वज्रयानपर शैवसाधनाका प्रभाव पड़ा था और वज्रयानियोंमें वज्रनाथी सम्प्रदाय विकसित हो गया था। जिसका चित्त विस्फुरित हो गया हो उसे सरहपा नाथस्वरूप मानते हैं—‘जत वि चित्तहि विस्फुरई तत्त वि णाह सरूअ।’ (ढोहा कोष)। किन्तु इतना प्रमाण किसी भी मान्यताको स्थापित करनेके लिए यथेष्ट नहीं है। वास्तवमें एक ही भूभागमें शैवों और बौद्धोंकी योगपरक तांत्रिक साधनाएँ बहुत दिनोंतक प्रचलित रहीं, अतः उनमें बहुतसे तत्त्वोंका आदान-प्रदान होता रहा। हजारीप्रसाद द्विवेदीका मत है कि ‘गोरखनाथने शैव-प्रत्यभिज्ञा-दर्शनके आधारपर बहु विस्तृत काया-योगके साधनोंको व्यवस्थित किया, उन दिनों अत्यन्त प्रचलित वज्रयानी तांत्रिक साधनाके पारिभाषिक शब्दोंके सावृत्तिक अर्थोंकी पारमार्थिक रूप दिया और अत्राह्मण उद्गमसे उद्भूत ब्राह्मण-विरोधी साधनामार्गको इस प्रकार संस्कृत किया कि उसकी रूढ़ि-विरोधी परम्परा तो बनी रही, किन्तु उसके अन्य वामाचारोंका बहिष्कार कर दिया गया। इस प्रसंगमें जो किंवदन्तियाँ प्रचलित हैं उनसे प्रतीत होता है कि गुरु मत्स्येन्द्रनाथ और शिष्य गोरखनाथमें कुछ मतभेद था और गोरखनाथ मैथुनपरक गुह्यसाधनाओंके पूर्ण बहिष्कारके पक्षमें थे।’

सम्प्रदायका सघटन करते समय कुछ दूसरी गौण धर्मसाधनाएँ भी नाथसम्प्रदायमें अन्तर्भुक्त हो गयी हैं। वाममागी, शाक्त, बौद्ध और आजीवक सम्प्रदायोंके भी बहुतसे अनुयायी गोरखनाथके शिष्य हो गये। वे अपने पुराने अनुष्ठान, साधनाएँ और संस्कार नहीं छोड़ पाये। इसीलिए गोरखके अनुयायियोंका जो साहित्य मिलता है उसमें कई प्रकारके प्रभाव लक्षित होते हैं।

वज्रयानियोंकी ही भाँति नाथसम्प्रदायके प्रमुख आचार्योंकी भी सिद्ध कहा जाता रहा है। ‘हठयोग-प्रदीपिका’के आरम्भमें ऐसे कुछ महासिद्धोंका नाम दिया हुआ है। परम्परासे सिद्धोंकी संख्या चौरासी मानी जाती रही है, किन्तु जो विभिन्न सूचियाँ बौद्धों और शैवोंकी मिलती हैं, उनमें बहुतसे नाम दोनों सूचियोंमें हैं। वास्तवमें ये सूचियाँ ऐतिहासिक नहीं और चौरासीकी संख्या भी प्रतीकात्मक है, किन्तु इससे इतना तो सिद्ध होता ही है कि कुछ सिद्धाचार्य थे, जो बौद्धों और शैवों द्वारा समान रूपसे पूजित थे।

नार्योंकी संख्या नौ मानी गयी है। ‘गोरख-सिद्धान्त-संग्रह’के अनुसार आठ दिशाओंमें आठ नाथ हैं और केन्द्र-में आदिनाथ हैं। उसी ग्रन्थमें २४ कापालिक नार्योंका भी उल्लेख है। इसके अतिरिक्त कई साम्प्रदायिक गुरु-

परम्पराओंकी सूचियाँ भी मिलती हैं। लोकश्रुतियोंमें नार्योंका सम्बन्ध सिद्धियों और अतिप्राकृतिक चमत्कारोंसे जुड़ा हुआ है। योग-साधनाके द्वारा अपनी कायाको अमर करने और विभिन्न चमत्कारोंका प्रदर्शन करनेके लिए ये नाथ योगी प्रख्यात थे। जनतापर इन नाथ योगियोंका बहुत गहरा प्रभाव था। देशके विभिन्न भागोंमें आज भी जो योगी जातियाँ पायी जाती हैं उनमें अपनी-अपनी विशेषताएँ हैं। दक्षिणके कुछ योगी नागपूजक हैं। महाराष्ट्रमें योगी गृहस्थ जीवन विताते हैं और भैरवकी पूजा करते हैं। मलयाली योगी कालीपूजक हैं और मैथुन-साधना करते हैं। कई वयनजीवी यवन जातियाँ भी ऐसी हैं जो पहले योगी थीं और अब भी योगी-साधनाओंमें विश्वास करती हैं। (दे०—नाथसम्प्रदाय हजारीप्रसाद द्विवेदी, आन्वक्योर रेलीजस कल्चर्स • शशिभूषणदास गुप्त, नाथसम्प्रदायेर साधना ओ साहित्य कल्याणी मल्लिक।)

—५० वी० भा०

नाथसंप्रदाय—‘नाथ’ शब्दका प्रयोग ‘रक्षक’ या ‘ग्रहण-दाता’के अर्थमें ‘अथर्ववेद’ और ‘तैत्तिरीय ब्राह्मण’में मिलता है। ‘महाभारत’में ‘स्वामी’ या ‘पति’के अर्थमें इसका प्रयोग पाया जाता है। ‘बोधिरचर्यावतार’में बुद्धके लिए इस शब्दका व्यवहार हुआ है। जैनों और वैष्णवोंमें भी इस शब्दका प्रयोग सबसे बड़े देवताके अर्थमें पाया जाता है। परवर्ती कालमें योगपरक पाशुपत शैव मतका विकास नाथ-सम्प्रदायके रूपमें हुआ और ‘नाथ’ शब्द ‘शिव’के अर्थमें प्रचलित हो गया। मत्स्येन्द्रनाथके शिष्य गोरक्षनाथ या गोरखनाथ इस मतके सबसे बड़े पुरस्कर्ता थे। उनके द्वारा प्रवर्तित कहा जानेवाला वारहपथी मार्ग नाथसम्प्रदायके नामसे प्रसिद्ध हुआ। इस सम्प्रदायके साधक अपने नामके आगे ‘नाथ’ शब्द जोड़ते हैं। कान छिदवानेके कारण ‘कनफटा’ और ‘दर्शन’ धारण करने कारण ‘दरशनी’ साधु भी कहते हैं। गोरक्षनाथ द्वारा प्रवर्तित नाथ मत वारह शाखाओंमें विभक्त है। ऐसा कहा जाता है कि शिवजीके १८ सम्प्रदाय और गोरखनाथके १२ सम्प्रदाय परस्पर कलह किया करते थे। गोरखनाथने इन परस्पर लड़नेवाले मतोंको विनष्ट करके इन्हें १२ पन्थोंमें विभाजित कर दिया था। ये वारह पन्थ हैं—(१) सत्यनाथी (२) धर्मनाथी, (३) रामपन्थ, (४) नटेश्वरी, (५) कन्हण, (६) कपिलानी, (७) वैरागी, (८) माननाथी, (९) आईपन्थ, (१०) पागल-पन्थ, (११) धजपन्थ और (१२) गगानाथी। इन वारह पन्थोंके कारण ही शंकराचार्यके दशनामी सन्यासियोंकी भाँति इन्हें वारहपन्थी योगी कहा जाता है। इन वारहके अतिरिक्त ‘वामारग’ नामका जो मार्ग है उसे आधा पन्थ मानते हैं। इनमें मुजके (१) कण्ठरनाथी, (२) पागलनाथी, (३) रावल सम्प्रदाय, (४) पख या पक, (५) मारवाड़के वन, (६) गोपाल या रामके पन्थ शिवके सम्प्रदाय माने जाते हैं, (७) चौदनाथ कपिलानी, (८) हेठनाथ, (९) आई-पन्थ चोलीनाथ, (१०) मारवाड़का वैराग पन्थ, (११) जय-पुरके पावनाथ और (१२) धजनाथ, गोरक्षनाथके सम्प्रदाय माने जाते हैं (विस्तारके लिए हजारीप्रसाद द्विवेदीकृत ‘नाथसम्प्रदाय’ पृ० १४८-१५६ देखिये)।

‘हठयोग-प्रदीपिका’ में नाथपन्थके अनेक योगियोंके नाम दिये हुए हैं। ऐसा विद्वास किया जाता है कि ये सिद्ध लोग चिरजीवी हैं और कालदण्डको खण्टित करके आज भा ब्रह्माण्डमें विचर रहे हैं। ‘हठयोग-प्रदीपिका’ में आदिनाथ, मत्स्येन्द्रनाथ, सारदानन्द, भैरव चौरंगी, मीननाथ, गोरक्षनाथ, विष्णुपाक्ष, विलेख्य, मन्थानभैरव, सिद्धबोध, कन्हरीनाथ, कोरण्टकनाथ, सुरानन्द, मिद्धपाद, चर्पटीनाथ, काणेरीनाथ, पृथ्वीनाथ, नित्यनाथ, निरजननाथ, कापालिनाथ, विन्दुनाथ, काकचण्डेश्वर, भयनाथ, अक्षयनाथ, प्रसुदेव, घोडाचूलीनाथ, टिटिणीनाथ, भल्लरी, नागबोध और खण्डकापालिका उल्लेख हैं। चौदहवीं शताब्दीके मेथिल ग्रन्थ ‘वर्णरत्नाकर’ में चौरासी नाथमिद्धोंके नाम दिये हुए हैं, जिनमें कई महजयानी सिद्धोंसे अभिन्न जान पड़ते हैं। इन नामोंमें अनेक ऐसे हैं जिनके विषयमें बहुत कम जानकारी है, परन्तु कुछ ऐसे हैं जिनकी थोड़ी-बहुत चर्चा नान्विक्तों, योगियों और निरुणमार्गी मिद्धोंके ग्रन्थोंमें मिल जाती है। सभी परम्पराओंमें जान पड़ता है कि आरम्भमें नौ मूलनाथ हुए हैं, परन्तु इनके नाम भिन्न-भिन्न परम्पराओंमें भिन्न-भिन्न तरहसे प्राप्त होते हैं। ‘महाजवतन्त्र’ में भिन्न-भिन्न दिशाओंमें नौ नाथोंके न्यासकी विधि बतायी गयी है। उससे नौ नाथोंके नाम इस प्रकार मालूम पड़ते हैं—गोरक्ष, जालधर, नागाजुन, सहजाजुन, दत्तात्रेय, देवदत्त, जडभरत, आदिनाथ और मत्स्येन्द्रनाथ। सुधाकर द्विवेदीने ‘पञ्चावत’ की टीका में एकनाथ, आदिनाथ, मत्स्येन्द्रनाथ, उडयनाथ, दण्डनाथ, सत्यनाथ, सन्तोपनाथ, कूर्मनाथ और जालन्धरनाथको नौ नाथ माना है। सम्प्रदाय में प्रचलित दन्तकथाओं और भिन्न-भिन्न ग्रन्थोंमें प्राप्त उल्लेखोंसे ज्ञात होता है कि आदिनाथके शिष्य मत्स्येन्द्रनाथ और जालन्धरनाथ थे। मत्स्येन्द्रके शिष्य गोरक्षनाथ और जालन्धरनाथ कान्हवा या कृष्णपाद थे। आदिनाथ साक्षात् शिव थे, बाकी चार ऐतिहासिक व्यक्ति जान पड़ते हैं। इन चारोंके नाम सहजयानी सिद्धोंकी सूचीमें भी प्राप्त होते हैं। अनुश्रुतिके अनुसार मत्स्येन्द्रनाथ कदलीदेश या कजरीदेशमें, जिसे खीदेश भी कहा गया है, विलास-लीलाम फँस गये थे और गोरक्षनाथने उनका उद्धार किया था। गोरक्षनाथका मत सम्पूर्ण भारतवर्ष, पाकिस्तान, नेपाल और अफगानिस्तानमें फैला हुआ है। इन मूल चार पन्थ-प्रवर्तकों अर्थात् मत्स्येन्द्रनाथ, जालन्धरनाथ, गोरक्षनाथ, कृष्णनाथके विषयमें नैकड़ों दन्तकथाएँ भारतवर्षमें फैली हैं और अनेक पुराणों और स्त्रियोंके साथ इनके नाम जुड़े हुए हैं। हिन्दू और मुसलमान, दोनों ही इनके अनुयायियोंमें हैं। जार्ज वेल्सन त्रिम्सने अपनी पुस्तक ‘गोरक्षनाथ एण्ड द कनफटा योगीज’ में विस्तारपूर्वक इस पन्थके व्यापक प्रचारका विवरण दिया है।

मत्स्येन्द्रके कालको लेकर दन्तकथाएँ बहुत ही उलझी हुई हैं। परन्तु इधर कुछ ऐसे प्रमाण उपलब्ध हुए हैं, जिससे यह सिद्ध होता है कि मत्स्येन्द्रनाथ और उनके शिष्य गोरक्षनाथ तथा जालन्धरनाथ और उनके शिष्य कृष्णपाद समसामयिक सिद्ध थे। प्रसिद्ध कश्मीरी आचार्य अभिनव गुप्तने अपने ‘तन्त्रालोक’ में ‘मच्छन्द’ विसुको

नमस्कार किया है। वे मच्छन्दनाथ निश्चित रूपसे मत्स्येन्द्रनाथ ही हैं। मत्स्येन्द्रनाथ द्वारा लिखित ‘कौलशान-निर्णय’ ग्रन्थमें उन्हें मच्छन्दनाथ भी कहा गया है। अभिनव गुप्तका समय निश्चित रूपसे ज्ञात है। वे सन् ई० की दसवीं शताब्दीके अन्त और ग्यारहवींके आरम्भमें वर्तमान थे, इस-लिए मत्स्येन्द्रनाथका आविर्भाव उसके बहुत पहले हो गया होगा। हजारीप्रसाद द्विवेदीकी ‘नाथसम्प्रदाय’ नामक पुस्तकमें यह सिद्ध किया गया है कि मत्स्येन्द्रनाथ नवीं शताब्दीके मध्यभागमें वर्तमान थे। इसीसे ज्ञेय तीन नाथोंके सम्बन्धमें भी नवीं शताब्दीका उत्तरार्द्ध स्थिति-काल माना जा सकता है। मत्स्येन्द्रनाथ पूर्वी प्रदेशके निवासी थे, जो सम्भवतः कामरूपके पास चन्द्रगिरि या चन्द्रदीप नामक कोई स्थान था। लेकिन गोरक्षनाथ पश्चिम भारतमें उत्पन्न हुए थे। जालन्धरनाथका साधनास्थान पंजाबका जालन्धर नामक नगर है।

हालमें ही प्रबोधचन्द्र वागचीने मत्स्येन्द्रनाथ-रचित ‘कौलशान-निर्णय’ का सम्पादन किया है। इस ग्रन्थके सोलहवें पटल (४६-४९) में जान पड़ता है कि आद्ययुगमें जो कौलशान था वह त्रेनामें ‘महत्कौल’, द्वारमें ‘मिद्धान्न’ और कलिकालमें ‘मत्स्योदरकौल’ नामसे प्रकट हुआ। इसी मत्स्योदरशानका नाम ‘योगिनी कौल’ है, इसीको ‘सिद्धमार्ग’ या ‘सिद्धकौलमार्ग’ भी कहते हैं। ‘कौलशान-निर्णय’ में इसकी साधना-पद्धति और सिद्धान्तोंका विस्तार है। मत्स्येन्द्रनाथका दूसरा ग्रन्थ ‘अकुलवीरतन्त्र’ है। मत्स्येन्द्रनाथने इनमें बताया है कि जबतक अकुल वीररूपी ज्ञान नहीं होता, तभीतक बालबुद्धिके लोग नाना प्रकारकी जल्पना करते रहते हैं। यह धर्म है, यह शास्त्र है, यह तप है, यह लोक है, यह मार्ग है, यह दान है, यह फल है, यह ज्ञान है, यह श्रेय है, यह शुद्ध है, यह अशुद्ध है, यह साध्य है, यह साधन है, यह तत्त्व है, यह ध्यान है—ये सब बालबुद्धिके विवर्ण हैं (अ० वी० त० ७८-८७)। जिसे यह अद्वैतज्ञान प्राप्त हो गया रहता है उसे प्राणायाम, समाधि और ध्यान-धारणाकी आवश्यकता नहीं रहती (१७-२०), वह ब्रह्मा, शिव, रुद्र, बुद्ध, देवी आदि उपायोंसे अभिन्न होकर स्वयं ध्यान और ध्याता बन जाता है (२६-२८), यज्ञ-उपवास, अर्चना-पूजा, होम, नित्य नैमित्तिक विधि, पित्र्कार्य, तीर्थयात्रा, धर्म-अधर्म, ध्यान, सबके अतीत हो जाता है (४३-४६), वह व्यक्ति समस्त इन्द्रियोंसे रहित हो जाता है।

जैसा ऊपर बताया गया है, गोरक्षनाथ सन् ई० नवीं शताब्दीके उत्तरार्द्धमें पश्चिमभारतके किसी स्थानमें उत्पन्न हुए। उनके नामपर प्रचलित मस्कृत ग्रन्थोंसे पता चलता है कि वे ब्राह्मणवंशमें उत्पन्न हुए थे और जनी परम्परामें ललित-पालित भी हुए थे। उन्होंने मार्गको बहुत व्यवस्थित रूप दिया। जैव प्रत्यभिज्ञादर्शनके आधार-पर बहुधा विस्तृत कायायोगके साधनोंको निश्चित रूप दिया, आसन, वस्त्र, प्राणायाम, प्रत्याहार, समाधिके सिद्धान्तों और नियमोंको सुव्यवस्थित किया, आत्मानुभूति और जैव परम्पराके सामंजस्यने छ चक्र, सोलह आधार, दो लक्ष्य और पाँच व्योमका नियमन किया और उन दिनों



अत्यन्त प्रचलित वज्रयानी साधनाके पारिभाषिक शब्दोंको वलपूर्वक पारमार्थिक रूप दिया। सड़ी-गली प्राचीन सामाजिक रूढ़ियोंका कडा विरोध किया और कठोर ब्रह्मचर्यपर अधिक बल दिया। गोरक्षनाथके नामपर लगभग तीस संस्कृत पुस्तकें प्राप्त होती हैं, जिनमें 'अमनस्क', 'अमरौध', 'शासन', 'गोरक्षशतक', 'गोरक्षमहिता', 'योग-मार्तण्ड', 'योगबीज', 'विवेकमार्तण्ड', 'हठसहिता' और 'सिद्धसिद्धान्तपद्धति' मुख्य हैं। 'सिद्धसिद्धान्तपद्धति' वस्तुतः नित्यानन्दकी रचित पुस्तक है। और पुस्तकोंके बारे-में भी काफी सन्देह है। पुरानी हिन्दीमें भी गोरक्षनाथकी लगभग चालीस छोटी-मोटी रचनाएँ प्राप्त होती हैं। पीताम्बरदत्त बड़थ्वालने इन रचनाओंको 'गोरखवानी' नाम देकर सम्पादित किया है। इनमेंमें कई पुस्तकें कुछ पक्तियों-तक ही सीमित हैं। इस ग्रन्थमें सवदी और पद अधिक प्रामाणिक हैं।

'सिद्धसिद्धान्तपद्धति'में बताया गया है कि 'ह'का अर्थ सूर्य है, 'ठ'का चन्द्रमा। सूर्यसे तात्पर्य प्राणवायुका है और चन्द्रसे अपानवायुका, ऐसा ब्रह्मानन्दका मत है। इन दोनोंका योग अर्थात् प्राणायामसे वायुका निरोध ही हठयोग है। दूसरी व्याख्या यह है कि सूर्य इडा नाडीको कहते हैं और चन्द्र पिंगला नाडीको। इसलिए इडा और पिंगला नाटियोंको रोककर सुषुम्णामार्गसे प्राण संचारित करनेको भी 'हठयोग' कहते हैं। इस शब्दका सबसे पुराना प्रयोग 'गुह्य समाजतन्त्र'में आता है। वहाँ बोधिप्राप्तिकी विधि बता लेनेके बाद आचार्यने कहा है कि ऐसा करनेपर भी सिद्धि प्राप्त न हो, तो हठयोगका आश्रय लेना चाहिये। 'योगस्वरोदय'में हठयोगके दो भेद बताये गये हैं। प्रथममें आसन, प्राणायाम तथा धोती आदि षट्कर्मोंका विधान है। इनसे नाडियाँ शुद्ध होती हैं और उनमें पूरित वायु मनको निश्चल बनाता है। दूसरेमें नासिकाके अग्रभागमें दृष्टि निबद्ध करके आकाशमें कोटिसूर्यके प्रकाशका स्मरण और श्वेत, रक्त, पीत और कृष्ण रंगोंके ध्यानका विधान है। यही सिद्धमेवित मार्ग हठयोग कहलाता है। परम्परासे यह भी प्रचलित है कि गोरक्षनाथके पूर्व हठयोगकी जो विधि थी उसका उपदेश मृकण्डपुत्र अर्थात् मार्कण्डेयने किया था। मार्कण्डेयने योग(दि०)के आठों अंग अर्थात् यम, नियम, आसन, प्राणायाम, प्रत्याहार, धारणा, ध्यान और समाधिको स्वीकार किया था और गोरक्षनाथने प्रथम दोको छोड़ दिया था, इसीलिए उसे षडंग योग भी कहते हैं, परन्तु नाथपन्थके ग्रन्थोंमें दोनों ही प्रकारके योगोंकी चर्चा आती है। 'गोरक्षशतक'में षडंगयोगकी बात है और 'सिद्धसिद्धान्तसग्रह'में अष्टांगयोगकी।

[सहायक ग्रन्थ—नाथसम्प्रदाय हजारीप्रसाद द्विवेदी] —ह० प्र० द्वि०

नाथ-साहित्य—गोरक्षनाथकी ४० छोटी-मोटी रचनाओंका संग्रह 'गोरखवानी' नामसे पीताम्बरदत्त बड़थ्वालने किया है। इनके नाम इस प्रकार हैं—१ सवदी, २ पद, ३ शिक्षा-दर्शन, ४ प्राण साकली, ५ नखै बोध, ६ आत्म-बोध, ७ अभैयात्रा योग, ८ पन्द्रह तिथि, ९ सप्रकखर, १० महेन्द्र गोरखबोध, ११ रोमावली, १२ ज्ञान-तिलक,

१३ ज्ञानचौतीसा, १४ पंचमात्रा, १५ गोरख गणेश गोष्ठी, १६ गोरख दत्त गोष्ठी, १७ महादेव गोरख गुष्ट, १८ शिष्ट पुराण, १९ दयाबोध, २० जाति भौरावलि, २१ नवग्रह, २२ नवराम, २३ अष्ट पार्ष्ण्या, २४ रहसास, २५ ज्ञानमाला, २६ आत्मबोध, २७ व्रत, २८ निरजन पुराण, २९ गोरख-वचन, ३० इन्द्री देवता, ३१ मूल गर्भावली, ३२ राई वाणी, ३३ गोरख अत, ३४ अष्टमुद्रा, ३५ चोवीस सिद्धि, ३६ षडक्षरी, ३७ पंच अग्नि, ३८ अष्टचक्र, ३९ अवलि सिलक, ४० काफिर बोध। इनके अतिरिक्त इकतालिसवाँ एक और 'ज्ञानचौतीसा' है, जो समयपर नहीं मिलनेके कारण गोरखवानीमें नहीं सम्मिलित किया जा सका। बड़थ्वाल प्रथम चौदहको प्रामाणिक मानते हैं, परन्तु यह कहना कठिन ही है कि इनमें कितना अश सचमुच गोरक्षनाथका लिखा है और कितना बाढके लोगोंने उनके नामपर चला दिया। इन पदोंमेंसे कई दादू, कवीर, नानकदेवके नामपर भी पाये जाते हैं। इनमेंसे कुछ पदोंने लोकोक्तिका रूप धारण किया है, कुछने जोगीबोंका रूप ले लिया है और कुछ लोकमें अनुभवसिद्ध ज्ञानके रूपमें चल पड़े हैं। इन रचनाओंमें यद्यपि योगियोंके लिए उपदेश है, अतएव वैसी साधना-मूलक बातें पायी जाती हैं, परन्तु कुछ पद ऐसे भी हैं जिनसे लेखकके नैतिक विद्वासका पता चलता है। उनमें काम-क्रोधका वर्णन, सहज जीवन, दृढ ब्रह्मचर्य, सयत आचरण और सहज शीलका उपदेश है।

गोरक्षनाथके बाद ओर भी अनेक सिद्धोंकी हिन्दी वाणियों पायी जाती हैं। कुछ तो राम, लक्ष्मण, हनुमान, दत्तात्रेय, महादेव, पार्वती आदि पौराणिक व्यक्तियोंके नामपर पद मिलते हैं, जो वस्तुतः परवर्ती कालके साधुओंकी रचनाएँ हैं और पौराणिक पुरुषोंके नामपर चला दी गयी हैं। अजयपालके नामकी कुछ सवदियाँ प्राप्त हुई हैं, जिनकी भाषा काफी प्राचीन जान पड़ती है। सती काणेरीके नामपर पाये जानेवाले पद परवर्ती जान पड़ते हैं। फिर गरीब, गोपीचन्द्र, घोडाचोली, चर्पटनाथ, चौखीनाथ, जलन्धीपाद, धूँधलीमल, प्रिथीनाथ, भरथरी, मच्छन्द्रनाथ, मेड़कीपाव, लालजी, हडवन्तनाथ आदि सिद्धोंकी रचनाएँ विभिन्न मूलोंसे प्राप्त हुई हैं। इन पदोंका विषय योग, ज्ञान, वैराग्य, आत्मज्ञान, शील, सन्तोष और महज जीवन है। गुरु नानकके नामपर चलनेवाली एक योगमार्गी पुस्तक 'प्राणमकली' प्राप्त हुई है। इस पुस्तककी प्रामाणिकताके विषयमें सिख सम्प्रदाय-के विद्वानोंमें मतभेद है। इसे गुरुग्रन्थ साहबमें स्थान नहीं दिया गया है। पञ्जाबीके सुप्रसिद्ध विद्वान् भाई सन्तोष निहने इसकी सबसे पुरानी प्रतिको छठे गुरुके समयका बताया है, परन्तु सन्त पूरन सिंह इसे गुरुवाणी ही स्वीकार करते हैं। इस ग्रन्थमें नाथसिद्धोंकी ही चर्चा है। कुछ प्रसिद्ध नाथसिद्धोंके नाम इस प्रकार हैं—पर्वतसिद्ध, ईश्वरनाथ, चर्पटनाथ, धूम्रनाथ, चन्दानाथ, खिन्थड़नाथ, डगरनाथ, धूम्रनाथ, धंगरनाथ, मगलनाथ, प्राणनाथ। ये सिद्ध सन् ई० की १५वीं शताब्दीके पूर्ववर्ती होंगे, ऐसा अनुमान किया जा सकता है। इनसे गुरु नानककी बात-चीतका व्यौरा दिया गया है। अधिकांश बातचीत निरजन-

के स्वरूप, प्राणायाम आदि योगप्रक्रियाएँ, न्यरोडा, रम-निद्रि, आत्मतत्त्व आदि विषयोंपर है। चर्पटनाथके नामपर मिलनेवाली बहुत-सी उक्तियाँ अन्य ज्ञानियों भी उनके नामसे मिल जाती हैं, परन्तु इन ग्रन्थोंमें इन मिश्रोंके नामपर जो उक्तियाँ हैं, वे इनकी ही रचनाएँ होंगी, ऐसा नहीं कहा जा सकता।

हिन्दीके अतिरिक्त बँगला, मराठी, गुजराती, आदि भाषाओंमें भी गोरखनाथकी उक्तियाँ प्राप्त होती हैं। सर्वत्र लोकभाषाओंमें निबद्ध इन उक्तियोंका तात्पर्य एक जैसा ही है, उनमें कायायोग, महज जीवन, रटिविरोध, मयत आचरण और ब्रह्मचर्यपर जोर दिया गया है। रम-पाक साहित्यकी दृष्टिमें इनका मूल्य बहुत अधिक नही है।

[सहायक ग्रन्थ-१ नाथसम्प्रदाय - हजारोप्रसाद द्विवेदी। २ नाथमिथोंकी वानियाँ स० हजारो-प्रसाद द्विवेदी। ३ गोरखनाथी स० पीताम्बरदत्त बटवाल।] —६० प्र० दि०

नाद—कुण्डलिनीको जाग्रत कर योगी लोग जब उदबुद्ध कर लेते हैं तब वह ऊपरकी ओर उठती है। उसकी इस ऊर्ध्वगतिके जो स्फोट होता है उसे नाद कहते हैं। यह नाद अनाहत रूपसे सारे ब्रह्माण्डमें व्याप्त है। यही पिण्डमें भी है, पर इसे अश्रवणी नहीं सुन सकते, क्योंकि उनका सुषुम्ना-पथ बन्द है। जब हठयोगसे उनका वह पथ खुल जाता है तो वे उस अनाहत ध्वनिको सुनने लगते हैं। अनुभवों साधकोंने उस ध्वनिको पहले समुद्र-गर्जन, मेघोंकी गड़गड़ाहट, शख-घण्टे आदिकी ध्वनि और अन्तमें किंकिणी, वशी, भ्रमर आदिकी ध्वनिके समान बताया है। यही नाद वास्तवमें उपाधियुक्त होकर सात स्तरोंमें विभाजित हो जाता है, पर निरुपाधि होकर प्रणव या ओंकार कहलाता है। इसीको शब्दब्रह्म कहते हैं। वैष्णव पद्धतियोंमें इष्टदेवके नामको शब्दब्रह्म कहा गया है। इसी शब्दब्रह्मकी वैचारिकणोंने स्फोट कहा है। सन्तोंने अनाहतनादको सोहं ध्वनि भी कहा है। —४० बी० भा०

नानकपंथ—नानकपंथके संस्थापक गुरु नानक(संवत् १५०६-१५९५) थे। गुरु नानक द्वारा संस्थापित यह पंथ दो नामोंसे अभिहित है—नानकपंथ तथा सिख धर्म। सिख शब्द शिष्यका अपभ्रंशरूप है। गुरु नानकके शिष्य कालान्तरमें सिख नामसे प्रख्यात हुए। कालान्तरमें सिख शब्द एक धार्मिक विचारधाराका वाहक बन गया। नानक-पंथमें दस प्रमुख गुरु हुए जिनमें अधिक प्रसिद्ध हैं—गुरु अंगद, गुरु अमरदास, गुरु रामदास, गुरु अर्जुनदेव, गुरु हरगोविन्द, गुरु हरराय, गुरु तेगबहादुर, गुरु गोविन्द सिंह। इन ठसों गुरुओंकी अनेक राजनीतिक एवं धार्मिक बाधाओंका सामना करना पड़ा। गुरु अर्जुनदेवके जीवन-कालतक पंथमें साधना, शान्ति, सद्भावना तथा सहन-शीलताकी ओर विशेष ध्यान दिया जाता था, परन्तु गुरु गोविन्द सिंहके जीवनकालमें प्रतिकार, वैमनस्य और भेदभावकी प्रवृत्ति प्रमुख हो गयी। तबसे यह पंथ राजनीति-क्षेत्रमें अधिक महत्त्वशाली बनता गया। गुरु गोविन्द सिंहके नेतृत्वमें यह पंथ खालसा सम्प्रदायके रूपमें विकसित हो गया। यहाँसे सिख जातिका एक पृथक् इतिहास प्रारम्भ

होता है। भिन्न धर्म या नानकपंथ निरा नैदानिक या आदर्शवादी मत नहीं है। इसे शुद्ध व्यावहारिक मत कहना उपयुक्त होगा। इस पंथमें चरित्र-निर्माण तथा चारित्रिक विकासकी ओर विशेष ध्यान दिया गया है। नानकने वर्णव्यवस्थाकी सङ्कुचित परिधिमें ऊपर उठाकर मानव-समाजको 'बसुन्व कुटुम्बकम्'का उपदेश दिया। उनके अनुमान आदर्श मानव ब्रह्म है, जिसमें ब्राह्मणकी-सी साधना, मत्प्रियता और चरित्रबल हो, क्षत्रिय जैसी आत्म रक्षा भावना हो, वैश्य जैसी व्यावहारिक बुद्धि हो और शूद्र जैसी सेवा भावना हो।

गुरु नानकदेवके अनन्तर होनेवाले अन्य गुरुओंने कभी अपनेको उनसे भिन्न नहीं माना। गद्दीपर बैठनेके अनन्तर उन्होंने अपनेको नानक ही बनलाया। इतना ही नहीं, उन्होंने अपनी रचनाओंमें रचयिताके स्थानपर नानक नाम ही उल्लिखित किया है। 'दा आदि ग्रन्थ-उपदेष्टावशन' शीर्षक अपने ग्रन्थमें द्रष्टव्य नानकको इत्यामका अनुयायी ही माना है। 'दी सिख रेलिजन'में एम० ए० मेकॉलिफ उन्हें एक भिन्न धर्मका प्रचारक मानते हैं। नानकका जन्म और पालन-पोषण हिन्दू परिवारमें हुआ था। उनकी रचनाओंमें हिन्दुओंके उत्पीड़नके कारण क्रोध दिखाई देता है।

सिख धर्ममें आत्मिक विकासपर विशेष बल दिया गया है। मनुष्यको निरन्तर साधना और अभ्यास करते रहना चाहिये। जहाँ मनुष्य अपनेको शान्ति या पण्डित समझ लेता है वहाँ उनका विकास समाप्त हो जाता है। नानक-पंथमें ब्रह्म सत्य रूप माना गया है। सबकुछ उसी सत्यमें व्याप्त है। उनसे पूरे कुछ नहीं है। वह ब्रह्म स्वयं रम-रूप है और उसका अनुभव करनेवाला भी वही है। वह सर्वत्र रमा हुआ है। वह स्वयं गुण है। वही उसका कथन करता है। वही उसका मूल्य भी है। वह दृष्टि और वर्णनसे परे है। फिर भी वह सर्वत्र दृष्टिगोचर है। वह ज्योति सदा सहज स्वभावसे जानी जाती है। उनकी अनुभूतिके लिए कायाकी कष्ट देना आवश्यक नहीं है। गुरु नानक और उनके अनुयायी भेदाभेद-दर्शनके समर्थक थे। मनोमारणके लिए नानकपंथमें नाम-स्मरण ही साधना और माध्य माना गया है। नाम समस्त जीवोंके लिए आश्रयस्वरूप है। इसी नामके आधारपर नमस्त विश्वका अस्तित्व है। नामका कथन, गान, मनन करना परम साधना है। बिना गुरु ज्ञान नहीं प्राप्त होता है। गुरुके शब्दोंमें अद्भुत शक्ति है। सत्कारमें नव बराबर है। जातिभेद अहंकार और माया है।

सिख धर्म अनेक सम्प्रदायों और उपसम्प्रदायोंमें विकसित हुआ। वीरबन्दाबहादुरके समयमें सिखोंके मध्य भेदभाव और दलबन्दी प्रारम्भ हुई। नानकदेवके जीवनकालमें ही उनके पुत्र श्रीचन्द(जन्म न० १५५१)ने उदासी सम्प्रदायकी स्थापना की और कश्मीर, काबुल, कन्धार, पेशावर जैसे सुदूर देशोंमें केन्द्र स्थापित किये। चौथे गुरु रामदासके पुत्र प्रीथीचन्दने मीनापंथकी स्थापना की। हन्दलजाउने हन्दली मतकी स्थापना की। गुरु हररायके पुत्र रामरायने रामैयापंथ चलाया। गुरु गोविन्द सिंह द्वारा

मस्थापित खालसा सम्प्रदायके आगे चलकर दो दल हुए, जिनमें प्रथम था सत्त खालसी और द्वितीय था वन्दई खालसा। उदासी सम्प्रदाय भी चार शाखाओंमें विकसित हुआ। सिख धर्मकी विकृतियों या उपसम्प्रदायोंके रूपमें नागा या नानकशाही, निर्मला, नामधारी, सेवापन्थी, मिहधारी, भगतपन्थी, गुलाबदासी, निरकारी तथा अकाली भी उल्लेखनीय हैं। नामधारीके प्रवर्तक लुधियानाके भाई रामसिंह थे, सथुराशाहीकी स्थापना सथुराशाहने की थी। इसी प्रकार कन्हैयाने सेवापन्थ, गुलाबदामने गुलाबदासी तथा दयालदासने निरकारीकी स्थापना की।

‘गुरु ग्रन्थमाहव’ सिखोंका प्रमुख धार्मिक ग्रन्थ है। गुरु अर्जुनदेवने भाई गुरुदास द्वारा आदिग्रन्थ लिखवाया था। नानककी रचनाओंमें विशेष प्रसिद्ध है ‘जपुजी’ तथा ‘असा दी वार’। गुरु अगदने गुरुमुखी लिपिमें पहली वार नानककी रचनाओंको एकत्र करवाया। ‘ग्रन्थसाहब’के महला २में गुरु अगदकी रचनाएँ संगृहीत हैं। गुरु अमरदासकी सबसे प्रसिद्ध रचना ‘आननू’ है। गुरुअर्जुनदेवने ‘मुखमनी’, ‘वावन अखरी’, ‘दारामासा’की रचना की। गुरु गोविन्दसिंहकी रचना ‘दसवाँ पातसाहका ग्रन्थ’ नामसे प्रसिद्ध है। इनके दरवारमें ५२ कवियोंकी आश्रय मिला। उन्होंने संस्कृतके अनेक महत्त्वपूर्ण ग्रन्थोंका अनुवाद भी करवाया। सिख धर्ममें अनेक कवियोंका आविर्भाव हुआ, जो प्रतिभा और साधनाकी दृष्टिमें बहुत महत्त्वपूर्ण हैं।

सिखधर्ममें साधना, वीरता और भावुकताका अद्भुत समन्वय उपलब्ध होता है। इस धर्मका इतिहास वीरताकी पृष्ठभूमिमें लिखा गया है।

[सहायक ग्रन्थ—(१) हिन्दीकाव्यमें निर्गुणसम्प्रदाय पीताम्बरदत्त बड़वाल, (२) उत्तरी भारतकी सन्त-परम्परा परशुराम चतुर्वेदी, (३) दी आदि ग्रन्थ, ट्रम्प]।

—वि० ना० टी०

**नामकरणवैचित्र्यवक्रता-दे०—‘प्रबन्धवक्रता’** पाँचवाँ नियामक।

**नायक (नाटक)**—सर्वप्रथम भरतके ‘नाट्यशास्त्र’में नाटकके प्रमुख तत्त्वोंके रूपमें स्वीकृत नायकका वर्गीकरण नाटकीय कथावस्तुके आधारपर किया गया है। इसको नाट्यशास्त्रियोंने स्वीकार किया ही है, कई काव्यशास्त्रियोंने भी माना है, दे०—‘नायक-भेद’। ‘दशरूपक’में नायकके गुणोंको गिनाते हुए उसे नेता, विनीत, मधुर, त्यागी, दक्ष, प्रियवद, रक्तलोका, वाग्मी, रुद्वश तथा स्थिर माना गया है। उसे बुद्धि, उत्साह, स्मृति, प्रज्ञा तथा कलावान् स्वीकार किया गया है। वह शूर, दृढ़, तेजस्वी, शास्त्रदृष्टिवाला और धार्मिक कहा गया है। इस नायकको चार प्रमुख भेदोंमें बाँटा गया है—

**धीरललित**—धननयके अनुसार—‘निश्चिन्तो धीर-ललित कलासक्त सुखी मृदु’ अर्थात् निश्चिन्त स्वभावका, कलाओंसे प्रेम रखनेवाला, कोमल स्वभाववाला तथा सुखी नायक धीरललित होता है (दे० २३)। उदा०—‘स्वप्नवासवदत्ता’ तथा ‘रत्नावली’का नायक उदयन, ‘मालविकाग्निमित्रका’ अग्निमित्र। **धीरशान्त**—धननयके

अनुसार—‘सामान्यगुणयुक्तस्तु धीरशान्तो द्विजादिक’ अर्थात् सामान्य गुणोंमें युक्त ब्राह्मण अथवा वैश्यादिक नायकको धीरशान्त कहते हैं। उदा०—‘मालतीमाधव’का नायक माधव तथा ‘मृच्छकटिक’का चारुदत्त। **धीरोदात्त**—धननयके अनुसार—‘महासत्त्वोऽतिगम्भीर क्षमावान-विकत्थन। स्थिरो निगूढाहकारो धीरोदात्तो दृढव्रत’ धीरोदात्त नायक भावनाओंपर अधिकार रखनेवाला, गम्भीर, क्षमावान्, अपने मुँहसे अपनी प्रशंसा न करनेवाला, स्थिर चित्तका, विनयी तथा दृढव्रती होता है (दे० २४)। उदा०—‘नागानन्दका’का नायक ‘जीमूतवाहन’ तथा ‘उत्तररामचरित’के नायक राम। **धीरोद्धत**—धननयके अनुसार—‘दर्पमात्सर्यभूयिष्ठो मायालुषपरायण। धीरोद्धत-स्त्वहकारी चलश्चण्डो विकत्थन’ अर्थात् इस नायकमें ईर्ष्या और दर्प अधिक होता है, माया और छल करनेमें चतुर होता है, चंचल, क्रोधी और आत्मप्रशंसक होता है। (दे० २५)। उदा०—रावण।

हिन्दी साहित्यके मध्ययुगमें नाटकों और नाट्यशास्त्रका नितान्त अभाव रहा है। आधुनिक कालमें नाटकका विकास संस्कृत तथा पाश्चात्य साहित्यके आधारपर हुआ है, पर क्रमशः उसके तत्त्वोंमें आधुनिक विचारधाराके कारण पाश्चात्य प्रभाव ही बढ़ता गया है। इसके साथ ही नायकोंकी यह मध्ययुगीन कल्पना नाटकोंमें स्वीकृत नहीं हो सकी है। भारतेंदुयुगमें नाटकके विन्यासमें संस्कृत नाट्यशास्त्रसे प्रभाव ग्रहण भी किया गया था, पर प्रायः कथानक आधुनिक समाजसे लिये गये थे, इस कारण उनमें नायकका यह रूप नहीं मिलता। वादके हिन्दी नाटकोंमें ऐतिहासिक पुरुषोंका चरित्र भी आधुनिक आदर्शोंसे अनुप्राणित रहा है। —सं०

**नायक-नायिका-भेद (शास्त्र)**—प्रमुखतः इस विषयके अन्तर्गत शृंगार रसके आलम्बन-विभावके रूपमें नायक-नायिकाओंका विवेचन और वर्गीकरण किया गया है। नायक-नायिका-भेदका विषय नाट्यशास्त्रसे प्रारम्भ होता है, क्योंकि सर्वप्रथम नाटककी कथावस्तु तथा उसके प्रधान रसकी दृष्टिसे नायकका विभाजन किया गया था। (दे०—‘नायक’ (नाटक)) संस्कृत नाट्यशास्त्रके साथ काव्यशास्त्रके अन्तर्गत नायक-नायिका भेदका विकास शृंगार रसके आलम्बनके रूपमें हुआ है। जहाँतक हिन्दी साहित्यके अन्तर्गत इस विषयका सम्बन्ध है, नाटकका आधार विलकुल नहीं लिया जा सका है। इसका प्रमुख कारण हिन्दी साहित्यमें उस समय नाट्यसाहित्य और नाट्यशास्त्र दोनोंका नितान्त अभाव है। हिन्दीमें यह विषय शृंगारके आलम्बनके रूपमें ही लिया गया है। वस्तुतः संस्कृतमें भी जब यह विषय रति-यावनाके अन्तर्गत आता है, उस समय शृंगार रसके सन्दर्भमें ही इसका विस्तार प्रस्तुत किया गया है।

शृंगार रस जिस रति स्थायी भावपर आधारित है, वह भाव स्त्री-पुरुषके सम्बन्धमें ही अभिव्यक्त होता है। अतएव शृंगारके आलम्बनके रूपमें स्त्री-पुरुषके रति-सम्बन्धकी ही अनेक स्थितियाँ आती हैं और इन्हींके आधारपर नायक-नायिका-भेदका विकास हो सका है। शृंगार रसके आधारके

कारण इस विषयकी नीमाएँ भी उसीमें निर्धारित होती हैं और प्रायः इस विषयके आचार्य कवियोंने इनका अतिरूप नही किया है। इस विषयकी सामान्य स्वीकृत बातें इस प्रकार रहीं जा सकती हैं—१ इस विषयके अन्तर्गत सामान्य तथा स्वाभाविक रति-भावनाको अर्थात् स्त्री-पुरुषके रति-सम्बन्धकी ही लिया गया है। अन्य नमन प्रकारकी अस्वाभाविक, अप्राकृतिक तथा नहजानि योनि-सम्बन्धोंपर आधारित रतिभावनाको स्वीकार नहीं किया गया है। २ यौवनयुक्त तथा आकर्षक स्त्री-पुरुषोंके प्रेमको ही स्वीकार किया गया है। ३ स्वभावकी दृष्टिमें सामाजिक नयादाका भी सामान्यतः ध्यान रखा गया है। केशवने 'रत्नप्रिया' में इस प्रकारकी स्त्रियोंकी सूची दी है, जिनमें रति-सम्बन्ध स्थापित नहीं किया जाना चाहिये। ४ स्त्री-पुरुष, दोनों रतिभावना अनिवार्य मानी गयी है, बिना इसकी पारस्परिक स्थितिमें रसकी निपत्ति सम्भव नहीं है। ५ प्रेमके अतिरिक्त अन्य कोई प्रसंग इसके अन्तर्गत नहीं लिया गया है। इस प्रकार नायक-नायिका-भेदका विषय सांमित क्षेत्रके अन्तर्गत विकसित हुआ है और उसके अध्ययनके लिए इन बातोंको ध्यानमें रखना आवश्यक है।

सम्भवतः इस विषयका नवप्रथम विवेचन और प्रतिपादन वात्स्यायनके 'कामसूत्र' में किया गया है, परन्तु उसका दृष्टिकोण नितान्त भिन्न है। नायक, नायिका, नरों तथा दूतियोंका स्वस्वन्न वृत्त 'कामसूत्र' में है, परन्तु वह काव्यशास्त्रमें भिन्न है। 'कामसूत्र'के अनुसार स्वकीयाका महत्त्व नहीं है, क्योंकि उसने दृष्टिकोणने नायिकाको प्राप्त करना होता है, जब कि काव्यशास्त्रमें प्रेमकी स्थिति स्वीकार किये बिना कोई नया नायिका नहीं कहा जा सकती। नवकाया (विवाहिता)का वात्स्यायनने विचार नहीं किया है, केवल गृहस्थ जीवनमें सम्बन्ध रखनेवाले कर्तव्योंकी शिक्षा दी है। 'कामसूत्र'में नायक-नायिकाओंका विभाजन कामशास्त्रकी दृष्टिमें रखकर किया गया है। हिन्दीके नायक-नायिका-भेदमें कुछ हा लेखकाने कोक्कोके 'रतिरहस्य'के आधारपर नायिकाओंके पद्मिनी, चित्रिणी, शशिनी और हस्तिनी जैसे विभाजन किये हैं। 'कामसूत्र' में परिस्थिति तथा व्यवहारपर आधारित नायक-नायिकाओंके भेदोंको नहीं लिया गया है। इसी प्रकार 'कामसूत्र' में दूतोंका प्रमुख कार्य नायिकाको प्रलोभन देकर नायकके पास ले जाना है, जब कि नायक-नायिका-भेदके अन्तर्गत ऐसा दृष्टिकोण नहीं है।

नाट्यशास्त्रके अन्तर्गत रससिद्धान्तका विकास हुआ है। रस नाट्यका प्रधान अंग माना गया है। नाटकमें रसकी निपत्ति करनेमें उसका प्रधान पात्र सहायक होता है, अतः उसे नायककी सहा दी गयी। परन्तु मरतने बाद नाट्य रसोंको माना है और उनकी दृष्टिमें स्त्री-पुरुष अथवा नायक-नायिकाका विभाजन मात्र शृंगार रसपर आधारित नहीं है। इसी कारण उन्होंने सामान्यतः नाटकीय पात्रोंका विभाजन किया है, न कि शृंगार रसके आलम्बन विभावका। भरतके 'नाट्यशास्त्र'के बाद धनन्यके 'दशरूपक' में नाटकीय पात्रताकी दृष्टिसे विभाजन तो किया ही गया है, साथ ही उसमें काव्यशास्त्रीय विभाजन भी अपनाया गया है।

उन्होंने प्रतिनायकका उल्लेख भी किया है। रामचन्द्र-गुणचन्द्रके 'नाट्यद्वय' में नाट्यपरम्पराका विभाजन भी नहीं है, उसके स्थानपर केवल प्रधान, अप्रधान तथा प्रतिनायकका विभाजन दिया गया है। परन्तु नाट्यशास्त्रके विभाजनको काव्यशास्त्रियों तथा रसशास्त्रियोंने भी अपनाया है, यद्यपि यह उनमें महत्त्व नहीं पा सका, केवल परम्परा-पाठनके रूपमें स्वीकार किया गया है।

नायक-नायिका-भेदके प्रमुख विषयका विवेचन वस्तुतः काव्यशास्त्र तथा रस सिद्धान्तके अन्तर्गत हुआ है। 'अग्नि-पुराण' (९वां अर्ध) में यह विषय शृंगार रसके अन्तर्गत लिया गया है। कालक्रमानुसार मन्त्रमें निम्नलिखित काव्यशास्त्रके ग्रन्थोंमें इस विषयका विस्तार है—'काव्या-लकारसूत्र' - चन्द्र (९वां अर्ध), चन्द्रभट्टका 'शृंगारतिलक' (९वीं से ११वीं अर्धतक) भोजका 'मरुन्वतीकण्ठाभरण' और 'शृंगारप्रकाश' (११वीं अर्ध), वाग्भट्ट प्रथमका 'वाग्भट्टालकार' (१२वीं अर्ध), हेमचन्द्रका 'काव्यानुशासन' (११वीं-१२वां अर्ध), आरटाननयका 'भावप्रकाश' (१२वीं अर्ध पूर्वार्ध), भातृदत्तका 'रसमञ्जरी' और 'रसत-गिण' (१३वीं अर्ध), विद्यानाथका 'प्रतापनन्द्यशोभूषण' (१४वीं अर्ध पूर्वार्ध), शिगमूषालका 'रसार्णवसुधाकर' (१४वां अर्ध पूर्वार्ध), वाग्भट्ट द्वितीयका 'काव्यानुशासन' (१४वीं अर्ध), विद्वनाथका 'माहित्यद्वय' (१४वीं अर्ध), रूपगोस्वामीका 'उल्लवलीलनगि' (१६वीं अर्ध), केशव मिश्रका 'अलंकार-शेखर' (१६वीं अर्ध उत्तरार्ध), अच्युत शर्माका 'माहित्यसार' (१९वीं अर्ध)। इन समस्त ग्रन्थोंमें स्पष्ट हो जाना है कि मन्त्र काव्यशास्त्रकी व्यापक विवेचनाओंमें अथवा रसकी विवेचनाके अन्तर्गत इस विषयको प्रस्तुत किया गया है। हिन्दी काव्यशास्त्रमें प्रस्तुत रसके अन्तर्गत ही इस विषयको लिया गया है और वह भी प्रायः शृंगार रसको विस्तार-में विवेचित करनेवाले ग्रन्थोंमें। कालक्रमानुसार हिन्दीके इस विषयमें सम्बद्ध ग्रन्थ इस प्रकार हैं—कृपारामकी 'हिनरगिनी' (१५४१ ई०), सद्दानकी 'साहित्यलहरी' (मदिन १५५० ई०), नन्ददासकी 'रसमञ्जरी' (१५६६ ई०), केशवशर्माकी 'रत्नप्रिया' (१५९१ ई०), रहीमका 'वरवै नायिका-भेद' (१६०० ई०), सुन्दरका 'सुन्दरशृंगार' (१६३१ ई०), तोपकी 'सुधानिधि' (१६३४ ई०), चिन्ता-मणिका 'रत्नकुलकल्पतरु' (१६५० ई०), जसवन्त मिश्रका 'भाषाभूषण' (१६५६ ई०), मतिरामका 'रसरत्न' (१७१० ई०), लुनारमणि शास्त्रीका 'रसिकरसाल' (१७१९ ई०), देवके 'भावविलास', 'रसविलास', 'भवानीविलास' तथा 'सुखमार तरंग' (१८वीं अर्धका उत्तरार्ध), रसलोकका 'रसप्रबोध' (१७८० ई०), मिश्रादीशका 'शृंगारनिर्णय' (१७८० ई०), ब्रह्मदत्तका 'दीपप्रकाश' (१८०८ ई०), पद्माकरका 'जगद्विन्द' (१८१० ई०), बेनी प्रवीणका 'नवरसतरंग' (१८२१ ई०), प्रतापसाहिबकी 'व्यंग्यार्थकोमुदी' (१८२५ ई०), चन्द्रशेखर वाजपेयीका 'रसिकविन्द' (१८४६ ई०), रकन्दगिरिका 'रसमोदकहजारा' (१८४८ ई०), नन्दरामका 'शृंगारदर्पण' (१८७२ ई०), लछिरामका 'महेश्वरविलस' (१८०९ ई०), प्रतापनारायण सिंहका 'रसकुसुमाकर' (१८७० ई०), डौलतरामका 'रसमीर'

(१८९७ ई०), गंगाप्रसाद अग्निहोत्रीकी 'रसवाटिका' (१९०३ ई०), जगन्नाथप्रसाद 'भानु'का 'काव्यप्रभाकर' (१९१० ई०), बाबूराम त्रिथरियाका 'हिन्दी काव्यमें नवरस' (१९२६ ई०), श्यामसुन्दर दासका 'रूपकरहस्य' (१९३१ ई०), हरिऔधका 'रसकलश' (१९३१ ई०), गुलाबरायका 'नवरस' (१९३४ ई०), विहारीलाल भट्टका 'साहित्यसागर' (१९३७ ई०), कन्हैयालाल पोद्दारका 'काव्यकल्पद्रुम' (१९४१ ई०) और प्रमुदयाल मीतलका 'व्रजभाषा साहित्य-का नायिका-भेद' (१९४८ ई०)। छैलविहारीलाल गुप्त 'राकेश' का 'स्टडीज इन नायक-नायिका-भेद' (अप्र०) इस विषय-का एक वैज्ञानिक अनुशीलन है। हिन्दीमें इस अध्ययनका आधार संस्कृत काव्यशास्त्र अवश्य रहा है, परन्तु उसमें मौलिकता, विस्तार तथा नवीनता पर्याप्त मात्रामें पायी जाती है। वस्तुतः हिन्दी साहित्यके अन्तर्गत शृंगारके महत्त्वके साथ ही इस विषयका विग्रह विवेचन किया गया है। अधिकांश ग्रन्थोंमें रसचर्चाकी अपेक्षा नायक-नायिकाओंके वर्गीकरण और वर्णनका विस्तार अत्यधिक है। इससे रीतिकालमें इस विषयकी लोकप्रियताका पता चलता है।

नायक-नायिका-भेद सम्बन्धी विवेचनाओंके साथ दूती और सखियोंका वर्गीकरण और विवेचन भी किया गया है। वस्तुतः दूती और सखियाँ उद्दीपन-विभावके अन्तर्गत आती हैं। परन्तु इनका सम्बन्ध नायक तथा नायिकाओंमें है, उद्दीपनरूपमें ये रसके इन्हीं आलम्बनोंकी महायता करती हैं। अतएव इस विषयके अन्तर्गत इनको स्वीकार किया गया है। इसी प्रकार नायिकाओंके अलंकार तथा हाव, जो प्रायः अनुभावके रूपमें स्वीकार किये गये हैं, इसी विषयके अन्तर्गत आये हैं। नायकके सात्त्विक गुणोंकी स्थिति भी इस विषयके अन्तर्गत स्वीकार की गयी है। वस्तुतः नायिकाओंके अलंकार तथा नायकके सात्त्विक गुण केवल उद्दीपनके रूपमें और नायिकाके हाव उद्दीपन तथा अनुभाव, दोनों ही रूपोंमें (उसकी आलम्बन अथवा आश्रयकी स्थितिके अनुसार) प्रस्तुत विषयके अन्तर्गत आते हैं। (विशेष जानकारीके लिए इन्हीं शब्दोंको देखें)। —रा० गु०

**नायक-नायिका-भेद (साहित्य)**—हिन्दी नायिका भेद-साहित्यके दो प्रमुख स्रोत हैं, एक संस्कृतका काव्यशास्त्र तथा दूसरा कृष्ण-साहित्य। वस्तुतः कृष्णभक्तिके विकासमें रससिद्धान्तका प्रभाव देखा जा सकता है। रससिद्धान्तके अन्तर्गत शृंगारको अत्यधिक महत्त्व प्राप्त हुआ है और कृष्णभक्तिका आधार रतिभाव ही है। इन दोनों परम्पराओंने एक-दूसरेको प्रभावित किया है। कृष्ण, गोपी तथा वादमें राधाकी कल्पनाके साथ नायक तथा नायिका भावका विकास होता रहा है। इनकी प्रेम-क्रीडाओंमें गोपियों तथा राधाका चरित्र अनेक नायिकाओंके रूपमें अंकित हुआ है। 'हरिवंश'के 'हल्लीशक्रीडन' अध्यायमें कृष्ण तथा गोपियोंके प्रेम-प्रसङ्गका वर्णन है। 'पद्मपुराण'के उत्तरखण्डमें कृष्ण-कथा है, पर उनकी प्रेमक्रीडाका वर्णन नहीं है। चौथे पातालखण्डमें कृष्ण, राधा तथा गोपियोंके आध्यात्मिक अर्थकी व्याख्या अवश्य की गयी है। 'विष्णुपुराण'के पौंचवें खण्डमें कृष्णका सम्पूर्ण जीवनवृत्त है, पर गोपियोंके साथ उनकी प्रेमक्रीडाका विस्तार दो अव्यायों (१३, १४)में है।

इसका सबसे अधिक विस्तार 'भागवतपुराण'के दसवें स्कन्धमें है। इसमें कृष्ण और गोपियोंके प्रेमका पूरा विकास दिखाया गया है। गोपियाँ कृष्णके प्रति आकर्षित होती हैं, उनकी आकांक्षा करती हैं, विरहका अनुभव करती हैं और अन्ततः रासलीलामें भाग लेती हैं। कृष्णके मथुरा जानेके बाद गोपियाँ विरहमें निमग्न हो जाती हैं, उद्धवके सन्देश लानेपर उपालम्भशील होती हैं। 'ब्रह्मवैवर्तपुराण'के चौथे खण्डमें कृष्णलीलाका वर्णन है, जिसमें कृष्णके साथ राधाका विशेष महत्त्व स्वीकार किया गया है। पुराण-साहित्यके साथ ही दक्षिणके आलवार सन्तोंने गोपी-कृष्णकी प्रेमलीलाओंका वर्णन किया है और अनेक बार स्वतः अपनी प्रेम-लीलाओंकी भावाभिव्यक्ति की है। इन भक्तोंने प्रेमकी कुछ अन्य परिस्थितियोंको भी उपरिष्ठ किया है, जैसे, पूर्वानुराग-के लिए दूतीकी सहायता। परन्तु इन आलवार भक्तोंमें भावोंकी तीव्रता प्रधान है, शारीरिक सम्बन्धोंकी तीव्रता कम। भक्ति आन्दोलनके प्रवर्तक आचार्योंने दक्षिणके इन भक्तोंकी भक्तिभावनासे प्रेरणा ग्रहण की है। रामानुजने दार्शनिक पीठिका प्रस्तुत की है, पर वल्लभ, निम्बार्क तथा चैतन्यने कृष्णभक्तिकी स्थापना की। इन्होंने गोपी या राधा-कृष्णकी रतिक्रीडाको भक्तके अनन्य समर्पणके रूपमें स्वीकार किया और लीलाके माहात्म्यको प्रतिपादित किया। वल्लभने वात्सल्य-भक्तिको अधिक महत्त्व दिया है, पर 'भागवतपुराण'की स्वीकृतिके साथ माधुर्य-भक्तिको स्थान दिया है। वस्तुतः इस भक्तिपरम्पराका प्रत्यक्ष प्रभाव चैतन्यके प्रमुख शिष्य रूपगोस्वामी द्वारा काव्यशास्त्रके अन्तर्गत ग्रहण किया गया है। इनके 'भक्ति-रसामृत सिन्धु' तथा 'उज्ज्वलनीलमणि'में भक्तिके आधारपर रसका निरूपण हुआ है और विभिन्न भक्तियोंमें 'प्रेमाभक्ति' उज्ज्वल अथवा माधुर्य रसके रूपमें विस्तार पा सकी है। 'उज्ज्वलनीलमणि'में विभिन्न गोपियाँ तथा उनकी विभिन्न स्थितियाँ नायिका-भेदका आधार प्रस्तुत करती हैं। इस प्रकार भक्ति-आन्दोलनके साथ माधुर्य-भक्तिका रूप और काव्यशास्त्रके विवेचनमें शृंगार रसके महत्त्वका अद्भुत संयोग हिन्दी साहित्यके मध्ययुगमें उपरिष्ठ हुआ था।

काव्यशास्त्रमें शृंगार रसके अन्तर्गत नायक-नायिका-भेदका विस्तृत विवेचन हुआ है और उन्हींके सामानन्तर भक्ति-साहित्यमें गोपियों तथा राधाकी कृष्णके प्रति माधुर्य-भावनाके आधारपर विभिन्न नायिकाओंकी स्थिति विकसित हुई है। १२वीं शतीके उत्तरार्द्धमें जयदेवके 'गीतगोविन्द'में कृष्ण और गोपियोंके प्रेमका सजीव तथा चित्रमय वर्णन है। इस काव्यमें गोपियाँ परकीया नायिकाएँ हैं, जो प्रगल्भा-के रूपमें अंकित हैं। राधामें भी मुग्धाभाव नष्ट है। प्रेमलीलाके प्रसङ्गमें गोपियोंके तथा राधाके मनोभावोंका चित्रण किया गया है, जिनके आधारपर अनेक नायिकाओंके भेदोंकी कल्पना की जा सकती है। राधा सखीकी सहायता भी लेती है। जयदेवकी राधा कामवासनासे अत्यन्त विह्वल जान पड़ती है। बगला कवि चण्डीदासकी राधामें परकीया-भावकी चरम परिणति देखी जा सकती है। राधा किसी अन्यकी विवाहिता है, पर वह कृष्णके प्रेममें वेदना और पीडा सह रही है। जयदेवकी राधाकी अपेक्षा चण्डीदासकी



राधामें मानल काम-पीडाके स्थानपर वेदनाजन्य भावा-कुलता अधिक है, यहाँतक कि मिलनके क्षणोंमें भी वह वियोगकी सम्भावनासे विकल जान पड़ती है। विद्यापतिने अपनी नायिका राधाका वर्णन वय सन्धिमें प्रारम्भ किया है। कविने सुरभावावमें काम-चेतनाका जागरण बहुत कोमल तथा सहज रूपमें उपस्थित किया है। यहाँ राधाका प्रेयनीरूप प्रधान है। विद्यापतिने दूती तथा अभिसार-प्रसंगको पर्याप्त विस्तार दिया है। उनकी राधामें मासल वाननाका उद्वेग तथा भावाकुलता एक नाय चित्रित की गयी है।

उपर्युक्त कवियोंमें चण्डीदानने परकीया-भावके चरमोत्कर्षमें माधुर्य-भक्तिका आधार ग्रहण किया है, उनकी राधाकी अनन्यता और भावाकुलता इसमें सहायक सिद्ध हुई है। पर अन्य दोनों कवियोंमें लौकिक प्रेमका शारीरिक विलास तथा उद्वेग अधिक है, आध्यात्मिक भूमिका भी पर्याप्त नहीं है। सुरने बड़े विस्तारसे गोपियों, राधा तथा कृष्णके प्रेमका वर्णन किया है। इनमें स्वकीया-भावकी प्रधानता है। सुरके नयगोपक्षमें वासनाके नामल चित्र अवश्य है, उनका तीव्र उद्वेग भी है, पर वियोगपक्षमें उनकी गोपियों तथा राधा पीड़ा और वेदना-के सूक्ष्म मनोभावोंमें अकिन है। अपनी इन भावस्थितिमें वे प्रेमके बहुत ऊँचे स्तरतक उठा है। उनकी विरहव्यथामें, आत्मनिवेदनमें, उपालम्भशीलतामें परम विरहामक्तिका आध्यात्मिक आधार है। साथ ही सुरने कथा और आध्यात्मिकताका जो व्यापक आधार प्रस्तुत किया है, वह उनके प्रेमके वामनापूर्ण चित्रोंकी भी अलौकिक कर देता है। अष्टछापके नन्ददास तथा कृष्णदास आदि कवियोंने इस सन्बन्धमें प्रेरणा 'भागवत' अथवा सुरसे ग्रहण की है। अन्य भक्त कवियोंमें हितहरिवंशने अपने राधावल्लभीय नन्ददासमें राधा-कृष्णकी प्रेमक्रीड़ापर ध्यान केन्द्रित करना परमानन्दकी प्राप्ति माना है। इन्होंने अपने पदोंमें राधा-कृष्णकी प्रेमलीलाका तन्मयताके साथ वर्णन किया है। हरिदासके सखी-सम्प्रदायमें भी राधा-कृष्णकी प्रेमक्रीड़ाको सखी-भावसे अवलोकनको परम काम्य माना गया है। मीरोंवाड़ेके कृष्णके प्रति प्रेमका उल्लेख भी यहाँ किया जा सकता है।

इस प्रकार माधुर्य-भाव भक्तिने अन्तर्गत शृंगार रसको अलौकिक आधार भक्तियुगमें मिल सका था और राधा तथा अन्य गोपियोंकी अभिव्यक्तिमें अनेकानेक नायिकाओंके भेदका विकास इसी युगमें हो चुका था। स्वकीया तथा परकीयाके विविध रूपोंका बड़ा सजीव अकन भक्ति-साहित्य-में मिलता है। रीतिके अनुसार तथा अवस्थाके अनुसार नायिकाओंके विभिन्न रूपोंका चित्रण भी कोमल तथा भावपूर्ण है। रीतिकालके नायिका-भेद साहित्यपर इस भक्ति-साहित्यका प्रभाव अवश्य माना जायगा। जैसा पहले कहा गया है, भक्ति-साहित्यने स्वतः शृंगार रसके काव्य-शान्तीय आधारको ग्रहण किया था और रीतिकालके शृंगार रसके विवेचनमें पुनः इस भक्ति-साहित्यने प्रभाव डाला। रीतियुगके अन्तर्गत विकसित होनेवाले नायिका-भेद-साहित्यम व्यापक रूपमें नायक कृष्ण तथा नायिकाओंमें

राधा तथा गोपियों स्वीकृत हुई है। ऐसा नहीं कि इन रीतिकालीन कवियोंने केवल इनके नाम लिये हैं, वरन् वे भक्तियुगीन भावनामें पूर्ण परिचित हैं और इसी परम्परासे नायक-नायिकाके रूपमें इन्हें स्वीकार किया है। केशवदासने कृष्णको 'परमपुरुष' और राधाको 'माया' माना है और 'जग नायककी नायिका' (२० प्र० : ३ ७४) कहा है। देवने भी 'प्रेमचन्द्रिका' में 'मायादेवी नायिका, नायक पूरुष आप' कहा है। वादनक दान तथा द्विजदेव जैसे आचार्योंने 'राधिका कन्होई सुमिरनकी बढानी' अथवा 'न तर सदा सुखदानि श्री राधा हरि को सुजस' की घोषणा की है। इस सम्पूर्ण साहित्यके अध्ययनसे इतना स्पष्ट हो जाता है कि यह काव्यशास्त्रीकी परम्परामें एक और शृंगारकी महत्ताका द्योतक है और दूसरी ओर भक्तिभावना-की परम्परामें मात्र शृंगारिक मनोवृत्तिकी स्वीकृतिका सूचक है।

आधुनिक कालके नामाजिक जागरण तथा राष्ट्रीय चेतनाके साथ हिन्दी साहित्यमें रीतिकालीन, विशेषकर नायक-नायिका-भेद सन्बन्धी शृंगारिक काव्यके प्रति वितृष्णाका भाव दिखाई देता है। पुनरुत्थान कालके लेखकों और आलोचकोंमें सामाजिक आदर्शवादका अधिक आग्रह था और उनसे प्रेरित होकर उन्होंने इस साहित्यकी तीव्र आलोचना की है। महावीरप्रसाद द्विवेदीने 'नायिका-भेद' नामक निबन्ध (२० २० . पृ० ५७, ६३) में स्पष्ट शब्दोंमें कहा कि इन साहित्यका भक्तिने कुछ सन्बन्ध नहीं है, इसके कवियोंका उद्देश्य अपने सरक्षकोंको प्रसन्न करके पुरस्कार प्राप्त करना था, इनके आश्रयदाता राजा-महाराजाओंको विलासी होनेके कारण इस प्रकारका काव्य पसन्द था तथा इन साहित्यमें केवल परकीया तथा सामान्या-के चरित्रका वर्णन है जो नैतिक आचरणकी दृष्टिमें अनुचित है। इसी युगके प्रसिद्ध कवि मैथिलीशरण गुप्तने अपने 'भारत भारती' (पृ० १२०-२१) में इस युगकी शृंगारिक कविताकी प्रतारणा की है और अपने युगके कवियोंको नवीन आदर्शोंकी ओर उन्मुख होनेकी प्रेरणा दी है। छायावादी युगके प्रमुख कवि सुमित्रानन्दन पन्तने भी अपनी 'पल्लव' की भूमिकामें इस साहित्यको नग्न तथा अश्लील बताया है और उनके अनुसार इसमें भारतीय सरल नारीको प्रगल्भ तथा विदग्धा परकीया नायिकाके रूपमें ही चित्रित किया गया है। रामचन्द्र शुक्लका मत भी उदार नहीं है—'शृंगारके वर्णनको बहुतेरे कवियोंने अश्लीलताकी सीमातक पहुँचा दिया है। इसका कारण जनताकी रुचि नहीं, आश्रयदाता राजा-महाराजाओंकी रुचि थी, जिनके लिए कर्मण्यता और वीरताका जीवन बहुत कम रह गया था' (हि० सा० ३० पृ० २६८)। श्यामसुन्दर दासने भी इस साहित्यको अनैतिक माना है (हि० वि० . पृ० ३२३, ३३४)। ऐसा ही नहीं वरन् रीति-साहित्यके सन्तर्क विचारकोंने भी इस विशिष्ट साहित्यको अति शृंगारिक, वाननाप्रवण तथा सकुचित माना है। परन्तु हरिऔधने इसका कारण फारसी साहित्य तथा दरवारी वातावरण माना है। विश्वनाथ मिश्रने इस युगके आश्रयदाता राजाओंको विषयी तथा ऐश्वर्यप्रिय माना

है और कवियोंको धनलोलुप। प्रभुदयाल मीतलने इस साहित्यका विस्तृत अध्ययन करके इसकी विशेषताओंकी ओर ध्यान आकर्षित किया है, पर फिर भी यह माना है कि इम साहित्यमें भक्तोंका आध्यात्मिक प्रेम लौकिक प्रेममें बदल गया है, यह युग ऐश्वर्यविलासका युग था और विलासप्रिय राजाओंका आश्रय पानेके लिए इस प्रकारकी काव्यरचना आवश्यक थी (ब्रजभाषा साहित्यका नायिका-भेद)।

इन सब आरोपोंका प्रत्याख्यान करनेका प्रयत्न राकेश गुप्तने अपने प्रबन्ध 'स्टडीज इन नायक-नायिका-भेद'में किया है। वस्तुतः इनके साथ यह स्वीकार किया जा सकता है कि इस सीमित साहित्यके आधारपर सम्पूर्ण युगजीवनको भोग-विलासप्रिय नहीं कहा जा सकता है। परन्तु उनके तर्कोंके आधारपर यह भी कहा जा सकता है कि भक्ति-आन्दोलनके साथ माधुर्य-भावका प्रचार जनतामें हो चुका था और जनताके बीच आध्यात्मिक स्तरपर श्रृंगारी-साहित्यको पढ़ने अथवा सुननेका प्रतिबन्ध नहीं रह गया था। राकेश गुप्तने यह सिद्ध भी किया है कि इस-युगके राजा-महाराजा केवल ऐश्वर्यप्रिय और विलासी ही नहीं थे, वे वीर शासक भी थे। इसके अतिरिक्त पिछले युगोंके राजा या सम्राट् कम ऐश्वर्य-विलासप्रिय नहीं रहे हैं। वस्तुतः यहाँ ध्यान देनेकी बात यह है कि सामन्ती युगोंमें श्रृंगारी भावना वीर भावनाके साथ ही चलती है, दोनोंमें कोई विरोध नहीं होता। इस कारण यह कोई महत्त्वपूर्ण तर्क नहीं है। इसके अतिरिक्त राजाश्रयप्राप्त संस्कृत-साहित्य भी श्रृंगारप्रधान है। यह बात भिन्न है कि गुप्तकालमें ऐश्वर्य-विलासके साथ स्वस्थ कलाका दृष्टिकोण भी था, जो तत्कालीन संस्कृत साहित्यके महाकाव्योंमें अभिव्यक्त हुआ है। इन महाकाव्योंकी श्रृंगारभावना विराट् कथा और सौन्दर्यकी पीठिकापर आधारित है, जब कि रीतिकालीन काव्यकी श्रृंगारिकतामें इस पीठिका तथा वातावरणका अभाव है, साथ ही भक्तिसाहित्यकी परम्परामें होकर भी उसकी लौकिकता अधिक उभरी है। रीतिकाव्यके मुक्तकोंमें महाकाव्य-शैलीकी वह गरिमा नहीं जो अपने विस्तारमें श्रृंगारके सूक्ष्म चित्रणोंको स्वस्थ ढंगसे आत्मसात् कर ले, और न इसमें भक्तिसाहित्यकी आध्यात्मिक पीठिका है जिसके आधारपर कृष्ण, गोपी तथा राधाकी समस्त रतिक्रीड़ा भक्तकी उल्लासमयी भावनामें डूब जाय। नायिका-भेद-साहित्यके रतिविलाससे न तो संस्कृतके श्रेष्ठ महाकाव्योंमें चित्रित रतिक्रीड़ाकी तुलना की जा सकती है और न भक्तिसाहित्यके कृष्ण, राधा और गोपियोंके रास-विलास की। किसी काव्यकी अभिव्यक्तिको उसकी पीठिका, वातावरण तथा सौन्दर्यबोधकी पूर्ण उपलब्धिसे अलग करके नहीं देखा जा सकता। संस्कृत महाकाव्योंका रतिविलास सम्पूर्ण कथाका अंग है, योजनाका अंश है। मानवजीवनके सम्पूर्ण क्रममें यह एक सहज स्थितिके रूपमें आता है और प्रकृतिके व्यापक सौन्दर्यके वातावरणमें उसकी नग्नता मन्व्य हो जाती है। इनमें नग्नता अपने आपमें काव्यकी उपलब्धि नहीं है। इसी प्रकार कृष्ण-भक्त कवियोंके लीला और रासके वर्णनोंमें व्यापक आध्यात्मिक पीठिका है,

कथाका भी विस्तार है और पग-पगपर कृष्णके परब्रह्मतत्त्वकी स्थापना है। इस आधार और वातावरणमें रतिक्रीड़ाका वर्णन निश्चय एक भिन्न अर्थ ग्रहण कर लेता है। रीतिकालके श्रृंगारी काव्यमें ऐसा कुछ नहीं है। इस युगके कवियोंने काव्य-शास्त्र तथा भक्ति-भावना, दोनोंकी परम्पराओंको एक रूप प्रदान किया है। एकके माध्यमसे वे आश्रयदाताओंके मनोरजनका साधन जुटा सके और दूसरेसे उनको जनताके बीच प्रतिष्ठित भक्तिभावनामें भी स्थान मिल सका। इतना अवश्य है कि उस युगमें इस काव्यको सहज स्वीकृति मिल सकी और उसमें अश्लीलता आदिका वह रूप नहीं माना गया जिसकी ओर आधुनिक आलोचकोंने बार-बार ध्यान आकर्षित किया है।

हिन्दीका सम्पूर्ण नायक-नायिका भेद-साहित्य काव्यकी दृष्टिसे महत्त्वका है। यद्यपि वह समस्त काव्य बहुत उन्नत तथा उच्च परम्परा और स्तरका साहित्य नहीं माना जा सकता, फिर भी काव्यात्मक सौन्दर्यके अनेक पक्ष इसमें अभिव्यक्त हुए हैं। यह सारा काव्य मुक्तकोंमें लिखा गया है, इस कारण रासके अन्तर्गत आते हुए भी उक्ति-वैचित्र्य-प्रधान है। यह वाग्विदग्धता इस युगके दरबारी वातावरणसे प्रभावित है, पर इसमें सौन्दर्यके अनेक स्थल हैं। इस काव्यका कलापक्ष अधिक महत्त्वपूर्ण है, जिसमें माधुर्य गुण, व्यंग्यार्थ, छन्दप्रवाह तथा अलंकारोंका सुन्दर प्रयोग आदि आता है। कवियोंने सूक्ष्म कल्पनाशीलताका परिचय दिया है। इस कमनीय कल्पनाका प्रयोग कवियोंने नायिका-के सौन्दर्यवर्णन, उसकी मानसिक स्थितियोंके चित्रण तथा अनेक प्रेमसम्बन्धी स्थिति-परिस्थितियोंके निर्माणमें किया है। इसके अतिरिक्त विभिन्न भेदोंके उदाहरणोंमें कवियोंने मानवजीवनके रति सम्बन्धी सूक्ष्म मनोविशानका परिचय भी दिया है।

इस काव्यमें नायिकाके रूपसौन्दर्यका कल्पनाशील वर्णन है जो अपने अद्भुत आकर्षणमें भी स्वाभाविक है। मतिरामके इस रूपवर्णनमें सौन्दर्यका यही नवोन्मेषकारी अंकन है—'क्रन्दनको रँग फीकौ लगे झलकै अस अगन चारु गुराई। ज्यों ज्यों निहारिये नेरे है नैननि त्यों त्यों खरी निखरै सी निकाई।' (रसरत्न ६)। देवकी नायिकाके सौन्दर्यको देखकर नायन चकित रह जाती है—'देव स्वरूपकी रासि निहारति पाँयते सीसलों सीसते पाँयनि। है रही ठौरई ठाडी ठगी-सी हँसै कर ठोड़ी दिये ठकुरायन।' (ब्र० भा० सा० ना० १. १०)। भावात्मक चित्रणके स्थानपर अलंकृत वर्णन भी कवियोंने किये हैं। केशवमें वैचित्र्यका अधिक मोह है—'भौरसे भँवत अभिलाप लाख भौंति दिव्य, चपेकी सी कली वृषभानकी कुमारिका।' (र० प्रि० ३ ३)। कहीं-कहीं परिस्थितिका सहज सौन्दर्य भी अंकित हुआ है—'घाँघरेकी धूमन सुऊरुन दुबीचै दावि आँगी हूँ, उतारि सुकुमारि मुख मोरै है। दन्तनि अधर दावि दूनरि भई सी चापि चौवर पचौवरकै चूनरी निचोरे है।' (पद्माकर जगदि० १ १४)। इन कवियोंने मुग्धा नायिकाकी कोमलता, लज्जाशीलता तथा वय सन्धि आदिका भावपूर्ण अंकन किया है। मतिराम यौवनके प्रवेशका वर्णन करते हैं—

‘कानन लीं लागे मुक्कान प्रेम पागे लीने, राज भरे लागे लोल लोचन अनग ते । पानिप अमलकी अलक अलकन लागी, काईकी गई है लरिकाई कठि अग ते ।’ (रमराज २०) । परन्तु इन समस्त वर्णनोंमें उक्तिका आग्रह विशेष है तथा मानसिक भावोंके स्थानपर शारीरिक विकानका चित्रण अधिक हुआ है । समिनाथ भावपरिवर्तनका सकेन देते हैं—‘लरिकाईके खेल पटेल कछुक सयानि सखीन पत्यान लगी । पिय नाम सुने तिय धौसकनै दुरिकै सुरिकै मुत्क्यान लगी ।’ (ब्र० भा० सा० ना० ११०) । मध्याके चित्रणमें यौवनकी मादकता तथा लज्जाका भाव स्वर्षके रूपमें व्यजित हुआ है । विहारी इस भावस्थितिके स्वर्षको व्यंजक रूपमें प्रस्तुत करते हैं—‘देखत वन न देखिबौ अनदेखे अकुलाहि । इन दुखिया अँखियानको सुख सिरज्यौई नाहि ।’ (सतसई) । हरिऔषके इस चित्रमें लज्जा और उल्लासका संयोग है—‘नार नवाइ सकाई रही मुसकाई रही दग मोरि लजाई कै ।’ (ब्र० भा० सा० ना० २१३) । धीरादिक भेदोंके उदाहरणोंमें नायिकाके दोष, व्यग्र तथा उदासीनता आदिका वर्णन है, जिनमें उक्तिवैचित्र्यका विशेष आश्रय लिया गया है । परकीयाकी भावस्थितिके चित्रणमें इन कवियोंने उसकी वेदना, पीड़ा, क्लेश, आवेग, उद्वेग तथा उसकी लोक-लज्जा आदिका मार्मिक वर्णन किया है । वस्तुतः इस युगके प्रेमी कवियोंको मुक्त भावाभिव्यक्तिमें परकीयाकी वेदनाकी गहरी अनुभूति है । धनानन्दकी नायिकाको—‘जासौ प्रीति ताहि निठुराई नों निपट नेह’ और वह बेचारी ‘कैसे करि जियकी जरनि सों जताइये’ उसकी ‘आँखिनके रर आरति’ सदा रहती है और वह उपालम्भ देती है—‘काहू कलपायहैं सु कैसे कलपाय है’ (सु० सा० ७८९) । रसखानके प्रेमकी भी यही स्थिति है—‘चित्र लिखी सी गई सब देह न वन कई मुख दीनि दुहाई । कैसे करौ जित जाउँ तितै सब बोलि उठै जे तो वावरि आई’ (सुजान रसखान) । ठाकुरकी नायिका लोक-लाजकी अवहेलनामें हृदयका परिचय देती है—‘कवि ठाकुर प्रीति करी है गुपाल सो टेरै कहाँ सुनौ लँचे गलै । हम नीकी लगा सो करी हमनै तुन्हें नीकी लगौ न लगौ ती मलै ।’ (ब्र० भा० सा० ना० ११०) ।

इस साहित्यमें गर्विता नायिकाकी उक्तिमें आकर्षण है; अन्यसम्भोगदृष्टिताके उपालम्भमें तीखा व्यंग्य है; स्वाधीनपतिकाके हृदयमें उल्लास और सन्तोष है; वासक-सज्जाओंके वर्णनोंमें आनन्दोल्लास तथा उत्सुकता है तथा उत्कण्ठिताकी प्रतीक्षामें व्याकुल उत्कण्ठा है । अभिस्तारिकाओंके शृंगारमें मनोरथका आन्दोलन तथा मिलनका सकारण है और विप्रलब्धाकी निराशामें हृदयको व्याकुलता है । खण्डिता वचनाके कारण ईर्ष्यालु है; कलहान्तरिताके मनमें पदचान्ताप है तथा गच्छत्यपतिका वियोगकी आशकासे विह्वल है । प्रोषितपतिकाकी विरहव्यथामें मार्मिक पीड़ा और भावविह्वलता है । इस नायिकाकी भावाभिव्यक्तिका आश्रय धनानन्द तथा रसखान जैसे प्रेमी कवियोंने अधिक लिया है । विरहकी तन्मयताके कारण इनका प्रेम आध्यात्मिक स्तर पर जाता है । धनानन्दका यह कवित्त मार्मिक-

संवेदनके लिए बहुत प्रसिद्ध है—‘बहुत दिनानिका अवधि आसपास परे, सरे अखरनि भरे हैं उठि जान को’ । इसी प्रकार आलसकी इस विरह-उक्तिमें व्यथा छिपी है—‘आलस नैनसे कुजनमें करी जेलि तहाँ अब सीस धुन्यौ करै । नैननमें जे सदा रहते तिनको अब कान कहानी सुन्यौ करै ।’ (आ० के०) । रीतिकालीन कवियोंने ऋतुओंके उद्दीपक रूपका इस नायिकापर पड़नेवाले घातक प्रभावका विस्तारमें वर्णन किया है—‘चानक न गावँ मोर मोर ना मचावे, घन पुमठि न छावँ जौ लँ लाल घर आवँ ना ।’ (ब्र० ना० सा० ना० ११०) । अन्तमें आगतपतिकाओंकी उल्लासपूर्ण प्रतीक्षा है, जिसमें नायिका उत्सुक हृदयसे शकुन मनानी हुई और आये हुए पतिने मिलनेके लिए अपने भावावेगको नैमाले हुए अंकित हुई है । तोपकी नायिका कौवेको मना रही है—‘कान्ती करार तीन पहिले करीनी तब, आपने पियाकों फिरि पाछै अंक भरिहौ ।’ (ब्र० भा० सा० ना० ११०) । मतिरामकी आगतपतिकाका भावस्वर्ष सुन्दर वन पड़ा है—‘भीतर भौनेके द्वार खरी सुकुमार तिया तन कंप बिसेखै । घूँघटका पट ओट दिखे पट ओट किये पियको मुख देखै ।’ (रसराज ६३०) । परन्तु इस सम्पूर्ण काव्यमें भावनान्दर्वके स्थानपर उक्ति-वैचित्र्य तथा आल्काारिक चमत्कारकी प्रवृत्ति तथा स्थूल वर्णनोंका आग्रह अधिक है ।

[नहायक ग्रन्थ—नगेन्द्र . रीतिकाव्यकी भूमिका । प्रमु-दयाल मीतल . ब्रजभाषा-साहित्यमें नायिका भेद । राकेश गुप्त . लट्टीन इन नायक नायिका-भेद (अप्र०) । —२०

**नायक-भेद**—नायिका-भेदकी अपेक्षा नायक-भेदका विस्तार इस साहित्यमें बहुत कम है । किसी एक भी कवि अथवा आचार्यने नायक-भेदको नायिका-भेदकी अपेक्षा छठे अंशसे अधिक स्थान नहीं दिया है । महावीरप्रसाद द्विवेदीने कहा है कि इस नायक-भेदकी भी नायिका-भेदके समान विस्तार दिया जा सकता था (२० २० : ना०) । परन्तु आधुनिक मनोविज्ञान और योनिविज्ञान इस बातका माझी है कि पुरुषकी अपेक्षा नारीका रति-सम्बन्धी मनोभाव अधिक विषम और जटिल होता है । इसके आधारपर यह कहा जा सकता है कि नायक-भेदका विस्तार-संकोच स्वाभाविक ही था । स्त्रीकी सामाजिक और मनोवैज्ञानिक स्थितिके कारण नायिकाके नायककी अपेक्षा इस शास्त्रके अन्तर्गत अनेकानेक भेद-प्रभेद विकसित हुए हैं ।

नाट्यशास्त्रके वर्गीकरणका आधार भिन्न था, उसमें नाटकीय कथावस्तुकी पात्रताकी दृष्टिसे धीरोदात्त, धीरललित, धीरप्रशान्त और धीरोद्धत चरित्रके आधारपर नायकोंका विभाजन किया गया है । इस नाटकीय विभाजनको काव्यशास्त्रके अन्तर्गत महत्त्व नहीं मिला । परन्तु कुछ आचार्योंने इस विभाजनको परम्पराके रूपमें स्थान अवश्य दिया है । ‘अग्निपुराण’ तथा ‘दशरूपक’के बाद भोजने अपने ‘शृंगारप्रकाश’में धीरोदात्तको धर्म-शृंगारका नायक, धीरोद्धतको अर्थ-शृंगारका नायक, धीरललितको काम-शृंगारका नायक तथा धीरप्रशान्तको मोक्ष-शृंगारका नायक माना है । मत्स्यके हेमचन्द्र, शारदातनय, विद्यानाथ, शिगम्पाल, वाग्भट द्वितीय, विद्यानाथ, रूपगोस्वामी तथा

अच्युत मिश्र आदि आचार्योंने इस विभाजनको भी रखा है, परन्तु बिना किसी विशेषताके। हिन्दीमें इस विभाजनको कुमारमणि जैसे अप्रसिद्ध आचार्यने 'साहित्यदर्पण' तथा 'दशरूपक'के आधारपर अपने ग्रन्थमें स्थान दिया है। इसके बाद केवल आधुनिक कालमें हरिऔध तथा गुलाबरायने इस विभाजनको स्वीकार किया है। श्यामसुन्दर दासका 'रूपकरहस्य' तो नाट्यशास्त्रका ग्रन्थ ही है।

भोजने नायक, प्रतिनायक, उपनायक तथा अनुनायकका विभाजन प्रस्तुत किया था, यह विभाजन भी कथानकपर आधारित है, अतएव हिन्दीके किसी आचार्यने इसे स्वीकार नहीं किया। भोजने मूल प्रकृतिके आधारपर नायकका विभाजन सात्त्विक, राजस और तामसमें किया है। इसी प्रकार एक स्त्री और अनेक स्त्रियोंके विचारसे उन्होंने साधारण तथा असाधारण नायकका भेद भी किया है। परन्तु इन विभाजनोंको संस्कृत काव्यशास्त्रमें ही स्वीकृति नहीं मिल सकी। इसी कारण हिन्दीमें ये नहीं आ सके। भानुदत्तका दिव्य, अदिव्य और दिव्यादिव्यका विभाजन केवल रसलीन तथा श्यामसुन्दर दास द्वारा स्वीकृत हुआ है।

काव्यशास्त्रका स्वीकृत विभाजन पति, उपपति तथा वैशिकका है, जो स्त्री-पुरुषके सामान्य सम्बन्धपर आधारित है। संस्कृतमें यह अधिक प्रचलित नहीं रहा है। इसका सर्वप्रथम उल्लेख भानुदत्तने १३वीं शतीमें किया है। संस्कृतमें शिगभूपायल तथा रूपगोस्वामीके सामान्य उल्लेखके अतिरिक्त बादमें यह विभाजन अधिक प्रचलित नहीं रहा। परन्तु हिन्दीमें इसकी प्रमुख विभाजनके रूपमें स्वीकृति रही है। सर्वप्रथम रहीमने और उनके बाद मतिराम तथा पद्माकर जैसे नायिका-भेदके आचार्योंने इसे स्वीकार किया है। नन्ददास और केशवने इसको नहीं लिया है और देवने वैशिकके स्थानपर साधारणका उल्लेख किया है। यहाँ देवका भाव भी किंचित भिन्न है, उनके अनुसार यदि नायकको प्रथम दो वर्गोंमें नहीं रखा जा सकता तो वह 'साधारण' कहा जायगा। दूसरा महत्त्वपूर्ण विभाजन अनुकूल, दक्षिण, शठ तथा धृष्ट नायकका है। सर्वप्रथम इसका उल्लेख 'अग्निपुराण'में हुआ है। वस्तुतः 'नाट्यशास्त्र'के विभाजन दक्ष, ज्येष्ठ, मध्यम, अधम तथा सप्रवृद्धमें और इसमें समता है। ये दोनों पुरुषके स्त्रीके प्रति व्यवहारपर आधारित हैं। कुछ आचार्योंने इसको स्वतन्त्र विभाजन माना है और कुछने इसे प्रथम विभाजनोंसे अनेक रूपोंमें सम्बद्ध किया है। प्रथम मतके प्रवर्तक संस्कृतमें रुद्रट, रुद्र भट्ट, वाग्भट तथा केशव मिश्र हैं और हिन्दीमें इनका अनुसरण नन्ददास, केशव तथा देवने किया है। 'अग्निपुराण'में इन चारों भेदोंका विचार धीरोदात्त आदिके अन्तर्गत किया गया है, हिन्दीमें कुमारमणि तथा श्यामसुन्दर दासने इसका अनुसरण किया है। वाग्भट द्वितीयने केवल धीरललितमें यह विभाजन माना है, क्योंकि उनके अनुसार वही रतिभावनासे सम्बद्ध है। भानुदत्तने अपनी 'रसमंजरी'में पति तथा उपपति का विभाजन अनुकूल आदिमें माना है और इसका अनुसरण शिगभूपायल तथा रूपगोस्वामीने किया है। परन्तु हिन्दीमें सम्भवतः केवल दाम

इस मतके हैं। अन्य सभी एकमत हैं कि यह चार प्रकारका अनुकूल आदिका विभाजन केवल पतिके सम्बन्धमें लागू हो सकता है।

एक अत्यन्त सामान्य प्रकारका विभाजन उत्तम या ज्येष्ठ, मध्यम, अधम या कनिष्ठमें किया गया है। यद्यपि यह विभाजन नायिकाओंके सम्बन्धमें अधिक प्रचलित है, फिर भी संस्कृतमें इसका प्रचलन दो रूपोंमें पाया जाता है। एक रूपमें इसके अन्तर्गत नायकके गुणोंके आधारपर विभाजन किया गया है और दूसरे रूपमें वैशिकके उपभेदके अर्थमें (रसाण्व)। हिन्दीमें इसका प्रयोग बहुत कम हुआ है और वह भी सामान्य विभाजनके रूपमें। इस सन्दर्भमें इसका आधार नायकके गुण न होकर उसका नायिकाके प्रति व्यवहार है। सुन्दरके अनुसार उत्तम हर प्रकारसे नायिकाको प्रसन्न करता है, मध्यम न तो उसे प्रसन्न करनेका प्रयत्न करता है और न रुष्ट ही करता है और अधम नायिकाके मानके प्रति उपेक्षाशील रहता है—'उत्तम तियको लेत रस मध्यम समय विचार। अधम पुरुष सो जानिये, निलज निसंक अगार। (सुधानिधि पृ० ७७)। तोष और रसलीनकी परिभाषाएँ इसके समान हैं।

नायक-भेदका विवेचन मानी, चतुर, अनभिज्ञ तथा प्रोषितके रूपमें भी किया गया है। मानी और चतुरका सम्बन्ध केवल शठसे माना गया है और अनभिज्ञको नायकाभासके रूपमें ही स्वीकार किया गया है (भानुदत्त)। नायिकाओंके आठ प्रकारोंमें केवल एक प्रोषित नायकको स्वीकार किया गया है। चतुरके दो भेद—वचनव्यग्य-समागमचतुर और चेष्टाव्यग्यसमागमचतुर, जिनको सामान्यतः वचनचतुर और क्रियाचतुर कहा गया है, माने गये हैं। हिन्दीके बहुनसे लेखकोंने इसी विभाजनको माना है, पर उनके विवेचनमें पर्याप्त अन्तर है। जिन्होंने इनको स्वतन्त्र रूपमें लिया है उनमें रहीम, तोष, मतिराम, नन्दराम, विहारीलाल भट्ट हैं। चतुरके दोनों भेदोंका सम्बन्ध कुछ लेखकोंने अन्य विभाजनोंसे जोड़ा है। दासने दक्षिण नायकके उपभेद माने हैं और इनको वेनी प्रवीन, प्रतापनारायण सिंह, भानु आदिने उपपतिके भेद माने हैं। चन्द्रशेखरके अनुसार दोनों चतुर और मानी केवल शठके उपभेद हैं और यहाँ उन्होंने भानुदत्तका अनुसरण किया है। मानी और प्रोषित प्रायः उनके द्वारा भी स्वतन्त्र रूपमें स्वीकार किये गये हैं, जिन्होंने चतुरको किमी अन्य विभाजनके अन्तर्गत रखा है। सुन्दरने मानीको रूपगर्व मानी और 'अपनी गौंको मानी', दो उपभेदोंमें बाँटा है। रसलीनने इसके स्थानपर रूपमानी और गुणमानी माना है और स्वयं दूत-नायकका भेद भी स्वीकार किया है। भानुदत्तके अनुसरणपर पद्माकरने अनभिज्ञ नायकको नायकाभास माना है, पर सुन्दर, स्कन्दगिरि, लछिराम और दौलतरामने इसे स्वतन्त्र भेद माना है। भानु, वावूराम तथा हरिऔधने अनुकूल आदिके साथ पाँचवों स्थान दिया है। केशवने वाग्भटके आधारपर शृंगारके दोनों भेदों, वियोग तथा मययोगको प्रच्छन्न तथा प्रकाशमें विभाजित किया है और फिर नायक-नायिकाओंका विभाजन भी इस आधारपर किया है। कुमारस्वामीने

इन्को केवल शठ नायकके सम्बन्धमें माना है। मिश्रवन्धुओं के अनुराग यह विभाजन सभी रसोंके सम्बन्धमें लग नकता है।

रसलीन अकेले ऐसे आचार्य हैं, जिन्होंने उपपत्तिके विवेक—गूढ़, नूढ़ और आलुडमें और वैशिकके भेद—अनुरक्त और मत्तमें किये हैं। मत्त भी तीन प्रकारका हो सकता है—काममत्त, सुरामत्त तथा धनमत्त। ब्रह्मदत्तने प्रथिनी आदि नायिकाओंके समानान्तर, वृषभ, नृग तथा अश्वमें नायकोंका विभाजन किया है, जिसका आधार कानशास्त्र ज्ञान पड़ता है। राकेश गुप्तने अपने प्रबन्धमें नायक-भेदके चार वैज्ञानिक आधार स्वीकार किये हैं—  
१ सामाजिक सम्बन्धके आधारपर—पति तथा उपपति।  
२ नायिकाओंके बीच अपने प्रेय-विभाजनके आधारपर—अनुकूल आदि।  
३ मन्वन्धकी परिस्थितिके आधारपर—वियोगी, न्योगी तथा अपराधी।  
४ प्रकृतिके आधारपर—उत्तम, मध्यम तथा अन्य।

—रा० गु०

**नायक(शृंगार)**—शृंगार रसका आलम्बन-विभाव। विशेष विभाजनके लिए टे०—‘नायक-भेद’। इस रूपमें नायककी स्वीकृति ‘नाट्यशास्त्र’में भी मिलती है, यद्यपि उसमें प्रधान दृष्टिकोण नाट्य कथावस्तु है। इसी कारण नायकके गुणोंकी चर्चा कथावस्तुके आधारपर की गयी है। शृंगार रसके प्रयोगमें इसे—‘तत्तत् सुख सुन्दर नकल काम कलानि प्रवीन। नायक सो मतिराम कहि कवित गीत रत्न लीन।’ कहा गया है (रसरत्न २३७)। ‘कविता राग रसश्च’ प्रायः इसे कहा गया है। पति—सर्वप्रथम इसका उल्लेख भानुदत्तने किया, हिन्दीमें प्रायः स्वीकृत। भानुदत्तके अनुसार ‘विधिवत्पाणिग्रहक’ अर्थात् जिसका विधिवत् पाणिग्रहण हुआ हो उसे पति कहते हैं (र० न० : पृ० १६५)। अनुकूल पति—सर्वप्रथम ‘अग्निपुराण’में उल्लिखित। भानुदत्तके अनुसार ‘सार्वकालिकपरागना-पराङ्मुखत्वे सति सर्वकालमनुरक्तोऽनुकूल’ अर्थात् जो नायक सदा-सबदा दूसरी स्त्रियोंसे विमुख होकर अपनी प्रियामें अनुरक्त रहता है। मतिरामकी परिभाषामें यही भाव है—‘सदा आपनी नारि सौ राखै अति ही प्रीति। परनारी तै विमुख जो।’ (रसरत्न २४४)। रहीमका अनुकूल नायक—‘करत न हिय अपरधवा सपनेहु पीय। मान करनकी विरियाँ रहिगो हीय।’ (वरवै० ७५)। दक्षिण नायक—सर्वप्रथम ‘अग्निपुराण’में उल्लेख किया गया है। भानुदत्तके अनुसार—‘सकलनायिकाविषयकसम-सहजानुरागो दक्षिण’ अर्थात् जो नायक सभी नायिकाओंके विषयमें समान अनुरागका व्यवहार करता है। मतिरामने ऐसा ही कहा है—‘एक भौति सब तियन सौ जाँको होय सनेह।’ (रसरत्न २४७)। देवने ‘न्यायी हूँ नव सो मिलै’ कहकर अधिक स्पष्ट किया है। नायक कृष्ण सब गोपियोंके मानकी रक्षा करते हैं—‘आपनि आपनि पौरि वताय कै बोल कछो निगरीनि नवेले। त्यों हँसिके ब्रजराज कछो अब आज हमारिहि पौरिमे खेलो।’ (वही २४८)। शठ नायक—सर्वप्रथम ‘अग्निपुराण’में उल्लेख। भानुदत्त द्वारा इस प्रकार प्रस्तुत किया गया है—‘कामिनीविषयक-रूपस्पृष्ट’ अर्थात् जो स्त्रियोंके विषयमें कपट व्यवहार

करनेमें चतुर हो उसे शठ नायक कहते हैं। ‘रसार्णव’में इसे ‘गूढापराधकृत्’ माना गया है। मतिरामकी परिभाषा-में दोनों बातें आ जाती हैं—‘टरे करत अपराध नाहि करै कपटकी प्रीति’ (रसरत्न . २५०)। पद्माकरने इसकी व्याख्यामें अधिक विस्तार दिया है—‘सहित काज मधुर मधुर वैननि कहै बनाइ’ (भा० वि० ना०)। रहीमका शठ नायक—‘टूटल लाज डगरिया औ कुल कानि। करत जात अपरधवा परि गइ वानि’ (वरवै० ७७)। पद्माकरका शठ नायक चतुराईसे क्षमा माँगता है—‘हो न कियो अपराध बलि ब्रथा नानियतु भौह। तुव ररसिज हरि परनि कै करत रावरी सोह।’ (जगद्वि० १ २९७)। धृष्ट नायक—सर्वप्रथम ‘अग्निपुराण’में उल्लेख किया गया है। भानुदत्तके अनुसार—‘भूयो निश्चककृतदोषोऽपि भूयो निवारितोऽपि भूय प्रश्नपरायणो धृष्ट’ अर्थात् जो बार-बार दोष करनेपर भी निश्चक रहे तथा मना करनेपर भी अनुनय करनेमें चतुर हो ऐसा नायक धृष्ट है। मतिरामने लगभग ऐसा ही लक्षण दिया है—‘करै दोष निरसक जो टरे न निवके मान। लान यरे मनमें नहीं नायक धृष्ट निदान।’ (रसरत्न २६३)। देव ऐसे नायकका उदाहरण देते हैं—‘द्वार ते दूरि करो बहु वारनि हारनि बाँधि मृणालनि मारी। छाडतु ना अपनी अपराधु असाधु सुमाइ अगाधु निहारो।’ (भा० वि० ना०)। नायिकाके व्यंग्यमें इस नायकका चरित्र स्पष्ट उभरा है—‘जहवाँ जात रश्नियाँ तहवाँ जाहु। जोरि नयन निरलजवा कत नुसुकाहु।’ (रहीम . वरवै० ७८)। उपपति—सर्वप्रथम भानुदत्त द्वारा स्वीकृत विभाजनका एक भेद—‘आचारहानिहेतु’, अर्थात् आचारहीनताके कारण पतिको उपपति कहा गया है (र० न० : पृ० १७१)। इसी बातको मतिराम ‘जो पनारिको रसिक’ कहकर व्यक्त करते हैं। यह नायक अनेक स्त्रियोंसे प्रेम करना है—‘मन्द हँसनि झकोर लसि वस कर लेत प्रवीन। छिन दिछुरे गति होति यौ ज्यौ जल बिछुरत मीन।’ (मतिराम रसरत्न २५९)। वैशिक—भानुदत्तने ही इसको ‘बहुलवेश्योपभोगरसिक’, अर्थात् जो अनेक वेश्याओंका उपभोग करनेवाला हो ऐसा नायक माना है। मतिरामने भी ‘प्रीति करै गनिकान सा’ कहा है तथा पद्माकरने इसे ‘अलज अभीत’ भी माना है। मतिराम ऐसे नायकका वर्णन करते हैं—‘बार-बार भ्रमि बारवधू बार भौरनमें, माँगकी मुकनमाल-गगमे मगन भो।’ (रसरत्न २६०)। मानी—भानुदत्तके द्वारा शठके अन्तर्गत स्वीकृत, पर हिन्दीमें प्रायः स्वतन्त्र नायकका एक भेद। मतिरामने ‘करत मन अभिमान’ कहा है और पद्माकरने ‘करै तु तिय पै मान’ कहा है। नायिकाकी उक्तिके रूपमें रहीम कहते हैं—‘अब भरि जन्म सहेलिया तकव न ओहि। ऐठलिंगो अभिमनियाँ तजिगो मोहि।’ (वरवै० ७९)। सखी नायकको मना रही है—‘ऐमें ननभावन सुमान है तु मन भायो, प्यारीके मनाइवे कौ तुमको मनाइये।’ (मतिराम रसरत्न २६४)। वचनचतुर—भानुदत्तने इसे शठके अन्तर्गत ही माना है, पर हिन्दीमें प्रायः सामान्य भेदके रूपमें मान्य। मतिराम, पद्माकर आदिने इसे वचनोंमें चतुराई करनेवाला माना है। रहीमका नायक किन्तु चतुराईने



नायिकाको सकेत देता है—‘सधन कुज अमरैया सीतल छौं ह । झगरति आय कोइलिया पुनि उडि जाइ ।’ (वरवै० . ८० ।) क्रियाचतुर—भानुदत्तने वचनचतुरके साथ रखा है—‘वचनचेष्टाव्यग्यसमागमश्चतुर ।’ (र० म० पृ० १७८) । हिन्दीके आचार्योंने क्रियाकी चतुराईसे सकेत करनेवाला कहा है । रहीमके कृष्ण किस चतुराईसे नायिकाका सामीप्य प्राप्त कर लेते हैं—‘खेलत जानिसि टोलवा, नन्दकिसोर । छुइ वृषभान कुँवरिया होइ गइ चोर ।’ प्रोषित—पति आदिक विभेदोंमें यह नायक हो सकता है (भानुदत्त) । हिन्दीमें इसे भी प्रायः स्वतन्त्र रूपमें माना है । मतिरामके अनुसार ‘नायक होय विदेस मैं जो वियोग अकुलाय’ उसे प्रोषित कहते हैं । नायिकाकी सुधिमें नायक सन्तोष प्राप्त करता है—‘है है तव निसा मेरे लोचन चकोरनिकी, जव वंकी आनन अमल इन्दु देखिछौ ।’ (रसराम २७३) । —र०

नायिका-सामान्य अर्थ है नायककी पत्नी या प्रिया । नाट्यशास्त्रके अर्थमें नाट्यकी प्रधान पात्री, काव्यशास्त्रमें शृंगार रसका आलम्बन । वह सुन्दरी तथा यौवनपूर्ण स्त्री जिसके देखनेसे रति स्थायी भाव जागरित हो, जिसका विस्तार ही शृंगार रस होता है । मतिराम कहते हैं—‘उपजत जाहि विलोकि कै चित्त बीच रस भाव । ताहि वखानत नायका जे प्रवीन कविराव ।’ (रसराम ५) । पद्माकरने इसी प्रकारकी परिमापा देते हुए ‘शृंगार’का उल्लेख विशेष रूपसे किया है । नायिकाके सौन्दर्यवर्णनमें रीतिकालीन कवियोंने उत्कर्ष प्राप्त किया है । मतिराम, देव, बिहारी तथा द्विजदेव जैसे कवियोंने नायिकाओंके सौन्दर्यवर्णनमें मात्र शरीरको महत्त्व नहीं दिया है, उन्होंने उसके भावसौन्दर्यको भी अभिव्यक्त किया है । पर बादके पद्माकर आदि अन्य कवियोंने नायिकाओंके शारीरिक हाव-भावका अधिक वर्णन किया है, इनमें वर्णनवैचित्र्य भी अधिक है । पुराने कवियोंमें इनके साथ केशवका नाम लिया जा सकता है । नायिकाके वर्णनमें उसकी सुकुमारता, भाव-प्रवणता तथा भावावेगका सजीव चित्रण हुआ है । मतिरामके सौन्दर्यवर्णनमें कोमल भावसौन्दर्य तथा सुकुमारता है—‘कुन्दनको रंग फोको लगे हलकै अस अगन चार गुराई । आँखिनमें अलमानि चितौनिमें भजु विलासनकी सरसाई । को बिन मोल विकात नहीं मतिराम लहै मुसकानि मिठाई । ज्यों-ज्यों निहारिये नेरे हैं नैननि त्यों त्यों खरी निखरै सी निकाई ।’ (रसराम ७) । सौन्दर्यको नवनव उन्मेष ग्रहण करनेवाला कहा गया है, उसको देखनेमें नये-नये भावस्तर उभरते हैं । रूपसौन्दर्यवर्णनकी दृष्टिमें विद्यापतिने राधाके रूपका वर्णन यौवनकी चंचलता और मानसिक उद्वेगके साथ किया है । सूरने राधाके सौन्दर्यवर्णनमें रूपात्मक सौन्दर्यके साथ भावात्मक सौन्दर्यका अकन भी किया है । उत्प्रेक्षाओंके माध्यमसे वे सौन्दर्यकी अनेकानेक स्थितियाँ और परिस्थितियाँ चित्रित कर सके हैं । तुलसीने सीताका रूपवर्णन मर्यादाके साथ किया है, जो सूक्ष्म सौन्दर्यबोध प्रस्तुत करता है—‘सुन्दरता कहै सुन्दर करई । छविगृह दीपसिखा जनु बरई ।’ इसी प्रकार गीतावलीमें—‘अंग अंग तरंग उठै दुनिगी परिहै मनो रूप और धर चरे ।’

पद्मावतीका रूपसौन्दर्यवर्णन करते समय जायसीने उसे अलौकिक कर दिया है । वस्तुतः प्रेममार्गी कवियोंकी ‘सौन्दर्य योजना रूपको पकड़नेका प्रयास है, उसको सीमामें घेरनेका प्रयास है । नारीके प्रतीकात्मक सौन्दर्यसे यह व्यापक सौन्दर्य प्रकृतिमें फैलकर आध्यात्मिक सकेत ग्रहण कर लेता है ।’ (रघुवश प्रकृति और काव्य हिन्दी पृ० २६३) । कबीर आदिक सन्त कवियोंने भी रूपका अत्यन्त सूक्ष्म आधार अपने अलौकिक प्रेमके लिए ग्रहण किया है । आनन्दधन जैसे प्रेमियोंने रीतिकालीन शैलीमें अपने आलम्बनके सौन्दर्यका वर्णन किया है । आनन्दधनके सौन्दर्यवर्णनमें भावात्मक व्यञ्जना अधिक सूक्ष्म है—‘लाजनि लपेटे चितवनि भेद भाय भरी, लसति ललित लोल चख तिरछीनमें । छविकी सदन गीरो वदन रुचिर माल, रस निचुरत मीठी मृदु मुसक्यानमें ।’ (सु० ना० ३) । रीतिकालीन उक्तिवैचित्र्यके विकासके साथ नायिकाके सौन्दर्यवर्णनमें भी इसका प्रभाव परिलक्षित होता है—‘कोमल कमलके गुलाबनके दलके सुजात गड़ि पायन विछौना मखमलके ।’ (पद्माकर जगद्दि० भा० १ १२) । आधुनिक कालके छायावादी काव्यमें सौन्दर्यबोधका स्तर सूक्ष्म हो गया और उसके साथ ही नारीसौन्दर्यकी कल्पना अशरीरी और वायवी हो गयी है । बहुत कुछ आलम्बनके इसी सूक्ष्म रूपके कारण भी इस काव्यमें आध्यात्मिक रहस्यका आभास मिलता है । —र०

नायिका-भेद—नायक-नायिका भेद सम्बन्धी समस्त अध्ययन और काव्यरचनामें नायककी अपेक्षा नायिकाका महत्त्व प्रारम्भसे रहा है । स्पष्टतः उसका कारण पुरुषकी अपेक्षा नारीका रतिभावनाके क्षेत्रमें अधिक महत्त्वपूर्ण होना है । इस सम्बन्धमें आधुनिक मनोविज्ञान तथा शरीरविज्ञान- (कामशास्त्रके सन्दर्भमें) का साक्ष्य दिया जा सकता है कि कामभावनाके क्षेत्रमें नारीकी स्थितियाँ और प्रतिक्रियाएँ अधिक विविध, जटिल तथा विपम होती हैं । यही कारण है कि इस विषयके अन्तर्गत नायिका-भेदका विस्तार अत्यधिक है और उसमें ही आचार्यों तथा कवियोंने अपनी विवेचनात्मक शक्ति और काव्यात्मक प्रतिभाका परिचय दिया है । हिन्दी साहित्यके रीतिकालके अन्तर्गत यह सारा काव्यसाहित्य एक प्रकारसे स्वतन्त्र रूपमें विकसित हुआ है, क्योंकि प्रारम्भमें रसका विवेचन तो गौण ही जान पड़ता है । अधिकांश काव्य-ग्रन्थोंका उद्देश्य नायिका-भेद प्रस्तुत करना रहा है और विस्तार तथा महत्त्वकी दृष्टिसे इसमें भी नायिका भेद प्रधान है, अतएव कुछ ग्रन्थोंमें तो केवल नायिका-भेद ही प्रस्तुत किया गया है, उदा०—कृपाराम ‘हिततरंगिणी’, चिन्तामणि ‘कविकुलकल्पतरु’, देव ‘रसविलास’ आदि । वस्तुतः इन रीतिकालीन कवियोंने शृंगार रसके आलम्बनरूपमें नायिकाओंके विविध भेद-प्रभेद वर्णन करके उनके विविध पक्षोंका चित्रण ही किया है । यही कारण है कि यह सारा शृंगार रसका विस्तार इस रूपमें नायिका-भेदके नामसे प्रसिद्ध हुआ । हिन्दी रीति-साहित्यके सन्दर्भमें नायक-नायिका-भेद सम्बन्धी सम्पूर्ण काव्य नायिका-भेदके नामसे ही अभिहित है ।

सर्वप्रथम तथा सर्वमान्य नायिकाओंका विभाजन स्वकीया,

परकीया तथा सामान्यानें किया गया है, जो नायकके साथ उसके सामाजिक सम्बन्धपर आधारित है। नस्कृतमें इसके कई अन्य रूप भी पाये जाते हैं, भरतने कुलजा, वेङ्गा, कन्यका माना है और 'अग्निपुराण' में उपयुक्त विभाजनने पुनर्भूको जोड़ा गया है। वाग्मट तथा केशव मिश्रने अनूठा, न्वकीया, परकीया तथा पणानना माना है। 'नाट्यदर्पण' में कुलजा, दिव्या, क्षत्रिया तथा पण्यकामिनी कहा गया है तथा रूपगोस्वामीने केवल न्वकीया और परकीयाको माना है। संस्कृतमें विद्यानाथके अतिरिक्त तथा हिन्दीमें मनीने इस विभाजनको स्वीकार किया है। कुमारमणिने स्वकीया और पतिव्रतामें अन्तर माना है, क्योंकि पतिव्रता पतिपर कोष नहीं कर सकती अतएव उनके सण्डिता जैसे भेद नहीं किये जा सकते। परकीयाकी परिभाषा केवल केशवने भिन्न प्रकारसे की है उनके अनुसार परकीया परब्रह्मकी प्रेमिका होती है। यद्यपि वाङ्मये अधिकांश कवियोंने कृष्णको नायक माना है, पर उन्होंने परकीयाकी यह परिभाषा नहीं दी। हिन्दीमें कृपाराम, कुमारमणि, रसलीन तथा भानुके अतिरिक्त अन्य सभीने सामान्या अथवा गणिकाका बहुत नक्षेपमें उल्लेख किया है। केशवने एक बार इसका उल्लेख करके फिर चर्चा नहीं की, कुमारमणिके अनुसार यह केवल रमाभासका आलम्बन हो सकती है, दामने साधारणकी परिभाषा इसने भिन्न दी है।

नस्कृतमें स्वकीयाके भेद ऋट्टके अनुसार मुग्धा, मध्या तथा प्रगल्भा (प्रौढा) हैं, जिनका आधार प्रायः अवस्था (वयः क्रमानुसार) है। इस मतको वाङ्मये आचार्योंने स्वीकार किया है। भोज तथा रूपगोस्वामी जैसे कुछ आचार्योंने इस विभाजनको परकीयाके साथ भी लगाया है। प्रथम हिन्दी आचार्य कृपारामने इस विभाजनको स्वकीयाके साथ सामान्याके लिए भी लगाया है। नन्ददान, दाम तथा ब्रह्मदत्तने इसको तीनों रूपोंके साथ लगाया है और गंगाप्रसाद अग्निहोत्रीने इसको स्वतन्त्र विभाजनके रूपमें स्वीकार करके एक प्रकारने इसी मतको माना है। कुमारमणिने भी परकीयामें मध्या और प्रौढाके भेद माने हैं। परन्तु अधिकांश आचार्योंने इस विभाजनको प्रमुखतः स्वकीयामें ही स्वीकार किया है और इनमें प्रमुख हैं—केशव, रहीम, चिन्तामणि, मतिराम, देव, पद्माकर और हरिऔध।

सर्वप्रथम भानुदत्तने मुग्धाका विभाजन किया है, एक दृष्टिसे उन्होंने अज्ञातयौवना तथा ज्ञातयौवना और दूसरी दृष्टिसे नवोटा तथा विश्रब्धनवोटा माना है। संस्कृतमें रूपगोस्वामी तथा विश्वनाथने मुग्धाके भेद करके भी भानुदत्तका विभाजन स्वीकार नहीं किया है, पर हिन्दीमें अधिकांशने उनका अनुसरण किया है और जो कुछ आचार्य इस मतके नहीं हैं, उन्होंने विश्वनाथ तथा रूपगोस्वामीको भी नहीं माना है। मुग्धाके भेद करनेवालोंमें जब कि नस्कृतमें केवल तीन आचार्य हैं, हिन्दीमें दो-तीन ही होंगे जिन्होंने इसका विभाजन नहीं किया है। इन विभाजनको हिन्दीमें तीन प्रकारने किया गया है। प्रथम—एक ही विभाजनके अन्तर्गत उपभेदोंके रूपमें। कृपाराम, तोप, दीनानाथ और कन्हैयालाल पोद्दारने यह विभाजन

अपनाया है। कृपारामने नवोटाके तीन भेद और माने हैं, ललिता, वयः सन्धि तथा उदितयौवना। तोप और ब्रह्मदत्तने मुग्धाके विभाजनने विश्रब्धनवोटाको स्वीकार नहीं किया है। दीनानाथने आकृतयौवना या अकुरितयौवनाको इस सूचीमें जोड़ा है। देवने अपने नवमुग्धा, नवलवधू, नवयौवना, नवश्रगना तथा सलज्जारतिके विभाजनके साथ इसको भी स्वीकार किया है और भानुदत्तके भेदोंमें केवल वयः सन्धिको और जोड़ा है। द्वितीय—स्वतन्त्र विभाजनको भानुदत्तके अनुकरणपर स्वीकार करनेवाले आचार्योंमें नन्ददान, मतिराम, दाम, पद्माकर तथा गुलाबराय हैं। इनमें किसीने भी इस बातका उल्लेख नहीं किया है कि इन दोनों विभाजनोंमेंने कोई किसी दूसरेके अन्तर्गत विभाजित हो सकता है। तृतीय—इस वर्गके लेखकोंने दोनों विभाजनोंको एक दूसरेसे सम्बद्ध किया है—वेनी प्रदीप, प्रताप, भानु, हरिऔध तथा मीनल। इन्होंने मुग्धाको अज्ञातयौवना तथा ज्ञातयौवनामें विभाजित किया है, फिर ज्ञातयौवनाको नवोटा तथा विश्रब्धनवोटा में।

कुछ कवियोंने अपने स्वतन्त्र विभाजन प्रस्तुत किये हैं, जो पूर्ण रूपसे किसीके द्वारा ग्रहण नहीं किये गये। केशवने इसके चार भेद नवलवधू, नवयौवना, नवलश्रगना तथा लज्जाप्राया किये हैं। चिन्तामणिके अनुसार छ भेद—वयः सन्धि, अविदितयौवना, अविदितकामा, विदितमनोभवा यौवना, नवोटा, विश्रब्धनवोटा माने हैं। कुमारमणिने नवमदना, नवयौवना, लज्जावती, भूषणरुचि, रतिवामा, वयः सन्धि, तथा विश्रब्धनवोटा में विभाजित किया है, देवने स्वतन्त्र विभाजनका उल्लेख किया जा चुका है। रसलीनने अपने विभाजनमें पिछले सभी भेद-उपभेदोंको स्वीकार किया है। उनके अनुसार पाँच भेद इस प्रकार हैं—अकुरितयौवना, शैशवयौवना, नवयौवना, नवलश्रगना, नवलवधू, पुनः नवयौवनाके अज्ञात तथा ज्ञातयौवना नामक दो भेद, नवलश्रगनाके अविदितकामा तथा विदितकामा नामक दो भेद और नवलवधूके नवोटा, विश्रब्धनवोटा तथा लज्जासक्ता-रतिकोविदा नामक तीन भेद किये हैं। निहारीलाल भट्टने अलग दृग अपनाया है, उन्होंने पहले केशवका वर्गीकरण दिया है, फिर नवलवधूके अज्ञात तथा ज्ञातयौवना नामक भेद दिये हैं और अन्तमें नवोटा तथा विश्रब्धनवोटाको स्वतन्त्र रूपमें रखा है।

ऋट्टने मध्या और प्रगल्भाका विभाजन धीरा, मध्या और अधीरामें, फिर जेष्ठा और कनिष्ठामें किया है। भानुदत्तने इनके विभाजन नहीं किये और हिन्दीके अधिकांश कवियोंने भी उनका अनुसरण करके मध्याका विभाजन नहीं किया है। परन्तु कृपाराम, तोप, केशव, चिन्तामणि, कुमारमणि, देव, रसलीन तथा नन्दराम आदिने विभाजन किया है। कृपारामने अतिविश्रब्धनवोटाका उल्लेख मध्याके साथ किया है। तोपने इनके साथ प्रगल्भवचनाको और एक भेद माना है। अन्योंने विश्वनाथके मध्याके भेदोंको स्वीकार किया है—विचित्रसुरता, प्रसूडसरा, प्रसूडयावना, ईपत्यगल्भवचना और मन्मथवीडिता। केशवदासने इसके जो चार भेद किये हैं वे विश्वनाथके आधारपर ही हैं, केवल शब्दोंमें कुछ अन्तर है, जैसे, दूसरेके लिए प्रादुर्भूत

मनोमवा, तीसरेमें प्ररुद्धके स्थानपर आरुद्ध और चौथेमें इप्सु अधिक है। पाँचवाँ भेद केशवमें नहीं है, पर कुमारमणि तथा रसलीनका पाँचवाँ भेद लघुलज्जा इससे मिल जाता है। चिन्तामणि, देव, नन्ददासने प्रायः केशवके वर्गीकरणको क्रम तथा नामके किंचित् हेर-फेरके बाद स्वीकार कर लिया है। प्रगल्भाका विभाजन नन्ददास, रहीम, मतिराम तथा दामने नहीं किया है। कृपाराम, तोष, रसलीन, पद्माकर, वेनी प्रवीन, चन्द्रशेखर, प्रताप-नारायण सिंह, भानु तथा हरिऔधने इसके रतिप्रिया और आनन्दसम्मोहिता, दो भेद किये हैं। स्वतन्त्र विभाजन करनेवालोंमें केशव प्रमुख हैं, जिन्होंने प्रौढाको समस्तरस-कोविदा, विचित्रविभ्रमा, आक्रामित तथा लुब्धापति भेद माने हैं। चिन्तामणिने प्रौढयौवना, मदनमत्ता, रतिप्रीतिमती और सुरतिमोदपरवशा भेद किये हैं। इसमें अन्तिम दोनों कृपाराम आदिकके भेदके समान हैं। कुमारमणिके पाँच भेदोंमेंसे सकलतारुण्या, विविधभावा तथा लघुलज्जा विश्वनाथके गाढतारुण्या, भावोन्नता और दरद्रीडाके समान हैं तथा अधिककामा और रतिमोहनी केशवकी रतिप्रिया और विचित्रविभ्रमासे भिन्न नहीं हैं। देवने आक्रामितके स्थानपर आक्रान्त देकर केशवके विभाजनको ही प्रस्तुत कर दिया है। रसलीनने प्रौढाको उद्भयौवना, मदनमत्ता, लुब्धापति और रतिकोविदा में तथा नन्दरामने समस्तरस-कोविदा, विचित्रविभ्रमा, आक्रामितप्रौढा और लज्जाप्राया-रतिमें विभाजित किया है। ये सभी भेद परिचित हैं, केवल रसलीनका प्रथम विश्वनाथके गाढतारुण्याका तथा नन्दराम-का अन्तिम उनके दरद्रीडाका ही रूपान्तर है।

संस्कृतमें भोजको छोड़कर रुद्रसे लेकर रूपगोस्वामी-तक, सवने नायिकाके अपने अपराधी पतिके प्रति व्यवहारके आधारपर किये गये विभाजन धीरा, मध्या या धीराधीरा और अधीराको केवल मध्या तथा प्रगल्भाके साथ स्वीकार किया है। अधिकांश हिन्दी कवि भी इसी मतके हैं, फिर भी कुछ अपवाद हैं। कृपारामने इसे स्वतन्त्र रूपसे मानवतीका विभाजन माना है और मध्या तथा प्रौढाके साथ परकीया और सामान्याको भी स्वीकार किया है। जसवन्त सिंहने भोजके अनुसरणमें इसे स्वतन्त्र विभाजन माना है। कुमारमणि, दास तथा ब्रह्मदत्तने इसे खण्डिताका विभाजन मानकर एक प्रकारसे स्वतन्त्र ही माना है। अन्य अधिकांशने प्रौढाधीराके अन्तर्गत आकृतिगुणाका विभेद भी स्वीकार किया है। रसलीनने इसे मध्य धीराधीरा-से सम्बद्ध किया है और खण्डितासे इनको (धीरादिकको) भिन्न माना है। रुद्र तथा संस्कृतके बादके आचार्योंने जेष्ठा तथा कनिष्ठाको भी मध्या और प्रौढाका विभाजन स्वीकार किया है, पर हिन्दीके कवियोंमें केवल मतिराम, देव, रसलीन तथा पोद्दार आदि कुछने ऐसा स्वीकार किया है। अधिकांशने इसे स्वीकृत्यमात्रका विभाजन माना है। कृपारामने इनके साथ समाहिताका एक भेद और स्वीकार किया है। दासने इसको दक्षिण, गठ तथा धृष्टनायकोंके साथ अलग-अलग दिखलाया। नन्ददास, रहीम, केशव जैसे कुछ कवियोंने इसका उल्लेख नहीं किया है।

स्वीकीयाके अन्य भेदोंमें, देवने वयके आधारपर—

देवी (७ वर्ष), देवगन्धर्वी (७ से १४ वर्ष), गन्धर्वी (१४ से २१ वर्ष), गन्धर्वमानुषी (२१ से २८ वर्ष), मानुषी (२८ से ३५ वर्ष)का विभाजन दिया है। केवल रसलीनने इस प्रकारका विभाजन किया है—गौरी (१० वर्षतक), लक्ष्मी (सवा १२ से साढे २४ वर्ष) और सरस्वती (३५ वर्षतक)। एक दूसरे प्रकारका स्वीकीयाका विभाजन रसलीन तथा दौलतरामने दुःखिताके अन्तर्गत किया है—मुधापति-दुःखिता, बालपतिदुःखिता, वृद्धपतिदुःखिता। दौलतरामने चौथा भेद नपुंसकपतिदुःखिता और जोड़ा है। अनभिज्ञ नायकके समान इन नायिकाओंको भी रसका आलम्बन नहीं माना जा सकता है, क्योंकि यहाँ रतिका अभाव है। दासने उदा-अनूदाके भेदको, स्वीकीयाके साथ भी माना है, पर अन्योके द्वारा स्वीकीया सदा विवाहिता स्वीकार कर ली गयी है।

संस्कृतमें परकीयाका जिसने भी विभाजन किया है उसने इसके ऊदा तथा अनूदा भेदोंको भी माना है। परन्तु हिन्दीमें नन्ददास, सुन्दर, जसवन्त सिंह तथा ब्रह्मदत्त जैसे कुछ कवियोंने परकीयाका विभाजन करके भी इस विभेदको स्वीकार नहीं किया। कृपाराम प्रौढाको पुनः परप्रिया और परविवाहितामें विभाजित किया है। अन्य कवियोंने प्रौढा(ऊदा)को मात्र परविवाहिता माना है। तोषने परकीयाके दो विभाजन प्रस्तुत किये हैं, एकके अनुसार—दृष्टिजेष्ठा, असाध्या तथा साध्या और दूसरेके अनुसार—उद्बुद्धा तथा उद्बोधिता। असाध्याको पाँच प्रकारसे विभाजित किया है—गुरुजनभीता, दूतीवर्जिता, धर्मसभीता, अतिकान्ता तथा खलधिष्ठिता, और साध्याको चार प्रकारसे—वृद्धवधू, बालकवधू, रोगीवधू तथा ग्रामवधू। रसलीनने इनमेंसे प्रथम विभाजनसे दृष्टिजेष्ठाको छोड़ दिया है, असाध्याको उसके समस्त भेदों सहित दिया है और सुखसाध्या(साध्या)मेंसे ग्रामवधूको छोड़कर उसके ये भेद और जोड़ दिये हैं—नपुंसकवधू, विधवावधू, गुनीवधू, गुनरिझावती, मेकवधू तथा निरकुस। रसलीन-का दूसरा विभाजन भी समान है, केवल नाममें किंचित् अन्तर है—उद्भूता तथा उद्भूदिता और उन्होंने उद्भूताके साथ स्वयदूतीको संयुक्त किया है। बादके कुछ कवियोंने तोषका दूसरा विभाजन स्वीकार किया है, उदा०—प्रताप-नारायण सिंह और हरिऔध। दासने कुछ नवीनता जोड़नेका प्रयत्न किया है, उद्भूताकी दो स्थितियाँ अनुरागिनी तथा प्रेमासक्ता तथा उद्बोधिताकी अमाध्या और दुःखमाध्या और मानी है।

भानुदत्तने प्रौढाकी गुप्ता, विदग्धा, लक्षिता, कुलटा, अनुशयाना तथा मुदितामें विभाजित किया है, पुनः गुप्ताका विभाजन वृत्तसुरतगोपना, वृत्तिस्थमाण सुरतगोपना तथा वृत्तवृत्तिस्थमाण सुरतगोपनामें किया है, विदग्धाका वाग्विदग्धा और क्रियाविदग्धा में तथा अनुशयानाका प्रथम, द्वितीय और तृतीयमें किया है। बहुत कम शाब्दिक परिवर्तनोंके साथ यह विभाजन अधिकांश हिन्दीके लेखकोंके द्वारा स्वीकार किया गया है, उदा०—रहीम, सुन्दर, पद्माकर, चन्द्रशेखर, नन्दराम, प्रतापनारायण सिंह, भानु, हरिऔध, मीतल आदि। जसवन्त सिंह, चिन्तामणि, मतिराम और

देवने गुप्ताके भेदोंको छोटकर उने पूर्णतः स्वीकार किया है। तोष, वैनी प्रवीन तथा गुलाबरायने लक्षिताके दो उपभेद और जोड़े हैं, हेतुलक्षिता और सुरतिलक्षिता। कृपागन, नन्ददास, कुमारमणि रसलीन, भानु तथा ब्रह्मदत्तने इस नवीकृत विभाजनमें बहुत भिन्न रूप स्वीकार किया है। कृपारामने स्वयदूतीको सातवां भेद माना है, लक्षिताके अन्तर्गत तीन भेद लिये हैं, क्रिया, वचन तथा प्रत्यक्ष-लक्षिताएँ और गुप्ताके भेदमें वर्तमानसुरतगोपना एक चौथा भेद जोड़ा है। नन्ददासने परकीयाका सुरतिगोपना, वाग्विदग्धा तथा लक्षितामें, सरल विभाजन किया है। कुमारमणिने प्रथम निपुना, रतिगोपना तथा लक्षिता नामक प्रधान भेद दिये हैं, पुनः निपुना (विदग्धा) और रतिगोपना (गुप्ता)के क्रमशः दो तथा तीन सामान्य स्वीकृत भेद किये हैं। उन्होंने निपुनाके साथ स्वयदूतीका उल्लेख भी किया है। लक्षिताको प्रच्छन्न तथा प्रकाशमें विभाजित किया है। प्रकाशलक्षिताके तीन भेद मुदिता, अनुशयाना तथा नाहसिकाने माने हैं। अनुशयानाके तीन प्रचलित भेद प्रस्तुत करनेके बाद प्रथम विषयिनमकेताको वर्तमान तथा सविध्यतन्वेताके रूपमें विकसित किया है। इस प्रकार कुमारमणिने कुलटाको छोड़कर अन्य सभी भेद-उपभेदोंमें भानुदत्तके वर्गीकरणको ग्रहण कर लिया है, कुलटा सम्भवतः रसामासकी उत्पन्न करनेके कारण गृहीत नहीं हो सकी। रसलीनने इस विभाजनको अत्यधिक बढ़ाया है, यहाँतक कि कुछ भेद विलकुल अपरिचित हैं। छ भेदोंके उल्लेखके बाद इन्होंने सुरतिगोपनाके चार भेद कृपारामके आधारपर कहे हैं, वचनविदग्धाके साथ पुनः स्वयदूतीका उल्लेख किया है तथा क्रियाविदग्धाके अन्तर्गत पतिवचिना और दूतीवचिता, दो नये भेद दिये हैं। लक्षिताके दो भेदोंमें सुरतिलक्षिता तो तोष आदिके द्वारा उल्लिखित हो चुकी है, दूसरी प्रकाशलक्षिता है। अनुशयानाको सामान्य तीन भेदोंमें विभाजित किया गया है, पर इसके तीसरे भेदको पुनः दो भेदोंमें बाँटा गया है, जो अस्पष्ट हैं। रसलीनने एक भेद फयननोरथाका भी दिया है, पर उसका सम्बन्ध स्पष्ट नहीं है।

दासने इस विभाजनमें कुलटाको छोड़ दिया है और गुप्ताको विदग्धाके भेदके रूपमें रखा है। विदग्धा, गुप्ता तथा अनुशयानाके भेद सामान्य हैं, पर लक्षिताको सुरतिलक्षिता, हेतुलक्षिता तथा धीरलक्षितामें विभाजित किया गया है और इस विभाजनको छोड़कर दाम्पका सारा विभाजन विदग्धाका ही विस्तार हो जाता है, क्योंकि उन्होंने मुदिता तथा अनुशयानाके उदाहरण विदग्धाके साथ भी प्रस्तुत किये हैं। ब्रह्मदत्तने क्रियाविदग्धा, वाग्विदग्धा, स्वयदूतीको परकीयाके स्वतन्त्र भेद माने हैं और केवल अनुशयानाके उपभेद किये हैं। इस प्रसंगमें यह ध्यान रखने की बात है कि भानुदत्तने केवल अपना विभाजन उदाको लेकर किया था, पर हिन्दीमें इस मतको केवल चिन्तामणि और देवने पूर्णतः स्वीकार किया है। अन्योंने या तो इनके सम्बन्धमें कुछ कहा ही नहीं, अथवा दोनोंमें स्वीकार किया है। रसलीनने एक नया भेद दिया है, जो स्वकीया तथा परकीयामें समान रूपमें लागू होता है, कामवती, प्रेम-अशक्ता

और अनुरागिनी। नौपने इनके पहले ही अपने एक स्वतन्त्र विभाजनमें इन भेदोंको स्वीकार किया है। दासने उदबुद्धाकी प्रथम स्थितियोंके रूपमें इनके अन्तिम दो भेदोंको माना है और उनका मात्र नौपके समान है।

नामान्याके सम्बन्धमें स्वकीयाके भेदोंको स्वीकार करनेवालोंमें अकेले कृपागनने ही इन भेद-उपभेदोंके उदाहरण भी दिये हैं। इन्होंने मुग्धा, मध्या और प्रौढा नामान्याका विचार किया है, मुग्धाके चारों भेदोंके साथ सुरत और सुरतान्तका विवेचन तीनों नायिकाओंका किया है। मुख्यतः नामान्याका विभाजन करनेवालोंमें भोजने उदा, अनूटा, व्यववरा, स्त्रीगिणी तथा वेदया माना है और वेदयाके तीन भेद पणिका, विलासिनी तथा न्यनीवा स्वीकार किया है। शिगभूपाल तथा विद्वनायने इनके केवल दो भेद रक्ता और विरक्ता माना है। हिन्दीमें 'सम्भवतः' किमोने भी इनका अनुसरण नहीं किया है। कुमारमणिने स्वतन्त्रा, जनन्यार्थिना तथा नियमिता भेद दिये हैं, रसलीनने इसमें प्रेनटु सित्तको और 'चोडा' है तथा भानुने केवल पहले दो भेदोंका स्वीकार किया है।

स्वकीया आदिके विभाजनके बाद भानुदत्तने नायिकाका एक स्वतन्त्र विभाजन इस प्रकार किया है—अन्यमन्मोगदु खिता, वक्रोक्तिगविता, मानवती पुनः मानवतीके लघु, गुरु तथा मध्य मानवती और वक्रोक्ति-गविताके प्रेम तथा सौन्दर्यगविता उपभेद। नन्ददास, केशव, चिन्तामणि तथा कुछ अन्य कवियोंको छोड़कर अधिकांश हिन्दी लेखकोंने इस विभाजनको किसी-न-किसी रूपमें प्रस्तुत किया है। कुछ लेखकोंने इन भेदोंमेंसे कुछ छोड़ दिये हैं और उनमें रहीम, मतिराम, देव, पद्माकर, भानु तथा हरिऔध प्रधान हैं। इन्होंने मानवताके तीन भेद दिये हैं। परन्तु इन लेखकोंमेंने प्रमुखने इस विभाजनको वियोग शृंगारके तीन या चार भेदोंके साथ अलग प्रस्तुत किया है। मतिराम, देव तथा नन्दराम आदिने वक्रोक्ति-गविताके दो उपभेदोंको स्वतन्त्र भेदोंके रूपमें लिया है। परन्तु इन उपभेदोंमें कृपाराम, कुमारमणि, रसलीन तथा दास आदिने गुनगविता और जोड़ा है। कृपाराम तथा रसलीनने इन तीनोंके पुनः भेद किये हैं, वक्रोक्ति तथा सरलोक्ति या मुधागविता। कुमारमणिने चौथी वीचनगविता भी मानी है और दासने नायिकाके आठ अंगोंके साथ गविताएँ भी आठ प्रकारकी मानी हैं। नौपने भानुदत्तके तीनके विभाजनमें कामवती, अनुरागिनी तथा प्रेम-अशक्ताको जोड़कर सत्या छ कर दी है। भानुदत्त तथा अधिकांश हिन्दी लेखकोंने भी इसे सामान्य विभाजन माना है, जो किसी भी वर्गकी नायिकाओंमें लगाया जा सकता है। परन्तु कुछ हिन्दी कवियोंने ऐसा नहीं किया है। कृपारामके अनुसार अन्यमन्मोगदु खिता केवल स्वकीया और सामान्याने लग सकता है, परकीयामें नहीं। प्रतापनारायण सिंहके अनुसार ये नमस्त भेद केवल प्रौढाके हो सकते हैं और इन्होंने प्रौढाके अन्तर्गत परकीया तथा सामान्या, दोनोंको लिया है। भानुने मुग्धाको छोड़कर सबमें इस भेदको स्वीकार किया है। हरिऔधने माना है कि इसका उचित प्रयोग मध्या और प्रौढाके सम्बन्धमें ही हो सकता है, पर

परकीया तथा स्वकीयाके सम्बन्धमें भी लग सकता है। मीतलने इसे मध्या और प्रौढाका भेद ही माना है। यद्यपि हिन्दीके अधिकांश कवियोंने इस विभाजनको स्वतन्त्र माना है, पर बहुत समयतक वे इसके लिए कोई आधार नहीं प्रस्तुत कर सके। प्रतापनारायण, भानु, हरिऔध तथा पोद्दार जैसे नये लेखकोंने इसे स्वभावपर आधारित माना है और मीतलने इसे दशानुसार माना है। इस विभाजनको उचित आधार देनेकी भावना पहले भी देखी जा सकती है। कुमारमणिने गर्विताको स्वाधीनपतिका तथा मानवती और अन्यसम्भोगदुःखिताको खण्डिताके अन्तर्गत रखा है। दासने कुमारमणिका अनुसरण किया है, केवल अन्यसम्भोगदुःखिताको उन्होंने विप्रलब्धासे संयुक्त किया है। विहारीलालने भी कुमारमणिका अनुसरण किया है, पर ब्रह्मदत्तने अवस्थानुसार नायिकाओंके विभाजनके अन्तर्गत इन तीनों भेदोंको रखा है।

भरत द्वारा अवस्थानुसार किये गये नायिकाओंके आठ भेदोंको इतना महत्त्व प्राप्त हुआ है कि इस विभाजनको किसी भी महत्त्वपूर्ण कवि या लेखकने नहीं छोड़ा है। भरतके विभाजनमें वासकसज्जा, विरहोत्कण्ठिता, स्वाधीनपतिका, कलहान्तरिता, खण्डिता और विप्रलब्धा इन छ भेदोंको प्रायः लेखकोंने ऐसे ही स्वीकार कर लिया है, केवल प्रोषितभर्तृका तथा अभिसारिकाका विस्तार आदि किया है। प्रोषितभर्तृकाकी विभिन्न स्थितियोंके आधारपर वादमें या तो उसके उपभेद किये गये अथवा उनको स्वतन्त्र रूपमें भेदोंके साथ स्वीकार कर लिया गया है। प्रोषितभर्तृकाके साथ इससे मिलते-जुलते दो रूप प्रवत्स्यपतिका तथा आगतपतिका और माने गये हैं। भानुदत्तने पहलेके लिए प्रोष्यपतिका नाम देकर नवें भेदके रूपमें स्वीकार किया है। इन दोनोंको स्वतन्त्र भेदके रूपमें बहुत अधिक लेखकोंने स्वीकार किया है, उदा०—कृपाराम, रहीम, तोप, मतिराम, पद्माकर, लछिराम, प्रताप, भानु, हरिऔध तथा मीतल। नन्ददास, सुन्दर तथा जसवन्त सिंहने भानुदत्तके समान नवाँ भेद प्रवत्स्यपतिकाको ही बढ़ाया है। वेनी प्रवीन और गुलाब रायने ग्यारहवाँ भेद आगमिष्यपतिकाको माना है। ब्रह्मदत्तने गर्विता आदिक भेदोंको साथ रखकर तेरहवीं सख्या पूरी की है। केशव और चिन्तामणिने किञ्चित् नामभेदके साथ इन आठ भेदोंको स्वीकार किया है। कुमारमणि, देव, रसलीन, दास, चन्द्रशेखर, श्यामसुन्दर, विहारीलालने अन्य भेदोंको उपभेदोंके रूपमें स्वीकार कर लिया है। कुमारमणिके अनुसार एष्यपतिका (आगत) वासकसज्जाके अन्तर्गत स्वीकार की गयी है और प्रोषितपतिकाको प्रवत्स्यपतिका, प्रवसतपतिका और प्रवसितपतिकामें विभाजित किया है। देवने इसके चार भेद किये हैं, प्रवत्स्यपतिका, शुद्धप्रोषितपतिका, आगतपतिका तथा चौथेका नाम नहीं दिया है। रसलीनने पाँच भेद इसके अन्तर्गत दिये हैं, गमिष्यत्, गच्छत्, आगमिष्यत्, अगच्छत् तथा आगतपतिका, इन्होंने आगतपतिकाके साथ सयोग-गर्विताका उल्लेख किया है। वस्तुतः अधिकांश लेखकोंने आगतपतिकाके अन्तर्गत उसकी तीनों स्थितियों आगमिष्यत्, आगच्छत् तथा आगत स्वीकार कर ली हैं। दामने इसका

विभाजन (प्रोषितभर्तृकाका) प्रवत्स्यप्रेयसी, प्रोषित, आगच्छत् तथा आगतमें किया है, इसमें अन्तिमका उल्लेख वासकसज्जाके अन्तर्गत भी हुआ है। चन्द्रशेखर, श्यामसुन्दरने विरहिणीका विभाजन भूता, भविष्या या भावी तथा वर्तमानांमें किया है।

भानुदत्तने अभिसारिकाके अन्तर्गत ज्योत्स्ना, तमिस्रा और दिवसा अभिसारिकाके भेद माने हैं, समयसूचक इस भेदको हिन्दीके अधिकांश कवियोंने स्वीकार किया है। परन्तु जब पद्माकर, लछिराम, दौलतराम तथा भानु आदिने अभिसारिकाके साथ सामान्य रूपसे इनको सम्बद्ध किया है, मतिराम, रसलीन, वेनी प्रवीन, हरिऔध और मीतलने इनको परकीया या अभिसारिकाका भेद माना है। कृपाराम, रहीम, दास और स्कन्दगिरिने केवल दो भेद दिये हैं और नन्ददास, जसवन्त सिंह, देव, श्यामसुन्दर दास तथा पोद्दारने इसके भेदोंका वित्कुल उल्लेख नहीं किया है। अभिसारिकाके इन तीनों भेदोंके अतिरिक्त केशवने अनुभूतिके आधारपर उसके तीन भेद और दिये हैं, प्रेमा, गर्वा तथा कामा। तोपने भानुदत्तके प्रथम दो भेदोंके साथ अभिसारिकाका उल्लेख और किया है। कुमारमणिने इसके साथ चौथा भेद व्याजामिसारिका जोड़ा है। नन्दरामने रग(वक्त्र)के आधारपर अरुणा, पीता तथा हरितामिसारिका और गिनाये हैं।

जैसा कहा गया है, प्रथम छ भेदोंको अधिक विस्तार नहीं मिल सका, केवल कुमारमणिने उत्कण्ठिता, विप्रलब्धा और कलहान्तरिताके भेद दिये हैं। इनके अनुसार उत्कण्ठिता या तो क्रियाविलम्बिता सुरता होती है या अनुत्पन्नसम्भोगा। यह दूसरा भेद पुनः स्थितिभेदके अनुसार साक्षाद्दर्शना, गुणश्रवणदर्शना, चित्रदर्शना तथा स्वप्नदर्शनानुतापामें विभाजित किया गया है। विप्रलब्धाका पतिव्रचित्ता तथा सखीव्रचित्तामें और कलहान्तरिताका ईर्ष्या तथा प्रणयकलहान्तरितामें विभाजन किया गया है। जहाँतक इस विभाजनके अन्य विभाजनमें प्रयुक्त होनेकी बात है, अधिकांश लेखकोंने मुग्धा, प्रौढा, मध्या, परकीया और सामान्यामें इनके उदाहरण प्रस्तुत किये गये हैं। कुछने इन अवस्थाओंका उदाहरण देते समय स्वकीयाको केवल एक रूपमें माना है और कुछने केवल इनके सामान्य उदाहरणभर दिये हैं। केशवने अपने शृंगारके दोनों—प्रच्छन्न तथा प्रकाश—भेदोंमें इन अवस्थाओंके उदाहरण प्रस्तुत किये हैं और केवल अभिसारिकाकी स्वकीया, परकीया तथा सामान्यामें स्वीकार किया है। देवने अपने पहले ग्रन्थोंमें इनको स्वतन्त्र विभाजनके रूपमें माना है, पर 'भवानीविलास'में केवल मध्या स्वकीयाके अन्तर्गत माना है। दासने इनको दो भागोंमें बाँटा है, स्वाधीनपतिका, वासकसज्जा तथा अभिसारिकाको सयोग-शृंगारसे सम्बद्ध किया है और शेषको वियोग-शृंगारमें। श्यामसुन्दर दासने हेमचन्द्र तथा शारदातनयका अनुसरण करते हुए माना है कि इनमें तीन—विरहोत्कण्ठिता, अभिसारिका तथा विप्रलब्धाका ही सम्बन्ध परकीयासे है। साथ ही गुलाब रायके साथ इन्होंने अभिसारिकाके अन्तर्गत प्रेम्णा और दामीका उल्लेख भी किया है।



नायिकाके उत्तमा, मध्यमा तथा अधमा नामक भेदोंको हिन्दीमें अधिजात्र नायक-नायिका-भेदके लेखकोंने अपनाया है। नन्ददास, जमवन्त सिंह, कुमारमणि तथा ग्रामसुन्दर दाम ऐसे कुछ लेखकोंने अवश्य इन विभाजनको ग्रहण नहीं किया है। हरिवोधने उत्तमाके आठ प्रकार दिये हैं—पति, परिवार, जाति, देश, जन्मभूमि, धर्म-प्रेमिका तथा निजतानुरागिनी और लोकमेविका। मध्यामें व्ययविग्रहा, नर्मषोडिता दो भेद माने गये हैं, पर हरिवोधने वे विभिन्न विभाजन शृंगारके आलम्बन-विभाव-रूप नायिकाके नहीं माने जा सकते। शरीर-मनोविज्ञानके आधारपर नायिकाके पद्मिनी, शशिनी, हस्तिनी तथा चित्रिणी नामक भेद नष्टकृतके काव्यशास्त्रके ग्रन्थोंमें नहीं मिलते। हिन्दीमें केशवने इनका प्रवेश किया है, जिसका आधार सस्कृतके कामशास्त्रके ग्रन्थ है। हिन्दीमें भी यह अधिक प्रचलित नहीं हो सका, मतिराम, कुमारमणि, दाम, पद्माकर जैसे कवियोंने इसे छोड़ दिया है। मानुदत्तका दिव्या, अदिव्या तथा दिव्यादिव्याका विभाजन हिन्दीके लेखकोंमें केवल रसलीन तथा मानु द्वारा स्वीकार किया गया है। देवने अपने 'रसविलास'में नायिकाओंका विभाजन जातियों तथा पेशोंके अनुसार भी किया है और चौबीस नायिकाएँ देशके अनुसार बतायी हैं। वंशकमें उल्लिखित शरीरकी प्रकृतिके अनुसार भी देवने ऊपर, पित्त तथा वात-प्रकृतिकी नायिकाएँ बतायी हैं। भरतके शीलपर आधारित विभाजनके अनुकरणपर देवने नायिकाओंका विभाजन देवसत्त्व, मनुष्य, गन्धर्व, यक्ष, पिशाच, नाग, कपि तथा काक आदि नस्लोंमें किया है।

—रा० गु०

नाम-यह अंग्रेजी शब्द मूल लातीनी धातुने आया है, जिसका अर्थ है आदर्श माप-दण्ड। इसीसे आगे 'नामल', 'सद-नामल' आदि शब्द बने। जो विज्ञान आदि सत्ताके 'सद'को ही परखते हैं वे भौतिक विज्ञान बने, और जो शास्त्र-सत्ताकी भूतमात्रा और सम्भावनाओंको परखते हैं वे 'नामदिव' शास्त्र बने। अतः नाम वह 'जो होना चाहिये' का दिशा बताये। नीतिशास्त्र आदि ऐसे ही आदर्शशास्त्र हैं। प्रश्न इतना ही है कि नैन्दर्यका कौन-सा मर्म है। नाहित्य-कलामें ऐसा कोई सार्वजनीन माप-दण्ड जो सर्वव्यापी और नर्वसम्मत हो, निश्चित करना कठिन है।

—प्र० मा०

नासूत-दे०—'सुफीमार्ग'।

निघंटु-[नि+घटि+उ=निश्चयेन घण्ट्यनि पठति शब्दान् इति निघण्टु] इस पदकी व्युत्पत्ति निरुक्तकारने पाणिनिके उणादि प्रकरणके शब्दोंकी भाँति की है। यह त्रिविध है। एक तो नि+गन्ते 'निगन्तु' शब्द और फिर वर्ण-व्यापत्तिके द्वारा गके स्थानम घ तथा तके स्थानमें ट करके 'निघण्टु' शब्द सिद्ध करते हैं। इसके अनुसार वैदिक शब्दोंके कोषका 'निघण्टु' नाम पड़नेका यह कारण है कि इनमें उन शब्दोंका मग्रह है जो मन्त्रार्थके निगमक या शापक हैं, अर्थात् जिनका अर्थ अत्यन्त गूढ़ है और जिनका ठीक-ठीक अर्थ जाने बिना मेधाविर्योंकी भी मन्त्रार्थ अशाव या अस्पष्ट ही रहेगा। दूसरी व्युत्पत्ति पाठार्थक 'हन्' धातुने पूर्वमें मन उपसर्ग लगाकर तथा उपसर्ग-व्यत्ययमे

उनके स्थानमें नि उपसर्ग लाकर एव पूर्वाक्त वर्ण-व्यापत्तिके द्वारा हने स्थानमें घ तथा तके स्थानमें ट करके की है। इन व्युत्पत्तिके अनुसार गूढ़ वैदिक शब्दोंके इस कोषमें पठित होनेके कारण इसका नाम 'निघण्टु' है। इस व्युत्पत्तिमें समूके साथ आट् उपसर्गके भी अर्थका अध्याहार निरुक्तकारने किया है, वह यह प्रदर्शित करनेके लिए कि जितने शब्द 'निघण्टु'में पठित हैं, केवल उतने ही वेदार्थ-ज्ञानके लिए विशेष रूपसे ग्राह्य हैं। तीसरी व्युत्पत्ति 'ह' धातुने की है। शेष समस्त प्रक्रिया द्वितीय व्युत्पत्तिकी है। इनके अनुसार वैदिक शब्दोंका इस कोषमें समाहार होने अर्थात् उनके इन कोषमें इकट्ठा कर दिये जानेके कारण इसका नाम 'निघण्टु' है।

इस वैदिक कोषमें पौन अध्याय है। प्रथम तीन अध्यायोंन एकार्थक शब्द (अर्थात् एक-एक शब्दके अनेक पयाय), चतुर्थ अध्यायमें अनेकार्थक या नानार्थक शब्द (अर्थात् एक-एक शब्दके अनेक अर्थ) तथा पञ्चममें देवता-वाचक शब्द विशेष रूपसे नगृहात हैं। वर्तमान समयमें उपलब्ध निघण्टुपर ही यास्कका निरुक्त है।

आगे चलकर यह शब्द आधुनिकके शब्द-कोषके लिए भी प्रयुक्त हुआ। धीरे-धीरे यह शब्द शब्द-कोषमात्रका वाचक रह गया। हिन्दीमें यह इनी अर्थमें प्रयुक्त होता है।

—आ० प्र० मि०

नित्यप्रिया-दे०—'गोपी'।

नित्यलीला-दे०—'लीला'।

निदर्शना-साध्यगर्भके गन्यापन्याश्रय वर्गका प्राचीनाने स्वीकृत चला आनेवाला अर्थालंकार। इसका अर्थ है ध्यान्तकरण अथवा उदाहरण-प्रदर्शन। उद्भटके अनुसार इसका लक्षण है—'अमवन् वस्तु सम्बन्धो भवन् वा यत्र कल्पयेत्। उपमानोपमेयत्व कथ्यते सा निदर्शना।' (का० मा० सू० ५. १०), अर्थात् वस्तुमें सम्बन्ध न होने हुए भी सम्बन्धकी कल्पना कर लेना तथा उपमान और उपमेयत्वका कथन करना निदर्शना है। मम्मटके लक्षणपर उद्भटका प्रभाव है, 'अमवन् वस्तुसम्बन्ध उपमापरिकल्पक' और उन्होंने वामनके लक्षण—'क्रियाके द्वारा ही अपना और अपने प्रयोजनके सम्बन्धका बोध करना' (का० सू० सू० ४. ३. २०)को इसका भेद स्वीकार किया है। विश्वनाथने परिभाषाकी अधिक विस्तार दिया है—'वस्तुओंके सम्भव अथवा असम्भव भी सम्बन्धमें जहाँ विस्मयप्रतिबिम्ब-भाव निहित हो' (मा० द०. १०. ५१-५२) और इसी भावको जयदेव तथा अप्पय दीक्षितने इस प्रकार रखा है—'वाक्यार्थयो सदृशयोरैक्यारोपो निदर्शना' (चन्द्रालोक ५. ५८) अर्थात् जिसमें दो परस्पर भिन्न वाक्योंमें भाव-नाम्यके कारण एकताका आरोप किया जाय।

हिन्दीके आचार्योंने मुख्यतः 'कुवलयानन्द'के तीन भेदोंको स्वीकार कर लिया है, परन्तु कई बार अन्य भेदोंको भी स्वीकार किया है। भेदोंके लक्षण अलग-अलग दिये गये हैं।

प्रथम—जहाँ वाक्य अथवा पदके अर्थके असम्भव सम्बन्धके लिए उपमानकी परिकल्पना की जाय—'सदृश वाक्य जुग अर्थको, नहीं एक आरोप।' (ल० ल० १४८)। भूषण,

पद्माकर आदिकी प्रथम निदर्शना यही है, पर दासका लक्षण भिन्न शब्दावलीमें है—‘सम अनेक वाक्यार्थकी, एक कहै धरि टेक ।’ (का० नि० ८) । उदा०—‘रावरे तेजको पुज प्रचण्ड सो आतप सूरजमें रुचि साजै । जो नृप भाऊके हाथ कृपान सो पारथके कर वान विराजै ।’ (ल० ल० १४९) । अथवा—‘ससिमें लसत जो जोन्ह छवि, नरमें सुमति प्रकाश ।’ (पद्मा० ८६), यहाँ असम्भव-सम्बन्धमें कल्पित उपमासे सम्बन्ध स्थापित किया गया है । जो, सो, तो, जे, ते आदि वाचक शब्दोंसे असमान वाक्योंकी एकता प्रष्ट की जाती है ।

द्वितीय—जहाँ उपमेयका गुण उपमानमें और उपमानका गुण उपमेयमें आरोपित हो—‘वर्ण्य धर्म जु अवर्ण्यमें थपै जु वर्ण्यहु मौहि ।’ (पद्मा० ८७) उदा०—‘तुव वचननकी मधुरता, रही सुधा मँछ छाई । चारु चमक चल मीनकी, नैननि गही बनाई ।’ (वही ८८) । यहाँ प्रथममें उपमेयका गुण उपमानपर तथा दूसरेमें उपमानका गुण उपमेयपर आरोपित है ।

तृतीय—अपने स्वरूप और अपने स्वरूपके कारणका सम्बन्ध अपनी सत्-असत् क्रिया द्वारा बोध कराना—‘करत असत सत अर्थको एक क्रियासी बोध ।’ (ल० ल० १५२) । दासने इसीको प्रथम निदर्शना माना है—‘एक क्रिया ते देति जहँ, दूजी क्रिया लखाई । सत असत हूँ ते कहत है ।’ (का० नि० ८) । उदा०—‘दैं सु फूल फल दल जु द्रुम, यह उपदेसत ज्ञान । लहि सुख सम्पति काजिये, आयिको सनमान ।’ (पद्मा० ९०), यहाँ सत् क्रियासे सत्का बोध कराया गया है । इसी प्रकार—‘दीप जोति सिर धुनि सुसुकि, पौनहि सों घर होई । यह उपदेसत सवनकों, कृसको हित न कोई ।’ (वही ९१), यहाँ असत् क्रियासे असत्का बोध होता है ।

दृष्टान्तमें दो निरपेक्ष वाक्य रहते हैं, यद्यपि उसमें भी उपमेय और उपमान-वाक्योंका परस्पर विन्व-प्रतिविन्वभाव दिखाया जाता है तथा केवल उपमानके वाक्यार्थमें दृष्टान्त दिखाकर उपमेय वाक्यार्थका निश्चय कराया जाता है । निदर्शनामें दोनों वाक्य सापेक्ष रहते हैं, क्योंकि उपमेय वाक्यमें उपमान वाक्यके अर्थका आरोप किया जानेके कारण परस्पर सम्बन्ध रहता है । —२०

निद्रा—प्रचलित तैत्तिरीयमें एक सचारी भाव । मनकी निवृत्तिको प्राय निद्रा कहा जाता है । (दशरूपक—‘मन-सम्मोलनम्’ ४ २३) । भरतने इसके विभावों एवं अनुभावोंको निम्नलिखित प्रकारसे दिया है—‘दुर्बलता, परिश्रम, मदिरा इत्यादिके पान, आलस्य, चिन्ता, अधिक आहार इत्यादि विभावोंसे निद्रा सचारी भाव होता है । मुँह भारी होने, अर्गोंको सहलाने, आँखोंके विलोडनसे और जँभाई लेनेसे, उच्छ्वास, शिथिल गान्त्रों, आँखोंको बन्द करने इत्यादिसे इस भावकी अभिव्यक्ति होती है (नाट्य० ७ ७१ ग) । इस गद्यके साथ ‘नाट्यशास्त्र’की आर्यामें, रातके जागरणसे भी निद्राका होना बताया है । विश्वनाथने इसी बातको स्वीकार किया है—‘चेत सम्मोलन निद्रा श्रमवलममदादिजा । जृम्भाक्षिमीलनोच्छ्वासगात्रमगादिकारणम् ।’ (सा० द० ३ २५७) । निद्राके प्रभावसे आँखें आधी बन्द होना एवं

वार्तालापके समय धीरे-धीरे तथा सार्थक और निरर्थक शब्दोंका प्रयोग इस भावका भली भाँति प्रदर्शन करते हैं ।

हिन्दीके रीतिकालीन आचार्योंने अनुसरण करके भी प्राय स्पष्ट लक्षण नहीं दिया है—‘चिन्ता आरस खेदतें, वसे तुचा चितु जाय । सुपन दरस अवयव चलन, एकउ नींद सुभाय ।’ (भाव० संचारी०) । इसमें तथा अन्य कई आचार्योंमें भाव आ गया है, पर पद्माकर तथा भानु आदिने तो केवल ‘सपन कहावत सोइवो वहै सु निद्रा होइ’ भर कहा है (जगद्धि० ५३८) ।

हिन्दीके आचार्योंने उदाहरणमें भी प्राय सोती हुई नायिकाका वर्णन किया है जब कि वस्तुतः इस सचारीका भाव वास्तविक निद्रासे न होकर अलसतासे सम्बद्ध है । देव इसके अन्तर्गत स्वप्नका उल्लेख करते हैं—‘देव अबै लुगि आँखिनतें वह बाँकी चितोनि टरै नहीं टारे । सापनेमें चित चोरि लियो वह मोर री मोरपखौवनवारे ।’ (भा० स०) । रामदहिन मिश्रने वियोगीहरि द्वारा वर्णित जयचन्दके इस सचारीका उपयुक्त उदाहरण प्रस्तुत किया है—‘चिन्तामग्न राजा धूमता है उपवनमें, होकर विदेह-सा विसार आत्मचेतना, बन्द हुई आँखें हुआ शिथिल शरीर भी ।’ (का० द०) ।

इस सचारी भावका विशदतम लक्षण रामचन्द्र गुणचन्द्रने ‘नाट्यदर्पण’में दिया है । उनके अनुसार (ना० द० ३ १३८) निद्रा उस समय होती है जब इन्द्रियों अपने विषयोंका ग्रहण नहीं कर पातीं । इसीकी व्याख्या करते उन्होंने कहा है कि स्पर्शनादि इन्द्रियोंकी ‘अव्यावृत्ति’का अर्थ है विषयग्रहणके व्यापारका विराम होना, क्योंकि मन तो निद्रावस्थामें भी व्यापारशील रहता है । यह उदासीन मनोभाव अवश्य है, पर मनकी विशेष स्थिति होनेसे शारीरिक अवस्था नहीं । —ज० कि० व०

निबन्ध—इसका मौलिक अर्थ नि+बन्ध (बाँधना)+घञ् (सग्रह) रोकना (वाचस्पत्यम्) या (नि+बन्ध (बाँधना)+अच्) नीमका वृक्ष और उसके मेवनसे कोष्ठ-रोग रोध है (जटाधर) ।

याश्वल्क्यस्मृतिमें निबन्ध (निबन्धो द्रव्यमेव) द्रव्यके लिए प्रयुक्त हुआ है । हेमचन्द्रने सग्रह-ग्रन्थ, मूत्ररोरुप रोग, बन्धनके अर्थमें इसका प्रयोग किया है । गीता (निबन्धायासुरी मता १६, ५) में भी यह बाँधनेकी क्रियाके अर्थमें आया है । निबन्धका प्रयोग लिखे हुए भोजपत्रोंको सँवारकर बाँधने या सीनेकी क्रियाके लिए भी होता था, किन्तु कालान्तरमें अर्थसंकोचके रूप केवल साहित्यिक कृतिके लिए इसका प्रयोग किया जाने लगा ।

संस्कृतमें निबन्धका समानार्थी किन्तु, अधिक व्यापक शब्द प्रबन्ध है, जिसका मूल अर्थ प्र+बन्ध (बाँधना)+अच्) सन्दर्भ या ग्रन्थ-रचना है । आधार(कथा-विषय)-पर कल्पनासे ग्रन्थ-रचना करना भी प्रबन्ध कहा जाता था । दूसरे शब्दोंमें, परम्परानुमोदनके साथ किसी विषय या कथाका गद्य या पद्यमें प्रस्तुतीकरण प्रबन्ध कहलाता था । धीरे-धीरे यह शब्द आख्यान या कथाके सम्यक तारतम्यपर आधारित केवल काव्यके लिए प्रयुक्त होने लगा और प्रबन्ध-काव्यके लिए रूढ़ हो गया । वाचमीकि-

गमायण प्रबन्ध-काव्य है। ठण्डीका 'दशकुमारचरित' प्रबन्ध-काव्यात्मक है। किन्तु आन निबन्ध और प्रबन्ध, दोनों ही अपने मूल या रूढ़ अर्थोंमें प्रयुक्त नहीं होते हैं। प्रबन्धका प्रयोग आज उस गद्य-रचनाके लिए होता है, जिसमें लेखक किसी विषयका भागोपाग विस्तारके साथ अपनी भाषाशैलीमें विवेचन करना है। इसे अंग्रेजीके 'ट्रीटाइज' और 'थीसिस'का समानार्थी कहा जा सकता है। हिन्दीमें निबन्धका प्रयोग गोस्वामी तुलसीदासने प्रबन्ध-काव्यके लिए ही किया है (भाषानिबन्धमतिमंजुलमान-नोति)। (दि०—'प्रबन्ध-काव्य')।

निबन्धके पर्यायके रूपमें प्रबन्धके अतिरिक्त लेख, सन्दर्भ, रचना आर प्रस्ताव शब्द भी प्रचलित हैं। लेख मूल अर्थमें नमन्त्र लिखी सामग्रीके लिए आता है, किन्तु वास्तवमें यह उस गद्य-रचनाके लिए प्रयुक्त होने लगा है जिसमें लेखक प्रमुखतया निबन्धिका ढंगसे किसी विषयपर आलोच्य ढंगसे प्रकाश टालता है। इसे अंग्रेजीका आर्टिकल कह सकते हैं। सन्दर्भका अर्थ पिरोना, प्रमंग, नबन्ध-निर्वाह, एक साथ बाँधना या जुनना है, नकलन करना, व्यवस्थित करना, साहित्यिक रचना या वह ग्रन्थ है, जिनमें किसी ग्रन्थके दुरूह स्थलोंका अर्थ दिया गया हो। यह लेखसे कम व्यापक है। निबन्धके पर्यायके रूपमें यह वह गद्य रूप है जिसमें किसी विषयके किन्हीं प्रमंगोंपर विचार प्रकट किये जाते हैं। रचनाका मूल अर्थ कृतिके लिए होता है। निबन्धके अर्थमें यह किसी विषय या वस्तुपर उसके स्वरूप, प्रवृत्ति, गुण-दोष आदिकी दृष्टिसे लेखककी गद्यात्मक अभिव्यक्ति है। अंग्रेजीका कम्पोजीशन इसके समान अर्थ रखता है। (दि०—'रचना')।

किन्तु आज निबन्ध अपने मूल और रूढ़ अर्थोंसे भिन्न अर्थमें प्रयुक्त होता है। वह अपने सभी समानान्तर पर्यायोंके मौलिक तथा परम्परानुमोदित अर्थोंसे भी भिन्न अस्तित्व रखता है। वास्तवमें यह आज लैटिनके 'एग्जीनियर'—(निश्चिततापूर्वक परीक्षण करना)से निकले फ्रेंचके 'ऐसाइ' तथा अंग्रेजीके 'ऐसे'का पर्याय हो गया है, जिनका शाब्दिक अर्थ प्रयत्न, प्रयोग या परीक्षण होता है और प्रयोगकी दृष्टिमें जो लघु अथवा समयावधि दीर्घ कलेवरकी उम अनवस्थित गद्य-रचनाके लिए प्रयुक्त होता है जिसमें निबन्धकार आत्मीयता या अनात्मीयता, वैयक्तिकता या निर्व्यक्तिकताके साथ किसी एक विषय या उसके किन्हीं अंशों या प्रसंगोंपर अपनी निजी भाषाशैलीमें भाव या विचार प्रकट करता है। अंग्रेजीकी तरह ही हिन्दीमें निबन्धका विकास सामयिक पत्र-पत्रिकाओंके माध्यमसे हुआ है। ऐसा नहीं है कि वह अंग्रेजी 'एमे'रूपके अनुकरणमात्रसे विकसित हुआ हो। यही कारण है कि हिन्दीमें मौन्तेनकी परम्परामें अब्राहम काउली, स्विफ्ट, लेन्व, हैजलिट, स्टील, गोल्डस्मिथ, ली हण्ट, स्टीवेन्सन जैसे न तो व्यक्तिप्रधान निबन्धकार हैं और न वेकनकी परम्परामें वेनजानसन, सेल्डन, एडीसन, जानमन, जेफरी, डी० क्विन्सी, मैकाले, वाल्टर पेटर जैसे विषय-प्रधान निबन्धकार ही हैं। प्रायः एक ही लेखकके दोनों प्रकारके निबन्ध मिलते हैं।

—वि० रा०

११वीं शताब्दीके बाद नस्कूनमें टीकाओं—सूत्र, वृत्ति,

भाषा, नमीधाके संग्रहके लिए निबन्ध शब्दका प्रयोग होने लगा था। निबन्धके साथ इसी अर्थमें प्रायः प्रबन्ध शब्दका भी प्रयोग हुआ है, अन्तर कदाचित् यह है कि किसी एक विषयपर अनेक व्याख्याओंके संग्रहको निबन्ध तथा अनेक विषयोंपर अनेक मतोंके संग्रहको प्रबन्ध कहते हैं। परन्तु हिन्दीमें संग्रह-ग्रन्थों नहीं, एक विशिष्ट साहित्यरूपको निबन्धकी संज्ञा दी गयी है। निश्चय ही यह आधुनिक कालका रूपविधान है और बहुत कुछ अंग्रेजी 'एमे'के अर्थमें रूढ़ हो चला है।

यों तो किसी भी साहित्यरूपकी सर्वसम्भव परिभाषा देना कठिन है, परन्तु निबन्धकी परिभाषामें बाँधना कदाचित् काव्यको परिभाषित करनेसे भी कठिन है। इस दृष्टिमें निबन्ध अपने शाब्दिक अर्थके विपरीत बन्धनहीन है। अंग्रेजीमें 'एमे' भा, जिसका शाब्दिक अर्थ 'प्रयास' है, परिभाषाओंमें नहा बाँधा जा सका है और अनेक लेखकोंने 'एमे' (निबन्ध) एमे-लेखक(निबन्धकार)की कृति है यही कहकर सन्तोष किया है। कारण यह है कि इस 'प्रयास'के अन्तर्गत छोटी-बड़ी, सरल-गम्भीर, गद्य-पद्यमें लिखी हुई अनेक प्रकारकी रचनाएँ आ जाती हैं, जिनके समान लक्षणोंका निरूपण असम्भवप्रायः है। 'एमे'की अर्थव्याप्ति अत्यन्त विस्तृत है, परन्तु इसका यह तात्पर्य नहीं कि यह कोई स्वतन्त्र साहित्यरूप ही नहीं है। अनेक ऐसे लेखक हैं जो निबन्धकारके रूपमें ही विद्वद्विरुद्ध हैं और उनके निबन्ध साहित्यकी स्थायी सम्पत्ति हैं।

'एमे' या निबन्धकी परिभाषा देनेमें जानमनके इन शब्दोंको प्रायः दुहराया जाता है—'मुक्त मनकी मौज, अनियमित, अपक्व-तो रचना, न कि नियमबद्ध और व्यवस्थित कृति।' इसीके आधारपर कहा गया है कि निबन्धमें कलात्मक परिष्कारका अभाव रहता है। उसमें लेखक स्वच्छन्तापूर्वक अपने मनकी बात कहता जान पड़ता है, जिसमें उसे मनमाने उछल-कूद करनेकी पूर्ण स्वतन्त्रता रहनी है, वह किसी विधि, पद्धति, विषय या विचारका बन्धन नहीं मानता। 'एमे'की इन विशेषताओंके निरूपणमें फ्रान्सीसी लेखक माइकेल दि मौन्तेन (सोलहवीं शती) तथा अंग्रेजी 'एमे'के जनक अब्राहम काउली (सत्रहवीं शती), अठारहवीं शतीके और प्रसिद्ध अंग्रेजी निबन्धकार रिचार्ड स्टील और जोसेफ एडीसनकी कृतियोंकी ही विशेषतया ध्यानमें रखा गया है। निबन्धके लक्षणोंमें स्वच्छन्दता, सरलता और आटम्बरहीनता तथा घनिष्ठता और आत्मीयताके साथ लेखकके वैयक्तिक आत्मनिष्ठ दृष्टिकोणका भी उल्लेख किया जाता है। परन्तु ये लक्षण विभिन्न लेखकोंकी कृतियोंमें कितने विविध रूपोंमें मिलते हैं इसे स्मरण रखना आवश्यक है। निबन्धकारकी स्वच्छन्दता उच्छृङ्खलता नहीं है। उसकी अनियमिततामें भी एक नियम है और उसकी अव्यवस्थामें भी एक व्यवस्था। जान पड़ता है कि वह कलात्मक प्रयास नहीं करता, परन्तु वास्तवमें ऐसा अम पैदा करनेके लिए उसे स्वतः अपनी मौलिक पद्धति खोजनी पड़ती है। अतः निबन्ध एक ऐसी कलाकृति बन जाता है जिसके नियम लेखक द्वारा ही आविष्कृत होते हैं। इसी प्रकार नहज, सरल, आटम्बरहीन

आत्माभिव्यक्तिके लिए एक परिपक्व और विचारशील गम्भीर व्यक्तित्वकी अपेक्षा है, यद्यपि उसकी कृतिमें प्राय रचनाकी परिपक्वताका अभाव-सा दिखाई देता है। परन्तु पाठकोंके साथ लेखककी निकटता और आत्मीयता वास्तविक होती है। इसके अभावमें सफल कलात्मक निबन्ध-रचना सम्भव नहीं है। लेखक बिना किसी सकोच-के अपने पाठकोंको अपने जीवन-अनुभव सुनाता है और उन्हें आत्मीयताके साथ उनमें भाग लेनेके लिए आमन्त्रित करता है। उसकी यह घनिष्ठता जितनी सच्ची और सघन होगी, उसका निबन्ध पाठकोंपर उतना ही सीधा और तीव्र असर करेगा। इसी आत्मीयताके फलस्वरूप निबन्ध-लेखक पाठकोंको अपने पाण्डित्यसे अभिभूत नहीं करना चाहता और अधिकाधिक ऋजु और उदार रूपमें प्रकट होता है। निबन्धकी वैयक्तिकता या आत्मनिष्ठता भी इसी आत्मीय दृष्टिकोणका परिणाम कही जा सकती है। स्वभावतः इसके भी अनेक रूप और प्रकार हो सकते हैं। अनेक ऐसे निबन्ध-लेखक हैं जिनकी रचनाएँ निर्वैयक्तिक कही गयी हैं और वे विषयवस्तुपर तटस्थरूपमें विचार प्रकट करते दिखाई देते हैं। परन्तु वास्तवमें निबन्ध-लेखककी आत्मनिष्ठ वैयक्तिकता व्यक्ति-सापेक्ष है। उसकी मात्रामें न्यूनता हो सकती है, उसका सर्वथा अभाव हो, ऐसा सम्भव नहीं है। निबन्ध-लेखककी विचार-प्रगल्भता, अनुभवशीलता और प्रौढ़ताका परिचय देता है, परन्तु वह एक विशेष मनोदशा (मूड)में लिखा जाता है। इसलिए उसमें परिपूर्णता स्वभावतः नहीं होती। परन्तु ऐसा नहीं कि वह लेखकके किमी विषय-सम्बन्धी विचारोंका संक्षेप या सार होता हो, प्रत्युत सीमित दृष्टिकोणसे किसी विशेष मनोदशाके अन्तर्गत लेखक उसमें अपने विचार प्रकट करता है। परिणामस्वरूप निबन्धका आकार साधारणतया अधिक लम्बा नहीं हो सकता।

निबन्धके ये लक्षण केवल उस प्रकारकी कृतियोंको ध्यानमें रखकर दिये गये हैं जिनका आदर्श मौलाना और अंग्रेजीके उपर्युक्त लेखक हैं। ऐसे निबन्धोंके विषय भी अधिकसे अधिक गम्भीर और गहन तथा अत्यन्त क्षुद्र और तुच्छ हो सकते हैं। परन्तु विषय कोई हो, एवरेस्टकी चोटी या सौंपकी बाँधी अथवा उद्‌जन वम-विस्फोटका मानवताके लिए संकट या खटमलों और मच्छरोंके कारण रातका जागरण, पाठककी रुचि तो लेखककी प्रतिक्रिया, उस प्रतिक्रियाके प्रकाशनमें उसकी वचन-भंगिमा, उसकी सम्पूर्ण अभिव्यक्तिकी मार्मिकता—संक्षेपमें उसके व्यक्तित्वके प्रकाशनमें होती है। प्रायः विषय पीछे छूट जाता है, परन्तु पाठककी रुचिको लेखक मन्त्र-द्रष्टाकी तरह बाँधे रहता है और एक विलक्षण प्रभाव छोड़कर अपनी बात समाप्त करता है।

परन्तु जैसा कि ऊपर कहा गया है, निबन्धका एक ही रूप नहीं है। यों तो उपर्युक्त लक्षणोंके अन्तर्गत भी अनेकानेक रूपके निबन्ध हो सकते हैं, परन्तु इन लक्षणोंका न्यूनाधिक अतिक्रमण करनेवाली रचनाएँ भी उत्कृष्ट कौटिके निबन्ध कही जाती हैं। यदि निबन्धोंके इस आधारपर भेद किये जायें तो उन्हें प्रधान रूपसे तीन वर्गों

रखा जा सकता है—१. कथात्मक (आख्यानात्मक—नैरेटिव), २. वर्णनात्मक (डिस्क्रिप्टिव) और ३. चिन्तनात्मक (रिफ्लेक्टिव)। कथात्मक निबन्धमें कोरे काल्पनिक इतिवृत्त, पौराणिक आख्यान, आत्मचरितात्मक वृत्तान्त अथवा ऐतिहासिक, प्रतीकात्मक, काल्पनिक आदि अनेक प्रकारकी कहानियोंका उपयोग किया जा सकता है। वर्णनात्मक निबन्धमें प्राकृतिक दृश्य अथवा मानव-जीवन सम्बन्धी किसी भी घटनाका वर्णन हो सकता है। चिन्तनप्रधान निबन्धोंके विषयोंके लिए मानव-जीवनके अनन्त कार्यों और व्यापारोंकी राशि खुली पड़ी है, उनका संकेत करना भी व्यर्थ है। परन्तु चिन्तन-प्रधान निबन्धोंमें लेखक अपनी प्रवृत्ति, स्वभाव या परिस्थितिके अनुसार भावनाको मुख्य आधार बना सकता है या विचारको अथवा भावना और विचारका सहज समन्वय करके पाठकोंके हृदयको दबीभूत करते हुए उसकी बुद्धिको प्रेरित कर सकता है।

आधुनिक युगमें जो गद्यका युग कहा जाता है, निबन्धका महत्त्व अत्यधिक हो गया है, क्योंकि इसको माध्यमसे गद्यकी शैलियोंके निखार और विकासकी अनन्त सम्भावनाएँ हैं। 'निबन्ध ही गद्यकी कसौटी है' यह कहना अत्युक्ति न होगी, क्योंकि निबन्ध-लेखक एक ऐसे पथका अनुसरण करता है जो किसीका जाना-समझा नहीं है। उसे अपनी भाषाकी शक्तिसे ही प्रमाणित करना पड़ता है कि यह अनजाना पथ उसके लिए सर्वथा परिचित और अपना है।

अन्तमें इतना कह देना और आवश्यक है कि इस साहित्यरूपके नामकी ओडमें ऐसी अनेकानेक रचनाएँ चलती हैं जिनमें साहित्यिक कृतित्व बिल्कुल नहीं है, जो रचनात्मक प्रवृत्तिसे रहित हैं, भले ही वे विषय-प्रतिपादनकी दृष्टिसे मूल्यवान् हों। ऐसे लेखकोंके लिए लेख या यदि वे अधिक गुरु-गम्भीर हों तो प्रबन्धकी संज्ञा अधिक उपयुक्त है।

—त्र० व०

साहित्यरूपकी दृष्टिसे हिन्दीमें निबन्धका जन्म और विकास आधुनिक युगकी देन है। राष्ट्रीय जागरणकी स्फूर्ति, उत्साह, उमंग, देशप्रेम, जनवाद, व्यक्ति-स्वातन्त्र्य, अन्तर-राष्ट्रीयता, वैज्ञानिक कलोंका प्रयोग, आवश्यकताओंकी वृद्धि, गद्यका प्रचलन, मुद्रणकलाका प्रचार, समाचार-पत्रोंका प्रकाशन और उनके माध्यमसे लेखक और पाठकोंमें आत्मीय सम्बन्धकी स्थापना, अंग्रेजी साहित्यका सम्पर्क आदि अनेक कारणोंसे साहित्यके अनेक रूपोंके साथ निबन्ध-रूपका भी आविर्भाव हुआ। इसके प्रारम्भिक प्रचार और विकासमें प्रमुख प्रोत्साहन और साहाय्य 'कविवचनसुधा', 'हिन्दी प्रदीप', 'ब्राह्मण', 'आनन्दकादम्बिनी', 'हिन्दुस्थान' आदि प्रमुख पत्रोंसे मिला। इनके पृष्ठोंमें भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, बालकृष्ण भट्ट, प्रतापनारायण मिश्र, बदरीनारायण चौधरी, बालमुकुन्द गुप्त, जगमोहन सिंह, अम्बिकादत्त व्यास, श्रीनिवास दास, केशवराम सट्ट तथा राधाचरण गोस्वामी जैसे निबन्धकारोंकी प्रतिभाएँ प्रकाशमें आयीं। संयुक्त रूपसे इन सभीके निबन्धोंकी मूल प्रेरणा मनोविनोद और समकालीन समाजके नैतिक और राजनीतिक जीवनके स्तरको उच्च बनानेकी भावना है। अतएव इनके निबन्धोंमें जीवन, चेतना, समाजसुधार, राष्ट्र-प्रेम, देशभक्ति, अतीत गौरवका

प्रेम, विदेशी शासनके प्रति मधुर आक्रोश, हान्य, विनोद और व्यंग्यपूर्ण शैलीमें सजीव चित्रण प्राप्त होता है। व्यक्तित्वका सहज नमावेश होनेके कारण इस प्रारम्भिक उत्थानमें निबन्धोंकी प्रमुख विशेषता आत्मनिष्ठता है। वे गम्भीर और विवेचनार्थ न होकर हलके, रससिक्त, चुटकी और चिकोटीमें भरे पड़े हैं। प्रायः उनकी शैली आगमन या निष्कर्ष निकालकर शिक्षापूर्ण निर्देश और उपदेश देनेकी है। यद्यपि भाषा मुहावरों, लोकोक्तियों, तत्सम, तद्भव और अरबी-फारसी-उर्दूके शब्दोंसे भरी है, किन्तु वह शिथिल है और व्याकरणकी उद्विग्नता ने निद्रा नष्ट नहीं है।

इतिहासकी दृष्टिमें बालकृष्ण मट्ट हिन्दी निबन्धके जनक हैं। उनकी, प्रतापनारायण मिश्र तथा बालमुकुन्द गुप्त और अन्विकादत्त व्यासकी शैली इस युगके निबन्धोंका पूर्ण प्रतिनिधित्व करती है। बालकृष्ण मट्ट ने 'चारुचरित्र', 'साहित्य जनसमूहके हृदयका विकास है', 'चरित्रपालन', 'प्रतिभा', 'आत्मनिर्भरता' जैसे विचारात्मक, 'आँख', 'मुग्ध माधुरी', 'पुरुष अहेरीकी स्त्रियाँ अहेर हैं', 'प्रेमके बागका सेलानी', 'हमारे मनकी मधुपवृत्ति' इत्यादि भावात्मक, 'संसार महानाट्यशाला', 'चन्द्रोदय', 'पौगण्ड या कैशोर', 'शक्राचार्य' और 'नानक' जैसे वर्णनात्मक, 'आँख', 'नाक', 'कान', 'बातचीत' जैसे नाधारण विषयोंपर विविध निबन्ध लिखे हैं, जिनमें उनकी रचि अरुचि, स्वभाव और उनके जनजीवनको देखनेके दृष्टिकोणका, हास्य एवं व्यंग्यकी उद्धरण और उदाहरणपूर्ण चुटकी शैलीमें, समावेश मिलता है। प्रतापनारायण मिश्रने जहाँ एक ओर 'भौ', 'बुढ़ापा', 'होली', 'धोखा', 'मरेको मारे ग्राह मदार' जैसे विनोद और सूक्ष्मपूर्ण निबन्ध लिखे हैं, वहाँ दूसरी ओर 'शिवमूर्ति', 'काल', 'स्वार्थ' जैसे गम्भीर विषयोंपर भी लेखनी चलायी है। बालमुकुन्द गुप्तके 'शिवशानुका चिट्ठा' के आठों चिट्ठे बड़े व्यंग्य, मीठी हँसीसे पूर्ण शैलीमें देशभक्ति की भावनासे ओतप्रोत हैं। अन्विकादत्त व्यासने 'धैर्य', 'क्षमा' जैसे मनोवैज्ञानिक और 'ग्रामवास', 'नगरवास' जैसे वर्णनात्मक निबन्ध लिखे हैं।

हिन्दी निबन्धका द्वितीय उत्थान 'नागरीप्रचारिणी पत्रिका' तथा 'सरस्वती'के प्रकाशनसे प्रारम्भ होता है। महावीरप्रसाद द्विवेदीने 'सरस्वती'में अनेक प्रकारके उपयोगी, शान-विषयक, ऐतिहासिक, पुरातत्त्व-समीक्षा सम्बन्धी निबन्ध और लेख लिखे। उन्होंने गद्यकी अनेक शैलियोंका प्रवर्तन तथा भाषाका संस्कार किया। अँग्रेजीके 'वेकन'के निबन्धोंका अनुवाद भी 'वेकन विचार-रत्नावली'के नामसे प्रस्तुत किया, जिससे हिन्दीके अन्य अनेक लेखकोंको निबन्ध लिखनेकी प्रेरणा मिली और इस क्षेत्रमें माधवप्रसाद मिश्र, गोविन्दनारायण मिश्र, चन्द्रधर शर्मा गुलेरी, गोपाल-राम गहमरी, अध्यापक पूर्ण सिंह, गणेशशंकर विद्याधी, सियारामशरण गुप्त, गंगाप्रसाद अग्निहोत्री, जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी, यशोदानन्दन अखौरी, चतुर्भुज औदीच्य, केशवप्रसाद मिह, पार्वतीनन्दन, वेंकटेशनारायण तिवारी जैसे अनेक निबन्धकार सम्मुख आये। इस युगके निबन्ध प्रमुखतया साप्ताहिक, पाक्षिक, मासिक समाचारपत्रोंके लेखों, प्रचारप्रपत्रों (पेम्फलेट), पुस्तकोंकी भूमिकाओं और

पुस्तकोंके रूपमें प्रस्तुत हुए। वास्तवमें यह युग बढ़ती हुई राष्ट्रीय जागरूकता, विद्यप्रेम, सामाजिक एकाता, भारत और पश्चिमके सम्पर्क, अतीत-गौरव, नास्तिक पुनरुत्थान तथा भाषाके परिष्कारका युग है। अनं वीसवीं शतीके इस चतुर्थशतमें निबन्धोंमें विषयोंकी विविधता, विचारोंकी गम्भीरता, भाषाकी मशक्त स्वच्छता अधिक मिलती है। जीवनको सांगोपाग और गहराईसे देखनेके कारण विनोद और हास्यकी मात्रा कम होती गयी है और व्यंग्य भावनाके स्पर्शसे भरल हो गया है। नपकी दृष्टिमें इस कालमें निबन्धने गद्य गीत और चरित्रात्मक कहानीके रूपोंको भी अपनेमें समेटकर विकसित किया है। रायकृष्ण दासकी 'साधना', वियोगीहरिकी 'तरंगिणी', लक्ष्मण गोविन्द आठलेकी 'वर्षाविजय' तथा गणेशशंकर विद्याधीका 'प्रताप चरित' आदि इसके उदाहरण हैं।

महावीरप्रसाद द्विवेदीके कार्यको रामचन्द्र शुक्ल, श्यामसुन्दर दास, गुलाब राय आदिकी निबन्ध-प्रतिभाओंने और अधिक बढ़ाया। शुक्लजी गम्भीर विचारक और विनोदी स्वभावके व्यक्ति थे। अतः उन्होंने प्रायः विचारपूर्ण विषयोंको ही निबन्धका विषय बनाया है। उनके निबन्धोंमें सूत्र या निगमन-शैलीका प्रयोग हुआ है। वे प्रारम्भमें ही किसी सिद्धान्तको उपस्थित कर देते हैं और अन्ततक उसकी विवेचनामें लीन रहते हैं। श्यामसुन्दर दास तथा गुलाब राय आगमन-शैलीके निबन्धकार हैं। तथ्योंकी व्याख्याके साथ सारांश निकालने चल्ते हैं और अन्तमें उद्दिष्ट सत्यका उद्घाटन करते हैं। इन निबन्धकारोंने प्रायः तत्सम, देशी, तद्भव शब्दोंसे पूर्ण भाषा लिखी है, किन्तु भावप्रकाशनकी सुगमताके लिए विदेशी-अंग्रेजी, अरबी, फारसीके शब्दोंको भी सहजभावसे अपना लिया है।

वीसवीं शतीके इन उत्थानमें विभिन्न विषयोंपर निबन्ध लिखे गये हैं, जैसे १. सांस्कृतिक—माधवप्रसाद मिश्रके 'होली', 'श्रीपंचमी', 'रामलीला', 'व्यासपूजा', 'अयोध्या', 'झारका', 'मथुरा' आदि और चन्द्रधर शर्मा गुलेरीका 'रंगोत्त'। २. मनोवैज्ञानिक—रामचन्द्र शुक्लके 'क्रोध', 'क्षमा', 'ग्लानि', 'वृत्त' आदि। ३. समीक्षात्मक—महावीरप्रसाद द्विवेदीके 'कवि और कविता', 'साहित्यकी महत्ता' आदि, रामचन्द्र शुक्लके 'साधारणीकरण और व्यक्तिवैचित्र्यवाद', 'कविता क्या है' आदि, गुलाब रायके 'सर्वोत्तम काव्य', 'हास्यरस', आदि, जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदीके 'अनुप्रास अन्वेषण', 'हमारी शिक्षा किस भाषामें हो' आदि, सुमित्रानन्दन पन्तके 'पल्लव'का 'प्रवेश' आदि, 'निराला'के परिमलकी 'प्रस्तावना' आदि। ४. विचारप्रधान—माधव सप्रेका 'जीवन मग्नममें विजय पानेके उपाय', मिश्रबन्धुका 'आत्मशिक्षा', रामचन्द्र शुक्लका 'आदर्श जीवन', पूर्ण सिंहका 'पवित्रता', चन्द्रधर शर्मा गुलेरीका 'कछुआधर्म', आदि। ५. भावप्रधान—चतुर्भुज औदीच्यका 'कवित्व', चन्द्रधर शर्मा गुलेरीका 'मारिसि मोहिं कुठौव', पूर्ण सिंहके 'सच्ची वीरता', 'मजदूरी और प्रेम', मातादीन शुक्लका 'आशा', चतुरमेन शास्त्रीका 'कहाँ जाते हो', रायकृष्ण दासकी 'साधना'के गद्यगीत, लक्ष्मण गोविन्द आठलेका 'वर्षा-विलास', वियोगीहरिकी 'तरंगिणी'के गद्यगीत, पद्ममिहका



‘गणपति शर्माकी मृत्युपर’। ६. वर्णनप्रधान—मिश्रवन्धुका ‘रूस-जापानका युद्ध’, जी० पी० श्रीवास्तवका ‘चुम्बन’ में मेलेका वर्णन, महावीरप्रसाद द्विवेदीके ‘एक योगीकी साप्ताहिक समाधि’ और ‘अद्भुत इन्द्रजाल’, जगमोहन सिंहका ‘श्यामास्वप्न’, कृष्णवलदेव शर्माका ‘बुन्देलखण्ड पर्यटन’। ७. आत्मचरित्रात्मक—यशोदानन्दन अखौरीका ‘इत्यादिकी आत्मकहानी’, महेन्द्रलाल गर्गका ‘पेटकी आत्मकहानी’, पार्वतीनन्दनका ‘तुम हमारे कौन हो’। ८. स्वप्नकथात्मक—केशवप्रसाद सिंहका ‘आपत्तियोंका पहाड़—एक स्वप्न’। कमलाप्रसादका ‘क्या था’, लल्ली-प्रसाद पाण्डेयका ‘कविता-दरवार’।

बीसवीं शतीके द्वितीय चतुर्थांशमें निबन्धने अनेक साहित्यरूपोंकी अपेक्षमें आत्मसात् करके विकास किया है। अतः इस इस कालके निबन्धोंमें जीवनकी वास्तविकता, कहानीकी संवेदना और जिज्ञासा, नाटकीयता, उपन्यासकी चारु कल्पना, गद्यकाव्यकी भावातिशयता, महाकाव्यकी गरिमा, विचारोंकी उत्कृष्टता—सभी कुछ एक साथ प्राप्त होती है। इस कालके निबन्ध प्रायः समाचारपत्रोंके लेख, गद्यगीत (रायकृष्ण दास—छायापथ), पत्र, (रामनाथ ‘सुमन’—भाईके पत्र), भाषण, (राहुल—साहित्य निबन्धावलि, रामचन्द्र शुद्ध—काव्यमें अभिव्ययजनावानाद), सप्तरण (महादेवी—स्मृतिकी रेखाएँ), प्रचारप्रपत्रों (पैगफलेट), पुस्तकोंकी भूमिकाओं, (रघुवीर सिंहकी ‘शेष स्मृतियाँ’की भूमिका) और पुस्तकों—(सद्गुरुशरण अवस्थी—भ्रमित पथिक)के रूपमें प्राप्त होते हैं। इनकी रचना मनस्तुष्टि, सामाजिक सुधार, व्यक्तिके चारित्रिक उत्थान, प्राचीन साहित्य और इतिहासकी खोज, अध्ययन और पाण्डित्य-प्रदर्शन, मनके रहस्योद्घाटन, हास्य, व्यंग्य, विनोद तथा शिक्षा एवं उपदेश देनेकी प्रेरणाओंसे हुई है। इस कालके निबन्ध अधिकाधिक गम्भीर, साहित्यिक, प्रौढ विवेचनापूर्ण, शास्त्रीय और तर्कसंकुल हो गये हैं। इनमें भारतेन्दुयुगीन निबन्धोंकी-सी न तो वैयक्तिकता है और न हृदयको खिलानेवाली भावनाकी तरलता है। सम्भवतः इसका कारण जीवनकी अधिक गम्भीरतापूर्वक देखनेकी प्रवृत्ति है। इस उत्थानके प्रमुख निबन्धकार ये हैं—‘प्रसाद’, पन्त, ‘निराला’, माखनलाल चतुर्वेदी, महादेवी वर्मा, धीरेन्द्र वर्मा, हजारीप्रसाद द्विवेदी, पीताम्बरदत्त बडधवाल, श्यामसुन्दर दास, रामचन्द्र शुक्ल, जैनेन्द्र, नगेन्द्र, सत्येन्द्र, गुलाब राय, इलाचन्द्र जोशी, रघुवीर सिंह, रायकृष्ण दास, पदुमलाल पुन्नालाल बख्शी, सियारामशरण गुप्त, राहुल, मोहनलाल महतो, रामकुमार वर्मा, हरिऔध, रामनाथ ‘सुमन’, सम्पूर्णानन्द, भगवान् दास, उमेशचन्द्र मिश्र, वियोगीहरि, प्रभाकर माचवे, सद्गुरुशरण अवस्थी, पद्म सिंह, पूर्ण सिंह, हरि भाऊ उपाध्याय, किशोरीलाल मशरवाला, काका कालेलकर, रामदास गौड़ आदि। इनमें हजारीप्रसाद द्विवेदी और महादेवी वर्माके निबन्धोंमें व्यक्तित्व और आत्मीयताकी झलक अधिक है। महादेवी निगमन एवं द्विवेदी आगमन चित्रशैलीके निबन्धकार हैं। उनके ‘अशोकके फूल’, ‘वसन्त आ गया’, ‘श्रृंखलाकी कटियाँ’ इनके अच्छे उदाहरण हैं।

इसके अतिरिक्त स्वतन्त्रता-प्राप्तिके पड़चाव निबन्ध पुनः व्यक्तिप्रधानताकी ओर बढ़ा है और वह विचारोंके प्रकट करनेका प्रमुख एवं सशक्त माध्यम बनता जा रहा है। उसका आकार भी लघुतर होता जा रहा है। भाषा बोलचालकी-सी हो रही है। उसमें तत्समताके स्थानपर तद्भव और देशी शब्दोंका प्रचुर प्रयोग हो रहा है। अब कोई भी विषय निबन्धका विषय बन जाता है। विषय तो जैसे विचारोंको प्रकट करनेका बहाना-सा बन रहा है। यद्यपि आज हिन्दीमें निबन्ध विकासके उच्च शिखरपर है, फिर भी निबन्धकी आत्मा पहचानकर लिखनेवाले अभी अधिक निबन्धकार नहीं हैं।

इस तृतीय उत्थानके निबन्धोंकी अनेक कोटियाँ हैं, जैसे १. विचार प्रधान—‘प्रसाद’का ‘काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध’, श्यामसुन्दर दासके साहित्यिक निबन्ध, रामचन्द्र शुक्लके ‘चिन्तामणि’के निबन्ध, धीरेन्द्र वर्माके ‘विचारधारा’के निबन्ध, पीताम्बरदत्त बडधवालका ‘योगप्रवाह’, हजारीप्रसाद द्विवेदीके ‘विचार और वितर्क’, ‘अशोकके फूल’ और ‘गतिशील चिन्तन’, सद्गुरुशरण अवस्थीका ‘श्रमिक पथिक’, नगेन्द्रके ‘विचार और अनुभूति’ तथा ‘विचार और विवेचन’, सम्पूर्णानन्दका ‘शिक्षाकी समस्या’, जगन्नाथप्रसाद शर्मा ‘मिलिन्द’का ‘चिन्तनकण’, इलाचन्द्र जोशीका ‘विवेचना’, ‘अज्ञेय’का ‘चिन्ता’, रघुवीर सिंहका ‘शेष स्मृतियाँ’की भूमिका, महादेवी वर्माका विवेचनात्मक गद्य, जैनेन्द्रका ‘राही’ और ‘समाज’, उमेशचन्द्र मिश्रका ‘सफलता’, जयविजयनारायण सिंहका ‘चरित्रविकास’ और भगवान् दासका ‘समवन्ध’। २. भावप्रधान गद्यगीतात्मक निबन्ध—विशम्भर मानवका ‘सोनेसे पहले’, सत्यनारायण शर्माका ‘जीवनयात्रा’, रायकृष्ण दासका ‘छायापथ’, दिनेश-नन्दिनी चोरब्याका ‘शवनम’, तारा पाण्डेयका ‘रेखाएँ’, माखनलाल चतुर्वेदीका ‘साहित्य देवता’, सियारामशरणका ‘हाँ, नहीं’। ३. प्रतीकात्मक—रायकृष्ण दासके ‘सलाप’, ‘सागर और मेघ’, ‘सोना और लोहा’। ४. मनोवैज्ञानिक—‘अज्ञेय’का ‘चिन्ता’, जगन्नाथप्रसाद शर्मा ‘मिलिन्द’का ‘चिन्तनकण’। ५. कथात्मक—पदुमलाल पुन्नालाल बख्शीके ‘चर्चा’, ‘एक पुरानी कथा’, ‘बन्दरकी शिक्षा’, सियारामशरणका ‘झूठ-सच’, ब्रजलाल वियाणीका ‘कल्पनाकानन’। ६. मंस्मरणात्मक—पदुमलाल पुन्नालाल बख्शीके ‘रामलाल पण्डित’, ‘कुजविहारी’, सियारामशरणका ‘हिमालयकी झलक’, महादेवीका ‘स्मृतिकी रेखाएँ’। ७. हास्य-व्यंग्यात्मक—सियारामशरणका ‘घोड़ाशाही’, आनन्दकुमारका ‘वातचीत’, वियोगीहरिके ‘पगली’, ‘मेरी हिमाकत’, प्रभाकर माचवेका ‘सुँह’। ८. वर्णनप्रधान—(यात्रा) महादेवी वर्माका ‘बदरीनाथकी यात्रा’, राहुलके यात्रासम्बन्धी निबन्ध, धीरेन्द्र वर्माका ‘यूरोपके पत्र’। —वि० रा०

निम्न-मध्यवर्ग—इस वर्गके अन्तर्गत दफ्तरके साधारण क्लर्क, बाबू आदि आते हैं, जिनकी जीविका साधारण माहवारी वेतनपर आधारित है। —रा० कृ० त्रि०

निम्नवर्ग—यह समाजका वह भाग है जो अपनी जीविकाका उपार्जन श्रमसे करता है और अधिकतर इस वर्गका ही शोषण किया जाता है। इस वर्गके अन्तर्गत किमान,

नजदूर, किन्तु चलानेवाले लोग आते हैं।—रा० कु० त्रि० नियतश्राव्य-संवादके विचारमें रूपककी कथावस्तु का यह एक भेद है। यदि किसी पात्रकी उक्तिको रंगमंचपर उपस्थित कुछ ही पात्र सुनें तो उसे नियतश्राव्य कहते हैं। नियतश्राव्यका अर्थ है नियत पात्रोंके ही सुनने लायक।

स्वगतकी भाँति नियतश्राव्य भी कृत्रिम और अमनोवैज्ञानिक है। रंगमंचपर उपस्थित किसी पात्रकी उक्तिको कुछ नियत पात्रोंका सुनना और शेषका न सुनना नर्तक अस्वाभाविक है।

नियतश्राव्यके दो भेद हैं—जनान्तिक और अप-वारित। (दि०) —व० ति०

**नियताप्ति**—रूपककी पाँच अवस्थाओंमें चौथी अवस्था। 'अपायाभावतः प्राप्तिनियताप्ति सुनिश्चिता' (द० रू० १. २१)। विन्न-प्राधान्योंके हट जानेपर फलप्राप्तिके निश्चयकी स्थितिको नियताप्ति कहते हैं। प्राप्त्याशामें नायक फलप्राप्तिके सन्ध्यामें आकाशकोंसे ग्रस्त रहता है, पर नियताप्तिमें उसे फलप्राप्तिका पूर्ण निश्चय हो जाता है। 'ध्रुवत्वाभिनी' नाटकमें निरीह शकोंके वधपर सामन्त-कुमारका यह कथन 'म सच कहता हूँ कि रामगुप्त जैसे राजपदको कलुषित करनेवालेके लिए मेरे हृदयमें तनिक श्रद्धा नहीं' फलप्राप्तिका ऐकान्तिक निश्चय करा देता है। यहाँपर नियताप्ति अवस्था नमझनी चाहिये। —व० नि०

**नियम**—दे०—'हठयोग'।

**नियमपरिवृत्त**—दे०—'अर्थदोष', अठारहवाँ।

**निरंगरूपक**—दे०—'रूपक', छठा प्रकार।

**निरंजन**—निरंजनका अर्थ है अजन-रहित अर्थात् निर्लक्ष, मायाविनिर्मुक्त। कई धर्मसाधनाओंमें यह शब्द समान रूपसे आदर पा रहा है। 'हठयोग-प्रदीपिका'में नादानुत्तमानके बाद साधकके चित्त और मारतका निरंजननं विलीन होना बताया गया है। 'गोरक्ष-सिद्धान्त संग्रह'में भी निरंजनका साक्षात्कार ही परमपद माना गया है। कतिपय विद्वानोंका मत है कि उड़ीसाका उत्तरी भाग, रीवाका प्रदेश, छोटा नागपुर और पश्चिमी बंगालमें आदिवासीयोंका एक सम्प्रदाय प्रचलित था जिसका आराध्य देवता धर्म या निरंजन था और वहाँसे उसकी शाखाएँ राजस्थानतक गयीं। उन सम्प्रदायके कुछ अवशिष्ट उपलब्ध ग्रन्थ 'शून्य पुराण', 'धर्माष्टक' आदिमें इन निरंजनकी व्याख्या मिलती है। उसमें भी इसका स्वरूप शून्य, निराकार, निषेधात्मक है। अलक्ष्य होनेके नाते कालान्तरमें अलखनिरंजन भी प्रचलित हो गया।

सिद्धोंने भी निरंजन शब्दका व्यवहार शून्यरूपके अर्थमें किया है। तिलोपाने कहा है कि साधकको यह विचार करना चाहिये कि 'हँस जग, हँस बुद्ध, हँस निरंजन।' काण्ठपाने शून्य तत्त्वको निरंजन कहा है, क्योंकि वह अंजनविरहित है। (ग्रीहकोष प्र० च० बागची)

नाथोंके साहित्यमें भी निरंजनका सर्वोच्च स्थान माना गया है। पीतान्तरदत्त बड्डवाल कुछ निरंजनियोंकी वानीके आधारपर निर्गुण साहित्यकी एक निरंजनी धाराको मान्यता दिलानेके पक्षमें ये (दि०—योगप्रवाह पी० द० बड्डवाल)। कबीरने निरंजनको सम्मानपूर्वक स्मरण

किया है, पर उन्होंने आदिपुरुषको वृक्ष और निरंजनको उमकी टाल माना है (बीजक कबीर), किन्तु बादमें ऐसा प्रतीत होता है कि धर्मसम्प्रदायकी प्रतिद्वन्द्विताके कारण निरंजनका अनादर कबीरपन्थमें हुआ और परवर्ती कबीरपन्थी साहित्यमें निरंजनको कबीरका प्रतिद्वन्द्वी चित्रित किया गया, जो नाथों और जिज्ञासुओंको सदा भटकाता रहता है। अलखनिरंजनको मायावी मान लिया गया, जो सृष्टि उत्पन्न कर समस्त मसारको भटकाता रहता है। किन्तु कबीरका निर्जी मत ऐसा नहीं था (दि०—कबीर-हजारीप्रसाद द्विवेदी)। —ध० बी० भा०

**निरंजनी सम्प्रदाय**—निरंजनी सम्प्रदायका नामकरण उसके नन्धापक स्वामी निरंजन भगवान्के नामपर हुआ। निरंजन भगवान्के जन्म और परिचयके विषयमें कुछ भी नहीं ज्ञात है। हिन्दीके विद्वानोंमें पीतान्तरदत्त बड्डवाल तथा परशुराम चतुर्वेदीका मत है कि निरंजनी सम्प्रदाय नाथ-सम्प्रदाय और निर्गुण-सम्प्रदायकी एक लड़ी है। इन सम्प्रदायका सर्वप्रथम प्रचार उड़ीसामें हुआ और प्रसारक्षेत्र पूर्व दिशा बनी। राघोदासने अपने 'भक्तमाल'में लिखा है कि जैसे मध्वाचार्य, विष्णु स्वामी, रामानुजाचार्य तथा निम्बार्क महन् चक्रवेके रूपमें चार सगुणोपासक प्रसिद्ध हुए उसी प्रकार कबीर, नानक, ढादू और जगन निर्गुण-नाथनाके क्षेत्रमें श्यातिके अधिकारी बने और इन चारोंका सम्बन्ध निरंजनमें है।

निरंजनी सम्प्रदायके बारह प्रमुख प्रचारक हुए। इनके नाम हैं १ लपट्यौ जगन्नाथदास, २ त्यामदास, ३ कान्हटदास, ४ व्यानदाम, ५ पेमदास, ६ नाथ, ७ जगजीवन, ८ तुरसीदास, ९ आनन्ददास, १० पूरण-दाम, ११ मोहनदास, १२ हरिदाम। राघोदासके अनुसार जगन्नाथदाम यरोलीके निवासी थे, त्यामदास दत्तवासके, कान्हटदास चाइसके रहनेवाले थे, आनन्ददासका निवास-स्थान लिवाली था। मोहनदामका स्थान देवपुर, तुरसीदास का स्थान जेरपुर, पूरणदासका भन्मोर, पेमदासका मिबहाट, नाथका टोटा, व्यानदासका झारि तथा हरिदासका टीटवाणे-नें था। निरंजनी सम्प्रदायके इन सभी साधकोंमें हरिदास-का स्थान श्रेष्ठ है। हरिदासजी बड़े अनुभवी थे। इनका निधन-समय मवत् १७०० है। ढादूने भी हरिदासकी बड़ी प्रशंसा की थी। गोरखनाथ और कबीरदानपर इनकी बड़ी श्रद्धा थी। भर्तृहरि और गोपीचन्दके प्रति भी हरिदास बड़े श्रद्धालु थे।

निरंजनी सम्प्रदायकी साधनामें उलटी रीतिको प्रधानता दी गयी है। साधकको अपनी वहिर्मुखी वृत्तियोंको अन्तर्मुखी करके मनको निरंजन ब्रह्ममें नियोजित करना चाहिये। उलटी डुबकी लगाकर अलसकी पहिचान कर लेनी चाहिये तभी गुण, इन्द्रिय, मन तथा वाणी स्वयं होती हैं। इटा और पिंगला नाडियोंकी मध्यवर्तिनी सुपुम्नाको जाग्रद करके अनहदनाद श्रवण करता हुआ बकनालिके माध्यमसे शून्यमण्डलमें प्रवेश करके अमृतपान करनेवाला सच्चा योगी है। नाम वह धागा है जो निरंजनके साथ सम्पर्क या सम्बन्ध स्थापित करता है। परमतत्त्व या निरंजन न उत्पन्न होता है, न नष्ट। वह एकभाव और निरालिप्त होकर

अखिल चराचरमें व्याप्त है। निरजन अगम, अगोचर है। वह निराकार है। वह नित्य और अचल है। घट-घटमें उसकी मायाका प्रसार है। वह अप्रत्यक्ष रूपसे समस्त सृष्टिका मंचालन करता है। निरजन अवतारके बन्धनमें नहीं दँधता है। इस सम्बन्धमें हरिदासकी निम्नलिखित पक्तियाँ पठनीय हैं—‘दस औतार कहो क्यूँ माया, हरि औतार अनत करि आया। जल थल जीव जिता अवतारा। जलससि ज्यूँ देखो तनसारा ॥’ (श्री हरिपुरुषकी वाणी पृ० २३५)।

निरजनी सम्प्रदाय वेदान्तसे प्रभावित नाथ-सम्प्रदायका विकसित रूप है। इसका दृष्टिकोण उदारतासे पूर्ण है। इसमें सहनशीलता और अविरোধकी प्रचुरता मिलती है।

हरिदास निरजनी सम्प्रदायके सर्वश्रेष्ठ कवि हैं। इनकी कविताओंका संग्रह ‘श्री हरिपुरुषजीकी वाणी’ शीर्षकसे प्रकाशित हो चुकी है। निपट निरजन महान् सिद्ध ये और इनके नामपर दो ग्रन्थ, ‘शान्त सरसी’ तथा ‘निरजन संग्रह’ प्रसिद्ध हैं। भगवान्दास निरजनीने अनेक ग्रन्थोंकी रचना की, जिनमेंसे ‘अमृतधारा’ (रचनाकाल कात्तिक कृष्ण ३ सं० १७२८), ‘प्रेमपदार्थ’, ‘गीता महात्म्य’ (रचनाकाल सं० १७४०) उल्लेखनीय हैं। इन्होंने ‘भर्तृहरिशतक’का हिन्दी अनुवाद भी किया था। तुरसीदास निरजनी सम्प्रदायके बड़े समर्थ कवि थे। इनकी ४००२ साखियों, ४६१ पदों और ४ छोटी-छोटी रचनाओंका संग्रह पीताम्बर-दत्त बडधवाल द्वारा किया गया था। सेवादासकी ३५६१ साखियों, ४०२ पदों, ३९९ कुण्डलियों और १० ग्रन्थोंका उल्लेख बडधवालने किया है। निरजनी सम्प्रदायमें कई अच्छे और समर्थ कवि हुए हैं। इनकी रचनाएँ अच्छी कवित्व-शक्तिकी परिचायक हैं।

[सहायक ग्रन्थ—उत्तरी भारतकी सन्त-परम्परा परशुराम चतुर्वेदी]।

—त्रि० ना० दी०

**निरति**—लिप्त होनेका भाव। लीन होनेका भाव। निरति-के साथ ही सुरति शब्दका प्रयोग सन्त साहित्यमें बहुधा होता है। ‘सुरति समानी निरतिम निरति रहो निरधार। सुरति निरति परचा भया तब खुले स्यम्भु दुआर।’ (कबीर ग्रन्थावली १४)। (दि०—‘सुरति।’)

**निरर्थक**—दे०—‘शब्द-दोष’, सातवाँ ‘पद-दोष’।

**निराशावाद**—आदर्शोन्मुख साहित्य जब अपने स्थापित मूल्योंसे च्युत हो जाता है और यथार्थकी वास्तविक स्थितिसे उसका साक्षात्कार होता है तो उसे उन विस्थापित स्थितियोंमें जो निराशा होती है, उसका प्रभाव साहित्यपर भी पड़ता है। बहुधा यह निराशा केवल गौण रूपमें ही पायी जाती है, किन्तु यह भी देखा गया है कि यही गौण रूप वास्तविक भाव-भूमिको ग्रहण न करनेके बाद आत्मोन्मुख कुण्ठा और विवशतामें उससे घोर निराशा और उपहासमें भी परिवर्तित हो जाता है और जब यह आत्मोन्मुख कुण्ठा केवल रिक्ततासे टकराती है अथवा जब आदर्शवादकी कल्पना-भूमिसे गिरती है और अपने लिए किसी नयी भाव भूमिका निर्माण नहीं कर पाती तो उसकी समस्त चेतनामें एक व्यापक असन्तोष, एक प्रकारकी मानसिक विक्षिप्तता प्रवेश कर जाती है। छायावादकान्में

ही हिन्दी साहित्यमें एक प्रकारकी निराशावादी भावधारा विकसित हो रही थी, जो धीरे-धीरे सम्पूर्ण छायावादी काव्यपर छा गयी और जिससे मुक्त होकर प्रायः कुछ ही कवि होंगे, जिन्होंने छायावादकी विचलित उत्सुकता, वैभवप्रियताके समक्ष अपने अस्तित्वकी सार्थकताका आग्रह किया हो। ऐसा होना स्वाभाविक था, क्योंकि जिस उदात्त एवं अज्ञात रहस्यबोधसे द्रवित होकर छायावादी कविता विकसित हुई थी, उसमें ऐसे तत्त्व निहित थे जो आत्मपीडा और आत्मोन्मुखताके ऐसे स्थल थे, जहाँसे समस्त चेतनाको केवल एक हल्के स्पर्शसे निराशाकी ओर ले जाया जा सकता था।

मनोविज्ञानके अनुसार निराशावाद एक मानसिक रोग है जिसे मेलकोलिया (melancholia) भी कहते हैं। इस रोगके दो मुख्य कारण हैं। पहला कारण तो आत्मोन्मुख विकृति है और दूसरा कारण आत्मविश्वासके अभावमें आस्थाहीनताका विकास है। मेलकोलियाका लक्षण वर्तमानकी अपेक्षा भविष्यकी आशकासे अधिक सम्बद्ध है। निराशाकी पृष्ठभूमिमें वर्तमानसे असन्तोषके साथ-साथ भविष्यकी अनास्था उसी प्रकार सम्बद्ध है, जैसे आदर्शोन्मुख साहित्यके साथ केवल अनावश्यक स्वर्णस्वप्नका दिवालोक और उसकी प्रतिक्रियामें नैतिक विरोधाभास उस प्रवृत्तिकी प्रकृतिमें पिरोया हुआ रहता है।

हिन्दी साहित्यमें यह निराशावाद तीन कारणोंसे विकसित हुआ। प्रथम तो यह कि आदर्शोन्मुख भावधारा जब विकसित भावबोधकी ग्रहण करनेमें असमर्थ सिद्ध हुई, और उसके बाद छायावाद(दि०)की स्वच्छन्द प्रवृत्तिकी मजबूर होकर यथार्थकी ओर उन्मुख होना पड़ा तो उसके संस्कारोंकी रिक्तताको अन्तिम रूपमें समस्त वेदनाओंके साथ यथार्थकी भी स्वीकार करना पड़ा। इन दो विरोधी तत्त्वोंमें जिस भावनाका सहज ही प्रस्फुटन होना अनिवार्य था, वह था निराशावाद।

निराशावादी प्रवृत्तियोंके अवतरित होनेका दूसरा कारण था देश-कालके प्रति उपेक्षा। सारी छायावादी काव्यधारामें गत्यवरोध मात्र इस कारण उत्पन्न हुआ कि उसने देशकालकी भीमाके परे अपनी समस्त सौन्दर्यानुभूति और बौद्धिक चेतनाको निष्क्रिय और निष्प्रयोजन रूपमें प्रस्तुत करनेकी चेष्टामें अपनी सारी जागरूकता लगा देनी चाही। छायावादकी बौद्धिक चेतनाको उस दायित्वके प्रति कोई बोध ही नहीं हो सका जो वर्तमानके प्रति क्रियाशील बनकर भविष्यमें आस्था प्रदान कर सकती। इसीलिए उसकी समस्त रहस्यमयता और उसका चमत्कार-वैभव केवल एक सीमातक विकसित हो पाया, उसके बाद उसकी समस्त सम्भाव्य शक्तियोंको अन्तर्मुखी होकर स्वयं अपनेसे ही जूझकर टूटना पड़ा।

एक तीसरा कारण जिससे इस निराशावादको शीघ्रतापूर्वक हिन्दी काव्यके क्षेत्रमें विकसित होनेका अवसर मिला, स्वयं वह परिवेश था जिसमें एक ओर यथार्थ अपने कट्टे सत्योंके साथ उभरकर सामने आ रहा था और दूसरी ओर वह बौद्धिक अकर्मण्यता थी, जो उसके तत्त्वोंकी स्वीकार करनेमें असमर्थ थी। आदर्शोन्मुख साहित्यधाराके

दृष्टनेका वही कारण था। छायावादियोंने जिस आदर्शवादी विचारधाराका विरोध किया था, उसी भावधाराके अधर्थात् रूपको उन्होंने स्वयं अपना लिया।

छायावादी कवियोंने 'प्रमाद' और महादेवीमें यह निराशावाद विशेष रूपसे मिलता है। 'प्रमाद'का 'आँसू' उस मल्लिकोलियाका ज्वलन्त प्रमाण है, जिसमें निराशाकी इतनी तीव्र व्यञ्जना है कि स्वयं वह निराशावादी मानसिक स्थिति एक आनन्दविशेषका उद्रेक करने लगती है।

निराशावाद इन्हीं मन स्थितियोंकी अभिव्यक्ति देता है। छायावादकी मध्य विशाल कल्पनाने जिस चमत्कार और चकाचौंधको प्रस्तुत करना चाहा था वह मानवीय नन्दर्भमें और उसने यथार्थसे वचित होनेके नाते केवल गहन वेदना और मिथ्या पीड़ा विलासका एक प्रतिरूप बनकर रह गया। 'कामायनी'में निरूपित 'प्रमाद'के आनन्दवादतकको एक नीमातक केवल नक्रिय निराशावाद ही कहा जा सकता है। अन्तर केवल इतना है कि 'प्रमाद'के गीतोंमें विशेषकर 'आँसू' में जो वेदना मिलती है, उनमें काव्यका प्राद रूप मिलता है और उनके वाद जो निराशावाद विकसित हुआ उसमें न काव्य है, न प्रौढता है और न मुक्तभोगीकी अनुभूति।

उत्तर-छायावादकालमें यह निराशावाद पनोन्मुख कवियों और गीतकारोंमें तो इन वेगके साथ अवतरित हुआ कि समस्त काव्य-बोध और उसने साथ उस काल-विशेषके कवियोंकी अनुभूति केवल एक मुद्रानुभूति बनकर रह गयी। निराशावादने मन स्थितिमें अधिक विशिष्ट शिल्पका रूप ग्रहण कर लिया और उसने सारी भाव-भंगिमा ही इन अतिरेकसे दृढ़ी हुई रीतिमें बँध गयी कि विशुद्ध अनुभूतियोंका हास और पतन सा अनुभव होने लगा।

किन्तु ऐसा नहीं है कि यथार्थवादी इस प्रवृत्तिमें मुक्त रहे हों। गजानन भाव मुक्तिबोध और 'तार सप्तक'के अन्य कवियोंकी मनोवैज्ञानिक स्थिति यह स्पष्ट सिद्ध करती है कि नये यथार्थने छायावादके निराशावादसे कवियों मन स्थितिको मुक्त तो कर दिया था, किन्तु जिस जकाकुल स्थितिमें परम्पराओंको तोड़कर नयी काव्यचेतना विकसित हो रही थी, उसने कम निराशा नहीं थी। प्रगतिवादने जिस रेचन भाव (catharsis)को अपना लिया था, उसमें भी यही निराशा कार्य कर रही थी और उसने भी उसे सन्दिग्धता और घुटनके विषमें मराबोर कर दिया था। भाव-भूमि तो बढल गयी थी, किन्तु भाव-बोधमें निराशा थी।

निराशावादकी परिणति पनोन्मुख प्रवृत्तिमें होती है, क्योंकि वस्तु-दृष्टिके अभावमें व्यापक निष्ठा नहीं पनप पाती। व्यापक निष्ठा जब पूर्ण नकुचित हो जाती है तब कलाकारकी दृष्टि भी कुठिन् एव नकीर्ण हो जाती है। निराशावाद, इस प्रकार दो रूपोंमें व्यक्त होता है, एक तो मल्लिकोलियाके रूपमें, जिसमें दृष्टि नकारात्मक तत्त्वोंमें विकृत हो जाती है और दूसरे, बहुधा उस व्यापक दृष्टिके अभावमें भी जो वस्तुपरक न होनेके कारण केवल आत्मलीन होकर रह जाती है। यदि मल्लिकोलिया विकृतिनी मिथ्या-

रूपमें विकसित दृष्टि है तो दृष्टिहीनता उन नकारात्मक तत्त्वोंकी प्रतिष्ठा है जो किसी भी परम्परा या रीतिमें रूपमें समस्त चेतनाको कुण्ठित कर देती है। अन्तु, निराशावाद नलत साहित्यमें पतनोन्मुख परम्पराको ही प्रतिष्ठित करता है।

—ल० का० व०

**निरुक्त**—[निर + वच् + क्त—निश्चयेन उच्यन्ते शब्दाः अस्मिन्निति] (क) साधारण अर्थ—१ कथित, उच्चारित, व्याख्यात। २ उद्घोषित (महाभारत)। ३ स्पष्ट निर्दिष्ट या विहित (आश्वलायन गृह्यसूत्र)। ४ व्युत्पत्त्यात्मक अर्थ (छन्दोग्य० ८।३।३)। (ख) विशिष्ट अर्थ—वैदिक शब्दोंका व्युत्पत्त्यात्मक अर्थ या व्याख्यान करनेवाले ग्रन्थ जो वेद-विद्याके अध्ययनके आवश्यक अंग होनेके कारण छ वेदगोत्रोंमें एक कहे जाते हैं। छ वेदगोत्र ये हैं—'शिक्षा कल्यो व्याकरण निरुक्त ज्योतिषा गति। छन्दोविचित्रि-त्येतै पटगो वेद उच्यन्ते॥' २ वाल्मीकिचरित निरुक्त। यास्कके ही कथनसे ज्ञान होता है कि वे निरुक्तकारोंका परम्परामें चौदहवें थे। उनके पूर्व तेरह निरुक्तकार हो चुके थे और प्रत्येकने अपने-अपने निघण्टु, वैदिक शब्दसंग्रह थे। वर्तमान निघण्टु जिसपर यास्कका निरुक्त है, यास्ककृत ही है। पर कुछ लोग इसे यास्ककृत नहीं मानते। अन्य निरुक्तोंके अभावमें अब निरुक्त वेदगोत्रने यही यास्ककृत निरुक्त गृहीत होता है।

निघण्टुके प्रथम तीन अध्यायोंका व्याख्यान निरुक्तके प्रथम तीन अध्यायोंमें, चतुर्थ अध्यायका अग्रिम तीन अध्यायोंमें तथा पञ्चमका निरुक्तके अन्तिम छ अध्यायोंमें हुआ है। ये क्रमशः नेषण्टुक, नेगम तथा दैवत काण्डके नामसे प्रसिद्ध हैं। इस प्रकार यह निरुक्त द्वादशाध्यायी ग्रन्थ है। अन्तर्गत दो अध्यायोंका परिशिष्ट है। तेरहवें अतिस्तुति तथा चौदहवें ऊर्ध्वमार्गगति का निरूपण है। (ग) हिन्दीमें वह शब्द व्युत्पत्त्यात्मक अर्थ या व्याख्यानका वाचक है।

—आ० प्र० मि०

**निरुक्ति**—एक गौण अर्थालंकार। निरुक्तिका सामान्य पर्याय शब्द-व्युत्पत्ति है, पर कवि शब्दोंका विश्लेषण भी चमत्कारितासे करना है और तब यह अलंकार हो जाता है। अप्यय दीक्षितने कहा है—'निरुक्तियांगतो नान्नामन्यार्थत्व-प्रकल्पनम्।' (कुवल्यानन्द ९७), अर्थात् यदि अर्थविशेषके अभिधायक शब्दोंका योगवश दूसरा ही अर्थ लगाया जाय और वह अर्थ व्याख्यात्मक हो तो निरुक्ति अलंकार होता है। हिन्दीके आचार्योंने भी इसी प्रकार लक्षण दिये हैं—'जहाँ जोगतें नामकी अर्थ कल्पना और।' (ल० ल०, ३८४) अथवा—'जहाँ नामके जोग नें, कियो अरथ कह्यु जान।' (पद्मा०, २७२)। उदा०—'ताप करत अवलानको दया न कह्यु चित आतु। तुम इन चरितन साँच ही दोषा-कर दिख्यातु।' (अ० म० ६२९)। कहनेका तात्पर्य यह है कि चन्द्रमाका नाम दोषाकर है—अर्थात् रजनीकर। परतु चन्द्रमा विरहिणी नारियोंके लिए दु खकर होता है और इसीलिए दोषाकर शब्दकी व्याख्या ऊपरके उदाहरणोंमें अन्यथा-दोषोंका आकर (कोष)—हुई। और उस शब्दकी व्याख्याकी दृष्टिसे ही यहाँ निरुक्ति अलंकार हुआ। अथवा—'कविगनको दारिद्र्य दिरद, साही दल्यो अमान।

यार्ते श्री सिवराजको, सरजा कहत जहान ।' (शि० भू० ३४६), यहाँ सरजाकी व्याख्यासे अर्थकी सिद्धि होती है । —ज० कि० व०

**निरूपक-दे०—**‘रेडियो नाटक’ ।

**निर्गुणधारा**—हिन्दी साहित्यके इतिहासके अन्तर्गत भक्तिकाल(दि०)की एक विशेष शाखा । दे०—‘निर्गुण-सम्प्रदाय’, शानाश्रयी शाखा, प्रेमाश्रयी शाखा ।

**निर्गुण-संप्रदाय**—‘निर्गुण’ शब्द, अपने पारिभाषिक रूपमें सत्त्वादि गुणोंसे रहित या उनसे परे समझी जानेवाली किसी ऐसी अनिर्वचनीय सज्ञाका बोधक है, जिसे बहुधा परमतत्त्व, परमात्मा अथवा ब्रह्म जैसी सज्ञाओं द्वारा अभिहित किया जाता है । परन्तु प्रस्तुत सन्दर्भमें, ‘सम्प्रदाय’ शब्दके पूर्व आ जानेके कारण, यह उन व्यक्तियोंकी ओर भी मकेत कर सकता है जो उक्त प्रकारकी शक्तिमें विश्वास करते हों और तदनुसार उन्हींके समुदायको ‘निर्गुण-सम्प्रदाय’ भी सूचित कर सकता है । इसी प्रकार जहाँ ‘सम्प्रदाय’ शब्दका अर्थ गुरुपरम्परागत उपदेश होगा वहाँ ‘निर्गुण-सम्प्रदाय’से अभिप्राय उस पद्धतिका हो सकता है, जिसमें उक्त प्रकारकी सत्तामें आस्था रखनेका उपदेश दिया जाता हो अथवा जहाँ इस सम्बन्धमें विशिष्ट नियम प्रचलित हों । ऐसे लोगोंकी विचारधाराको ‘निर्गुणमत’ कहा जाता है और उमी अभिप्रायको ओर भी अधिक स्पष्ट करनेके लिए कभी-कभी ‘निर्गुण-सन्तमत’ भी कह दिया जाता है । निर्गुण-मतको माननेवाले तथा इस प्रकार निर्गुण-सम्प्रदायमें सम्मिलित सदस्योंको कुछ लोगोंने ‘निर्गुनिया’ शब्द द्वारा भी अभिहित किया है । इस दृष्टिसे ‘निर्गुण-सम्प्रदाय’की ही, दूसरे शब्दोंमें, हम निर्गुनियोंका सम्प्रदाय भी कह सकते हैं । ‘निर्गुण-सम्प्रदाय’ शब्दके पर्यायरूपमें ‘निर्गुण-पन्थ’ एवं ‘निर्गुण-मार्ग’ शब्दोंके भी प्रयोग दीख पड़ते हैं और ये दोनों ही उक्त निर्गुण मतका प्रचार करनेवाले साम्प्रदायिक मण्डलीविशेषके उस सवटनको सूचित करते हैं, जिसका निर्माण वैसे उद्देश्यके अनुसार किया गया हो । इसे कभी-कभी ‘सन्त-सम्प्रदाय’ भी कह देते हैं ।

‘निर्गुण’ शब्द ‘श्वेताश्वतरोपनिषद्’ (६ ११) में उस अद्वितीय ‘देव’(परमात्मा)का एक विशेषण बनकर आया है जो सभी भूतोंमें अन्तर्हित है, सर्वव्यापी है, सभी कर्मोंका अधिष्ठाता है, सबका साक्षी है, सबको चेतनत्व प्रदान करनेवाला तथा निरुपाधि भी है । उसीकी ओर संकेत करते हुए श्रीकृष्ण द्वारा ‘गीता’(१३-१४)में भी कहलाया गया है, ‘उसमें सब इन्द्रियोंके गुणोंका आभास है, पर उसके कोई भी इन्द्रिय नहीं है, वह सबसे असक्त रहकर अर्थात् अलग होकर भी सबका पालन करता है और निर्गुण होनेपर भी गुणोंका उपभोग किया करता है ।’ तथा इसी प्रकार, श्रीकृष्णने अन्यत्र (७ १२ ३) भी कहा है—‘यह समझ लो कि जो कुछ सात्त्विक, राजस या तामस भाव अर्थात् पदार्थ हैं वे सब मुझसे ही हुए हैं, किन्तु वे मुझमें हैं, मैं उनमें नहीं हूँ । इन तीन गुणात्मक भावोंसे अर्थात् पदार्थोंसे मोहित होकर यह मारा ससार इनसे परेके (अर्थात् निर्गुण) मुझ अव्ययको नहीं जानता ।’ अतएव, जो कुछ भी पदार्थ त्रिगुणात्मक रूपमें दीख पड़ता

है वह ‘गुणमयी’ मायाका अंश है, जैसा इसके आगेवाले श्लोकसे ध्वनित होता है और जो परमात्मनस्त्व है उसे ‘मायातीत’ भी कह सकते हैं । प्रसिद्ध ‘नासदीय सूक्त’के अन्तर्गत भी यही बात इस प्रकार कही गयी है कि—‘जब सृष्टिका आविर्भाव नहीं था, तब न सत् था, न असत् था और न रजम् ही था’ इत्यादि ।

सन्त कवीर ‘निर्गुण’ शब्दका एक पर्याय ‘अगुन’ भी देते जान पड़ते हैं (क० ग्र० पद १८३) । वे उसके द्वारा सूचित किये जानेवाले तत्त्वको ‘गुन अतीत’ बतलाते हैं और फिर उसे ‘निर्गुण ब्रह्म’ भी कहकर उसकी उपासनाका उपदेश देते हैं (प० ३७५) । वे उसे अन्यत्र ‘निरगुण राम’की भी सज्ञा देते हैं और उसकी ‘गति’को अगम्य ठहराते हैं (प० ४९) तथा उसे केवल ‘निरगुण’ कहकर भी, उसी प्रकार, अकथनीय बतलाते हैं (प० १८६) । परन्तु एक स्थल(प० १८४)पर वे इसके विषयमें इस प्रकार भी कहते हैं, ‘राजस, तामस और ‘सातिग’ (सात्त्विक) ये तीनों ही उसकी माया हैं तथा वह इन तीनोंसे परेका ‘चौथा पद’ है । वह गुणातीत होनेके कारण ‘निर्गुण’ कहलाता है, नहीं तो वह वस्तुतः निर्विषय नहीं ठहराया जा सकता तथा उसे समझ लेना धोखेकी बात होगी । गुणमें ही निर्गुण है और निर्गुणमें गुण है, जो बात बहुत सीधी-सादी-सी है और ऐसा न कहना सच्चे मार्गको छोड़कर बहकते फिरना है । लोग उसे ‘अजर’ कहते हैं और उसे ‘अमर’ भी बतलाते हैं, किन्तु सच्ची बात तो यह है कि वह ‘अलख’ होनेके कारण, अनिर्वचनीय है । यह ठीक है कि उसका कोई रूप नहीं और न उसका कोई वर्ण ही है, किन्तु इसके साथ यह भी एक तथ्य है कि वह घट घटमें व्याप्त है । पिण्ड और ब्रह्माण्डकी भी बातें कही जाती हैं, परन्तु, चाहे पिण्ड हो, चाहे ब्रह्माण्ड हो, ये सभी देश और कालतक सीमित हैं, किन्तु उसका न तो आदि है और न अन्त ही है । कवीरका हरि इन सभीसे विलक्षण है’ (प० १८०) । फिर ‘वह जैसा समझ लेनेमें ही आनन्द है, उसे वस्तुतः न जानते हुए भी, उसका कथन करना ठीक नहीं’ तथा इसी कारण, कवीरने अपनेको उसे ‘सरगुन’की अपेक्षा ‘निरगुन’ रूपमें ही जाननेवाला कहा है ।

‘निर्गुणपन्थ’के लिए कहा गया है कि वह सर्वप्रथम मुसलमानोंके भारतमें आकर बस जानेकी नवीन परिस्थितिमें एक ‘सामान्य भक्तिमार्ग’के रूपमें चला या और यह उस कालकी प्रचलित सगुणोपासनासे भिन्न एक ऐसी साधनाको लेकर विकसित हुआ था, जो एकेश्वरवादके किसी अनिश्चित स्वरूपके ऊपर आधारित रही और वह कभी ब्रह्मवादकी ओर ढलता था तो कभी पैगम्बरी खुदावादकी ओर । इसकी ओर ले जानेवाली सबसे पहली प्रवृत्ति ऊँच नीच और जाति-पाँति सम्बन्धी भावके त्याग एवं ईश्वरभक्तिके लिए मनुष्यमात्रके समान अधिकारकी स्वीकृतिमें दीख पड़ी थी । इसके सिवाय इस ‘निर्गुण-मार्ग’का प्रधान प्रवर्तक कवीरको समझा गया है, जिन्होंने इस कथनके अनुसार एक ओर तो भारतीय अद्वैतवादकी कुछ स्थूल बातें ग्रहण कर ली थीं और दूसरी ओर कुछ सूफी फकीरोंके मस्कार भी प्राप्त कर लिये थे । उनका उद्देश्य



यह था कि उन भिन्न-भिन्न बाह्य विधियोंसे ध्यान हटाकर, जिनके कारण धर्ममें भेदभाव फैला हुआ है, शुद्ध ईश्वरप्रेम और नास्तिक जीवनका प्रचार किया जाय। इसके परिणामस्वरूप, भक्तिकाव्यके अन्तर्गत, सगुण और निर्गुण नामसे दो भिन्न-भिन्न धाराएँ, विक्रमकी पन्द्रहवीं शताब्दीके अन्तिम भागसे लेकर सत्रहवींके अन्ततक समानान्तर चलती रहीं और निर्गुणधारा भी दो शाखाओंमें विभक्त हुई, जिन्हें 'शानाश्रयी' और 'शुद्ध प्रेममार्गी' नाम दिये गये हैं। इन प्रकार 'निर्गुणधारा' एक साहित्यिक प्रवृत्ति है जो 'निर्गुण-पन्थ' या 'निर्गुण-सम्प्रदाय'के प्रभावमें, मन्त कवियोंकी ही रचनाओंमें ही नहीं, अपितु स्त्री कवियोंकी प्रेमगाथाओंमें भी पायी जाती है।

निर्गुण-सम्प्रदायको अपना रूप धारण करनेकी प्रेरणा देनेवाले विकासक्रममें स्वामी रामानन्दने बहुत बल मिला था, किन्तु जिन वानोंको उसने इसलामी आधारोंकी ओरसे ग्रहण किया था वे जितनी निपेधात्मक थीं उतनी विधेयात्मक नहीं। स्वामी रामानन्द और उनके गुरु राघवानन्दकी उपलब्ध रचनाओंमें ऐसी अनेक बातें मिलती हैं जो निर्गुण-सम्प्रदायकी विशेषताओंका बीजरूप नमझी जाती हैं। परन्तु प्रायः वैसी ही बातें जयदेव तथा नामदेवकी भी बहुत-सी पक्तियोंमें ढाँख पड़ती हैं जो उन दोनोंके पूर्ववर्ती हैं। इसके सिवाय, जहाँतक दार्शनिक विचारधाराका प्रश्न है, इन सभीके मूल स्रोतोंका पता प्राचीन उपनिषदोंमें चल जाता है। 'निर्गुण-सम्प्रदाय'तक आते-आते वे नभी बातें अधिक स्पष्ट रूप धारण कर लेती हैं और वे यहाँ पूर्ववत् केवल प्रासंगिक-सी ही लक्षित न होकर प्रचारकार्यका प्रमुख विषयतक बन जाती हैं। इसी प्रकार जिन विशिष्ट उक्तियोंको यहाँ इस्लाम धर्मके अनुयायियों द्वारा प्रभावित समझा जाना है उनमेंसे भी बहुतोंका पता हमें अन्य स्रोतोंमें मिल सकता है। निर्गुण-सम्प्रदायके प्रचलित होनेसे पूर्व, लगभग पाँच-छ शताब्दियोंके समयमें ही, बौद्ध सिक्कों एवं जैन मुनियोंकी रचनाओंमें वैसी आलोचनाएँ ढाँख पड़ने लगी थीं। वास्तवमें निर्गुण-सम्प्रदायकी प्रायः सारी बातोंका मूल स्रोत किसी-न-किसी परम्परागत विचारधारामें ढूँढा जा सकता है। इस कारण इसे हम न तो सर्वथा नवीन सिद्धान्तोंका प्रचारक ठहरा सकते हैं और न इसके साहित्यको ही नितान्त अपूर्व कह सकते हैं।

इसी प्रकार निर्गुण-सम्प्रदायका कबीरके प्रयत्नों द्वारा मण्डित किया जाना भी सिद्ध नहीं होना। उनकी रचनाओंमें पता चलता है कि उन्होंने न तो प्रचलित सम्प्रदायके सिद्धान्तोंको अपनाया आवश्यक समझा और न उनके मतका पुनरुद्धार कर किमी नवीन पन्थकी ही नींव डाली। उन्होंने अपने समयके प्रमुख धर्मोंका नाम अवश्य लिया, किन्तु ऐसा करते समय भी उन्होंने केवल उनके अनुयायियोंकी सान्प्रदायिक मनोवृत्ति एवं तदनुकूल आचारणकी सारी आलोचना की तथा उन्हें बाह्य बातोंकी अपेक्षा धर्मके वास्तविक स्वरूपकी ओर अधिक ध्यान देनेका उपदेश दिया। उन्होंने किसी मान्य धर्मग्रन्थकी भी केवल उतना ही महत्त्व देनेके लिए कहा जितना उसकी बातोंके विवेककी कमी-दीपर कमे जानेपर मन्त्रा सिद्ध

होना सम्भव था। व्यर्थके पक्षपात, अन्धानुसरण, बाह्या-टन्वर, शास्त्रीय विटम्बना जैसी धर्मके नामपर प्रदर्शित की जानेवाली बातोंको उन्होंने दानिकर ठहराया और प्रत्येक व्यक्तिके लिए अपने-अपने हृदयकी सचाई एवं स्वानुभूतिका सर्वाधिक महत्त्व भी बतलाया। तदनुसार कबीर साहबकी दृष्टिमें यह किमीके भी लिए अनिवार्य नहीं था कि वह अपने धार्मिक सिद्धान्तोंका अनुसरण करनेके लिए किमी एक जनसमूह या समुदायका सदस्य भी बन जाय। ऐसी दृष्टिमें और विशेषकर इसके विरुद्ध पुष्ट प्रमाणोंके अभावमें भी, कदाचित् यही कहना अधिक युक्ति-संगत है कि उन्होंने सान्प्रदायिक संघटनकी अपेक्षा विचार-स्वातन्त्र्यको ही विशेष महत्त्व दिया और उनके समयतक निर्गुण सम्प्रदाय जैसी किसी धार्मिक संघटनका स्वरूप भी नहीं हुआ था। पाँछे गुरु नानक, दादू अथवा स्वयं उनके अनुयायियोंने भी अपनी-अपनी मर्यादाएँ स्थापित कीं जो विविध पन्थोंके नामसे प्रसिद्ध हुई, किन्तु इनका भी कोई ऐसा सम्मिलित संघटन कभी नहीं बन सका जिसे निर्गुण-सम्प्रदाय जैसे किमी एक नाम द्वारा अभिहित किया जा सके।

अतएव ज्ञान पड़ता है कि निर्गुण-सम्प्रदाय अथवा उसके पर्याय शब्द निर्गुण-पन्थका प्रयोग पहले, सगुणोपासक भक्तोंके सम्प्रदायोंने इनकी भिन्नता प्रकट करनेके लिए हुआ और निर्गुणमतका सर्वप्रमुख प्रचारक होनेके नाते सन्त कबीर साहबकी इसकी स्थापनाका श्रेय भी प्रदान कर दिया गया। इसी प्रकार इस शब्दको किसी ऐसे जनसमुदायका चेतक भी समझा गया, जिन्में निर्गुणमतवाले उपर्युक्त सभी पन्थोंके अनुयायी सम्मिलित हों और कभी-कभी तो इस शब्दके अर्थकी व्यापकता यहाँतक पहुँचती दीख पड़ी कि निर्गुणोपासनाके नाते इसके द्वारा शुद्ध प्रेममार्गी स्वरियोंतकका भी बोध करा दिया गया। फलतः निर्गुणधाराकी प्रवृत्ति भी इन सभीकी रचनाओंमें व्यक्त होती देखी गयी और भक्तिकालीन हिन्दी साहित्यमें उन्हें तदनुसार विशिष्ट स्थान भी दिया गया।

[सहायक ग्रन्थ—हिन्दीकाव्यमें निर्गुण-सम्प्रदाय पीताम्बरदत्त बडथवाल] —पृ० च०

निर्गुणा (गोपी) - दे०—'गोपी'।

निर्गुणी भक्ति—श्रीमद्भागवतके तृतीय स्कन्धमें इसका उल्लेख है। भगवान् कहते हैं कि जो मेरे गुणोंको सुनते ही मनकी गतिको अविच्छिन्न रूपसे गगाके समुद्रकी ओर अखण्ड रूपमें प्रवाहित होनेके समान मुझ अन्तर्यामीमें मचरित कर देते हैं और मुझमें अटुल प्रेमभाव रखते हैं, वे निर्गुणा भक्तिके साधक कहलाते हैं (अ० २३, श्लोक ११-१७)। —वि० मो० श०

निर्गुन—भक्तिभावनामें ओत-प्रोत गीतोंको 'निर्गुन' कहते हैं। यद्यपि भजन तथा निर्गुनके गीतोंका वर्ण्य विषय एक ही है, परन्तु निर्गुन एक विशेष लयमें गाया जाता है, जिसमें हृदयद्रावकताकी मात्रा प्रचुर परिमाणमें पायी जाती है। ये गीत बड़े ही मधुर होते हैं और श्रोताओंको आनन्द-मागरमें डुबो देते हैं। इन गीतोंकी दूसरी विशेषता यह है

कि इनकी प्रत्येक दूसरी पंक्ति 'आहो रामा' अथवा 'कि आहो मोरे रामा' से प्रारम्भ होती है और इनका अन्त 'हो राम' से होता है। जैसे 'पाँच दे पचीस कोमे वसेले महाजन हो। कि आहो मोरे रामा, कवना अवगुनवा हरि मोरे रुसेले हो राम ॥'

कवीरदासकी वाणी, जिसमें निराकार ईश्वरकी उपासनाका उपदेश दिया गया है, 'निर्गुन' के नामसे प्रसिद्ध है। कवीरके निरगुनिये पदों तथा इन गीतोंका वर्ण्य विषय प्रायः एक ही है। अतः इनकी भी संज्ञा 'निर्गुन' पड़ गयी। लोककवियोंने इन गीतोंकी रचना करते समय इनकी महत्ताको बढ़ानेके लिए 'कवीरदास' का नाम इनमें पिरो दिया है। परन्तु वास्तवमें बीजकके कर्ता कवीर इन गीतोंके रचयिता नहीं है।

निर्गुन लिखनेकी परम्परा कवीरदासके समयसे चली आ रही है। भोजपुरीके अनेक सन्त कवियोंने निर्गुन पदोंकी रचना की है। निर्गुनके गीत रहस्यवादी भावनाओंसे भरे हैं। इनमें कहीं तो ईश्वरको 'महाजन' कहा गया है और कहीं 'छयल' कहकर सम्बोधित किया गया है। रूपकालकारके माध्यमसे आत्मा और परमात्माके पारस्परिक सम्बन्धका मधुर चित्रण इन गीतोंमें उपलब्ध होता है। वैंगलके वाउल गीतोंमें जो रहस्यात्मकता उपलब्ध होती है उसका दर्शन निर्गुन गीतोंमें मिलता है। —कु० दे० उ०

निर्णयात्मक आलोचना-प्रणाली-दे०—'निश्चयात्मक आलोचना-प्रणाली'।

निर्माणचक्र-दे०—'हठयोग'।

निर्मुक्त पुनरुक्त-दे०—'अर्थ-दोष', सोलहवाँ।

निर्वहण सन्धि-रूपककी पंच-सन्धियोंमें पाँचवी सन्धि। दशरूपककारने इसकी व्याख्या करते हुए लिखा है, 'बीजवन्तो मुखाधर्मा विप्रकीर्णा यथापथम्। ऐकार्थमुपनीयन्ते यत्र निर्वहण हि तत्।' (द० रू० १ ४८) अर्थात्, जहाँ एक ही प्रमुख प्रयोजनमें कार्य और फलानुपपत्तिके साथ ही अन्यान्य अर्थोंका पर्यवसान हो जाता है, वहाँ निर्वहण सन्धि होती है। प्रधान अर्थकी परिसमाप्तिके कारण इसे निर्वहण सन्धि कहा जाता है।

'स्कन्दगुप्त' में जहाँ मयार्क अपने सुधारका संकल्प कर लेता है और विपत्तियाँ टल जाती हैं वहाँसे आगे निर्वहण सन्धि आरम्भ हो जाती है। अब विरोधी शिविरके लोग या तो नायकके अनुकूल होने लगते हैं या फिर अपनी इहलौकिक लीला सवरण कर लेते हैं। 'चन्द्रगुप्त' में सेल्युकसके परास्त होनेके पश्चात् जो सन्धि होती है वह निर्वहण सन्धिका ही रूप है।

इसके निम्नलिखित सन्ध्यग हैं—सन्धि, विवोध, ग्रथन, निर्णय, परिभाषण, प्रसाद, आनन्द, समय, कृति, भाषा, उपगृहण, पूर्वभाव, उपसहार तथा प्रशस्ति।

इन सन्ध्यगोंके प्रयोग प्रायः नहीं किये गये हैं। (दे०—'सन्धि') —ब० सि०

निर्वाण-निर्वाण बहुत प्राचीन शब्द है, जिसका प्रयोग गीतामें भी हुआ है। उसमें ब्रह्म-निर्वाण उस अवस्थाको बताया गया है जहाँ योगी इन्द्रियजित और वासनामुक्त होकर पहुँचता है (श्रीमद्भगवद्गीता—अध्याय ५)। बौद्धोंने

इस शब्दको अपनाया और साधकके प्राप्य परमपदके रूपमें इसीका व्यवहार किया। शून्यवाद और विशानवाद, दोनोंकी निर्वाण सम्बन्धी अपनी पृथक् मान्यताएँ थीं (दे०—'शून्यवाद', 'विशानवाद'), किन्तु सिद्धोंने यह माना था कि सहजावस्था भव और निर्वाण, दोनोंसे परे है और उसमें प्राप्त होनेवाला महासुख ही साधकका लक्ष्य होना चाहिये। 'आइ ण अन्त ण मज्झ ण, णउ भव णउ निब्बाण, एहु सो परम महासुह णउ पर णउ अप्पाण'। ('दोहाकोष' प्र० च० वागची) नाथ-पन्थमें आत्मानुभवको ही निर्वाण बताया गया है जिसे नाद साधनासे प्राप्त किया जाता है—'नासिका अग्रे पवन लुकाइवा, तब रहि गया पद निरवान। नाद ही ते पाइये परम निरवाना।' (गो० वा० पी० द० बड़धवाल)। सन्तोंने भी परमपदकी संज्ञा निर्वाण मानी है—'आपा पदुनिरवानु न चीन्हिआ इन विधि अभिडन चूकै।' (सन्त कवीर रामकुमार वर्मा)। शब्द या नाद द्वारा प्राप्त होनेके कारण इसे शब्द-निर्वाण भी कहा जाता था। परवर्ती कवीरपन्थी साहित्यमें निर्वाणको आदिपुरुषका विशेषण मानकर निर्वाणपुरुषको सहजपुरुषके भी आगे मान लिया गया था (प० मु० सा०)। कहीं-कहीं इसे साधनामात्र माना गया और इसके द्वारा सामीप्य मुक्तिकी उपलब्धि बतायी गयी (झा० स्थि० वो०, 'बोधासागर')। —ध० वी० भा०

निर्वेद १—तैत्तिरीय संचारियोंका नामोल्लेख करते हुए भरतने सर्वप्रथम निर्वेद संचारीका नाम लिया है। इसके सम्बन्धमें आचार्योंने विविध तर्क दिये हैं। उनका कहना है कि भरतने स्थायी भावोंके ठीक वाद और संचारियोंके ठीक पहले निर्वेदका उल्लेख विशेष प्रयोजनसे किया है। लौकिक विषयोंसे उदासीन रहनेके कारण यह अमंगलत्वका द्योतक है। मागलिक मुनि इस प्रकारका अमागलिक विधान नहीं कर सकते। इसके मूलमें कोई रहस्य है। यद्यपि यह अमंगलत्वका बोधक है, फिर भी इसका प्रथम उल्लेख किया गया है, क्योंकि यह स्थायी भाव भी है (अ० न० भा० २६९-९०, ३३४)।

स्थायी भाव होनेसे इसका पूर्वनिर्देश हो चुका है, अतः अमंगलत्वका परिहार हो जाता है। कुछ लोगोंने निर्वेदको 'देहरी-दीप'की भ्रष्टा दी है। राघवन् (दी नम्बर आँव रसाज)का कहना है कि भरतके विचारसे इसे स्थायी और संचारी दोनों ओर परिगणित करना चाहिये। वस्तुस्थिति यह है कि भरतने आठ ही रस माने हैं और शान्त रसको भी उन्होंने नामपर चालू करनेके प्रलोभनसे ही उपर्युक्त तर्कोंकी उद्भावना की गयी है।

निर्वेद संचारीकी व्याख्या करते हुए भरतने निर्वेदोत्पादक कई कारणोंका उल्लेख किया है—दारिद्र्य, व्याधि, इष्टजनवियोग, तत्त्वज्ञान आदि (नाट्य० ७ २८)। कुछ आचार्योंका कहना है कि तत्त्वज्ञानजन्य निर्वेद ही शान्तका स्थायी भाव है। दारिद्र्य, व्याधि, क्रोध, इष्टजनवियोग आदि जन्य निर्वेद संचारी है। गारगदेवका कहना है—'स्थायी स्याद्विषयेष्वेव तत्त्वज्ञानोद्भवो यदि। इष्टानिष्टवियोगासिद्धतस्तु व्यभिचार्यसौ।' इससे इतना तो स्पष्ट है कि एक मग्नानके विचारक निर्वेदको शान्त रसका

स्थायी माननेको तैयार नहीं है तथा दूसरे मस्थानके आचार्य उसे शान्तके स्थायीके रूपमें प्रतिष्ठित करनेको कटिबद्ध है। पर भरतके आधारपर नभी लोगोंने इसे नचारीके रूपमें स्वीकार किया है। विश्वनाथ (१४ श० ६०) और धनजय (१० श० ६०)ने भरतके अनुरूप इसकी व्याख्या करते हुए लिखा है—‘तत्त्वज्ञानादीप्यादेनिर्वेद स्वावमाननम्। तत्र चिन्ताश्रुति ब्रह्मवैवर्ण्याच्छासदीनता।’ (३० ह० ४० ९), अर्थात् तत्त्वज्ञान, आश्रुति या श्रुतियोंके कारण स्वयंका तिरस्कार, निर्वेद नामक व्यभिचारी भाव कहलाता है। चिन्ता, अश्रु, वैवर्ण्य, उच्छ्वास तथा दीनता इसके अनुभाव हैं।

रीतिकालीन कवियोंने भी सस्फुट आचार्योंकी ही उद्धरणी प्रस्तुत की है। देव (१६-१७ श० ६०)के अनुसार ‘चिन्ता, अश्रु, प्रकाश करि अपनोई अपमानु। उपजहिं जहाँ सो निर्वेद बखानु।’ (भाव० ६चारी) और पद्माकर (१७-१८ श० ६०) परिभाषा देने हुए लिखते तथा उसके अनुभावोंको प्रस्तुत करते हैं—‘उर उपजै कछु सेह लहि, विपति ईरपाज्ञान, ताहीं ते निज निदरिखो, सो निर्वेद बखान। अति उसास अरु दीनता, विवरन अश्रु-निपात। निर्वेदहु तँ होत है, ये सुभाव निज गात।’ (जगदि० ४७१-७२) और उन्हींका उदाहरण है—‘यों मन लालची लालचमें लगि लोभ तरगनमें अवगाह्यो। त्यों पद्माकर देहके गेहके नेहके काज न काहि मराह्यो। पाप किये पै न पातकी पावन जानिकें रानकी प्रेम निवाह्यो। चाह्यो भयो न कछु कवहूँ जमराजहूँने वृथा बेर विसाह्यो।’ (वही ४७३)।

—व० सि०

**निर्वेद २**—ज्ञान रसका स्थायी भाव निर्वेद है। निर्वेदका नामान्य अर्थ है सासारिक विषयोंमें विराग या विरक्ति। यह चित्तकी अभाववात्मक वृत्ति है जो रसकारके भौतिक आनन्दों एवं सुखोंकी ओरसे उसे मोड़कर परमार्थ अथवा ईश्वरकी ओर उन्मुख करती है। इस रूपमें निर्वेद रसिका ठीक विरोधी है तथा उसकी चरम परिणति मानसिक किं वा आध्यात्मिक शान्तिमें होती है।

लेकिन, शान्त रसके स्थायी-रूपमें ‘निर्वेद’के अनिरिक्त, विस्मय-शम, उत्साह, जुगुप्सा तथा धृति भी माने गये हैं। किन्तु ‘विस्मय’ सभी रसोंमें नचार करता है तथा वह अद्भुत रसका स्थायी भाव है ही। जुगुप्सामें केवल मन सक्रोत्र होता है तथा उसमें विरक्तिकी कोई शक्तिमती प्रेरणा नहीं मिलती। उत्साह, धृति इत्यादि ऐसी चित्तवृत्तियाँ हैं जो मनको लौकिक सुखोपभोगकी ओर प्रवृत्त करती हैं। अतएव शान्त रसका स्थायी निर्वेद ही है। मम्मट प्रभृति आचार्योंने निर्वेदको शान्त रसका स्थायी स्वीकार किया है, यद्यपि वह व्यभिचारी भी होता है। नाट्याभिनयके लिए अनुपयुक्त नमस्त्रनेके कारण भक्तने निर्वेदको पहले स्थायित्वका गौरव नहीं दिया, लेकिन बादको शान्त रसकी स्वीकार करनेके साथ तत्त्वज्ञानमें उत्पन्न निर्वेदको भी स्थायी स्वीकार किया है। पण्डितराजने निर्वेदकी यों परिभाषा दी है—‘जिनकी (विज्ञान आदिके द्वारा) निल और अनित्य वस्तुओंके विचारसे उत्पत्ति होती है और जिनका नाम विषयोंमें विरक्ति है उसे

‘निर्वेद’ कहते हैं। लेकिन यह निर्वेद श्रवणयोग, अनिष्ट-प्राप्ति तथा गृहकलह इत्यादिमें भी उत्पन्न हो सकता है और तब वह ‘व्यभिचारी’ होता है, स्थायी नहीं। तत्त्वज्ञानमें उद्भूत निर्वेद ही ‘स्थायी’ सदाका अधिकारी है, क्योंकि तभी उसमें उत्कटत्व इत्यादि गुणोंका सन्निवेश हो सकता है।

विश्वनाथने शान्त रसका स्थायी ‘निःस्पृहताकी अवस्थामें आत्माके विश्रामसे उत्पन्न सुख’को माना है, जिसकी सदा ‘शम’ कही गयी है। वास्तवमें यह ‘शम’ निर्वेद (विरक्ति)की ही प्रसूति है और व्यावहारिक दृष्टिमें इन दोनोंमें कोई भेद नहीं मानना चाहिये।

धृति, मति, उद्वेग, ग्लानि, जटता, इत्यादि निर्वेद स्थायीके सचारी हैं। उदा०—‘सबहिं सुलभ निज विषय सुख, क्यों तू करत प्रयाम। दुर्लभ यह नर तनु समुझि, करहु न वृथा विनाम।’ (पोद्दार . २० म०)।

वैराग्यका उपदेश होनेने यहाँ ‘निर्वेद’ भावमात्रकी व्यञ्जना है, स्थायीकी पुष्टि नहीं हो सकी है। —२० ति०  
**निर्वैयक्तिकतावाद**—इस आलोचनात्मक दृष्टिकोणका विवेचन अश्वेयने ‘विशङ्कु’में किया है। ‘इलियटकी उक्ति है कि कलाकार, जो भोगता है, उससे पृथक् है जो सर्जन करता है’ और यह पार्यत्र्य जितना बड़ा है उतना ही बड़ा वह कलाकार होता है। भाव-उत्साह और रस दशाके अन्तरवाला, अनुभूतिके परिपक्व बननेकी प्रक्रियावाला अन्तर ही यहाँ प्रधान नहीं है, बल्कि कलाकार या साहित्यकारके तादस्थ-का प्रश्न प्रधान है। इस बातका दूसरा पहलू यह भी है कि दिन व-दिन ज्यों-ज्यों जगत् और जीवन अधिक यन्त्र-सकुल, विज्ञान-चालित और रागहीन होता जा रहा है, मनुष्यके अह और उसके आसपासके परिवेशके बीच, अह और काम (इंशो और इष्ट)के बीच तनाव, खिंचाव और कहीं-कहीं विघटन और खाई भी बढ़ती जा रही है। कविकर्म अब निरा व्यक्ति-रजन नहीं रहा, उससे अधिक उसका दायित्व है और उसके लिए आवश्यक है कि कवि अपने आपको भी निरपेक्ष दूरीसे विश्लेषित कर सके। निर्वैयक्तिकता इन्हींमेंसे जागी। ‘आग्नेवित्तव’ दृष्टिकोण कहीं हावी हो गया और ‘सत्त्वेन्द्रियविज्म’ प्रायः लापता हो गया, परन्तु वह भी सही स्थिति नहीं थी। सही स्थिति व्यक्तिकी यह एक माथ दोहरी चेनना है। वह व्यक्ति भी है और निर्वैयक्तिक भी है। सन्त कवि शानेश्वरने कहा है कि ‘इन्द्रियोंके बिना संवेदन, अचेतनमें चेतना (इन्द्रियेविण संवेदिजे। नेणिवेत जाणिले) यही परम साध्य स्थिति है।

—प्र० मा०

**निर्वैतु-दे०**—‘अर्थ-दोष’, आठवा।

**निशिपालिका**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक मेट। ‘प्राकृतर्पणल’ (२ १६०)में इस छन्दका लक्षण है, भ ज स न र के योगमें यह वृत्त बनता है (SII, ISI, IIS, III, SIS), यह वृत्त त्रिविणी परिवारका है, क्योंकि इन दोनों छन्दोंकी मात्रिक लय समान है। केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है। उदा०—‘काम बन राम सब वास तर देखियो। नैन सुखदैन मन मैनमय लेखियो।’ (रा० चं० . २ २०)।

**निश्चय-अलंकार**—अपह्नुतिकी जातिका अर्थालंकार । प्रकृत(मूल वर्ण्य)का निषेध करके अन्य(अप्रस्तुत)की स्थापना अपह्नुति है, इसके विपरीत अन्य अप्रस्तुतका निषेध करके प्रकृत प्रस्तुतकी स्थापना निश्चय-अलंकार कहलाती है । प्रतिष्ठापक विश्वनाथके अनुसार लक्षण है—‘अन्यन्निषिध्य प्रकृत-स्थापनं निश्चय पुन’ (सा० द० १० ५७) । निश्चयान्त सन्देह-अलंकार रससे भिन्न है, उसमें जिसको सन्देह होता है उसीको अन्तमें निश्चय हो जाता है, यहाँ एकको सन्देह रहता है, परन्तु दूसरेको प्रारम्भसे ही निश्चय होता है । गीतगोविन्दके रचयिता जयदेवका ‘हृदिविसलना हारो नाय भुजङ्गमनायक’ आदि इसका प्रसिद्ध उदाहरण है । दूसरा उदाहरण विद्यापतिका यह छायानुवाद पद है—‘कत न वेदन मोहि देसि मदना । हर नहिं बला, मोहि जुवति जना । विभूति भूषन नहिं, चाननक रेनू । बषछाल नहिं, मोरा नेतक वसनू ।’ —ओ० प्र०

**निश्चयात्मक आलोचना-प्रणाली**—यह शब्द अंग्रेजीके ‘जुडीशियल’का समानार्थी है । जुडीशियलका अर्थ है—निष्पक्ष निर्णयसे सम्बन्धित, न्याय-सगत आदि । अंग्रेजीके इस शब्दके लिए हिन्दीमें प्रचलित तथा मान्य शब्द—**निर्णयात्मक** है, और उपयुक्त ही है ।

अंग्रेजीका ‘क्रिटिसिज्म’ शब्द जिस ग्रीक धातुसे आया है उसका अर्थ होता है—निर्णय करना । पाश्चात्य साहित्य-शास्त्रका प्रारम्भिक स्वरूप निर्णयात्मक ही था और उसके निर्णयके मानदण्ड नैतिक थे । परन्तु ज्यों-ज्यों आलोचना-शास्त्रका विकास होता गया, आलोचना व्याख्यात्मक होती गयी । वस्तुतः आलोचककी तीन सीढियाँ हो सकती हैं । पहली अवस्थामें आलोचक रम्य पाठककी तरह कृतिसे आनन्द प्राप्त करता है, दूसरी अवस्थामें वह तटस्थ होकर कृतिका अध्ययन-मनन करता है तथा तीसरी अवस्थामें वह निर्णय देता है । इसमें कोई सन्देह नहीं कि निर्णय देना बहुत ही कठिन व्यापार है, क्योंकि आलोचक तो कलाकार-से अधिक सामाजिक उत्तरदायित्वका भार वहन करता है । आलोचक ही श्रेष्ठ या अश्रेष्ठ साहित्यकी रुचि अपने पाठकोंमें जगाता है । इस प्रकार आलोचकका निर्णय बहुत ही महत्वपूर्ण माना जायगा । अतः निर्णयकी स्थिति आलोचनाकी अन्तिम तथा उत्कृष्टतम स्थिति है । आलोचक साहित्य-क्षेत्रका श्रेष्ठ प्रबन्धकर्ता है और वस्तुतः आलोचना निर्णयका एक मानदण्ड है । आई० ए० रिचर्ड्सके शब्दोंमें आलोचना साहित्यिक अनुभूतिके विवेकपूर्ण विश्लेषणोपरान्त मूल्यांकनका एक अंग है, एक मापन है । इसी प्रकार सभी आलोचकोंने निर्णयको सर्वाधिक महत्त्व दिया है ।

इस प्रणालीका इतिहास बड़ा लम्बा है । चाहे निर्णयका जो भी स्वरूप रहा हो, यूनानी तथा रोमीय आलोचकोंसे लेकर आजके आलोचकोंतक इस पद्धतिका इतिहास पाया जा सकता है । प्लेटो कलात्मक उत्कृष्टताके मूल्यांकनका मानदण्ड सत्यकी अनुकूलताको मानता है । अरस्तू कलाके मूल्यांकनका मानदण्ड आदर्श मानता है । लाजायनस साहित्यके गुण जाँचनेके मानदण्डको आनन्दका स्वरूप देता

है । सेण्ट्सबरी तुलनाको श्रेष्ठतर आलोचना मानता है । इसी प्रकार टाट्सटाय, पी० ई० ह्यूम, रिचर्ड्स, टी० एस० ईलियट आदि सबने एक स्वरसे निर्णयको आलोचनाकी अन्तिम परिणति माना है ।

संस्कृत साहित्यशास्त्रमें भी इस पद्धतिका इतिहास उपलब्ध है । संस्कृतके आचार्योंने भी निर्णयको ही आलोचनाका मूल स्वरूप माना है । भरत मुनिसे लेकर राजशेखरतक सबने किसी-न-किसी तरह इसे अपनाया है । प्रारम्भमें मानदण्डके आधार नैतिक रहे, फिर साहित्यके बाह्य तत्त्व हुए, फिर रूढ़ि हुए । तत्पश्चात् मूल्यांकनके मानदण्ड धीरे-धीरे वैज्ञानिक होते गये ।

हिन्दीमें भी निर्णय आलोचनाका प्रमुख अंग बना रहा । मिश्रबन्धु, भगवानदीन आदि प्रारम्भिक आलोचकोंने संस्कृतके रीतिकालीन मानदण्ड अपनाये, तो रामचन्द्र शुल्कने रसवादी तत्त्वोंकी अपनी आलोचनाका मानदण्ड बनाया । इस प्रकार हिन्दीकी अधिकांश आलोचनामें इस पद्धतिको प्रश्रय मिला ।

सच पूछा जाय तो आलोचना निर्णयके अभावमें सच्चे अर्थोंमें कोई महत्त्व नहीं रखती । साहित्य यदि जीवनके सत्यकी अभिव्यक्ति है तो आलोचना साहित्य द्वारा अभिव्यक्त मानवीय मूल्योंकी निर्णायक है । परन्तु आलोचनाका एकमात्र यही कर्तव्य नहीं है, यह तो उसका अन्तिम कर्तव्य है । —रा० कृ० स०

**निष्काम-भक्ति**—भगवान्‌के प्रति कामनासे किया जानेवाला प्रेम सकाम-भक्ति कहलाता है । आर्त, अर्थाधीन और जिज्ञासुकी सकाम-भक्ति कहलाती है । भगवान्‌के प्रति कामना-रहित किया जानेवाला प्रेम निष्काम-भक्ति कहालाता है । मर्यादिकी भक्तिमें फलाकांक्षाका प्राधान्य रहनेसे वह सकाम और पुष्टि भक्तिमें केवल अनुग्रह-भाव रहनेसे वह निष्काम-भक्ति कही जाती है । पुष्टिमार्गमें मुक्तिकी भी कामना नहीं की जाती । (नैयायिक जन्म-मरणके दुःखसे विमोक्षको अपवर्ग ‘मुक्ति’ मानते हैं । मीमांसाकार आत्माके ‘प्रपञ्च-सम्बन्धविलय’का नाम मोक्ष, वेदान्ती प्रपञ्चविलयको ही तथा वैष्णव ‘ब्रह्मभावापत्ति’—‘ब्रह्मके साथ एकात्म भाव’को मोक्षकी मंशा प्रदान करते हैं । —वि० मो० श०

**निहालदे**—निहालदे राजस्थान और ब्रजके जन-जीवनमें रमी हुई लोकगाथा है, जो गीतोंमें बद्ध होकर प्रायः सावन-के दिनोंमें गायी जाती है । यह अपनी विशेष धुनके कारण स्वतन्त्र लोकराग भी कहलाता है । राजकुमार सुलतानने अपने पिता द्वारा देशनिकाळा पाकर एक राज्यमें शरण पायी । वहाँ निहालदेसे उमका विवाह हुआ । विवाहके पश्चात् उसे फिर भागना पड़ा । नरवरगढ जाकर उसे फिर आश्रय मिला । उमने ढोलाकी पत्नी मरवणकी भी अपनी धर्म वहन बनाया । इधर निहालदेने अपने पतिके पास अनेक सन्देश भेजे । जब सुलतान निहालदेसे मिलनेके लिए पहुँचा तो वह विरहमें तप्त होकर चितारोहित हो चुकी थी । राजस्थानी गीतमें निहालदेकी विरहावस्थाका मजीब चित्रण हुआ है । ब्रजमें एक दूसरी ही कथा इस गीतमें निबद्ध है । निहालदे चन्द्रावलीकी भाँति माँके मना करनेपर भी झूला झूलनेके लिए बागमें जाती है । वहाँ





जितनी भी सामान्य बातें हैं, सभी इसमें समाविष्ट हैं। नीति-के कवियोंने विभिन्न परिस्थितियोंमें जीवनको तथा उसकी सफलताओं-असफलताओं, उपलब्धियों एवं सम्भावनाओंको बहुत निकटमें देखा है, इसीलिए उनकी बातें कहीं भी कल्पनापर आश्रित नहीं हैं। या तो वे स्वानुभूति हैं या परम्पराानुभूति (इस दृष्टिसे हिन्दी नीति साहित्य संस्कृत, पालि, प्राकृत, अपभ्रंश तथा फारसीसे पर्याप्त मात्रामें प्रभावित हैं)। यही कारण है कि भारतीय जीवनमें उनकी उपयोगितापर प्रश्नवाचक विह्व नहीं लगाया जा सकता।

हिन्दी नीतिकाव्यको शैलीकी दृष्टिसे प्रमुखतः तीन वर्गों—उपदेश, अन्योक्ति और सक्तिमें रखा जा सकता है। इनमें उपदेशात्मक शैलीका नीतिकाव्य शिल्पकी दृष्टिसे निरुद्धतम श्रेणीका है। इसमें उपदेशकी बातें सीधे शब्दोंमें बिना वाग्वैदर्यके रखी गयी हैं। कबीर, तुलसी, घाघ, मझरी तथा गिरिधर कविरायने इस शैलीका विशेष रूपसे प्रयोग किया है। अन्योक्ति शैलीका नीतिकाव्य यों तो थोड़ा-बहुत रहीम, तुलसी, बिहारी, वृन्द, रामचरित उपाध्याय तथा भगवानदीन आदि प्रायः सभी प्रमुख नीतिकारोंमें मिल जाता है, पर दीनदयालने विशेष रूपसे इसका प्रयोग किया है। अन्योक्ति एक अलंकार है, जिसके सहारे कही गयी नीतिकी बातें 'शूगर-कोटेड फिल्म'की तरह अरुचिकर न लगते हुए अपना पूरा प्रभाव डालती हैं। कलाकी दृष्टिसे सक्ति-शैलीमें लिखा गया नीतिकाव्य श्रेष्ठतम है। इसमें अर्थान्तरन्यास, उदाहरण, दृष्टान्त, प्रतिवस्तूपमा, लोकोक्ति, विशेषोक्ति, सार, कारणमाला, एकावली तथा विनोक्ति आदि अलंकारोंका आधार लेनेके कारण अभिव्यक्ति बड़ी सुन्दर तथा प्रभविष्णु हुई है। रहीम, वृन्द, दीनदयाल तथा भगवानदीनने इसका विशेष प्रयोग किया है, यों तुलसी, रत्नावली, बिहारी तथा रामचरित उपाध्याय आदि अन्य कवियोंमें भी इसके प्रयोग मिल जाते हैं।

नीतिकाव्यमें प्रमुख रूपसे ब्रजभाषाका और गौण रूपसे खड़ीबोली तथा ङिगलका प्रयोग हुआ है। इसकी भाषा कुछ अपवादोंकी छोड़कर सरल, मशक्त और प्रवाहपूर्ण है। इसमें मुहावरोंका तो कम, पर लोकोक्तियोंका समुचित प्रयोग हुआ है।

नीतिकाव्यके प्रिय छन्द दोहा और कुण्टलियाँ हैं, पर गौण रूपसे छप्पय, चौपाई, सवैया तथा कवित्त आदिका भी प्रयोग हुआ है।

नीतिकी कुछ-न-कुछ बातें यों तो प्रायः सभी कवियोंमें मिल जाती हैं, विशेषतः वीरवल, गग, रत्नावली, अग्रदास, दादू, मनोहर, जमाल, सुन्दरदास, बिहारी, रसनिधि, जान, मझरी, बैताल, छत्रसाल, बाँकीदास, रामसहायदास, विश्वनाथ सिंह, सम्मन, प्रतापनारायण मिश्र, रामप्रसाद तिवारी, शिवसम्पति, रामचरित उपाध्याय तथा दुलारेलाल भार्गव आदिके काव्यमें तो इसके बड़े सुन्दर उदाहरण हैं, पर नीतिके प्रमुख कविके रूपमें कबीर, नरहरि, तुलसी, घाघ, रहीम, वृन्द, गिरिधर, दीनदयाल तथा भगवानदीनके ही नाम लिये जा सकते हैं। यहाँ इनके अत्यन्त सक्षिप्त परिचय दिये जा रहे हैं।

कबीर - (१३९८-१५१८ ई०)—कबीर यों तो निर्गुण-धाराके कवि हैं, पर नीतिकाव्यको भी उनकी देन कम महत्त्वपूर्ण नहीं है। उनकी अधिकांश साखियाँ नीति और उपदेशकी हैं। कबीरकी साखियोंका सबसे बड़ा संग्रह गुजरातसे प्रकाशित हुआ है, जिसमें लगभग १८०० साखियाँ हैं, पर उनमें कितनी साखियाँ कबीरकी हैं और कितनी प्रक्षिप्त हैं, यह कहना कठिन है। किसी अन्य अधिक प्रामाणिक सत्करणके अभावमें श्यामसुन्दर दास द्वारा सम्पादित 'कबीर-ग्रन्थावली'को ही प्रामाणिक मानते हुए कहा जा सकता है कि कबीरके प्रधान नीति-विषय गुरु, मशय, प्रेम, क्रोध, काम, गर्व, मन, नारी, धन, हँसी, निन्दा, आढम्बर, सग, दुःख, अह, साधु, कष्ट तथा आशा आदि हैं। इनमें उपदेशात्मक शैली तथा धर्म और आचारसे सम्बन्धित नीतिविषयोंका ही प्राधान्य है।

नरहरि (१५०५-१६१० ई०)—अकबरके दरबारी साहित्यकारोंमें नरहरि सबसे अधिक वयोवृद्ध थे। इनको अकबरने 'महापात्र'की उपाधि दी थी। ये असनी, फतेहपुर-के रहनेवाले थे। कहा जाता है कि इनके एक छन्दको सुनकर अकबरने गोवध बन्द करा दिया था। नरहरिका सम्बन्ध सूरिवंशमें भी था। शेरशाहके उत्तराधिकारी सलीमशाहने भी इनका यथोचित सम्मान किया था। इनका नीतिसम्बन्धी ग्रन्थ 'छप्पयनीति' है जो पूरा नहीं मिलता। अबतक इसके केवल ६० छप्पय मिले हैं। इनमें अधिकतर अकबरको सम्वोधित करके उसे नीतिकी शिक्षा देनेके लिए लिखे गये हैं। नरहरिके नीतिकाव्यके प्रधान विषय राजा, प्रजा, दान, मित्र, शत्रु, दुष्ट, प्रेम, लोभ तथा नारी आदि हैं।

तुलसी (१५३२-१६२३ ई०)—रामभक्तिशाखाके प्रमुख कवि तुलसीका नीतिके कविके रूपमें भी अप्रतिम स्थान है। इनकी नीतिकी सूक्तियाँ उत्तरी भारतकी हिन्दू जनताकी जवानपर हैं और जीवनके हर क्षेत्रमें वे पथप्रदर्शन करती हैं। जीवनकी जितनी अधिक परिस्थितियोंका स्पर्श तुलसीके नीतिकाव्यने किया है उतनी और किसी भी नीतिकविके काव्यने नहीं किया। नीतिकी दृष्टिसे तुलसीके प्रधान ग्रन्थ 'रामचरितमानस' तथा 'दोहावली' हैं। इनके प्रधान विषय भक्ति, धन, मित्र, स्त्री, माता पिता, परिवार, गर्व, ससार, मोह, माया, सन्तोष, उपकार, मग, विश्वास, दुःख-सुख, स्वामी, नौकर, राजा, मन्त्री, सज्जन, दुर्जन, भाग्य, मन, ऋण, मूर्ख तथा समय आदि हैं।

घाघ (१७ वीं शती वि०)—घाघ कन्नौजके रहनेवाले दुवे ब्राह्मण थे। ये अकबरके समकालीन थे। अकबरने इन्हें चौधरीकी उपाधि दी थी और उसीकी आश्रयसे इन्होंने 'अकबरावाद सराय घाघ' नामक गाँव बसाया था, जो अब 'चौधरी सराय' नामसे प्रसिद्ध है और जिसका अब भी कागजातमें नाम 'सराय घाघ' है। घाघका नीतिकाव्य कहावतके रूपमें बहुत प्रचलित है। इसकी कोई पुरानी पोथी नहीं मिलती। रामनरेश त्रिपाठीने मौखिक परम्परासे इनके ३२३ छन्द एकत्र किये हैं, जिनमें बहुतांश केवल एक पंक्ति ही मिली है। मौखिक परम्परासे प्राप्त होनेके कारण यह कहना बड़ा कठिन है कि इनमें कितने

उन्हे इनके हैं और जितने अन्यके। त्रिपाठीजीके संग्रहके आधारपर कहा जा सकता है कि वाघने अपने छन्दोंमें व्यवहार, स्वास्थ्य, खेती तथा व्यापारके सम्बन्धमें बड़ी पते-की बातें कही हैं। ये वानें प्रायः सीधे छन्दोंमें बिना किसी अन्तर्पदके कही गयी हैं।

रहीम (१५५६-१६०६ ई०)—रहीम अकबरी दरबारके सबसे बड़े कवि थे। इनका नाम अब्दुरहीम खानखाना या और 'रहीम' इनका तखल्लुस था। रहीमकी दोहावली नीतिका बड़ा ही सुन्दर ग्रन्थ है। कुछ लोगोंका अनुमान है कि इन्होंने कोई स्तम्भ लिखा है, प्राप्त दोहावली जिसका एक अंश है, पर इन अनुमानके लिए किसीने कोई पुष्ट आधार नहीं दिया है। रहीमकी दोहावलीमें २८७ छन्द हैं, जिनमें ८ नोरठे हैं और शेष दोहे। इनके नीति-विषय राजा, नारी, कृष्ण, मगन, नीच, मित्र, संग, मूर्ख, धन, नमय, पुत्र, चापलूसी, गर्व, गुण, संसार, ईश्वर, प्रेम तथा भाग्य आदि हैं। इन्होंने सुक्ति-शैलीमें ही अधिक लिखा है।

वृन्द (१६४३-१७०३ ई०)—मेढरतेके वृन्दावनकी हिन्दी संसार वृन्द नामसे जानता है। ये जोधपुरनरेश जसवन्त सिंह, किशनगढ़के राजा राज सिंह तथा औरगजेबके कृपापात्र थे। इनका नीतिविषयक प्रसिद्ध ग्रन्थ 'दृष्टान्तसन्तम्भ' है, जिसका प्रचलित नाम 'वृन्द सन्तम्भ' है। इसमें ७००में कुछ अधिक छन्द हैं। वृन्दकी नीति-कविताका क्षेत्र व्यापक है और इसके प्रमुख विषय वैराग्य, देना, ममय, उपहार, संग, प्रेम, सत्य, उद्योग, प्रकृति, मन, मत्वन, दुर्जन, स्थान, शत्रु मित्र तथा राजा आदि हैं। कलापदकी दृष्टिमें वृन्द हिन्दीके सर्वश्रेष्ठ नीतिकार ठहरते हैं।

गिरिधर (जन्म १६४३ ई०)—इनके जीवनके सम्बन्धमें कुछ भी ज्ञान नहीं है। इनका नीति-ग्रन्थ 'कुण्डलियों' है, जिनमें साढ़े चार सौमें कुछ अधिक कुण्डलियाँ गौँ-गौँमें प्रसिद्ध हैं। इनकी कुछ कुण्डलियोंमें 'सौँ' शब्द प्रारम्भ तथा अन्तमें आया है। लोगोंका कहना है कि ये कुण्डलियाँ उनकी स्त्रीकी बनायी हुई हैं। इनके नीति-छन्दोंके प्रधान विषय पिता, पुत्र, युग, नारी, यश, चिन्ता, वैर, विश्वास, संग, शत्रु, धन, लाठी तथा कमरी आदि हैं। इनमें व्यावहारिक बातें अधिक हैं। इन्होंने सीधे शब्दोंमें उपदेश या आदेशके ढंगसे अधिक बातें कही हैं। इसीलिए रामचन्द्र शुक्लने इन्हें कवि या सुक्तिकार न कहकर 'पद्यकार' कहा है।

शान्तदयान गिरि (कविताकाल १८२०-१८५५ ई०)—ये काशीनिवासी एक न्यासी तथा सत्सङ्गके प्रकाण्ट पण्डित थे। इनकी नीतिकी तीन पुस्तकें—'अन्योक्तिरूपद्रुम', 'अन्योक्तिमाला' और 'दृष्टान्तगणि' मिलती हैं, जिनमें 'अन्योक्तिरूपद्रुम' ही अधिक प्रसिद्ध है। 'अन्योक्तिरूपद्रुम'में लगभग पौने तीन सौ छन्द हैं। इसमें शास्त्रान्तके श्लोकों को छोड़कर कुण्डलियाँ छन्दोंमें बड़ी ही सुन्दर अन्योक्तियाँ हैं। 'अन्योक्तिमाला' में कुण्डलियाँ-छन्दमें लिखी ११० अन्योक्तियाँ हैं। 'दृष्टान्तगणि' में नीतिके २०६ दोहे हैं। गिरिकी अन्योक्तियोंके प्रस्तुत विषय नन्द, अज्ञान, युद्ध, चन्द्रमा, दीपक, बादल, समुद्र, नदी, कमल, करीब, मुमन, नौका तथा धन आदि हैं। इनके नीति-विषय राजा,

भले, बुरे, नर्म, मित्र, ममय, मूर्ख, नारी, सन्तोष, भाग्य, विद्या, गर्व, परोपकार, यश, विश्वास तथा संसार आदि हैं। इनमें नवीनता कम है, प्रायः संस्कृतके कवियोंका इन्होंने आधार लिया है। प्रस्तुतोंके चयनमें अवश्य ये बहुत सफल हैं। दे०—'प्रबोध-काव्य', 'दृष्टान्त-काव्य'। —मो० ना० ति०

नीर—सन्तोंने नहन्नारसे झरनेवाले रससे आकाशमें वरसनेवाले जलकी तुलना करते हुए इस जलमें अपने भीजने एवं सारी सृष्टिके हरे होनेकी चर्चा की है—'आगाली सर भरिआ नीर। तामहिं कवल बहुज विस्थीर।' (नानक० प्रा० ३० १)। कहीं-कहीं नीर भवजल(भीजल)के अर्थमें भी प्रयुक्त हुआ है। —उ० शं० शा०

नूर—नूरका अर्थ ज्योति है। सूफ़ी कहते हैं कि परमात्मा-की सृष्टिके द्वारा अपनेकी अभिव्यक्ति करनेकी जब इच्छा हुई तब परमात्माने अपनी ही ज्योतिमें एक ज्योतिका निर्माण किया। यह ज्योति 'नूरे-मुहम्मद' या 'नूरे-अहमद' अथवा 'नूरुल-मुहम्मदिया' कही जाती है। यह ज्योति ही सृष्टिका आदि कारण है। इसी ज्योतिके लिए परमात्माने सृष्टि की तथा इसी ज्योतिके द्वारा ब्रह्माण्डका निर्माण किया। —रा० पू० ति०

नृत्यगीत—नगीत और नृत्य तो परम्पर अविच्छिन्न रूपसे सम्बद्ध हैं, काव्यका भी उन दोनोंमें आदिकालसे घनिष्ठ सम्बन्ध रहा है। ममाजशास्त्रियोंका कहना है कि मानव विकासकी प्रारम्भिक अवस्थामें नृत्य, संगीत और काव्य, तीनोंका प्रारम्भ एक ही साथ हुआ। उस समय तीनों कलाएँ अविच्छिन्न थीं। आदिम अवस्थामें मानव-समूह (कबीले) अपनी प्रमन्नता, उत्साह, शोक तथा धार्मिक भावनाओंकी अभिव्यक्ति सामूहिक रूपमें करते थे। यह भावाभिव्यक्ति सामूहिक नृत्यगीतके रूपमें होती थी। आज भी आदिम जातियोंमें इस प्रकारके समवेत नृत्यगीतकी प्रथा प्रचलित है। स्काटलैण्ड और फ्रान्समें नमवेत नृत्यगीतको पहले 'कैरोल' कहा जाता था, इटलीमें उसका नाम 'वेल्सरे' था। यूरोपीय 'वेल्सरे'(एक नृत्य)का मूल चेत यह 'वेल्सरे' ही है। माय ही अंग्रेजोंके 'वैलेट' नामक काव्यरूप और 'वैलेट' शब्दका विकास भी इसी 'वेल्सरे' (नमवेत नृत्यगीत)ने ही हुआ है।

नृत्यगीतके स्वरूपमें भी आदिकालमें अवतक निरन्तर विकास होता आया है। आदिम समाजमें नामाजिक या धार्मिक उत्सवोंके अवसरपर होनेवाले नृत्यगीतका स्वरूप क्या था, इस सम्बन्धमें नृत्यशास्त्रियों और ममाज-शास्त्रियोंका यह अनुमान है कि उसमें सामूहिक नृत्यके साथ कुछ योग्य, बहुरा अर्थहीन शब्दोंकी आवृत्ति, स्वरान्तर, सम्योधन और विम्यादिबोधक शब्द होते थे। गानेके साथ ही वे लोग पन्चचालन भी करते थे, जिसमें मार्गस्थपूर्ण गति होती थी। यह पदमचालनकी गति ही उनके गीतके स्वर नियत करती थी, जिसमें गीतने भी लय और तालकी योजना स्वन हो जाती थी। इस तरह सामूहिक नृत्यगीतमें ही नृत्य, संगीत और छन्दका विकास हुआ। धीरे-धीरे चेतनाके विकास और धार्मिक या अन्य प्रकारकी प्रवृत्तियोंके उदयके साथ गीतमें नार्थक शब्दोंका प्रयोग अधिक हो गया। इस तरह एक गीतमें किसी एक

भावना, प्रार्थना, धटना या कथाका वर्णन किया जाने लगा। कालान्तरमें ये भावनापरक गीत (लीरिक) और धटनाया कथा सम्बन्धी प्रार्थनापरक गीत (सूत्र-हिम) और धटनाया कथा सम्बन्धी आख्यानांगीत या लोकगाथा (बैलेड) के रूपमें विकसित हुए। किन्तु विकासकी पूर्णावस्थामें ये काव्यरूप सामूहिक नृत्यगीतसे पूर्णतः स्वतन्त्र हो गये, यद्यपि नृत्य-अथवा संगीतसे उनका सम्बन्ध किसी-न-किसी रूपमें बना रहा और आज भी बना हुआ है। (दि०—दि० बैलेड इन लिटरेचर, टी० एफ० हेण्डरसन, पृ० २, ५ हेण्ड बुक ऑफ पोएट्री, एफ० बी० गमियर, पृ० ९ और दि इंगलिश एपिक एण्ड हीरोइक पोएट्री, एन० मैकनील डिकसन, पृ० २८, २९) हिन्दीमें कुछ लोगोंने लोकगाथा या बैलेडके लिए भी नृत्यगीत शब्दका प्रयोग किया है; पर यह शब्द आमक है। जैसे पहले कहा जा चुका है, सामूहिक नृत्यगीतका नाम 'बेलारे' और 'बैले' भी था, पर बैलेडका विकास बादमें हुआ। बैलेडमें सामूहिक नृत्य अथवा एकाकी नृत्य आवश्यक नहीं रह गया, यद्यपि कहीं-कहीं उसका गान नृत्यके साथ बादतक भी होता रहा और अब भी होता है। ऐसे नृत्यको आख्यानक नृत्य या बैलेड डान्स कहा जाता था, बैलेड नहीं। अतः नृत्यगीत बैलेड नहीं बल्कि बैलेडका पूर्व या मादिरूप है। हिन्दी प्रदेशोंकी सामान्य जनतामें अनेक प्रकारके नृत्यगीत अब भी प्रचलित हैं, जैसे जौनपुर जिलेमें करमा नृत्य और शैल नृत्य। इनमें चौरसिया नृत्य आख्यानांगक नृत्य (बैलेड डान्स) और शेष दोनों नृत्यगीत (बैले) हैं। (दि०—लोकगाथा, 'साहित्यिक लोकगाथा')।—शं० ना० सि० नेवता—इसे न्यौरता भी कहा जाता है। 'न्यौरता' अथवा 'नौरता' अथवा 'नेवता' सम्भवतः नौरात्र (आश्विन) का अपभ्रंश रूप है। नौ दुर्गा अथवा गौरीके कुमारी रूपकी पूजा इसके अन्तर्गत कुमारियों द्वारा की जाती है। व्रज, उन्मेलखण्ड और मध्य प्रदेशके कुछ स्थानोंमें न्यौरता खेला जाता है। अन्य प्रान्तोंमें इसके भिन्न रूप उपलब्ध हैं। व्रजमें न्यौरताकी पृष्ठभूमिमें कुमारिकाओंकी अनौकामना-पूर्तिका आदर्श है। सुअटा राक्षसकी कथा भी कही जाती है। कहते हैं, राक्षस कुमारियोंको कष्ट दिया करता था। पार्वतीने प्रसन्न होकर कुमारियोंकी रक्षाके लिए उसका वध कर दिया। तभीसे यह त्यौहार प्रचलित हुआ। न्यौरता मिट्टीकी उस आकृतिको भी कहते हैं, जो इस त्यौहारके निमित्त बनायी जाती है। बुलावेके गीतोंकी भी 'नेवता' कहा जाता है। उसका व्रजमें प्रचलित 'न्यौरता' से कोई सम्बन्ध नहीं है।

**नेपाली (भाषा तथा साहित्य)**—नेपाल राज्यकी भाषा 'नेपाली' कही जाती है। नेपाली शब्द 'नेपाल' से बना है। नेपाल शब्दकी व्युत्पत्तिके सम्बन्धमें कई मत प्रचलित हैं। बौद्ध मतके अनुसार 'ने' का अर्थ निर्देशात्मक है। स्वयम्भू आदि बुद्धको 'ने' की सश दी गयी है, क्योंकि स्वयम्भू स्वर्गका मार्गका निर्देशक है। अतएव नेपाल उस देशका प्रोतक है जिसका रक्षक स्वयम्भू है। यह भी कहा जाता है कि 'ने' नामक मुनिके नामपर नेपाल शब्द बना। यह भी सम्भव है कि नेपाल शब्द 'नेपार' शब्दसे बना हो, क्योंकि

**नेवता—नेपाली (भाषा तथा साहित्य)**

प्राचीन मागधी भाषामें 'ने' के स्थानपर 'ल' का प्रयोग सामान्यतया प्रचलित था। अतएव नेपाल, नेपार शब्दका अपभ्रंश रूप हुआ। काठमाण्डूके निकटवर्ती क्षेत्रमें किरातोंकी नेपार नामक उपजाति पायी जाती है, सम्भव है, इसी जातिपर नेपाल देशका नामकरण हुआ हो। आज भी इस जातिके लोगोंको 'न्यापो' कहा जाता है। 'नेपाल' शब्दका सर्वप्रथम उपयोग कौटिल्यके 'अर्थशास्त्र'में किया गया है। समुद्रगुप्तकी प्रयाग-प्रशस्तिमें नेपालनरेशको 'प्रसन्ननृपति' की संज्ञा दी गयी है। प्रसिद्ध वर्णन किया है। भारतमें प्रचलित अनेक भाषाओंके सदृश नेपाली भाषाका भी मूल स्रोत संस्कृत ही है, फिर भी इसे सीधे संस्कृतसे निकली भाषा नहीं कहा जा सकता। विचार करनेपर इसे प्राकृतके विकृत रूपसे निर्गत मानना पड़ता है। वस्तुतः इसे संस्कृतसे चौथी पीढ़ीमें ही मानना पड़ेगा। इतना हीनेपर भी नेपाली भाषामें संस्कृत शब्दोंका प्रचलन है।

चौदहवीं शतीके आरम्भमें अलाउद्दीन खिलजीने चित्तौड़ विजय किया था। इसी समय राणा रत्न सिंहके वंशज कुमाऊँ पर्वत-श्रेणीके मार्गसे होकर पाल्पामें अधिकारुद्ध हुए। कालान्तरमें इसी वंश-शाखाके पृथ्वी-नारायण शाहने आधुनिक नेपाल-शासनकी नींव डाली। इतिहासकार सूर्यविक्रम रावालीके मतानुसार मध्य राजस्थानसे पर्वतखण्ड आये हुए ये राजपूत राजस्थानी भाषा ही बोलते थे। इन्होंने पर्वतखण्डके निवासी गुरुङ्ग ही राजभाषा हो गयी। ११वीं १२वीं शतीमें नेपालराज्यमें मिथिलादेशका भी एक भाग समाविष्ट था, फलतः नेपाली भाषा मागधी प्राकृतसे भी प्रभावित हुई।

नेपाली भाषा पहले 'गोरखाली भाषा' के नामसे भी प्रचलित थी। आरम्भमें यह भाषा पर्वतखण्डमें प्रधानतया पाल्पा, डोरी, सल्यान, जनक आदि क्षेत्रोंमें प्रचलित रही। परन्तु नेपाल-क्षेत्रमें इसके प्रसारका श्रेय पृथ्वीनारायण शाह की ही है। काठमाण्डूको राजधानी बनानेके बाद राज्यकार्य भी इसी भाषामें होने लगा। पश्चात् पश्चिमके गुरुङ्ग, मगर, पूर्वके राई, तिब्बू आदि जिलोंमें प्रचलित नेवारी भाषाका इसमें सम्मिश्रण हुआ और वर्तमान गोरखाली भाषा बनी, जो समस्त नेपालकी राष्ट्रभाषा मानी जाती है। ब्रिटिश सत्ताकालमें पर्वतक्षेत्रके निवासियों तथा उनकी बोल-चालकी मापको गोरखाली कहा जाता था, परन्तु १९२२ ई० में गोरखाली शब्दके बदले नेपाली शब्द व्यवहृत किया गया। उत्तरमें मोट, पूर्वमें सिक्किम, दार्जलिङ, मचीनदी, पश्चिममें महाकाली नदी और दक्षिणमें कोसी नदी नेपाल की प्राकृतिक सीमा है। नेपाल राज्य उत्तरमें मोट (तिब्बत) प्राय ५६००० वर्गमील और जनसंख्या २६ लाख है। नेपाली भाषाकी लिपि देवनागरी ही है।

नेपाली भाषामें क्रियाके अन्तमें 'छ', 'छन्' और 'हुन' वर्तमान कालकी निर्दिष्ट करते हैं। इसकी विशेषता यह है

कि योगी (अव्यय) शब्दसे पृथक् कमी नहीं रहता। यह साथ-साथमें लगा रहना है। सस्कृतके सद्यः नेपालीमें भी तीन लिंग हैं। सामान्यतया ओकारान्त शब्द पुलिङ्ग, इकारान्त स्त्रीलिंग और उकारान्त शब्द नपुंसकलिंग होते हैं। सामान्यतया 'न्' और 'हर' लगानेसे बहुवचन होता है। उनमें केवल दो ही वचन होते हैं। एक वचनसे बहुवचन बनानेके लिए सङ्गा और सर्वनाम शब्दोंमें 'हर' और क्रियामें 'न्' प्रयुक्त होता है।

नेपाली भाषाके प्राचीन स्वरूपके बारेमें ठीक-ठीक पता अभी नहीं लग पाया है। सबसे प्राचीन लेख १५४३ ई० तकका महाराज द्रव्यशाहके प्रसिद्ध लाल-मुहर ताम्र-पत्रमें अंकित मिला है। प्रायः २७५ वर्ष पूर्वका एक शिलालेख भी मिला है, जो काठमाण्डूके राजा प्रतापमल्लने नेपाली भाषामें तैयार कराया था। इस भाषाको 'सप्त' भाषा कहते हैं। नेपाली भाषामें प्राचीन ग्रन्थ सुलभ न होनेका यह भी कारण नमजा जाता है कि सस्कृतमें ही अधिकांश ग्रन्थ तैयार किये जाते थे और भाषा-ग्रन्थोंको नामान्वयतया गौरव प्राप्त नहीं था। नेपालके प्राचीन लेखक प्रेमनिधि पन्त हैं, परन्तु उनका कोई लेख अभीतक प्राप्त नहीं हुआ है। इनकी पुस्तक 'प्रायश्चित्तप्रदीप' में यदा-कदा नेपाली भाषाका प्रयोग मिलता है। गुप्तानी कविके श्लोकोंमें तान पाठ मस्कृतमें तथा चतुर्थ नेपालीमें पाया जाता है। परन्तु इनके भी लेख अधिक नहीं मिलते। बादके लेखकोंमें वीरशाली पन्त, रघुनाथ, वसन्त, इन्दिरम, विद्यारण्य केमरी और यदुनाथ पोखरेलके नाम उल्लेख्य हैं। इन्होंने प्रधानतया सप्तकाव्य और अनुवाद-ग्रन्थ ही प्रस्तुत किये हैं। इन्दिरमके ग्रन्थ तो अभी भी दुर्लभ हैं। वैष्णव होनेके कारण वीरशालीकी कविता भक्तिरससे आग्लावित है। भक्तिच्रोतमें इन्होंने यदा-कदा छन्दोभंगका भी ध्यान नहीं रखा है। 'ट्रौपटीविलास' और 'गोपिका-स्तुति' इनके प्रसिद्ध ग्रन्थ हैं। रघुनाथका 'सुन्दरकाण्ड', वसन्त कविका 'कृष्णचरित', विद्यारण्यके 'ट्रौपटी-स्तुति' 'युगल गीत' और 'गोपिकाको स्तुति' और यदुनाथका 'कृष्णचरित' प्रसिद्ध ग्रन्थ हैं।

मानुभक्त आदर्श कवि हैं। इनका जन्मकाल १८११ ई० है। इन्होंने नेपाली भाषामें सम्पूर्ण रामायण लिखी। 'वधुभिक्षा', 'भक्तमाना' आदि इनके नरस ग्रन्थ हैं। इन्होंने स्फुट कविताएँ भी लिखी हैं। त्वदेव-प्रेम जाग्रत् करनेवाले वे नेपालके श्रेष्ठ कवि हैं। इनकी रामायणका नेपालमें वही मान है जो भारतमें तुलसीदास 'रामचरितमानसका' है। इसीलिए इनको आदि-कवि भी कहते हैं।

मानुभक्तके पश्चात् पन्नजलि गजुरेल, राजीवलोचन आदि अनेक कवि हुए। राजीवलोचनका 'केदारकल्प' और कृत कविताएँ अन्यन्त लोकप्रिय हैं। पन्नजलि गजुरेलके 'मत्स्येन्द्रनाथकी कथा', 'हरिभक्तमाला' और 'गोपालवाणी' ग्रन्थ हैं।

मोतीराम भट्ट एक प्रसिद्ध नेपाली कवि थे। मानुभक्तके बाद इनकी ही गणना की जाती है। इन्होंने ही मानुभक्तकी रामायणको प्रकाशित कराया। साहित्योन्नतिके सन्ध्यामें

इनका उत्साह इतना प्रबल रहा कि इन्होंने पाशुपत प्रेस खोलनेकी प्रेरणा दी और नेपाली साहित्यकी पृष्ठभूमि प्रस्तुत की। ये भारतेन्दु हरिश्चन्द्रके समकालीन और मित्र भी थे। इन्होंने अंग्रेजीमें इण्टरमीडिएटतक शिक्षा प्राप्त की थी। ३१ वर्षकी अवस्थामें ही इनका स्वर्गवास हो गया। इनके समकालीन लेखकोंमें लक्ष्मीदत्त, गोपीनाथ तीर्थराज, मरोचिमानसी, वीरेन्द्र केसरी प्रभृति उल्लेख्य हैं।

शिखरनाथ एक प्रसिद्ध नेपाली कवि थे। इनकी ख्याति समस्त नेपालमें फैली हुई है। इनकी कवितामें प्रौढताके साथ अर्थालंकारका अद्भुत पुट देखा जाता है। 'रामाश्वमेध', 'तीर्थयात्रावर्णन' आदि पुस्तकें काफी लोकप्रिय हैं। शम्भुप्रसाद कवि इनके समकालीन थे, पर वे अधिक लोकप्रियता प्राप्त नहीं कर सके। कविता बनानेमें अतिशय शीघ्रता देसते हुए उनको 'आशुकवि' कहा जाता है। 'रत्नावली नाटिका' का नेपाली अनुवाद इन्होंने ७ दिनमें पूरा किया था। इनके स्फुट भजन भी प्रचलित हैं।

वर्तमान नेपाली कवियोंमें लेखनाथ सर्वमान्य हैं। इनकी कवितामें पदलालित्य लोकप्रसिद्ध है। इन्होंने 'बुद्धिविनोद', 'ऋतुविचार', 'लक्ष्मीपूजा नाटक', 'सत्यकलि-नवाद', 'लालित्य', 'तर्णतपस्वी' गीताके सक्षिप्त पद्यानुवाद, पञ्चतन्त्र और मर्मस्पर्श स्फुट कविताओंकी रचना की है। शार्दूलविक्रीडित छन्दमें कविता प्रस्तुत करनेकी परिपाटी छोड़कर इन्होंने वसन्ततिलका और अनुष्टुप् छन्दमें ग्रन्थ लिखकर नयी साहित्यिक अभिरुचिका प्रवर्तन किया। इनके विचारोंमें मौलिकता स्पष्ट है। 'बुद्धिविनोद' पद्यने नये विचारोंका स्फुरण होता है। 'तर्णतपस्वी' आध्यात्मिक विचारोंमें ओत-प्रोत है। प्राचीन सस्कृत साहित्यके पुटके साथ ही नवीन विचारसारिणीका आलोक प्रस्तुत करनेवाले आप प्रथम कवि हैं। इनकी पद्यरचना कलात्मक और शैली भावात्मक है। अनपेक्ष इन्हें नेपालका कविमन्त्राट कहानेका श्रेय प्राप्त है। सोमनाथने भी 'आदर्शराघव' उच्च कोटिका काव्यग्रन्थ लिखा है। इनकी कविता भी भावपूर्ण होनी है। हेमराजने 'चन्द्रिका' नामक व्याकरण-ग्रन्थ लिखकर ४ भागोंमें प्रकाशित किया और निम्शुक्ल वितरित किया है।

बालकृष्ण नमः प्रसिद्ध कवि और नाटककार हैं। इन्होंने पद्यमय नाटककी परम्परा स्थापित की है। इनकी कवितामें पदलालित्यका पुट अधिक मात्रामें उपलब्ध नहीं, परन्तु भाव-गान्भीर्यके कारण ये अत्यन्त उत्कृष्ट माने जाते हैं। इनकी प्रणाली ओजपूर्ण और नवीन विचारधाराकी प्रसारक है। 'मुटुकी कथा', 'ध्रुव', 'मुकुन्द', 'इन्दिरा', 'प्रकाश', 'अन्यवेग' आदि पद्यमय नाटक और 'ऊनी भरेथी देनन्', 'भक्तमानुभक्त', 'म' आदि गद्यनाटक इनकी प्रधान रचनाएँ हैं। इन्होंने कई सप्त कहानियाँ भी लिखी हैं। लक्ष्मीप्रसादकी कृति 'सुनामदन', 'शाकुन्तल महाकाव्य', 'सुलोचना', 'लक्ष्मी निबन्धसंग्रह', 'भिरारी', 'मावित्री-सत्यवान' आदि हैं। इनकी गद्य तथा पद्य दोनोंमें ही समान गति है। सर्वतोमुखी प्रतिभावान् होनेके साथ ही इनकी कविताओंमें विचार-गान्भीर्य भी पाया जाता है। धरणीधर लेखनाथके समवयस्क हैं। इनकी काव्यधारामें



नवीनताके साथ ही जातिभाषा और राष्ट्रीयताकी प्रेरणा सन्निहित है। 'नैवेध' तथा 'स्फुट' कविताएँ इनकी अवतक प्रकाशित हुई हैं। सिद्धिचरण, भिक्षु, भीमनिधि, प्रेमराज, ध्रुव आदि नेपालीके ख्यातनामा कवि हैं।

रुद्रराज पाण्डेय प्रसिद्ध उपन्यासकार हैं। सस्कृत-बहुल गद्य-शैलीके स्थानपर इन्होंने नवीन शैली प्रचलित की है और ये लोकभाषामें ही लिखते हैं। इसी कारण ये अधिक लोकप्रिय हैं। सामाजिक चरित्र-चित्रणमें ये अद्वितीय हैं। इनके ऐतिहासिक नाटक भी बड़ी रुचिसे पढ़े जाते हैं। इन्होंने 'रूपमती', 'जम्पाकाजी', 'प्रायश्चित्त', 'प्रेम', 'नवरत्न', 'हाथी नेपाल', 'सैदेजग' आदि पुस्तकोंकी रचना की है। रूपनारायणका 'अमर', भवानीप्रसादकी 'यौवनकी अवधि' और वागदेल्के भी कुछ उपन्यास प्रकाशित हुए हैं।

कथाकारोंमें विश्वेश्वरप्रसाद, गुरुप्रसाद, मैनाली, पुष्कर समसेर, गोविन्दबहादुर, 'गोडाले' आदि प्रसिद्ध हैं।

राष्ट्रभाषा हिन्दीके साथ नेपाली भाषाका अत्यन्त घनिष्ठ सम्बन्ध है। प्राचीन तथा आधुनिक नेपालीमें हिन्दीके अधिकांश शब्दोंका प्रचलन है। १९वीं शतीके मध्यतक नेपालमें अवधी, भोजपुरी और मागधी भाषा विद्वानोंमें अधिक प्रचलित थी। सस्कृत कवि वाणीविलास पाण्डेयने भोजपुरी-अवधी भाषामें कविता की है। उदाहरणार्थ—'केहरसिंह गाजी' भये बाजी दसरिस नाम। सतहूके मयदानमों करिभूपको छाम।' इन्दिरस और विद्यारण्य केसरीने नेपाली भाषामें कविता लिखी है, परन्तु इनमें हिन्दीका प्रभाव स्पष्ट दिखाई देता है।

हिन्दी भाषाका प्रभाव वसन्त और रघुनाथकी कवितामें भी पाया जाता है, परन्तु उतनी अधिकतासे नहीं। भानुभक्त और उनके बादके कवियोंमें यह प्रभाव नहीं पाया जाता। आजकलकी नेपाली भाषामें भी हिन्दीके बहुतसे शब्द पाये जाते हैं। —तो० रा० पा०

नेयार्थ—दे०—'शब्द-दोष', ग्यारहवाँ 'पद-दोष'।

नैरात्मा—दे०—'महामुद्रा'।

नैरात्म्य दर्शन—दे०—'विज्ञानवाद'।

नैरेटर—दे०—'रेडियो नाटक'।

नैरेटन—दे० 'रेडियो नाटक'।

नैसर्गिक आलोचना-प्रणाली—यह ऐतिहासिक और वैज्ञानिक आलोचना-प्रणालीसे भिन्न है, जो आलोचककी स्वाभाविक प्रवृत्तिका प्रतिबिम्ब प्रकट करती है। इसमें आलोच्य कृतिपर ही आलोचककी दृष्टि होती है। वह न तो कृतिकारके जीवनचरित्रका अन्वेषण करता है और न कृतिकी सामाजिक, धार्मिक, ऐतिहासिक आदि पृष्ठभूमियोंका विश्लेषण कर उनके कृतिपर पड़नेवाले प्रभावकी ही चिन्ता करता है। इस प्रणालीमें कृति और आलोचकके मध्यमें कोई साधक या बाधक उपकरण प्रस्तुत नहीं होता। ऐसी आलोचनाकी उत्कृष्टता आलोचकके कला-सम्बन्धी उच्च मानसिक परिष्कारपर ही अवलम्बित रहती है। उसमें आलोचक प्रायः 'कला कलाके लिए' सिद्धान्तका अनुसरण करता है। यह प्रभाववादी आलोचनाके निकट प्रतीत होती है (दे०—'प्रभाववादी आलोचना')। —वि० मो० श०

नौटकी, १—स्वॉग और लीलाके समान ही नौटकी भी लोकनाट्यका प्रमुख रूप है। इसका प्रारम्भ मुगलकालसे पहलेका है। रासलीलाके समान इसका रंगमंच भी अस्थिर, कामचलाऊ और निजी है। इसमें छोटे-छोटे बालक स्त्रियोंकावेश धारण करते और उनका अभिनय किया करते हैं। दृश्योंके अभावमें सूत्रधार मंचपर आकर दृश्योंके धटित होनेके स्थान एवं समय और पात्रोंके विषयमें दर्शकोंको सूचना दिया करता है। इनकी कथाओंका सम्बन्ध पौराणिक आख्यानोंसे न होकर लौकिक वीर प्रणयी, साहसिक, भक्त पुरुषोंके कार्योंसे होता है। उन्हींका प्रदर्शन इनमें किया जाता है। पंजाबमें गोपीचन्द, पूरन भक्त और हकीकरायका सागीत अत्यधिक लोकप्रिय है।

आज नौटकीका रूप बदला हुआ है। इसका रंगमंच प्रायः उठाऊ और साधारण होता है। जिसका निर्माण खुले मैदानमें लट्टों, बाँसों और कपड़ोंकी चादरोंसे किया जाता है। दर्शकोंके लिए दूरतक चाँदनी तान दी जाती है और रंगभूमि बड़े-बड़े तख्तोंसे बनायी जाती है। प्रायः एक परदेका न्यवहार किया जाता है जो अभिनेताओंके रंगभूमिमें आनेपर उठता है और उनके चले जानेपर गिरता है। कभी-कभी कार्य-व्यापार चलते समय पात्रोंका प्रवेश नेपथ्यसे अथवा मैदानसे दर्शकोंके बीचसे होकर हो जाता है। इसका प्रेक्षागृह इतना बड़ा बनाया जाता है कि चाँदनीके नीचे सैकड़ों दर्शक बैठ जायँ, और न बैठ सकनेपर पासके खुले मैदानको उपयोगमें लाया जाता है। अब इसमें अनेक दृश्य होने लगे हैं, किन्तु प्रत्येक दृश्यके कार्यकी सूचना सूत्रधार ही देता है। वही प्रारम्भमें लीला या कहानीके लेखक, पात्र तथा कथा आदिके विषयमें दर्शकोंको सूचना देता है और उनमें उनके प्रति उत्सुकता तथा जिज्ञासा उत्पन्न कर देता है।

नौटकीका कथानक प्रणय, वीरता, साहसपूर्ण घटनाओंसे भरा रहता है। वह किसी लोकप्रसिद्ध वीर या साहसी या भागवत पुरुषकी जीवनकथापर अवलम्बित रहता है। इसमें अनेक स्त्री पुरुष पात्र होते हैं। स्त्री-पात्रोंका अभिनय या तो विवाहिता या कुमारी स्त्रियाँ करती हैं अथवा वेश्याएँ करती हैं। वेश्याएँ दृश्यान्तमें मंचपर आकर अपने नृत्य-गान, हाव-भाव, मुद्राओंसे जनताका मनोरंजन करती हैं और नेपथ्यमें अभिनेताओंको रूपसज्जा आदि करनेका अवकाश देती हैं। रंगभूमिमें एक ओर गायकों, वाद्यवादकोंका समूह भी रहता है जो अभिनय, संवाद, नृत्यकी तीव्रता, उत्कृष्टता बढ़ाता रहता है। तबला और नगाड़ेका विशेष प्रयोग होता है। तबलेके तालों और नगाड़ेकी चोंचोंकी गूँज रातमें मीलों सुनाई पड़ती है, जिसके आकर्षणसे सोते हुए ग्रामीण भी नौटकी देखने पड़ुँच जाते हैं। रुचि-वैचित्र्यके समाधान, स्वादके परिवर्तन और शान्ति-न्यवस्था बनाये रखनेके लिए हास्यपूर्ण प्रसंगोंकी योजना रहती है, जिसमें नारी-पुरुषके रूपमें पात्र प्रहसन उपस्थित करते हैं। प्रायः संवाद पद्यप्रधान होते हैं। अभिनेता मंचपर दर्शकोंकी ओर जा-जाकर उत्तर-प्रत्युत्तर देते हैं और प्रश्न करते हैं। इस प्रकार संवाद प्रायः प्रश्नोत्तरात्मक होते हैं। उनमें उत्तेजना, साहस और



दर्पपूर्ण उक्तिका बाहुल्य और प्रेम-प्रसक्तोंका आधिक्य रहता है। अधिकतर किसी वीर नायकको प्यारके फाँसमें फँसा दिखाया जाता है, जिसके कारण उसका पतन हो जाता है। अन्तमें परिणाम उपदेशपूर्ण दिखाया जाता है। 'सुल्ताना डाकू'का नौटंकी उदाहरणके रूपमें ली जा सकती है। जहाँ भक्तचरितको दिखाया जाता है वहाँ भक्तके मार्गमें अनेक कठिनाइयाँ दिखायी जाती हैं अन्तमें उसकी विजय प्रदर्शित की जाती है। यद्यपि नौटंकीके समाप्त होनेतक उद्देश्य प्रकट कर दिया जाता है, तथापि सूत्रधार अन्तमें फिर मंचपर आकर भलाई करने और बुराईमें वचने, सत्य-धर्मके निवाहनेकी शिक्षा देता है। प्रकाशकी योजना आद्यन्त एक समान रहती है। नौटंकीके प्रारम्भ होनेका समय रातके ८ बजेसे और समाप्त होनेका समय प्रातः ५ बजेतक है। कभी-कभी कथाके विस्तार या जमी हुई भाँवके कारण कार्यक्रम सूर्योदयतक चलता रहना है।

प्रायः नौटंकी कात्तिक-मार्गशीर्ष अथवा चैत्र-वैशाखके महीनोंमें हुआ करती है। मेलोंके अवसरोंपर इनका विशेष आयोजन होता है। उत्तरप्रदेशके पश्चिमी जिलों—फर्रुखाबाद, ग्राहजहाँपुर, कानपुर, एटा, इटावा, मैनपुरी, मेरठ, सहारनपुर आदिमें इसका विशेष प्रचार है। उधर त्रिभुवन-मण्डलीकी नौटंकी विशेष प्रसिद्ध है। खालियरकी नौटंकी भी प्रख्यात है। रासमण्डलियोंके सरस नौटंकीकी भी मण्डलियाँ होती हैं, जो एक स्थानसे दूसरे स्थानोंपर घूम-घूमकर नौटंकीके प्रदर्शन किया करती हैं। नौटंकी ग्रामीण जनताकी नाट्यवृत्तियोंका समाधान करनेवाले मुख्य नाथनोंमें अत्यधिक महत्त्वशाली है। इसपर पारसी विवेदरों तथा नाटकीय रंगमंचका विशेष प्रभाव है। परन्तु आज चलचित्रके व्यापक प्रसारसे इनकी वृद्धि और इनके प्रभावमें अन्तर आ गया है।

—वि० रा०

नौटंकी २—नौटंकी, स्वांग भगत, प्रायः पयायवाची है। वस्तुतः भगत शब्द बताता है कि यह कभी भक्तिकी अभिव्यक्तिका माध्यम होगी, किन्तु आज भगतमें भक्तिका अथवा धार्मिक तत्त्वका स्थान उसके आरम्भिक अनुष्ठानोंमें अथवा आरम्भिक मंगलाचरणमें रह गया है। आरम्भिक अनुष्ठानमें साधारणतः शक्तिपूजाके अवशेष दिखाई पड़ते हैं। स्वांगके साथ वह अनुष्ठान भी नहीं, केवल आरम्भिक सरस्वती-चन्द्रना मिलती है। शेष स्वांगका धार्मिकतामें सामान्यतः कोई सम्बन्ध नहीं रहता। स्वांग या भगत मूलतः संगीतरूपक है। इसमें यों तो कोई भी प्रसिद्ध लोककथा लेली जा सकती है, पर शृंगार-रस-प्रधान अथवा प्रेमगाथाकी कौटुकी रचनाएँ ही प्रधानता पाती रहती हैं। प्रेमलीला अथवा रोमानसका स्पर्श किसी-न-किसी रूपमें होना ही चाहिये। इसीको नौटंकी भी कहा जाता है। नौटंकी मूलतः किन्ना प्रेम-कहानियोंकी केवल नौ टक गेलवाली कोमलगी न्यायिका होगी। वही संगीतरूपमें प्रस्तुत की गयी और वह नय ऐसा प्रचलित हुआ कि अब प्रत्येक संगीतरूपक या स्वांग ही नौटंकी कहा जाने लगा है। नौटंकी, भगत अथवा स्वांगका मुख्य छन्द चौबोला है। इस चौबोलेके दो रूप मिलते हैं, एक ठोठे गानका, दूसरा लम्बी गानका। प्रत्येक चौबोलेका आरम्भ ठोठेमें होता है,

जिसका अन्तिम चरण कुण्डलियाकी भाँति भागेके चौबोलेसे कुण्डलित रहता है। इसके सहकारी वाद्यवृन्दोंमें नगाड़ा अनिवार्य है। भगतका रंगमंच बल्लियोंके स्तम्भ बनाकर आदमीने ऊँची बाढ बाँधकर बनता है। बाँडोंकी एक ऐसी बाँधिका बनायी जाती है, जिसके बीचमें स्थान खाली रहता है। इन बाँडोंपर अभिनेता एक स्थानसे चलकर चारों ओर घूम आता है। हर ओर उसे चौबोला दुहराना पड़ता है। स्वांगका रंगमंच सादा होता है। भूमिसे कुछ ऊँचा एक लम्बे-चौड़े तख्त जैसा चारों ओर खुला होता है। प्रसिद्ध स्वांगोंमें त्याहपोश अमरसिंह राठौर, पुरनमल, हरिश्चन्द्र आदि गिने जाते हैं।

—न०

न्याय—प्रमाणों द्वारा विषयोंके परीक्षणको न्याय कहते हैं। नीयते विवक्षितार्थसिद्धिरनेन इति न्यायः ।'

वेदोंके अधोंको निश्चित करनेके लिए नीमासाका नरह न्यायका भी उद्भव हुआ। मीमांसा वेदोंके वाक्योंके अर्थका निर्धारण करती है, न्याय उनके पदार्थों और प्रमाणोंका उद्भवकालसे ही जहाँतक एक ओर इसका कार्य वैदिक दर्शनको अपने ढंगसे समन्वित करना था, वहीं दूसरी ओर बौद्ध दर्शनका खण्डन करना भी था। इसके प्रथम आचार्य अक्षपाद गौतम हैं, जिन्होंने न्यायसूत्रों (३री शती ई० पू०)की रचना की। वात्स्यायन (४०० ई०)ने इसपर भाष्य लिखा और उद्योतवर (६वीं शती ई०)ने फिर भाष्यपर वार्तिक लिखा। वाचस्पति मिश्र, जयन्त भट्ट तथा उदयनाचार्य न्यायके अन्य प्रसिद्ध आचार्य हैं। लगभग १२०० ई० के आसपास गणेश उपाध्यायने 'तत्त्वचिन्तामणि' लिखकर नव्य न्यायकी स्थापना की, जिनके अन्य महान् आचार्य कालान्तरमें खुवश शिरोमणि, जगदीश भट्टाचार्य और गदाधर भट्टाचार्य हुए।

पहले न्याय और वैशेषिक पृथक्-पृथक् मत थे, पर बादको दोनों एक हो गये। न्यायका मुख्य कार्य प्रमाण-मीमांसा हो गया और वैशेषिकका पदार्थ-मीमांसा।

प्रमाण, प्रमेय, नशय, प्रयोजन, ध्यान्त, सिद्धान्त, अवयव, तर्क, निर्णय, वाद, जल्प, वितण्डा, हेत्वाभास, छल, जाति तथा निग्रहस्थान इन १६ तत्त्वोंके ज्ञानसे नि श्रेयस्की प्राप्तिका विधान न्यायशास्त्रमें किया गया है। दुःखजन्य प्रवृत्ति, दोष और मिथ्याज्ञानके उत्तरोत्तर व्यतिक्रममें नष्ट होनेपर अपवर्ग होता है, जो नि-श्रेयस् है।

प्रमाण चार हैं—प्रत्यक्ष, अनुमान, उपमान और शब्द। कुछ नैयायिक उपमानको स्वतन्त्र प्रमाण नहीं मानते हैं, अनुमानके अन्दर इसका अन्तर्भाव करते हैं। अनुमान स्वार्थानुमान और परार्थानुमान, दो प्रकारका होता है। केवल अन्तिम पचावयव होता है, अर्थात् उनके प्रतिष्ठा, हेतु, उदाहरण, उपनय और निगमन, ये पाँच अवयव होते हैं।

आत्मा, शरीर, इन्द्रिय इन्द्रियार्थ, बुद्धि, मन, प्रवृत्ति, दोष, प्रेत्यभाव (जन्मान्तर), फल, दुःख और अपवर्ग, ये प्रमेयज्ञानके विषय हैं।

नैयायिक तादिक होते हैं। वे नशय करते हैं और तर्कमें नशयतो दूर करना ही उनका मुख्य कार्य है। इसीलिए कहा जाता है 'नानुपस्थाने न निर्णयैः न्यायः'।

प्रवर्तते अर्थात् तु 'संदिग्धे' अर्थात् निर्णयित और अनुपलब्ध अर्थमें न्याय नहीं चलता; सिर्फ संदिग्ध विषय पर चलता है।

ईश्वरकी सत्ताको सिद्ध करनेके लिए नैयायिकों प्रमाण देते हैं। वे एक परमात्मा तथा अनेक आत्माको मानते हैं। ज्ञानको वे आत्माको एक गुणमात्र मानते हैं। ईश्वरकी उममें जगत्को निमित्त कारण माना जाता है।

नव्य न्यायमें परिभाषा या लक्षणको अधिकाधिक प्रमाणित बनानेका प्रयास किया जाता है।

न्याय यथार्थवादी या वस्तुवादी दर्शन है। यह बहुत्ववादी भी है। इसे प्रायः साधारण मनुष्यका सुसंगत दृष्टिकोण समझना चाहिये।

हिन्दी साहित्य पर न्यायका प्रभाव बहुत कम पड़ा है। वर्तमान युगके पूर्वतक तो इसका प्रभाव प्रायः शून्य ही था। हिन्दीके लेखक प्रायः साधक हुआ करते थे और या तो केवल साहित्यिक। ये दोनों ही वर्ग न्यायके प्रभावक्षेत्रसे दूर थे। चित्तको महत्त्व नहीं देते थे और अनुभूति तथा कल्पनाको अधिक महत्त्व देते थे। ईश्वरकी सिद्धिके प्रमाणोंके विषयमें प्रायः यही कहा जाता रहा है कि ईश्वर बुद्धि या तर्कका विषय न होकर अनुभूतिका ही विषय है। नैयायिकोंको कोरा तार्किक समझकर उपेक्षित किया जाता रहा है।

वर्तमान समयमें जब कि प्रत्ययवाद या आदर्शवादके स्थान पर वस्तुवादको मान्यता मिल रही है और जीवनके मूल्यों तथा ज्ञाना अन्य श्रेयोंके अस्तित्वमें संशय उत्पन्न हो रहा है तो न्यायकी मान्यता बढ़ रही है। पर यह न्याय अधिकतर पाश्चात्य दर्शन तथा मनोविज्ञानके रूपमें ही आज प्रभावशाली है। भारतीय न्यायका प्रभाव अब अत्यल्प है और जो कुछ है भी, वह पाश्चात्य न्यायके द्वारा है।

स० ला० पा० न्यूनपद-दे०—'शब्द-दोष', तीसरा 'वाक्य-दोष'।

पंचकजाटिका-वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। 'प्राकृतपैगलम्' (२०. १४८) में इसे 'पंकावली' नाम दिया गया है। यह छन्द भगण, जगण, जगण और लघुके योगसे बनता है (SI, III, ISI, ISI, I), इसकी लया चौपाईके समान है। केशवने इस वृत्तका प्रयोग किया है। उदा०—'नारि न तजे मरे भरतारहि। ता संग सहहि धनजय द्वारहि। जो कुछ विधि करतार जियावहि। तो केहि कहै यह बात बतावहि।' (रा० चं०. ११. १७)।

पंचक-दे०—'मुक्तकाव्य'।

पंच चामर-वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद, 'प्राकृतपैगलम्' (१४ श०. ३०. २. १६८) में नाराच और छन्दोऽनुशासन (११. ११ जयकीर्ति) में महोत्सव नाम दिया गया है। ८ लघु-गुस्सों जर जर ज गके योगसे यह वृत्त बनता है। 'रामचन्द्रिका' में नागस्वरूपिणी (६ प्र०. २३) और नागराज (२ प्र०. १६) भी नाम दिये गये हैं। केशव (३ प्र०. ३. राम०), गुप्त (वही मनुष्य है कि जो मनुष्यके लिए मरे, मनुष्यता) और 'प्रसाद' (हिमाद्रि-तुंग, शृंगसे प्रबुद्ध शुद्ध भारती; चन्द्रगुप्त) ने प्रयोग किया है। उदा०—'विचारमान ब्रह्मदेव अर्चमान मानिये,

अदीयमान दुःख सुख दीयमान जानिये।' (रा० चं०. ३. ३२)।

नाराच छन्द वीर रसके लिए विशेष उपयुक्त है। तुलसीने इसका प्रार्थनाओंके लिए प्रयोग किया है। संस्कृतका प्रसिद्ध शिवस्तोत्र इसीमें है। हम्मीर रासीमें वसन्तका वर्णन इस छन्दमें है। तुलसीका प्रयोग—'नमामि भक्तवत्सलं, कृपालु शीलकोमलं।' (रा० चं० मा०)।—पु० शु० पंचायतन—(पञ्चानामुपास्यदेवरूपानामायतनाना समाहार) पाँच देवताओंकी प्रतिमाओंका समुदाय पंचायतन कहलाता है। पाँच उपास्य देवताओंमें शिव, सूर्य, शक्ति, विष्णु और गणेशकी गणना होती है। किसी विशिष्ट देवताकी उपासनाके समय भी उपर्युक्त पंचदेवताओंकी स्तुतिकी प्रथा प्रायः पायी जाती है। मिथिलामें तो किसी प्रकारकी पूजामें इन पंचदेवताओंकी प्रथम स्तुति करनेका सामान्य चलन है। इसी आधारपर महामहोपाध्याय हरिप्रसाद शास्त्रीने विद्यापतिकी पंचदेवोपासक माना था (दे०—'कीर्तिलता' की भूमिका पृ० १९), परन्तु विद्यापतिके पदोंमें सूर्यका स्तुतिपरक एक भी पद अभीतक प्राप्त नहीं हुआ।

तुलसीदासकी 'विनयपत्रिका'के प्रारम्भिक पदोंमें उल्लिखित पाँच देवताओंकी स्तुति की गयी है। यथा—(क) शिव—'देव बड़े दाता बड़े भोरे, किये दूर दुख सबनिके निन्ह कर जोरे।' (पदसंख्या ८)। (ख) सूर्य—'दीनदयालु दिवाकर देवा। कर मुनि मनुज सुरासर सेवा।' (पदसंख्या २)। (ग) शक्ति—'दुसह दोष दुख दलनि, कर देवि दया।' (पदसंख्या १५)। (घ) विष्णु—यों तो 'विनयपत्रिका'का विष्णुके अवतार रामके प्रति ही विनयनिवेदन है फिर भी हरि-शंकर शीर्षक पद (क्रमांक ४९)में भगवान् विष्णु और शिवकी स्तुति की गयी है और हरिहरमें अमर्द स्थापित किया गया है। (ङ) गणेश—'गाइये गणपति जगवन्दन। शंकर सुवन भवानी नन्दन॥ सिद्धि सदन गजवन्दन विनायक। कृपासिन्धु सुन्दर सव लायक॥' (विनयपत्रिका)। तुलसीके समान भक्त परमतत्त्व भगवान्की सत्ताको व्यापक मानकर उसके प्रत्येक आविर्भूत रूपके प्रति श्रद्धा व्यक्त करते हैं, परन्तु अपने मनको उसके विशिष्ट विग्रहरूपमें सधननासे केन्द्रित करते हैं। तुलसीने यद्यपि पंचदेवताओंकी स्तुति की है, पर उनसे भी अपने रामकी ही भक्तिकी याचना की है। उदाहरणार्थ, श्रीगणेशकी स्तुतिके अन्तमें वे कहते हैं—'मोंगत तुलसिदास कर जोरे। बसहि राम सिय मानस मोरे॥' (पदसंख्या ९)। पंचायतन-पूजा तन्त्रमार्गमें भी विहित है। 'तन्त्रसार'में पंचायतन-दीक्षाके सम्बन्धमें लिखा है कि उसमें उपर्युक्त पाँच देवताओंके पाँच मन्त्र बनाकर उनमें शक्ति, विष्णु, शिव, सूर्य और गणेशकी पूजा की जाती है। (विस्तारके लिए दे०—'तन्त्रसार')।

पंचालिका रीति-दे०—'रीति', पाँचवी। पंचोपासना—देव-प्रतिमा-पूजनके पाँच प्रकार पचोपचार या पचोपासना कहलाते हैं। यह अर्चना-भक्तिका एक अंग है। यदि प्रतिमा-पूजनके सोलह उपचार किसी कारण सम्भव न हो सकें तो साधक पंचोपचारसे भी सन्तुष्ट हो

—वि० मो० श०

सकता है। इसमें इष्टदेवको गन्ध, पुष्प, धूप, दीप और नैवेद्य अर्पित करनेका विधान है। ये क्रमशः पृथ्वी, आप, तेज, वायु और आकाश तत्त्वोंके प्रतीक माने जाते हैं। पञ्चोपचार द्वारा भक्त भगवान्‌की विभिन्न रूप-धारिणी शक्तिके साथ तारतम्य स्थापित करता है।

निरुण्णी सन्त बाह्योपचारकी आवश्यकता अनुभव नहीं करते, वे बाह्योपचारपर व्यन्य भी करते हैं। रैदास कहते हैं—‘दूध वड़ेरे धनहु विदारिउ, फूल भँवरि, जलु मीनि विगारिउ। भाई गोविन्द पूजा कहा लै चरावउ। अकस न फूल अन्पु न पावउ। मन ही पूजा, मन ही धूप, मन ही लेउ सहज सत्प ॥’ (सन्तकाव्य - परशुराम चतुर्वेदी पृ० २१५)। उनकी अर्चनाका रूप इस प्रकार है—‘ऐसी आरती त्रिभुवन तारै। तेज पुज तहाँ प्रान उतारै। पाती पंच पदुप करि पूजा। देव निरजन और न दूजा। तन मन नीन नमरपन कोन्हा। प्रगट जोति तहाँ आतमलीना। परन प्रकास नकल उजियारा। कहै कबीर मैं दास तुम्हारा ॥’ (सन्तकाव्य - पृ० १९५)। —वि० मो० ज०

**पंजाबी (भाषा तथा साहित्य)**—दिल्लीके आसपासके प्रदेश, पूर्वी पंजाबके कुछ जिले और पहाड़ी प्रदेशको छोड़कर पंजाबकी भाषा पंजाबी है। चाहे वह पंजाब पाकिस्तानमें है, चाहे भारतमें।

सन् १९३२ ई० में स्थापित की गयी पंजाब युनिवर्सिटी इन्व्वायरी कमेटीकी रिपोर्टके अनुसार इंडो-यूरियन भाषाओंमेंसे निकली सब बोलियोंमेंसे पंजाबी शायद सबसे पुरानी भाषा है। महात्मा बुद्ध और महावीरको हुए आज लगभग २५०० वर्ष हो चुके हैं। उनके द्वारा लिखित ग्रन्थोंमें नैकड़ों ऐसे शब्द मिलते हैं जो ठीक उसी रूपमें आज पंजाबवासियोंकी दैनिक भाषामें प्रचलित हैं। हिन्दी या दैंगलामे उन शब्दोंका जो रूप चला हुआ है वह अधिकसे अधिक एक हजार वर्ष पुराना कहा जाता है। पंजाबके लोग पिछले पचास सौ वर्षोंमें दुध, नक, कन, हथ, पिठ, मन और अठ कहने आये हैं और जो लोग उत्तरप्रदेश या बंगालमें वसते हैं, उनके पूर्वज पहले पन्द्रह सौ वर्षोंतक तो इन शब्दोंको पंजाबियोंकी भाँति उच्चारण करते रहे, किन्तु पिछले एक हजार वर्षसे उनको इन्होंने दूध, नाक, कान, हाथ, पीठ, सात और आठ बोलना आरम्भ कर दिया है। बौद्ध धर्मग्रन्थ ‘धम्मपड’में, जैनियोंके प्राचीन साहित्यमें और कालिदासके ‘शकुन्तला’ आदि नाटकोंमें हमें पंजाबीके शब्द ऐठो, रुख, पुत, अग आदि नो मिलने हैं, पर इनके हिन्दिरूप—नीचे, पेड़, पुत, गोंस आदि कहीं नहीं मिलने। हिन्दी और पंजाबीका सम्बन्ध ठो बरनोंका सम्बन्ध है।

गुरु नानकदेवके आगमनसे नमय पंजाबमें कई लिपियाँ प्रचलित थीं। देवनगरी, जो अधिकतर स्मृतिके लिए प्रयोग की जाती थी और पुरानी दिल्लीकी कमिश्नरीमें प्रादेशिक बोलीके लिए भी। छटे या महाजनी, जो व्यापारी हिमाचलियावके लिए प्रयोग करते थे, टाकरी या ठाकरी, जो पहाड़ी प्रदेशमें प्रयोगमें आती थी और जिसमें गुटे हुए कई लिप्यात्मक वागममें मिले हैं और शाब्दा, जो कश्मीरकी लिपि थी, किन्तु पठनी होनेके नाते पंजाबमें भी कहीं-

कहीं प्रयोगमें आती थी।

कई लोग यह भी समझते हैं कि पंजाबी साहित्य केवल सिख-जातिका अपनाया हुआ है। इस वानसे इनकार नहीं कि पिछले तीस वर्षोंसे इसकी ओर अधिक रुचि सिरोंकी है, किन्तु पंजाबी साहित्यके निर्माणमें गैर-सिख लेखकोंने कहीं अधिक भाग लिया है। पंजाबीके प्राचीनतम लेखक, जिनका काव्य हमें मिलता है, फरीद शकरगज मुसलमान थे। इस तरह पंजाबीके इतिहासमें एक समय ऐसा आया, जब सिख-जातिकी प्रतिभा सस्कृत और प्राकृतकी ओर अधिक अभ्यसर हुई। गुरु गोविन्द सिंहके दरबारी कवि पुरातन भाषाओंमें लिखकर प्रसन्न थे। गुरुजीने स्वयं पंजाबीमें बहुत कम कविता लिखी हैं। ऐसे समयमें गैर-सिखोंने ही इन भाषाको आश्रय दिया।

पंजाबी भाषाका शब्दकोश चाहे कितना पुराना हो, किन्तु जित्त बोलीकी आज हम पंजाबीके नामसे पुकारते हैं उनका पहला लेखक, जिसका कलाम हमारे हाथ लगा है, वह फरीद शकरगज है। बाबा फरीद अपने समयके प्रसिद्ध फकीर थे। इनका पूरा नाम हजरत फरीदुद्दीन मसज्जद शकरगज था। इनका जन्म सन् ११७३ ई०में हुआ। फरीदकी कवितामें लहड़ीका न्यायिक रंग है। फारसी भाषाका भी कुछ-कुछ प्रभाव है, इसलिए कि इन लोगोंकी काबुलसे पंजाब आने अभी थोड़ा समय ही हुआ था। फरीदकी सारी कवितामें एक भावुकता है जो भक्तियुगके बाद सूफियोंका उन्माद बनकर प्रकट हुई। प्रकृतिका प्रेम और परमात्माका प्रेम फरीदकी कविताके कुछ विशेष विषय है। फरीदने अधिकतर श्लोक लिखे हैं।

पंजाबी भाषाकी शैलीकी और अधिक निरूपणके बाले भक्तियुगके कवि थे। इनमें गुरु नानक, गुरु अर्जुन और भाई गुरुदासकी बहुत सी कविताएँ मिलती हैं। इन सबका एक अपना रंग है, एक अपना स्वाद है। भक्तियुगके कवियोंने भगवान्‌की एकतापर जोर दिया। राम-रहीममें उन्होंने कहा—कोई फर्क नहीं। बट्टर ब्राह्मण मत और इसलाममें भक्ति आन्दोलन एक प्रकारका समझौता था। इन कवियोंकी शैली नाद्री और मंजी हुई है। भक्तियुगमें पुरानी रुढ़ियोंको तोड़नेपर बड़ा जोर दिया गया। चाहे ये रीतियाँ धार्मिक थीं, चाहे साहित्यिक थीं अथवा चाहे साधारण जीवनके प्रति थीं। कवितामें इन प्रकार कवित्त, सवैया आदि पुराने छन्दोंके स्थानपर बारहमाह, वाग, सट, घोड़ी आदि साधारण जीवनने सञ्चन्ध रचनेवाले छन्दोंकी अपनाया गया। यह वह समय था जब पंजाबमें मुगलोंके आक्रमण हो रहे थे या अभी होकर हटे थे।

इस प्रकार भगवान्‌के गुण गानेवाले गुरुओंके पश्चात् गुरुओंके शिष्य उत्पन्न हो गये। ईश्वरके प्रेमसे मनुष्योंमें दिखाई देते ईश्वर-प्रेमने सूफ़ी मतकी जन्म दिया। यथार्थमें सूफ़ी मत इसलामका वह अंग है, जिसपर भारतके भक्तिमत और वेदान्तका बड़ा प्रभाव पड़ा। इन सूफ़ी वातावरणके कारण छायावाद आया। बुल्लेशाह, शाहहुमेन, सुल्तान बाहुबली हैंडर, करमअली शाह, शेरा शरफ, गुलाम जीलानी, हाशिम हिदायतुल्ला और गुलामगुल इस समयके कुछ प्रसिद्ध कवि थे। बुल्लेशाहके जाफ़ियोंमें वर्णन चाहे

घरेलू वस्तुओंका और साधारण दृश्योंका होता है, किन्तु उनके पीछे हमेशा कोई उच्च अर्थ अथवा गहरी भाव होता है। सूफी कविता इस्क-इकीकीकी कविता थी, किन्तु इस ईश्वरके प्रेमकी सांसारिक प्रेमके परदेमें रखकर गाया जाता था।

इस प्रकारके ईश्वरप्रेमके वातावरणमें उत्पन्न हुई कविताके पश्चात् यह आवश्यक था कि इसकी प्रतिक्रिया होती और इस प्रकार पंजाबी कवितामें एक नया युग आरम्भ हुआ। इस युगके लगभग सबके सब कवियोंने इस्क-मंजाजीका वर्णन किया है। उन्होंने हीर-राज्ञाँ, मिर्जा-साहिब, सस्तीपून्, कामरूप, सोहनी-महिवाल आदि किस्से लिखे। इन कवियोंकी वर्णनशैली बहुत सुन्दर है। दामोदरका लिखा हुआ हीरका किस्सा सबसे पुराना माना जाता है। अपनी कवितामें वह बार-बार कहता—‘आख दामोदर में अर्ली दिठाँ’ ऐसे प्रतीत होता है कि यह कवि हीर-राज्ञाँका समकालीन था। वारिसशाहने ३५ वर्षकी अवस्थामें हीरका किस्सा लिखना आरम्भ किया। कहते हैं भागमरी नामकी एक लड़कीको यह कवि प्रेम करता था और हीर-राज्ञाँके किस्सेमें उसने अपने प्रेमकी गाया है। वारिसशाहकी शैली अभीतक पंजाबीमें अत्यन्त लोकप्रिय है।

कविके रूपमें हाशिम वारिसशाहसे कदापि कम नहीं था। हाशिमने शीरी-फरहाद, लैला-मजनूँ, सोहनी-महिवाल, सस्ती-पुनू आदि कई किस्से और कुछ दोहरे लिखे। शब्दोंका संयम, वर्णनका बहाव और पात्रोंके हृदयके कोमल भावोंका ज्ञान हाशिमकी कविताकी विशेषताएँ हैं। विरहके भावको हाशिमने जहाँ कहीं भी अंकित किया है, बहुत सफलतासे किया है।

शाह मुहम्मदके साथ हम उन्नीसवीं शतीके मध्यमें पहुँच जाते हैं। शाह मुहम्मद महाराजा रणजीत सिंहका दरबारी कवि था। शाह मुहम्मदने पहली बार पंजाबीमें ऐसी कविता लिखी, जिसे ठीक देश-प्रेमकी कविता कहा जा सकता है। पंजाब देशसे प्रेम, पंजाबकी धरतीसे प्रेम, पंजाबकी परम्परासे प्रेम, पंजाबके सिपाहियोंसे प्रेम, पंजाबके सरदारोंसे प्रेम। पंजाबके शत्रु शाह मुहम्मदके शत्रु थे, चाहे वे मुसलमान ही क्यों न हों।

नवीन पंजाबी साहित्य उस मानसिक वातावरणका परिणाम है, जो प्रथम महायुद्धने विशेष रूपसे उत्पन्न किया था। युद्ध-प्रचार और पंजाबी सिपाहियोंके मनोरंजनको सामने रखकर साहित्य-निर्माण किया गया। युद्धमें बाहर गये पंजाबी सिपाहियोंने दूसरोंके जीवनमें झोंका, उनके मनोरंजनका अध्ययन किया, लैट्रे हुए पंजाबियोंको अवकाश था, प्रान्तका साहित्य इस वातावरणमें निखरकर प्रगतिशील हुआ।

प्रथम महायुद्ध अभी समाप्त ही हुआ था कि सिंह-समाजी लहर जोर पकड़ गयी। इस लहरका मन्तव्य था—सिख-मत और सिख-सभ्यताका प्रचार और इनको अलग करके विभिन्न रूपोंसे दर्शाना। इस जमानेमें गैर-सिखोंसे बौद्ध-विवाद हुए, ट्रेक्ट छपे, समाचारपत्रों द्वारा जनतामें जागृति-उत्पन्न की गयी।

साहित्यिक दृष्टिकोणसे इसका यह लाभ हुआ कि पंजाबी गद्य निखर गया। इससे पहले प्राचीन गद्य-रचनामें कविता-सा स्वाद है।

इसके पश्चात् अकाली लहरका युग आरम्भ हुआ, यह एक प्रगतिशील युग था। जहाँ सिखोंने अपनी सभ्यता-संस्कृति और अपने सम्प्रदायके लिए रक्तपात करके अपने गौरवको सुरक्षित रखा, वहाँ अपने प्रान्तके साहित्यमें भी उन्होंने प्राण फूँक दिये।

इन दोनों लहरोंके साथ स्कूलोंकी सख्या पंजाबमें बढ़ रही थी। पश्चिमकी नवीन प्रवृत्तियोंके साथ जनताका परिचय बढ़ रहा था और एक ताजगी-सी पंजाबी जीवनमें आ रही थी।

ठीक इसी समय भाई वीर सिंह और भाई मोहन सिंह वैद्यने अपने साहित्यिक जीवनका आरम्भ किया। वीर सिंह नवीन पंजाबी साहित्यके प्रथम कवि हैं और कविता जैसी आकर्षक, परन्तु सरल-सीधी गद्य-शैलीमें इन्होंने सिख-इतिहास और सिख-दर्शनको जनताके सामने रखा। स्पष्टता और सरलता वीर सिंहके काव्यकी भी विशेषताएँ हैं। उन्होंने पंजाबीमें मुक्तक कविताको जन्म दिया और पहली बार एक लम्बी काव्य-रचना सिरखण्डी छन्दमें की। ‘राणा पूत सिंह’ एक सफल रचना है। ‘विजलियों दे हार लहरों दे हार’, ‘मटक हुलारे’, वीर सिंहकी कविताके कुछ-एक सग्रह हैं, जिनमें कविका दर्शन और काव्य-कला अपने शिखरपर पहुँच गयी है। वीर सिंहसे पहले पंजाबी कवितामें कवित्त, वैंत आदि जैसे लम्बे छन्द ही प्रयोगमें लाये जाते थे। भाई साहबने सिख-गुरुओंके अनन्तर पहली बार पश्चिमी प्रवृत्तियोंसे प्रभावित होकर छोटो और सरल रूपसे निवाहे जानेवाले छन्दोंमें कविता लिखी। वीर सिंहके दर्शन सम्बन्धी विचार सिख दर्शनसे भिन्न नहीं। कवि जीवनको उल्लास समझता है और सूफी कवियोंके समान जब वह अपने इष्टके लिए व्याकुल होता है तो उसकी आवाजमें सूफियोंसे कहीं अधिक धरतीका स्पन्दन सुनाई देने लगता है।

उधर मोहन सिंह वैद्य एक गद्य-लेखक थे, जिन्होंने हर विषयपर रचनाएँ कीं और एक एकेडेमी स्थापित की जिसके द्वारा ससारकी लगभग दो सौ पुस्तकें पंजाबीमें रूपान्तरित करवायी गयीं। पंजाबीमें इस आन्दोलनके कारण विज्ञान और अन्य विषयोंपर भी पुस्तकें मिलती हैं। वैद्यजीकी लेखन-शैली सरल थी। इन्होंने कुछ उपन्यास भी लिखे हैं, जो केवल लम्बी कहानियोंके प्रयासतक ही सीमित हैं। वास्तवमें भाई वीर सिंह और मोहन सिंह वैद्य नये पंजाबी साहित्यके प्रारम्भिक स्तम्भ हैं।

इन दोनों कलाकारोंकी छायामें पला और पनपा हुआ साहित्य प्रायः परम्परागत रहा है। हमेशा यह प्रयत्न किया जाता था कि किसी उद्देश्यको पेश किया जाय और कोई शिक्षा सुझायी जाय। फिरोजदीन शरफ, विधाता सिंह तीर और ज्ञानी गुरुमुख सिंह मुसाफिरकी कविता इसी तरहकी थी। अधिकसे अधिक वे कलाकार अपने कला-कौशलसे जनताको झकझोर सकते थे और वस। इनकी कविताके भाव-विषय देश-प्रेम, अंग्रेजी राजमें नीकरशाही-



जो दुराध्ययनक ही मीमिन ये या फिर प्रेमपुर्ण नाथाओंका ही वर्जन होता था।

नाला किरपासागरने 'लेडी आफ दी लेक के आधारपर 'लडनीदेवी' शीर्षक एक प्रबन्धकाव्य लिखा, जो दो भागोंमें प्रकाशित हुआ। विवरण-शैलीके दृष्टिकोणसे यह एक अनूल्पा रचना है। इसी सुगमें 'अनुत्तला' और 'विक्रमोर्वशीय' आदि नाटकोंका अनुवाद हुआ जो अत्यन्त सफल है। अनुवादक मन्थनका शाता होनेके कारण कालिदासके साथ न्याय कर पाये। मौलिक नाट्यकारोंमें ईश्वरचन्द्र मन्दा-लिखित 'सुमित्रा' और 'लिलेदा व्याह', ब्रजलाल शर्मा-लिखित 'मावित्री सुकन्या' और 'पूरणनाटक' तथा बाबा बुधसिंहरचित 'दामिनी' और 'नाग नवेली' जनसाधारणमें लोकप्रिय हुए। इन नाटकोंके विषय रहे हैं—विधवा-विवाह और अट्टोन्नादर आदि। सरदार नानक सिंहने लगभग दो दर्जन उपन्यास लिखे हैं। इस लेखने जनसाधारणकी रुचिको ध्यानमें रखकर लिखा है। इसने तीन गल्प संग्रह भी प्रकाशित किये, जो समझे उपन्यासोंके समान कथानकके सुनावकी विशेषताके कारण लोकप्रिय हैं।

आधुनिक पंजाबीका सन्पूर्ण साहित्य उर्दू और हिन्दीके साहित्यने सर्वथा अधृता रहा है। साहित्यिक पंजाबी साहित्यके निर्माणमें नीचे अंग्रेजीसे ही प्रभावित होते रहे हैं। साल्मा कालेज, अमृतसर सिखोंकी सबसे बड़ी स्त्रिया होनेके साथ-साथ बहुत दिनोंसे पंजाबी साहित्यकारोंका केन्द्र भी रहा है। प्रिंसिपल जोध सिंह, प्रिंसिपल तेजा सिंह, प्रिंसिपल गुरुवचन सिंह तालिब, प्रोफेसर मोहन सिंह पिछले तीन वर्षोंसे पंजाबी साहित्यको यहाँसे सुसज्जित करने और नये लेखकोंको उत्साह देते आये हैं। इन सबने अंग्रेजी साहित्यकी लेखन-शैलीका ही अनुकरण किया है। नये उभरनेवाले कलाकारोंकी रचनाओंको भी अंग्रेजी भाव-शैलीके अनुसार ही आलोचनाकी कसौटीपर जाँचते आये हैं।

१९३६ ई० में प्रगतिशील साहित्यिकोंकी एक कांग्रेस लखनऊमें हुई। प्रायः उसी समय 'लिखारी' नामक एक मासिक पत्र मोहन सिंहके संपादकत्वमें निकाला गया। नये पंजाबी साहित्यके पुरानेसे पुराने नमूने इन्हीं पत्रमें मिलने हैं। आजकलके प्रगतिशील कलाकारोंने पहली बार 'लिखारी'में ही लिखना आरम्भ किया था। मोहन सिंहकी प्रगतिशील कविताएँ भी सबने पहले इसी पत्रमें प्रकाशित हुईं। मन्न सिंह मैसोंकी नयी शैलीकी कहानियाँ 'प्रेमी दे नियाणे' और 'मित्रधार' आदि 'लिखारी'में ही सबसे पहले छपीं। 'पन दरया' नामक पत्र मोहन सिंहकी उसी लगनका एक दूसरा उदाहरण है। वार्षिकमें कुछ दिना वाट 'लिखारी'का नाम बदलकर 'पन दरया' पाठकोंकी भेजा देने लगा था।

उस समयपर नये लेखकोंने यह बात पूरा तरह अनुभव कर ली थी कि जिस तरहकी कविता फीरोजदीन शरफ लिखता है, जिस प्रकारकी कहानियाँ जोशुआ फर्नान्डेसने लिगी और जो नाटक किरपासागरने प्रस्तुत किये, वे प्रगतिशील साहित्यके मापदण्डोंपर पूरे नहीं उठते। लेकिन जो बेरिमम बना गया और जिसे लखनऊमें भी प्रकाशित गया, उसे न पाश्चात्य लेखक अभिमान

हृदयगम कर सके थे और न हमारे देशके कलाकार ही।

नये पंजाबी लेखकोंमें अमृता प्रीतमने प्रतीकात्मक शैलीका शायद नवमे अधिक प्रयोग किया है, इसलिए कि वे नारी हैं। एक नारीको जो कवि है और अपनी कविताओंमें जीवनपर व्यंग्य करती है, कहीं ऐसी बात कहनी होती है जिसे यदि हमारे समाजकी कोई साधारण नारी कहे तो अच्छा नहीं समझा जाता।

पंजाबीमें कहानीका जन्म नहीं अर्थोंमें सन् १९३५-३६ में ही हुआ था। उस सुगकी पंजाबी कविताकी प्रतीकात्मक शैलीने गद्यमें चेतनाकी अन्तर्धारा (stream of consciousness) का रूप ग्रहण किया। किसी पात्रसे कुछ कहलवाना इनका सरल नहीं, जितना उसकी उपचेतनाका अध्ययन करके उसमें समा जाना। इस तरह समय, स्थान और वास्तविकताके बन्धनोंसे ऊपर उठकर कई बार लेखक कभीसे कम शब्दोंमें, वह कुछ कह सकता है जो यों ही किसी पात्रमें कहलवाना असम्भव-सा प्रतीत होता है। पाश्चात्य देशोंमें इस शैलीका कवितामें भी प्रयोग किया गया। हमारे देशके उर्दूके कवि मीराजीने चेतनाकी धाराकी अपनी रचनाओंमें बड़ी सुवर्तमाने निखारा। पंजाबीमें इस तरहकी कविता कम लिखी गयी, किन्तु पंजाबी कहानीमें इस नवीनताको ग्रहण करके उसके सुन्दर प्रयोग किये गये। जब उर्दूमें हसन अस्फरीकी प्रसिद्ध कहानी 'हरामजादी' छपी, उसने पहले पंजाबीमें इस प्रकारकी कहानियाँ छप चुकी थीं। हमारे देशमें चेतनाकी धाराकी चर्चा पाश्चात्य उपन्यासकार जेम्स जॉयसके प्रसिद्ध उपन्यास 'यूलिसिस'के द्वारा हुई थी। 'सवेर सार' कहानी-संग्रहमें इसी नामकी कहानी चेतनाकी धाराके आधारपर ही लिखी गयी। एक सुदृढ़ एक नौजवान नौकर उठता है। पलंगपर लेटे-लेटे उसे जो जो ख्याल आते हैं, उन्हीं ख्यालोंकी लड़ी अन्तमें एक कहानी बन जाती है। 'आन्डा' नामक उपन्यासमें जमींदारको यह पता लगता है कि जिसको वह मरवा रहा है, वह उसीके नूनका बच्चा है, उसीके अंगका अंग है—इस दृष्टि, इस उलझनको लेखकने चेतनाकी लहरके द्वारा ही व्यक्त किया है।

नये लेखकोंने यह भी सोचा कि साहित्यको जीवनके निकट होना चाहिये। हमारा साहित्य सामान्य जीवनका, वह जैसा भी है, दर्पण होना चाहिये। फलतः हमारे नये लेखकों और कलाकारोंने जीवनकी साधारणसे साधारण घटनाओंको, धिनीनेमे धिनीने पहलुओंको, भेदने भेद पात्रोंको चित्रित करना आरम्भ कर दिया। इस तरह एक तो वे यह दिखाना चाहते थे कि उन्होंने पुराने बन्धनोंको तोड़ फेंका है और दूसरे यह प्रमाणित करना चाहते थे कि हमारे चारों ओर श्रुति-धूमरित जीवन भी कलाका विषय बन सकता है। वय, वे जिन्दगीकी नालियोंको उलीचने लगे। समनल और सुन्दरको उखाड़कर उसके नीचेकी सुदृढ़ता की गन्दगीको सजा सँवरकर, उन मत्पेन और उलझनको मविन्नर प्रस्तुत करने लगे।

सन् १९४६ में एक बार दृष्टिकोण फिर बदला और यह फसला किया गया कि प्रगतिशील साहित्य वह है जिसमें प्रतिष्ठितके साधारण जीवनकी विनामोन्मुख दिशाया गाय,



जिसमें जीवनकी स्वस्थ भावनाका चित्रण हो, जीवनके स्वस्थ मूल्योंको उभारा जाय, लूटखसोट, गन्दगी, अन्धविश्वास, अज्ञान, भूख और बीमारियोंके प्रति घृणा पैदा की जाय। स्वस्थ साहित्य वह है, जिसमें इन्सानकी इन्सानियतको उसके सारे उपकरणोंके साथ सजा-सँवारकर प्रस्तुत किया जाय, कला और जनसाधारणके बीच जो खाई है, उसे पाट दिया जाय। स्वस्थ साहित्यमें नकारात्मक चरित्र नहीं होते, गन्दी बात करके मजा नहीं लिया जाता। स्वस्थ साहित्यमें जीवनकी वास्तविकताको उसकी सुन्दरता और उसके स्वस्थ उद्देश्योंके साथ चित्रित किया जाता है। 'लहू-मिट्टी' नामक उपन्यासके पात्रोंमें आम आदमियोंकी सामान्य सुन्दरता झलकती है। इस उपन्यासके पात्र इसलिए अच्छे नहीं कि वे निर्धन, भूखे हैं और उनके प्रति हमारे हृदयमें दया पैदा होती है, वरन् इसलिए कि वे पुराने बन्धनों, रीतियों और जीवनके अस्वस्थ मूल्योंकी उपेक्षा करके नयी राहोंपर विचरना चाहते हैं।

देशके विभाजन और उसके साथ हुए अत्याचारोंने कई प्रगतिशील साहित्यिकोंकी कड़ी परीक्षा ली। उर्दूके प्रसिद्ध साहित्यिक सबादत हसन मण्टो और हसन अस्करी जैसे मुस्लिमलीगी हो गये, हमारे कुछ पंजाबी साहित्यिकोंने भी पकिस्तानी नमक और फलोंका बायकाट कर दिया। साम्प्रदायिक झगड़ोंकी वात पंजाबी साहित्यमें कुछ लेखकोंने सारा अपराध मुसलमानोंपर थोपा है, किन्तु इसमें समझदार पाठक सन्तुष्ट नहीं हो पाता। कश्मीरने जहाँ मुसलमानोंकी बुरा-भला कहा है वही साथ साथ हिन्दू और सिखोंकी भी निन्दा की है। इस तरह जान-बूझकर केवल दोनों पार्टियोंमें अपराधकी बौटना कुछ बनावटी-सा मालूम होता है। कश्मीरने इस अत्याचारका उत्तरदायित्व आदमीके अन्दरकी पैशाचिक प्रवृत्तिको ठहराया है, नेताओंके माथे दोष मढ़ा है। अमृता प्रीतमकी साम्प्रदायिक झगड़ोंके बारेमें प्रसिद्ध कविता इस विषयपर एक सुलझा हुआ उदाहरण है—

‘अज आखों वारिस शाह नूँ किन्ते कबराँ विच्छो बोल

इक रोई सी धी पंजाव दी, तूँ लिख लिख मारे वैण  
अज लक्खँ धीआँ रोंदियाँ, तैन्तूँ वारिस शाह नूँ कैहण  
वे दर्दमन्दों दया ददिया उठ तक अपना पंजाव  
अज वेले लाशाँ विच्छियाँ, ते लहू दी भरी चिनाव।’  
[आज वारिस शाहसे कहती हूँ कहीं कब्रोंमेंसे बोलो

एक रोई थी बेटी पंजाव की, तुम करुण गान लिखते  
चले गये,  
आज लाखों बेटियाँ रोती हैं, वारिस शाह, और तुमने  
कहती है,

ओ दुखियोंके हमदर्द उठ देख अपना पंजाव  
आज जगलमें लाशें बिछी हुई हैं और चनाव खूनसे  
भरपूर है।]

‘अग खणवाले’ नामक कहानी-संग्रहमें साम्प्रदायिक झगड़ोंके बारेमें ही लिखा गया है। इसमें रावलपिण्टी-काण्डमें लेकर महात्मा गान्धीकी हत्यातकके रक्तिम युगका

चित्रण है। नानक सिंहके दो उपन्यासोंका विषय भी यह साम्प्रदायिक भावना ही है।

अगस्त, सन् १९४७ में देश स्वतन्त्र हुआ। लाखों बेघर हो गये, लाखों जानें चली गयीं। मन्दिरोंको जलते हमने देखा, मस्जिदोंकी ईंटसे ईंट हमारे सामने बजायी गयी। अमृता प्रीतमने ‘मेरी इकरारोंवाली रात’ नामक एक कविता लिखी, पर मोहन सिंह मानते हैं कि सही स्वतन्त्रता तभी मिलेगी जब हम इस भुखमरीके अभिग्रापसे मुक्त होंगे, जब हमारी दरिद्रताकी काली चादर उतर जायगी।

स्वतन्त्रताका एक लाभ अवश्य हुआ। हमारे साहित्यिकोंने स्वतन्त्र देशके लेखकोंकी तरह सोचना आरम्भ कर दिया। मोहन सिंह, प्रीतम सिंह सफीर, अमृता प्रीतम, कर्तार सिंह दुग्गल आदि साहित्यिक जनसाधारणके पास आकर खड़े हो गये हैं और उनके साथ हो रहे अन्यायकी बात दुनियाको पुकार-पुकारकर सुनाने लगे हैं।

नया पंजाबी साहित्य आज बड़े योग्य और समर्थ हाथोंमें है। प्रथम बार साहित्यके सभी अंगोंकी समान रूपसे उन्नति हो रही है। जहाँ आज सुरेन्द्रसिंह नरला पंजाबी जीवनको सुचारु रूपसे अपने उपन्यासोंमें चित्रित कर रहा है, जहाँ बलवन्त गागी पंजाबी रहन-सहनको अपने नाटकोंमें स्वस्थ ढंगसे अंकित कर रहा है, वहाँ मोहन सिंह सफीर, अमृता प्रीतम आदि पंजाबीके कवि ऐसे काव्यका सर्जन कर रहे हैं, जिसपर कोई भी साहित्य गर्व कर सकता है।

—क० सि० दु०

**पक्षधर साहित्य** (partison literature)—पक्षधर साहित्य वस्तुतः साहित्य नहीं होता, किन्तु मार्क्सवादियोंके अनुसार हर एक साहित्य पक्षधर साहित्य है। इस साहित्यका मापदण्ड वे आर्थिक, राजनीतिक और सामाजिक प्रवृत्तियाँ हैं, जो इसकी प्रेरक शक्तियाँ हैं।—रा० म० त्रि० पतत्रकर्प-दे०—‘शब्द-दोष’, सातवाँ ‘वाक्य दोष’।

**पताका**—यह प्रासंगिक कथाके दो प्रकारोंमेंसे एक है। रूपकमें दूरतक चलनेवाली जो सानुबन्ध कथा आधिकारिक कथाके सहायतार्थ आती है वह पताकाके नामसे अभिहित की जाती है। दशरूपकारने इसकी व्याख्या करते हुए लिखा है ‘सानुबन्धपताकाख्य प्रकरी च प्रदेशभाक्’ (१।१३)। रामायणकी कथामें सुग्रीव एवं विभीषणका वृत्तान्त पताका है, वह दूरतक चलती रहती है, वह नायक या अधिकारीके पताका-चित्रकी भाँति आधिकारिक कथाका पोषण करती है। पताकाका नायक अपना होता है और वह पताका-नायक कहलाता है। ‘प्रसाद’के ‘स्कन्दगुप्त’में मालवकी कथा पताका है और उसका नायक बन्धुवर्मा पताका-नायक है।

—ब० सि०

**पताकास्थानक**—दशरूपकारने पताकाके साथ ही पताकास्थानककी व्युत्पत्ति करते हुए बतलाया है—‘प्रस्तुता-गन्तुभावस्य वस्तुनोऽन्योक्तिस्त्वचकम्। पताकास्थानकम् तुल्यसंविधानविशेषणम्॥’ (द० रू० १।१४)। भावार्थ यह कि ‘जहाँ किसी प्रसंग द्वारा आगेकी कथा सूचित की जाती है वहाँ ‘पताकास्थानक’ होता है। कहीं तो यह अन्योक्ति-पद्धतिपर होता है, कहीं समासोक्ति-पद्धतिपर।’ ‘दशरूपक’की ‘चन्द्रकला’ टीकामें इसे अच्छी तरह स्पष्ट

किया गया है। कभी-कभी रूपकमें भावी घटनाका सूत्रित किया जाता है। यह सूत्रित पताका या ध्वजकी तरह भावी वृत्तका सूत्र होना है। यह सूचना दो प्रकारमें दी जाती है, एक तो घटनाओंकी समानताके आधारपर और दूसरी प्रस्तुत और भावी घटनाओंके वर्णनमें प्रयुक्त ममान विशेषणोंके आधारपर। प्रथममें अन्योक्ति या अप्रस्तुत-प्रदर्शनाका आश्रय ग्रहण किया जाता है और दूसरीमें समानात्मिका। दशरूपककारने अन्योक्ति-आधृत पताका-न्यायकला उदाहरण 'रत्नावली' से उद्धृत किया है 'यातोसि पद्मनयने सनयो नमैष सुप्ता मयैव भवति प्रतिबोधनीया। प्रत्यायनामवमिनीवन्मरोहिय्या स्योऽस्तनस्तकनिविष्टकर-करोति ॥' अर्थात्, 'हे क्लृप्त-से नेत्रवाली, नेत्रे जानेका समय आ गया है, मैं जा रहा हूँ, प्रातःकाल मैं ही तुम्हें जगाऊँगा। अन्तःकालके शिखरपर आखिरी किरणोंको रखे हुए सूर्य पद्मिनीको इसी प्रकार प्रतिबोधित करता हुआ अपने प्रकाशवर्णनका विश्रुत दिला रहा है।'।

यहाँ सूर्यपद्मिनीके अन्योक्तिनय वर्णन द्वारा उद्घन-रत्नावली वृत्तान्तकी व्यञ्जना पताकान्यायक है।

समान विशेषणपर आधृत पताकान्यायकका उदाहरण भी दशरूपककारने 'रत्नावली' से ही दिया है—'उदामोत्कलिका विपाण्डरुच प्रारब्धजृम्भा ऽणाढायान् श्वसनोद्गनैरविरलै-रानन्वनानात्मन। अधोधानलतामिमा नमदना नारी-मिवान्या प्रुवं पश्यन्कोपविपाटलद्युतिमुखं देव्याः करिष्यान्व-हन्।' 'मैं चटकी कलियोंवाली, पीले रंगवाली, खिलती हुई इस उपवन लताको देख रहा हूँ जो वायुके निरन्तर वेगके कारण अपनी विशालताको व्यक्त कर रही है तथा नदन नामक पौधोंने आवृत है। इसे देखने हुए ऐसा प्रतीत होता है कि न कामवाननामे उत्कण्ठित, पीली पड़ी हुई, जँभाई लेनी हुई, नकाम वृक्षी स्त्रीको देख रहा हूँ जो निरन्तर निश्चाम ले-लेकर अपनी कामपीडाको व्यक्त कर रही हो। अतः मैं ऐसी कल्पना करता हूँ कि इस लताको देखकर मैं अन्य स्त्रीको देखनेके समान देवी वासवदत्ताका अपराध कर रहा हूँ तथा इस अपराधसे मैं निश्चय ही देवीके सुगन्धको क्रीधने आरक्त कान्तिवाला बना दूँगा।'।

यहाँ लताका वर्णन करते हुए समान विशेषणोंके आधार-पर जिस नायिकाकी सूचना दी गयी है वह 'रत्नावली' में मन्वद भावी वृत्तका मन्वेह करती है। यह दूसरे प्रकारका पताकान्यायक है।

ऊपर 'दशरूपक' के आधारपर पताकान्यायकके दोनो भेदोंका उल्लेख किया गया। किन्तु भरत और विश्वनाथने पताकान्यायकके चार भेद माने हैं। 'साहित्यदर्पण' में विश्वनाथने एक प्रकारमें भरतकी ही उद्धृष्टी प्रस्तुत की है। भरतके मतानुसार पताकान्यायक निम्नलिखित चार भेदोंमें विभक्त होता है—(१) जहाँ अक्षरमात्र प्रेमानुसृत उद्घाटनके कारण उत्प्रेष्ट प्रयोजन निष्ठ हो, (२) जहाँ शिष्ट शब्दों द्वारा नायिकाके मंगलकी सूचना प्राप्त हो, (३) जहाँ वृत्तका अर्थ तो अव्यक्त हो, पर अन्वेषण एक निश्चयशील सूचना देता हो, (४) जहाँ दो अर्थोंवाले शिष्ट शब्द-विन्द्यामयी योजना हो और प्रधानतः अर्थकी प्रतीति होती हो। (ना० शा० - २१ ३१ ३५)।

विश्वनाथने 'साहित्यदर्पण' में इसके चार भेदोंका उल्लेख करते हुए लिखा है—'सहस्रवार्थसंपत्तिर्गुणवत्युपचारत। पताकास्थानकमिदं प्रथम परिकीर्तितम् ॥ वचः सातिशय-स्थितनानावन्धसमाश्रयन। पताकास्थानकमिदं द्वितीय परिकीर्तितम् ॥ अर्थापक्षेपका यत्तु लीन सविनय भवेत्। शिष्टप्रत्युत्तरोपेन तृतीयमिदमुच्यते ॥ द्वयर्थो वचनविन्यास सुस्थि काव्ययोजित। प्रधानार्थान्तराक्षेपो पताकास्थानक, परम् ॥' (ना० शा० - ६ ४६ - ४९)।

यह पहले ही कहा जा चुका है कि विश्वनाथने भरतकी उद्धृष्टी प्रस्तुत की है। विश्वनाथके चार भेद वे ही हैं जिनका उल्लेख भरतने किया है (इनके उदाहरणके लिए 'साहित्यदर्पण' का तत्सम्बन्धी प्रकरण देखिये)। हिन्दी नाटकोंमें पताकान्यायकके भेदोंको दृढ़ निकालना कदाचित् असम्भव ही है। —४० सि०

पति-दे०—'नायक' (शृंगार)।

पत्रगीति—दूरस्थ प्रियके पास पत्र लिखकर सन्देश भेजनेकी प्रथा प्राचीन है। प्राचीन-काव्यमें मेघ, हनु आदिको दूत बनाकर सन्देश भेजनेकी निदर्शन हुए हैं। इस प्रकारके सन्देशोंमें मनोगत भाव, आकुल दशा और शारीरिक शीघ्रताकी अभिव्यक्ति हुई है। सन्देश-काव्य पत्रगीतिका पूर्ववृत्त है। सन्देश-काव्योंमें 'नेषदूत' अधिक प्रसिद्ध है, जिसका व्याख्यातक रूप 'रेल-दूत' नामक हिन्दी रचनामें प्रकट हुआ है। पत्रगीतिके रूपमें भी शकुन्तलाका दुष्यन्तको पत्रलेखन महत्त्वपूर्ण है, यद्यपि वह स्वतन्त्र अथवा मुक्तक न होकर नाटकका अंगमात्र है। कवीरदासकी पत्र लेखनेकी अपेक्षा नहीं हुई, क्योंकि 'प्रीतमको पतियाँ लिखूँ जो कहूँ होय विदेस। तनमें मनमें नैनमें ताकी कहा सन्देश।' मीराने भी इन्हीं स्वीकृत करते हुए कहा था—'नवके पिय परदेस वस्तु है लिखि लिखि भेजें पाती। मीरा पिया हिरदयमें वसता, गुंज करूँ दिन राती।' सूरी गोपियोंने जो सन्देश भेजे वे लिखित नहीं थे, क्योंकि 'नसि सदी, कागद जल भीज्यौ, सरदी आगि जरै।' श्रीकृष्ण ने गोपियोंको पत्र लिखा था, जिसने सम्बन्धमें सूरी उद्घावना है—'निरखन अक स्यामसुन्दरके बारि बारि लावन छानी, लोचन जल कागद मसि मिलि कै हे गयी त्याम त्यामकी पाती।' आधुनिक कालमें भी रवि वर्माके चित्रोंका परिचय देने हुए मेथिलीशरण गुप्तने 'शकुन्तलाका पत्र-लेखन शीर्षक कविता लिखी थी, किन्तु उसमें गीतिकाव्या-त्मकता नहीं। प्रकृत पत्रगीति जनार्दनप्रसाद झा 'द्विज'ने 'टूटा हार' (६ अक्टूबर, १९७७ ई०) शीर्षकमें लिखी, जो 'चौड'के पत्राकमें प्रकाशित हुई थी और जिसकी प्रथम पंक्ति थी—'देव, मेरी दुनियाके देव।' छायावादकालमें पत्रगीतियोंको अधिक प्रेरणा मिली, किन्तु यह रूप अधिक विकसित न हो सका। उदाहरणोंके लिए दे०—'गातिकाव्य'। —४० खे० पा०

पत्र, पत्रसाहित्य—हिन्दीमें अखबारकी समाचारपत्र और विविध प्रकारकी मँगनीनोंकी साहित्यिक पत्र, धार्मिक पत्र, राजनीतिक पत्र आदि कहा जाता है। अखबारों-मँगनीनोंके साथ पत्र अथवा जोड देनेका कारण सम्भवतः यह होना कि पत्र अर्थात् सन्देश दिनी बातों को एक व्यक्तिसे दूसरे व्यक्ति तक

या एक स्थानसे दूसरे स्थानतक पहुँचानेका माध्यम है। पत्र शब्दका प्रयोग प्रस्तुत सन्दर्भमें लेखके ही अर्थमें किया जा रहा है।

जब व्यक्ति किसी दूसरे व्यक्तिके पाम कोई प्रत्यक्ष सन्देश भेजे तो उसे पत्र कहेंगे। आधुनिक पत्र सामान्यतः लिखित होता है, बातचीतकी शैलीमें लिखा जाता है और डाक द्वारा भेजा जाता है। प्राचीन कालमें पत्र किसी मध्यस्थके हाथों भेजे जाते थे और यह मध्यस्थ—सन्देशवाहक, पत्रवाहक, दूत या कासिद—सन्देश पानेवालेको सन्देश पढ़कर सुनाता था।

पत्र आत्मीय वार्तालापका स्थान अभी ले सकता है जब भेजनेवाले और पानेवालेके बीच कोई तीसरा व्यक्ति न हो। मध्यस्थके होनेपर पत्रकी सहज अनौपचारिकता तथा हार्दिकता नष्ट हो जाती है और पत्र केवल औपचारिक सन्देश रह जाता है। यों प्रत्येक पत्र अनौपचारिक या निजी नहीं होता, बहुतसे पत्र खुले अथवा सार्वजनिक भी होते हैं। ये भले ही किसी एक व्यक्तिको सम्बोधित हों, पर पत्र-लेखकका उद्देश्य यही रहता है कि सब इन्हें पढ़ सकें। ऐसे पत्रोंमें या तो किसी विषयका विवेचन होता है या ये पत्र उपदेशात्मक होते हैं।

टेमेलियसके अनुसार पत्रमें मैत्रीपूर्ण भावना अन्तर्निहित होनी चाहिये और शैलीकी दृष्टिसे पत्र सदा, सरल, मक्षि और सादा होते हुए भी मन्य होना चाहिये। मध्य युगमें, पश्चिममें, पत्र-लेखनको लेकर काफी साहित्य रचा गया। मैत्रीपूर्ण भावना और शैलीके स्थानपर पत्रमें वक्तृत्व-कला और अलंकरणको स्थान दिया जाने लगा। पत्र बोझिले और शैलीप्रधान हो गये, क्योंकि पत्र लिखते समय पत्र पानेवालोंकी मर्यादाका ध्यान रखना आवश्यक समझा जाने लगा।

सन्तोषका विषय यह है कि आधुनिक समयमें पत्रने मैत्रीभाव और सादी शैलीको पुनः अपनाकर अपना सम्बन्ध क्लासिकल परम्परासे जोड़ लिया है।

हिन्दीमें बहुत कम पत्र-साहित्य पुस्तक रूपमें प्रकाशित हुआ है, किन्तु पत्र-पत्रिकाओंमें महत्वपूर्ण लोगोंके पत्र यदा-कदा उद्धृत होते रहते हैं। पत्रोंको हम दो वर्गोंमें बाँट सकते हैं। एक तो निजी पत्र, जो प्रकाशनके उद्देश्यसे नहीं लिखे जाते और दूसरे ऐसे पत्र जो बाह्यतः पत्र होते हुए भी वास्तवमें साहित्यिक कृतिके रूपमें लिखे तथा प्रकाशित किये जाते हैं। हिन्दी पत्रिकाओंमें प्रकाशित होनेवाले ऐसे जिस पत्र साहित्यकी ख्याति मिली, उसमें वालमुकुन्द गुप्तके 'भारतमित्र'में प्रकाशित 'शिवशम्भुके चिट्ठे' और विश्वम्भरनाथ शर्मा कीशिक द्वारा 'चाँद'में प्रकाशित 'बुबेजीकी चिट्ठी' प्रमुख हैं। तत्कालीन-वायसराय लार्ड कर्जन्तके नाम लिखे गये 'शिवशम्भुके चिट्ठी'ने उस समयके पाठकोंमें तहलका मचा दिया था। इन चिट्ठियोंमें देशके सर्वोच्च शासक, वायसरायकी बड़ी तीव्र आलोचना की गयी थी।

महात्मा गान्धी द्वारा लिखे गये २५,००० के लगभग पत्र गान्धी-स्मारक निधि द्वारा एकत्र किये गये हैं। इस समय इनकी सूक्ष्म-वीक्षणयन्त्रसे फिरमें और फोटो प्रतियाँ तैयार की जा रही हैं। व्यवस्थित और सम्पादित हो जानेके

वाद ये पत्र समस्त प्रादेशिक भाषाओंमें प्रकाशित किये जायेंगे।

किसी व्यक्ति और उसके जीवनको समझनेके लिए उसके पत्र अत्यन्त महत्वपूर्ण सूत्र हैं। हमारे देशमें पत्रोंका यह महत्त्व धीरे-धीरे पहचाना जाने लगा है और प्रमुख लेखकों, नेताओं तथा अन्य विभूतियोंके पत्रोंके सकलनका कार्य प्रगति कर रहा है।

[सहायक साहित्य—पिताके पत्र पुत्रीके नाम - जवाहरलाल नेहरू। द्विवेदी पत्रावली - सं० वैजनाय सिंह 'विनोद'। वालमुकुन्द गुप्त स्मारक ग्रन्थ सं० झावरमल्ल शर्मा, बनारसीदास चतुर्वेदी। गुप्तजीने जो पत्र लिखे और पाये थे, उनमेंसे कुछका सकलन। पद्म सिंह शर्माके पत्र बनारसीदास चतुर्वेदी।] —अ० कु०

**पदपराध्वक्रता (प्रत्ययवक्रता)**—(प्रत्यय = सुप् और लिंग+वक्रता = वैचित्र्य) पदके पूर्वार्धके अर्थात् प्रातिपदिक और धातुके प्रयोग वैचित्र्यकी भाँति पदके परार्ध अर्थात् सुप् और लिंग प्रत्ययका विचित्र प्रयोग भी काव्य-कलाकी एक विशेषता है। 'प्रत्ययवक्रता'के कई एक प्रकार हैं, जिनमें संस्कृतके कवि सिद्धहस्त हैं। प्रत्ययवक्रताका पहला प्रकार **संख्यावैचित्र्य** (संख्यावैचित्र्यविहितप्रत्ययवक्रता) है, जिसमें वचनके विचित्र विन्याससे काव्य-बन्धकी शोभावृद्धि हुआ करती है, जैसे, 'फुल्लेन्दीवरकाननानि नयने पाणी सरोजाकरा' 'उसकी आँखें खिले नील कमलोंकी वीथियाँ ह और हाथ लाल कमलोंके झुण्डके झुण्ड'। इसमें द्विवचन और बहुवचनका समानाधिकरण सहृदयोंके कल्पना-नेत्रके सामने एक अद्भुत सौन्दर्यका दृश्य उपस्थित कर रहा है।

कारकके विन्यास-वैचित्र्यके कारण दूसरे प्रकारकी प्रत्ययवक्रता (कारकवैचित्र्यविहितप्रत्ययवक्रता)की सृष्टि होती है, जिसमें रसभावके परिपोषके लिए चेतन पदार्थके योग्य क्रियाके कर्ताके रूपमें चेतन पदार्थका उपनिबन्ध किया जाता है, जैसे, 'विजु गोपाल बैरिन भई कुजै'- (सूरदास)में चेतन पदार्थके योग्य 'वैरी होने—शत्रुता करने'की क्रियाके कर्ताके रूपमें 'कुजै' (अचेतन पदार्थ)का उपनिबन्ध किया गया है, जिससे विप्रलम्भका एक चमत्कारपूर्ण परिपोष हो रहा है।

प्रत्ययवक्रताका तीसरा प्रकार वह है जिसे 'पुरुष-वैचित्र्यविहित' प्रत्ययवक्रता कहा गया है और जो कवियोंके ऐसे प्रयोगोंमें दिखाई दिया करती है जिनमें भावपरिपोषके लिए मन्यम और उत्तम पुरुषके बदले अन्य पुरुष अथवा प्रातिपदिकका प्रयोगचमत्कार रहा करता है, जैसे, 'साकेत'के कविकी इस सृष्टि—'हे आर्य'। रहा क्या भरत-अभीप्सित अब भी? मिल गया अकण्ठक राज्य उसे जब तब भी?'में सुझेके बदले 'उमे'के प्रयोगसे भरतकी आत्म-निवेद-भावना अत्यधिक उत्कटतासे प्रकाशित की जा रही है।

प्रत्ययवक्रताका चौथा प्रकार जिसे पदमध्यप्रत्यय-वक्रता कहा गया है, वह है जिसमें पदके मध्यमें आये कृत् प्रभृति प्रत्यय वर्ण्य विषयके औचित्य और सौन्दर्यके वर्धक प्रतीत हुआ करते हैं (प्रस्तुतौचित्यविच्छिन्ति

स्वमहिम्ना प्रकाशयन् । प्रत्यय पदमध्येऽन्यामुल्लासयति वक्रतान् ।' (व० जी० २ १७) । उदाहरणके लिए, हम मस्तुत काव्यसूक्ति—'द्रोमलावधिसूत्रितस्तनमुर स्निह्यत्कटाक्षे दृशौ' में 'स्निह्यत्कटाक्षे' पदके सभ्यमें वर्तमान-कालवाचक 'अतृ' (अतृ) प्रत्ययके प्रयोगने किनी सुन्दरीकी तत्कालरमणीय निरर्घी चित्तवर्तवाली आँखोंकी सुन्दरताका हृदयहारी दृश्य उपस्थित किया जा रहा है ।

प्रत्ययवक्रताका पाँचवाँ प्रकार कालवैचित्र्यवक्रता है जिनमें निड् आदि प्रत्ययके वाच्यार्थ वर्तमान आदि काल, वर्ण्य विषयके नौन्दर्यके परिपोषक होनेमें स्वयं सुन्दर प्रतीत हुआ करते हैं—'औचित्यान्तरतम्येन समयो रमणीयतान् । याति यत्र भवत्येषा कालवैचित्र्यवक्रता ।' (व० जी० २ २६) जैसे कि सुरदासकी इस सूक्ति—'उपमा हरि तन देसि लजाने । कोर जलमें कोर वनहि रहे दुरि कोर गगन ममाने ।' में 'लजाने' (लजा गये) के 'ने' (प्रत्यय) के वाच्यार्थ भूत कालके वैचित्र्यने कृष्णके अगर्भान्द्रयके उपमानोंकी वर्तमान ओर भविष्य सन्बन्धी सभी सम्भावनाएँ दूर की जा रही हैं ।

प्रत्ययवक्रताका छठा प्रकार वह है जिसे उपग्रह-वैचित्र्यवक्रता कहा गया है । 'उपग्रह' कहते हैं आत्मनेपद और परस्मैपद धातुओंके यथानियम कि वा प्रनगोचित प्रयोगको (व० जी० २ ३०) । इस प्रकार वर्ण्य विषयके औचित्यसे आत्मनेपद अथवा परस्मैपदके प्रयोगवैचित्र्यका नाम उपग्रहवक्रता है (पटयोन्मयोरेक-नीचित्वाद् विनियुज्यते । शोभायै यत्र जल्पन्ति तामुपग्रह-वक्रतान् ।' (व० जी० २ ३१) । जैसे कि कालिदासकी इस सूक्ति (रघुवश ९ ५२)—'तस्यापरेष्वपि मृगेषु शरान्मुमुक्षोः, कर्णान्तमेत्य विभिदे निविटोऽपि मुष्टि । शानानिमात्रचटुलै सरयस्तु नेत्रं, प्रौढप्रियानयनविभ्रम-चेष्टितानि ॥' अर्थात्, 'गिकारी दशरथकी बाणपर कमी मुट्टी मृगोंके आगे पड़ते ही खुल जाती रही, क्योंकि उनके प्रस्त और चंचल नेत्र मृगनयनी अन्त पुरकी नारियोंके कटाक्षोंकी याद दिला-दिलाकर महाराजकी आत्मविस्मृत करने लगे' में 'विभिदे' के आत्मनेपदके प्रयोगवैचित्र्यमें 'मुट्टी' के नव्य खुल खुल जाने' का जो अभिप्राय प्रकाशित हो रहा है उसमें यह ममन्त काव्यबन्ध सुरभित और मनोहर बन उठता है ।

सातवाँ प्रत्ययवक्रता प्रकार प्रत्ययान्तरवैचित्र्य-वक्रता है, जिसे निड् आदि प्रत्ययसे ग्रहित अन्य प्रत्ययके प्रयोगनौन्दर्यमें देखा जा सकता है—'विहित प्रत्ययादन्य प्रत्यय कमनीयतान् । यत्र कामपि पुणानि सान्या प्रत्ययवक्रता ।' (व० जी० २ ३२) । जैसे कि हम मस्तुत सूक्ति—'लीनं वस्तुनि येन मृधमस्तुभग तत्त्व गिरा कथ्यते, निर्मातु प्रभवेन्मनोहरमिदं वा'व यो वा वहि । वन्दे द्रवपि नावप कविवरी वन्देतरा त पुनयां विज्ञातपरि-धमोऽयमनयोमारावतारक्षम ॥' अर्थात्, 'उन दोनों प्रकारके कवियोंकी वन्दना करना है जिनमें एक तो अपनी कवितासे मृधम सुन्दर वस्तुओंके निगूढ़ स्वभावमौन्दर्यको बाहर प्रकाशित कर देता है और दूसरा उसके वरपर एक विचित्र ममत्तकी सृष्टि कर टाँसता है । किन्तु उनमें भी बड़े उस मस्तुतरी और भी वन्दना करना है जो इन दोनों प्रकारके

कवियोंकी कृतियोंका मर्म जानता है और उनके परिश्रमका नील समझता है मैं 'वन्दे' के निड् प्रत्ययमें विहित 'तरप्' प्रत्ययका विचित्र विन्यास 'सहृदयता' के प्रति यहाँ कविकी उन-उन भावनाओंका प्रकाशन कर देता है जिन्हें वह अपने मनमें सँजोये पड़ा है । —स० ब्र० सि०

पटपूर्वार्धवक्रता—(पट=सुबन्त अथवा तिङन्त+पूर्वार्ध=प्रातिपदिक अथवा धातु+वक्रता=विन्यासविचित्रता) 'पटपूर्वार्धवक्रता' का अभिप्राय है 'प्रातिपदिक' अथवा 'धातु' शब्दका विन्यासवैचित्र्य । यह भी काव्यकी एक पहचान है । इसका विश्लेषण काव्यसूक्तिमें होता है और इसके विश्लेषणसे कविकी काव्यकला-कुशलताका पता चलता है । इसके अनेकानेक प्रकार हैं, जिनमें १ रुदिवैचित्र्य-वक्रता रुदिशब्दोंके ऐसे प्रयोगोंमें दिखाई दिया करती है जिनसे सहृदय काव्य-पाठकों हृदयमें उन शब्दोंके वाच्यार्थ-से विलक्षण अर्थ भासित हुआ करते हैं । रुदिशब्दोंके विचित्र विन्यासकी दो विशेषताएँ हैं—पहली वह, जिसे 'धर्मगत' रुदिवैचित्र्यवक्रता कहा गया है और दूसरी वह, जो 'धर्मगत' रुदिवैचित्र्यवक्रता कही गयी है । 'धर्मगत' रुदिवैचित्र्यवक्रतामें संज्ञाशब्दोंके लोकप्रसिद्ध 'व्यक्ति' रूप अर्थ, यथावसर, नानाविध अभिव्यग्य धर्मोंसे सर्वथा ओत-प्रोत लगा करते हैं और 'धर्मगत' रुदिवैचित्र्य-वक्रतामें रुदिशब्द अपने वाच्य 'व्यक्ति' रूप पदार्थके अदभुत, अलौकिक धर्म अथवा स्वभावके प्रकाशक प्रतीत हुआ करते हैं । रुदिवैचित्र्यवक्रताका कारण कविकी एक विचित्र इच्छा है जो किसी उद्देश्यमें, कभी किनी वस्तुके प्रति अलौकिक सम्मान भावना प्रकट किया करती है—'लोकोत्तरतिरस्कारइलाघ्योत्कर्षाभिहित्वा ।' (व० जी० २ : ९) । उदाहरणके लिए, आनन्दवर्धनकी सूक्ति—'तदा जायन्ते पुणा यदा ते सहृदयैर्गृह्यन्ते । रविकिरणानुगृहीतानि भवन्ति कमलानि कमलानि ।' यहाँ कमलपदमें 'रुदिवैचित्र्य-वक्रता' है, क्योंकि कवि कहता है—'वे ही कमल कमल हैं जो सूर्यकी किरणों द्वारा अनुगृहीत होते हैं ।' यहाँ यह स्पष्ट है कि 'कमल' शब्दमें जलजमात्रका अर्थ विवक्षित नहीं, अपितु अलौकिक मंगलमयता, विचित्र रमणीयता आदिकी विशेषताओंमें विशिष्ट कमलका अर्थ अभिप्रेत है ।

पटपूर्वार्धवक्रताका दूसरा प्रकार पर्यायवक्रता है, जिसकी अनेक अपनी विशेषताएँ हैं । 'पर्यायवक्रता' की एक विशेषता यह है कि जिसमें कोई पर्याय शब्द—वह शब्द जिसके ममानार्थ और भी शब्द व्यवहृत हो सकते हैं—अपने वाच्य अर्थका अन्तर्गम मित्र-सा—'अभिधेयान्तर्गतम पर्याय', (व० जी० २ १०) लगा करता है । जैसे कि तुलसीकी इस वक्ति 'अत्र चित्त चेतु चित्रकूटहि चतु' (वि० प०) में 'चित्र' पद । यहाँ मन आदि और ममानार्थक शब्दोंके होते हुए भी कविने 'चित्त' पद ही प्रयुक्त किया है, क्योंकि यही पद ऐसा है जो सचेत किये जानेवाले चिन्तनप्रवण अन्त-करणके अर्थका अन्तर्गम सा लग रहा है । पर्यायवक्रताकी दूसरी विशेषता वह है जिसे पर्याय शब्दका, अपने अभिधेय अर्थको, अपने लोकोत्तर उत्कर्षमें पोषित करना कहा गया है—'अभिधेयन्यानिशयपोषक पर्याय' (व० जी० २ १०) । मरदानकी इस सूक्ति—'जब मोहन मुरली अथर

धरी। गृहव्यवहार थके आरजपथ तजत न सक करी।' में 'मोहन' पद अपने अभिधेय 'कृष्ण' अर्थको उसके लोकोत्तर उत्कर्ष-स्वर्गीय सगीत नैपुण्य, गोपीहृदयवशीकरणसामर्थ्य आदिसे भरता प्रतीत हो रहा है। यह भी पर्याय-वक्रताका ही एक प्रकारवैचित्र्य है कि कोई पर्याय शब्द, स्वयं अथवा अपने विशेषणपदके सम्पर्कसे, अपने अभिधेय अर्थको, अपने अन्य रमणीय अर्थ-वैचित्र्यसे विभूषित करता प्रतीत हो—'स्वयं विशेषणेनापि रम्यच्छायांतर-स्पर्शात् अभिधेयमलंकर्तुमीश्वर पर्यायः' (व० जी० २ १०)। उदाहरणके लिए, 'साकेत'की इस उक्ति—'हा लाल! उसे भी आज गँवाया मैंने'में 'लाल' पद स्वयं अपने अभिधेय 'पुत्र'रूप अर्थको, अपने अन्य अर्थ—जैसे कि बहुमूल्य पद्मारागमणि आदिकी कमनीयतासे अलंकृत करता हुआ कैकेयीकी दीनताको और भी दयनीय बना रहा है।

पर्यायवक्रताकी तीसरी विशेषता 'उपचारवक्रता' है। काव्य-साहित्यमें 'उपचारवक्रता'के अनेक रूप दिखाई देते हैं। इसका एक रूप है जिसमें वर्ण्य पदार्थपर दूसरे पदार्थके धर्मका आरोप दिखाई दिया करता है, जिससे सौन्दर्य-प्रेमी कविकी समदृष्टिका परिचय मिला करता है। अचेतन पदार्थ-पर चेतन पदार्थके धर्मका आरोप, मूर्तपर अमूर्तके सौन्दर्यका आरोप, द्रव पदार्थपर तरल पदार्थके स्वभावका आरोप आदि इस उपचारवक्रताके बहुविध वैचित्र्य हैं। जैसे कि सुरदासकी इस सूक्ति—'अँखियाँ हरिदरसनकी भूखी'में 'अँखों'पर चेतन प्राणीके धर्म 'भूख'का आरोप एक काव्यात्मक वैचित्र्य है, क्योंकि इसीसे हरिदर्शनके लिए अँखोंकी वैचैनीका निगूढ अभिप्राय प्रकाशित हो सकता है। उपचारवक्रताका दूसरा रूप वह है जो रूपक प्रभृति अलंकारोंके चमत्कारका प्राणरूप हुआ करता है—'यन्मूला सरसोल्लेखा रूपकादिरलंकृरति' (व० जी० २ १४)। जैसे कि तुलसीदासकी सूक्ति—'एक राम घनश्याम हित चातक तुलसीदास'में 'राम'पर 'श्याम घन' तथा 'तुलसीदास'पर 'चातक'के आरोपसे दोनों भिन्न-भिन्न पदार्थोंमें जो अभेदभावना प्रकाशित हुई है उसमें 'उपमेय' और 'उपमान'की अभेद-कल्पनाकी प्रोत्साहन मिल रहा है, जिसमें राम-रतिकी अभिव्यक्ति अनायास, कि वा उत्कट रूपमें हो उठती है। यहाँ यह ध्यान रखना चाहिये कि पूर्वनिर्दिष्ट उपचारवक्रतामें तो एक पदार्थपर दूसरे पदार्थके धर्मका आरोप हुआ करता है जिसका कारण उन पदार्थोंका किञ्चिन्मात्र सादृश्य हो सकता है, किन्तु यहाँ दो स्वभावतः भिन्न पदार्थोंमें अभेद-भावनाका पोषण किया जाता है जो कि उनके पर्याप्त साम्य-दर्शनसे ही सम्भव है।

पर्यायवक्रताकी चौथी विशेषता 'विशेषणवक्रता'के रूपमें दिखाई देती है। विशेषणवक्रता महाकवियोंकी शैलीकी एक बहुत बड़ी विशेषता है। विशेषणवक्रतामें कारक-विशेषण और क्रिया-विशेषण दोनोंके विचित्र विन्यासका अभिप्राय अन्तर्भूत है। 'विशेषण'के विन्यास-वैचित्र्यसे क्या वस्तु-स्वभाव, क्या रस-समुन्मेष और क्या अलंकार-सौन्दर्य, सभीके सभी अत्यधिक मनोहर लगा करते हैं। उदाहरणके लिए, इस सूक्ति—'मुरली लकुटवारे चन्द्रिका

मकुटवारे, दुरित हमारे दरी राधिका रमनजू'में 'राधिकारमन'- (कृष्ण)के लिए प्रयुक्त 'मुरली लकुटवारे' और 'चन्द्रिका मकुटवारे' इन विशेषण-पदोंकी 'वक्रता' स्पष्ट है, क्योंकि इन्हींकी महिमासे यहाँ 'राधिकारमन'के प्रति कविका प्रेयसी-प्रेम और राधिकाके सौभाग्यके प्रति स्वर्गीय ईर्ष्याभाव एक विचित्रतासे झलक उठता है। इसी भाँति एक भाव-समाहित कविकी इस उक्ति 'सह न सके जब वे चिर सजग व्योमकी क्रान्ति', 'एक दिन ढूँढ़ने निकले दो विहग' में 'चिरसजग'का विचित्र विशेषण-विन्यास 'व्योम'के उस अनिर्भेद्य रहस्यका उन्मीलन कर देता है जिसके उद्भेदनमें इन्द्र और वृत्र-युद्धकी वैदिक कल्पना उत्पन्न हुई थी।

पदपूर्वार्धवक्रताका तीसरा प्रकार सवृत्तिवक्रता है। सवृत्तिवक्रताका अभिप्राय किसी वस्तुके लिए, उसके अलौकिक सौन्दर्यके प्रकाशनार्थ वाचक पदके बदले 'सर्वनाम' पदका प्रयोग-वैचित्र्य है। एक कविकी इस उक्ति—'क्या प्यारके वे पल ही जगका महान् कलक'में 'वे'का प्रयोग इसका एक सुन्दर उदाहरण है, क्योंकि इसीकी महिमासे 'प्यारके पले'की अनुभूत, किन्तु अवर्णनीय उत्कण्ठा, उत्कट रूपसे अभिव्यक्त हो उठती है।

पदपूर्वार्धवक्रताका चौथा प्रकार वृत्तिवैचित्र्यवक्रता है, जिसका अभिप्राय विषय अथवा भाव-सौन्दर्यके अनुरूप समास, कृत् आदि वृत्तिके प्रयोगका वैचित्र्य है।

पदपूर्वार्धवक्रताका पाँचवा प्रकार लिंगवैचित्र्यवक्रता है। इसके भी कतिपय रूप-वैचित्र्य हैं, जिनमें एकार्यवाची भिन्न लिंगवाले पदोंमें स्त्रीलिंग पदका प्रयोग विशेष महत्त्व रखता है। जैसे कि तुलसीदासकी इस सूक्ति—'नयन सरोज मयन सरसीके' (गीतावली)में 'सर'के बदले 'सरसी'का प्रयोग 'लिंगवक्रता'का एक सुन्दर निदर्शन है, क्योंकि रामके बाल-रूपके प्रति वात्सल्यभावकी सुकुमार योजना जितनी इससे सम्भव है उतनी इसके समानार्थक पुलिंग पदके प्रयोगमें नहीं।

पदपूर्वार्धवक्रताका एक और भी सुन्दर प्रकार है, जिसे क्रियावैचित्र्यवक्रता कहा गया है और जिसके रूप-पाँचकमें कविकी क्रियायोजनाका सौन्दर्य दिखाई दिया करता है। इसका प्रथम रूप 'क्रिया' पदकी योजनाका वह वैचित्र्य है जिसमें 'क्रिया' पद 'कर्ता'का अन्तरग-सा प्रतीत होता है 'कर्तुरत्यन्तरगतम्' (व० जी० २ २४)। जैसे कि 'उपमा एक न नैन गही' (सुरदास)में 'गही'का जो प्रयोग है वह यहाँके विषयकी औचित्य-महिमासे, 'नैन'- (रूपग्राहक इन्द्रिय)के प्रति अत्यन्त अन्तरतम-सा लग रहा है। 'क्रियावैचित्र्यवक्रता'का द्वितीय रूप वह है जहाँ कोई 'क्रिया' कर्तृपदके योगसे विचित्र लगा रखती है। जैसे कि 'नीले वितानके तले दीप बहु जागे' (साकेत)में 'जागे'की क्रियाका 'सौन्दर्य' इसके कर्तृपद 'दीप'के सम्बन्धसे विलक्षण बन जाता है, जिससे यहाँ प्रस्तुत निस्तब्ध वातावरणकी विचित्रता और भी अधिक झलक उठती है। क्रियावैचित्र्य-वक्रताके तीसरे रूपमें क्रियाविशेषणके द्वारा 'क्रिया'में सौन्दर्यका आधान दिखाई देता है। जैसे कि 'फहर रहे थे केतु उच्च अट्टोंपर फर फर' (साकेत)में 'फर-फर'के



क्रियाविशेषणमे पताकाओंके 'फहरने'की क्रियाका सौन्दर्य पूरा निरूप उठता है। क्रियावैचित्र्यवक्रताका अति सुन्दर रूप वह है जिसमें क्रियापदमे उपचार-सौन्दर्य झलका करता है। जैसे कि 'जीतो जीतो है रन वसी'(सूरदास)में 'वसी'के लिए प्रयुक्त 'रण जीतने'की क्रियाने 'वसी'पर 'प्रेयसी व्यवहार'का आरोप स्पष्ट झलक उठता है और कविकी कृष्णरतिका आनन्द वह निकलता है।—स० ब्र० सि०

पदमध्यप्रत्ययवक्रता-दे०—'पदपरार्धवक्रता', चौथा प्रकार।

पदवक्रता (अव्युत्पन्न पद . उपसर्ग और निपात-वक्रता)—पदपूर्वार्ध और पदपरार्धवक्रता तो उन पदोंके विचित्र विन्यासमें देखी जाया करती है जो 'नाम' और 'आख्यात' रूप पद हैं, किन्तु 'उपसर्ग' और 'निपात' पद भी, जिन्हें अव्युत्पन्न पद कहा जाता है, क्योंकि प्रकृति-प्रत्यय विभागकी सम्भावनासे परे रहा करते हैं, अपने विचित्र उपनिबन्धमे रमभावके विचित्र परिपोषक हुआ करते हैं। रमभावके विचित्र परिपोषमें समर्थ 'उपसर्ग' और 'निपात' पदोंकी विन्यास-विच्छिन्नता ही नाम 'पदवक्रता' (अव्युत्पन्न पद . उपसर्ग और निपातवक्रता) है जैसा कि कुन्तक(वक्रोक्तिजीवितकार)ने कहा है—'रमादिद्योतनं यस्यामुपसर्गनिपातयो । वाक्यैकजीवितत्वेन साऽपरा पद-वक्रता ।' (२ ३३) अर्थात् पदके पूर्वार्ध और अपरार्धकी वक्रता अथवा विचित्रतासे अनूठी वह पदवक्रता है, जिसमें 'उपसर्ग' और 'निपात'के ही द्वारा काव्य-बन्धमें व्याप्त रसभाव छलक पड़ता है। उदाहरणके लिए, सूरदासकी इस सूक्ति—'अरियाँ अतिहि अजान भई' में 'अतिहि' पद (अव्युत्पन्न) अत्यधिक चमत्कार-कारक है, क्योंकि इसीकी महिमामे मोहनकी रूप-माधुरीके प्रति विस्मित कवि-हृदयका रहस्य खुल निकलता है। —म० ब्र० सि०

पद-शैली—यह कह सकना नरल नहीं है कि किस निश्चित समय काव्य-रचनाकी यह गेय शैली प्रचलित हुई। सिद्धोंके चर्चा-पदोंने इसका इतिहास जोड़ा जा सकता है। परन्तु इसके विकासका मूल स्रोत लोक-गीतोंकी परम्परा ही मानी जा सकती है। वस्तुतः हिन्दीके मात्रिक छन्दोंके विकासमें भी लोक-छन्दोंका आधार था और मात्रिक छन्द लोक-गीतोंकी प्रकृतिसे पूरा मेल रखते हैं। हिन्दी पद शैलीमें विभिन्न छन्दोंका प्रयोग उनके अनेक मिश्रित रूपोंमें हुआ है, इनका निश्चित चिह्न—'टेक' भी मात्रिक छन्दका ही चरण रहता है। पद-शैलीके साथ दूसरी समस्या संगीतशास्त्रकी है। प्रायः पदोंके साथ किसी-न-किसी 'राग'का निर्देश मिलता है। इसका अर्थ यह नहीं है कि कविने पद-रचनाका आधार राग विशिष्ट रखा था या पदविशेष उसी रागमें गाया जा सकता है। आधुनिक संगीतज्ञ तो इन पदोंको भिन्न रागोंमें ही निश्चिन्न करते हैं। वस्तुतः इन निर्देशोंका अभिप्राय यही हो सकता है कि संग्र-दायमें इन पदोंको गाये जानेकी यह विशिष्ट पद्धति रही है। इन पदोंमें संगीतका समन्वय अवश्य है, पर ये राग प्रधान नहीं माने जा सकते, क्योंकि राग स्वर और तालप्रधान होते हैं, परन्तु इनमें प्रधानता भावामिव्यक्तिकी है। इन पदोंमें सामान्य छन्दोंसे अधिक सामिकता तथा ध्वननाके साथ

रूप-सौन्दर्य तथा भाव-सौन्दर्यको अंकित किया गया है। पदोंकी प्रकृति सामान्य मुक्तकोंसे भिन्न है। 'टेक' इसका विशेष अंग है और इसमें पदके भाव-सूत्रका केन्द्र रहता है। किसी भी पदकी 'टेक'में यह देखा जा सकता है। सम्पूर्ण पदमें इस भाव-केन्द्रका प्रसार होता रहता है। मुक्तकमें, विशेषकर रीतिकालके प्रसिद्ध छन्द कवित्त-संवायमें भावोत्कर्ष क्रमिक रूपसे अग्रसर होकर अन्तिम चरणमें परिसमाप्त होता है। परन्तु पद-शैलीमें भाव-चित्र अथवा मूल संवेदना युग्मित होती हुई अपने प्रसारमें पाठकको या श्रोताको अभिभूत कर लेती है।

हिन्दी माहिल्यमें पद-शैलीकी दो निश्चित परम्पराएँ मिलती हैं। एक सन्तोंके 'सवदों'की जो वास्तवमें पद-शैलीमें ही प्रायः लिखे या गाये गये हैं। इस परम्पराका सम्बन्ध सिद्धोंके चर्चा-पदोंसे सरलतासे देखा जा सकता है, क्योंकि सन्तोंने भावना तथा प्रतीकोंके क्षेत्रमें सिद्धों और नाथोंमें बहुत कुछ ग्रहण किया है। दूसरी परम्परा कृष्ण भक्तोंकी पद-शैली है जिसका आधार लोक-गीतोंकी शैली होगा। विद्यापतिके पदोंके अत्यधिक लोक-प्रचलित रूप से यह अनुमान लगाया जा सकता है, परन्तु यह नहीं माना जा सकता कि ये दोनों परम्पराएँ किसी स्तरपर समान नहीं हैं। लगभग सभी आधुनिक भारतीय भाषाओंमें भक्ति-भावनाकी अभिव्यक्तिके लिए पद-शैलीका प्रयोग मध्य युगमें हुआ है और इससे भी यही सिद्ध होता है कि पद-शैलीका विकास तत्कालीन लोक-गीतोंमें ही हुआ है।

कबीर, दादू, नानक तथा सुन्दरदास आदि अनेक मन्त कवियोंने पद-शैलीका प्रयोग अपनी गम्भीर तथा सघन भावामिव्यक्तिके लिए किया है। इन्होंने साखियों-का प्रयोग प्रायः सत्य-निरूपण, उपदेश, ज्ञानचर्चा आदिके लिए किया है, परन्तु पदोंका प्रयोग अपनी आध्यात्मिक अभिव्यक्ति(प्रेम-विरह)के लिए किया है। यही कारण है कि जिन सन्तोंमें कवित्व तथा भाव-प्रवणता विशेष है वे अधिक सुन्दर पदोंकी रचना कर सके हैं। कबीर और दादूके पदोंका विशेष महत्त्व है। इन कवियोंने 'उलटवाँसियों'की रचना भी पद-शैलीमें की है।

कृष्ण-काव्यमें विद्यापतिने सर्वप्रथम पद-शैलीका बहुत ही सुन्दर और सफल प्रयोग किया है। यौवनके स्फुरण, सौन्दर्य तथा उद्देगजनक प्रेम-विरहके चित्र उनके पदोंमें इस सजीवताके साथ अंकित हुए हैं कि जनता उनसे भाव-विह्वल हो उठी। इनके वाद सूरका सारा काव्य व्यक्तित्व पद-शैलीमें ही निर्मित है। उनके 'सूरसागर'का सम्पूर्ण कवित्वपूर्ण और सजीव भाग पदोंमें है। 'सूरसागर'में कथाका सूत्र लेकर भी सूरकी मौलिक प्रकृति मुक्त है और वे सौन्दर्य तथा भावनाके कुशल कवि हैं। पद-शैली उनकी इसी प्रकृतिके अनुकूल है। वे सौन्दर्य-चित्रोंके अनेक पक्षोंको और भावनाके अनेक सूक्ष्म और सघन क्षणोंको अपने पदोंमें मार्मिकता तथा कुशलताके साथ अभिव्यक्त कर सके हैं। परमानन्ददास, कृष्णदास, नन्ददास आदि अष्टछापके कवियोंपर सूरकी स्पष्ट छाप है। पर पुष्टिमार्गके बाहरके कवियोंने भी पद-शैलीमें ही अपनी भक्ति-भावनाको व्यक्त किया है। इनमें भीरोंवाँसका महत्त्वपूर्ण स्थान है, क्योंकि

इनकी पदशैलीमें स्वच्छन्द मुक्ति है और सहज भावावेग है। अपने पदोंके माधुर्यके लिए हितहरिवंशका नाम भी प्रसिद्ध है। आधुनिक कालमें भारतेन्दु हरिश्चन्द्रके पदोंमें सुरकी मार्मिकता मिलती है और सत्यनारायण कविराजके पदोंमें भी कोमल भावशैलीता है।

राम-काव्यके अन्तर्गत तुलसीदासने अपनी कुछ रचनाएँ पदशैलीमें की हैं। 'कृष्णगीतावली'में उन्होंने कृष्णकी कथापर आधारित पद लिखे हैं, 'गीतावली'में राम-कथा पदोंमें गायी गयी है और यह तुलसीकी उत्कृष्ट रचनाओंमें है। इसमें भावोंकी मार्मिकता 'रामचरितमानस'से अधिक प्रभावशाली है, यह पदशैलीकी ही विशेषता है। उनकी 'विनयपत्रिका'का अधिकांश पदशैलीमें है (प्रारम्भमें श्लोकशैली है)। तुलसीकी पदशैलीमें समानरूपसे सफलता प्राप्त हुई है, इसमें सन्देह नहीं है। यद्यपि वर्तमान कालमें पदशैलीका प्रचार विलकुल नहीं है, पर सामान्य जनता और सुशिक्षित जनोंमें सामान्य रूपसे इनका प्रचार और आकर्षण है। इसमें इस शैलीकी शक्तिका अनुमान लगाया जा सकता है।—२०

**पदार्थस्वरूपवक्रता-दे०—'वाक्यवक्रता'।**

**पद्मरि-**मात्रिक समछन्दका एक भेद। 'प्राकृतपैगलम्'में पञ्जरिया नामक छन्द दिया गया है जिसके प्रत्येक चरणमें १६ मात्राएँ तथा अन्तमें जगण (SIS) कहा गया है (१ १२६)। हिन्दीमें यही छन्द पद्मरि कहलाया है। भिखारीदासने पद्मरि छन्दके प्रत्येक चरणको १६ मात्राका माना है और अन्तमें यगण(SIS)का निर्देश किया है, परन्तु उदाहरणमें जगणका प्रयोग ही किया है—'नभ रैन सघन तममय विलास, पद अदकत कण्ठक दर्भजाल।' (छन्दो० : पृ० २६)। भानु कविने अवश्य पद्मरि की परिभाषा यही देकर पञ्जरिया नामक छन्द भिन्न माना है (छ० प्र० पृ० ४८)। हिन्दीमें, इस छन्दका व्यापक प्रयोग हुआ है, चन्द (पृ० २१०), सूर (सू० २१०), तुलसी (गीतावली), केशव (रा० च०), मान (रा० वि०), सदानन्द (रा० भ०), सुदन (सू० च०), गुलाब (क० ग०) तथा बोधराज (ह० रा०)। चारणोंमें वीर रसके प्रसंगोंमें, विशेषकर युद्धवर्णनके लिए इसका प्रयोग हुआ है। अपभ्रंशमें इस छन्दमें सामान्य वर्णनकी परम्परा थी। हिन्दीके कवियोंने भी वीर रसके अतिरिक्त अन्य प्रसंगोंमें इसका उपयोग किया है। मानने ठेकेजकी सामग्री, आभूषण, सुदनने वीरोंकी वंशपरम्परा तथा नामावली, जोधराजने आश्रयदाताकी प्रशंसा, ऋतु आदिका वर्णन इस छन्दमें किया है। तुलसीने 'गीतावली'में होली-वर्णनके लिए पदमें इस छन्दका प्रयोग किया है—'देखत वमन्त राजा-धिराज। देखत नभ कौतुक सूर समाज।' (७ १०३)। सुदनका प्रयोग—'यो पर्यो सोर दिल्ली अपार। पुर लोग पुकारत बार बार।' (सू० च० ३१ १२, ६)। इस छन्दमें ८-८ पर यति लगानेका नियम भी रहा है, पर हिन्दीके कवियोंने इसमें पर्याप्त छूट ली है। कभी-कभी १०, ६ पर यति है, कभी किसी चरणमें ठीक यति है और अन्यमें नहीं। केशवके इस छन्दमें—'कपि गोभित सुभट अनेक संग। ज्यों पूरन शशि सागर तरंग।' (रा० च० २१ ५६)में यतिका नियम लग सकता है। —स०

**पद्म-दे०—'कमल'।**

**पद्मावती-**मात्रिक समछन्दका एक भेद। 'प्राकृतपैगलम्'के अनुसार यह ३२ मात्राके चरणवाला छन्द है, जिसमें १०, ८, १४ पर यति होती है। भानुने इसीके आधारपर अन्तमें दो गुरु (SS) तथा चौकलमें जगण(SIS)के न पडनेका निर्देश किया है। परन्तु 'पैगलम्'में गुरुका आदेश यतियोंपर ही है, अन्तमें नहीं, यह उदाहरणमें स्पष्ट है (१ १४४-५)। इस छन्दका प्रयोग केशवने किया है—'यद्यपि जग कर्ता, पालक हर्ता, परिपूरण वेदन गाये। (रा० च०)।

**पद्मिनी-दे०—'महासुदा'।**

**पद्य-**संस्कृत साहित्यशास्त्रमें श्रव्य काव्यका एक भेद। दे०—'साहित्यरूप'। काव्य गद्य, पद्य या गद्य-पद्यके मिश्रित रूपमें लिखा जा सकता है। पद्य-काव्यमें तात्पर्य है छन्दो-वद्ध काव्य-महाकाव्य, खण्डकाव्य, पद्य निबन्ध, मुक्तक, गीति आदि। इस प्रकार पद्यका अर्थ होता है छन्दोवद्ध रचना। व्युत्पत्तिकी दृष्टिमें पद्युक्त अर्थात् गण-मात्रायुक्त रचनाको पद्य कहते हैं। इस प्रकार पद्य शब्द रचनाके वास्तविक रूपका बोध कराता है, उसकी आन्तरिक प्रकृतिका कोई संकेत नहीं देता। अस्तुने पद्य और कविताका अन्तर करके इसी ओर लक्ष्य किया है (दे०—'कविता', 'काव्य')।

परन्तु पद्य शब्दका प्रयोग कविताके लिए भी होता है, ठीक उसी प्रकार जैसे अंग्रेजीके वर्मका शाब्दिक अर्थ छन्दोवद्ध रचना (मीट्रिकल कम्पोजीशन), कोई एक छन्द या कोई एक छन्दोवद्ध पक्ति होता है, फिर भी उसका प्रयोग कविता(पोएट्री या पोएम)के अर्थमें भी होता है। इसका कारण यह है कि काव्यकी अर्थ-व्याप्तिमें गद्य-रचनाओंके समावेशके बावजूद कविता और पद्य बहुत-कुछ अभिन्नसे मान लिये गये हैं। पद्य और काव्यके अन्तरको स्पष्ट करनेके लिए न जाने कितना ऊहापोह हुआ है, परन्तु फिर भी दोनोंमें सम्बन्धकी कुछ ऐसी अनिवार्यता हो गयी है कि गद्यकी काव्यात्मक अर्थात् सौन्दर्यवृत्तिपर आधारित सवेदनशील और रसात्मक रचनाओंको गद्य विशेषण जोड़कर गद्य-कविता, गद्य-काव्य या गद्य-गीति नामसे अभिहित करना पड़ता है। —ब्र० व०

**पद्य-निबन्ध-दे०—'पद्य प्रबंध'।**

**पद्य-प्रबंध-**प्राचीन भारतीय साहित्यशास्त्रमें प्रबन्धका अर्थ मर्मबन्ध कथात्मक काव्य या कथा आख्यायिका माना जाता था। रुद्रदेने इसी अर्थमें प्रबन्ध शब्दका प्रयोग करते हुए लिखा है—'सन्ति द्विधा प्रबन्धा काव्यकथाख्यायिकादयः।' इस तरह प्राचीन भारतीय आलंकारिकोंने अनुसार महाकाव्य, खण्डकाव्य, कथा, आख्यायिका, धर्मकथा, परिकथा आदि रसात्मक तथा वर्णनात्मक कथाएँ प्रबन्ध हैं। हेमचन्द्रने प्रबन्धको प्रबन्ध-काव्यसे भिन्न एक स्वतन्त्र काव्य-रूप माना है और 'परप्रबोधनार्थ' लिखी गयी नीति या धर्म-सम्बन्धी उपदेशात्मक कथाओं, जैसे, 'नलोपाख्यान' आदिको प्रबन्ध कहा है। परवर्ती कालमें ऐतिहासिक और विशिष्ट व्यक्तियोंसे सम्बन्धित निजन्धरी या कल्पित घटनाओं-पर आधारित लघु कथाओंको प्रबन्ध कहा जाता था, जैसे 'प्रबन्धकोश', 'भोजप्रबन्ध' और 'पुरातनप्रबन्धमग्रह'के

प्रबन्ध । किन्तु आधुनिक युगमें प्रबन्ध शब्दका अर्थ परिवर्तित हो गया है । आजकल विचारात्मक, विज्ञापनात्मक और विवेचनात्मक गद्यबद्ध रचनाओंको, चाहे वे समीक्षात्मक हों या नैदान्तिक, प्रबन्ध कहा जाता है । अब यह शब्द अंग्रेजीके 'थीसिस' शब्दके अर्थमें प्रयुक्त होता है । कभी-कभी प्रबन्ध शब्दका प्रयोग निबन्ध (पेसे) शब्दके समानार्थके रूपमें भी होता है, किन्तु सामान्यतया निबन्ध और प्रबन्धका यह भेद मान्य हो गया है कि निबन्ध आकारमें लघु, अत्यधिक संक्षिप्त और समाप्त-शैलीमें लिखा गया होता है और प्रबन्ध बड़े आकारका तथा व्याख्यात्मक होता है । इस तरह आजकलकी साहित्यिक मान्यताके अनुसार प्रबन्ध और निबन्ध विचारक्षेत्रके शब्द हैं, काव्य या कथा-क्षेत्रके नहीं । यद्यपि प्रबन्धकाव्य शब्दका व्यवहार आज भी होता है, पर केवल प्रबन्ध शब्द आज प्रबन्धकाव्य या कथा-आख्यायिकाका बोधक नहीं रह गया है ।

प्राचीन भारतीय आलंकारिकोंने पद्य-प्रबन्ध नामक कोई काव्यरूप नहीं माना है । पद्य-बद्ध शास्त्र-ग्रन्थ तब भी लिखे जाने थे, पर उन्हें काव्य या साहित्यके अन्तर्गत नहीं माना जाता था । आधुनिक युगमें गद्य प्रधानतया विचार-विवेचनाका और पद्य भावाभिव्यजनका साध्यम बन गया है । अतः आज गद्य-काव्य या गद्य गीतके अतिरिक्त सागराका सारा काव्य पद्य-बद्ध होता है । प्राचीन कालमें नाटक और कथा-आख्यायिकाको भी काव्य ही माना जाता था, पर अब उन्हें काव्य नहीं, गद्य साहित्यके अन्तर्गत माना जाता है । फिर भी इस युगमें ऐसी पद्य बद्ध रचनाएँ लिखी गयी हैं जिन्हें न तो विशुद्ध काव्य ही माना जा सकता है और न पद्य-बद्ध शास्त्र ही कहा जा सकता है । ऐसी रचनाओंको पद्य प्रबन्ध या पद्य-निबन्ध कहा जा सकता है, क्योंकि उनमें आधुनिक युगमें गद्यमें लिखे गये विचारात्मक या भावात्मक प्रबन्धके गुण पाये जाते हैं । अंग्रेजी साहित्यमें एलेक्जेंडर पोपकी रचनाएँ, 'एमे आन क्रिटिसिज्म' और 'एसे आन मैन' पद्य-प्रबन्धके उदाहरणके रूपमें रखी जा सकती हैं । पद्य-बद्ध होते हुए भी ये दोनों रचनाएँ क्रमशः समीक्षा और दर्शनकी विवेचना प्रस्तुत करती हैं और उन्हें विशुद्ध काव्यकी कोटिमें नहीं रखा जा सकता । पद्य-प्रबन्धमें बौद्धिक विवेचन और तर्क-पद्धतिका अधिक सहारा लिया जाता है और सूक्ष्म भावाभिव्यजन तथा मानसिक अनुभूतियों और दृश्योंके चित्रणका उनमें अभाव होता है । हिन्दीमें द्विवेदीयुगकी बहुत-सी पद्य-बद्ध रचनाएँ जैसे 'भारत-भारती', 'हिन्दू' आदि अपनी इनित्वात्मकता, उपदेशात्मकता और बौद्धिक विवेचनाके कारण पद्य प्रबन्धकी कोटिमें आती हैं । वर्तमान युगके कवि रामधारी सिंह 'दिनकर'के काव्य-ग्रन्थ 'कुण्डलेश्वर'की भी कुछ विद्वानोंने पद्य-प्रबन्ध या काव्य-प्रबन्ध कहा है । 'कुण्डलेश्वर'में कथा-प्रबन्धका नितान्त अभाव है, फिर भी वह प्रबन्ध काव्योंके समान लम्बा काव्य है, सुक्तक काव्य नहीं है । कथा-विहीन होनेपर भी उनका आकार बड़ा होनेका कारण यह है कि उसमें युद्ध और शान्तिकी समस्या तथा गान्धीवाद, समाजवाद, निष्काम कर्म और मन्यास आदि विविध विषयोंपर बहुत ही विघटता और तर्कपूर्ण ढंगमें विचार किया गया

है । कविके शब्दोंमें ही 'वस्तुतः कुण्डलेश्वर युद्धकी मीमांसा है ।' 'दिनकर'ने इस काव्यकी भूमिकामें न्वय कहा है, 'मुझे जो कुछ कहना था, वह युधिष्ठिर और भीष्मका प्रसंग उठाये बिना भी कहा जा सकता था, किन्तु तब यह रचना आयुध प्रबन्धके रूपमें नहीं उतरकर सुक्तक बनकर रह गयी होती, तो भी यह सच है कि इसे प्रबन्धके रूपमें लानेकी मेरी कोई निश्चित योजना नहीं थी । यही नहीं, 'इस प्रबन्ध कविता'में व्यास और महाभारतका भी बन्धन नहीं है ।' इन उद्धरणमें 'प्रबन्ध-कविता' शब्दका व्यवहार प्रबन्ध-काव्यके लिए नहीं बल्कि पद्य प्रबन्ध या काव्य-प्रबन्धके अर्थमें हुआ है और 'प्रबन्ध' शब्दसे कविका अभिप्राय कथा-प्रबन्ध नहीं बल्कि विषयप्रधान विचारात्मक और विवेचनात्मक प्रबन्ध या निबन्ध (थीसिस)से है । पद्य-प्रबन्ध नामक काव्यरूप अधिक प्रचलित नहीं है और सम्भवतः इसीलिए हिन्दीके आधुनिक साहित्यशास्त्रियों द्वारा भी इस शब्दका प्रयोग अधिक नहीं होता है (दे०—'कविता') ।—श० ना० सि०

**पनिहारिन**—जातिविशेषका गीत, पनहरों या पनमरोंकी एक जाति होती है जो गाँवके घरोंमें पानी भरती है, उक्त गीत इसी जानिने मन्वद्ध है, पनमरोंकी एक जातिका नाम कँहार है—इनके गीतको कँहरवा कहते हैं । पनिहारिनके गीत कँहरवाने बहुत भिन्न नहीं होते । —२० अ०

**परंपरावाद**—रूढ़िवाद या सनातनीपन या शाश्वतवादके नामने परम्परावाद चला आ रहा है । यह विभिन्न रूपोंमें लकीर पीटनेवाला दर्शन बना है । साहित्यमें यह 'ट्रैडिशन-नैलिज्म' अंग्रेजीमें 'एज आफ रीजन'के कालमें 'इन्साइक्लोपीडिकल' रूपमें मिलता है । नन्ददुलारे वाजपेयी, गुलाब राय, नगेन्द्र इत्यादि स्पष्टतः परम्परावादी हैं । वे प्राचीन काव्यशास्त्रका आधार लेते हैं या व्याख्या करते हैं तो केवल नवीनका विरोध करनेके लिए । ये आलोचक 'स्टेड्स-को-इज्म' (एनाइज्म)के संस्थापक होते हैं । नवीनमें जो भी प्रयोगशील, साहसिक या प्रगति-उन्मुख हो, वह उन्हें अच्छा नहीं लगता । इस परम्परा-प्रतिष्ठाके मोहमें कई बार मिथ्या प्रतिष्ठा और 'मीटियाक्रेसी' भी टाढ़ पाने लग जाती है, क्योंकि परम्पराके कुछ अंग जीवित रहते हैं जो मराण नवीनतममें धुल-मिल जाते हैं, जब कि परम्पराका बहुत-सा हिस्सा कार्डकी तरह नष्ट जाता है या सिर्फ जग चढ़ाता रहता है । वे पोलें पत्ते या भूत सिद्धान्त आगे स्फूर्ति या प्रेरणा जगा नहीं सकते, चाहे उन्हें स्वर्णम कह लो या 'ममियों'की भौंति शब्द-रसायन मसालोंसे सजा-नैवारकर रखो । —प्र० मा०

**परंपरित रूपक**—दे०—'रूपक', मातवाँ प्रकार ।

**परकीया (नायिका)**—सामाजिक मन्वन्धोंके आधारपर नायिकाका दूसरा भेद : जो स्त्री किसी अन्य पुरुषसे प्रेम-सन्वन्ध स्थापित करे । भरतने इसके स्थानपर कन्यका शब्द दिया है । 'अधिपुराण'में इस भेदका निश्चित उल्लेख मिलता है । यह विभाजन सर्वस्वीकृत है । भानुदत्तने भी 'परगामित्वात्' परकीया माना है । केशवने इसे कृष्णके मन्वन्धने 'परमप्राय परमात्माकी प्रिया' माना है—'सर्वतः पर परमिद्ध जग ताकी प्रिया जु होइ' (२० प्रि० प्र० ३ ६७) । पर अन्य सभी आचार्योंने 'प्रेम करै परपुरुषसँ'

(मतिराम), 'परपुरुषरत' (पद्मावर) माना है। किंचित् श्रुतिकोणका अन्तर अवश्य जान पड़ता है। कुछ लेखकों ने परपुरुषमे प्रेमके उल्लेखके साथ अपने पतिकी अवहेलनाकी बात भी कही है—'जाकी गति उपपति सदा पति सों रति गति नाहि।' (देव भा० वि० परकीया) अथवा 'श्रृंगारदर्पण'में भी कहा गया है—'निजपतिवचन'। इस परिभाषाके अन्तर्गत अनूठाकी स्थिति नहीं रह जायगी। संस्कृत नाट्यशास्त्रके ग्रन्थोंमें परकीयाको स्थान नहीं मिला, 'दशरूपक'में अन्य स्त्रीका उल्लेख अवश्य है। वस्तुतः संस्कृतके सम्पूर्ण साहित्यमें परकीयाका चित्रण प्रधान रूपसे अथवा महत्त्वपूर्ण ढंगसे नहीं हुआ है। काव्यशास्त्र-ग्रन्थों-मेंसे भी कुछमें परकीयाका प्रेम रसाभास माना गया है (मम्मट)। पर परकीयाका प्रेम अपनी गहराई तथा तीव्रतामें अधिक व्यक्त होता है, अतः काव्यशास्त्रियों ने रसाभासकी सीमामें केवल अत्यन्त अनुचित स्थलोंको माना है।

हिन्दी साहित्यका रीतिकाल परकीया-प्रेमसे भरा हुआ है, परन्तु इस सम्पूर्ण साहित्यमें नायक कृष्णको माना गया है। कृष्ण साहित्यमें गोपियोंका प्रेम परकीया-भावका प्रेम ही है। विद्यापतिकी राधा परकीयाके समान ही भावविह्वल और उद्दिग्ग चित्रित की गयी है। जयदेवका 'गीतगोविन्द' उनका आधार है, जिसमें राधा स्वतः परकीयाके रूपमें अंकित है। जयदेवने राधाके परकीया-रूपका मासल तथा वासनाभय चित्र प्रस्तुत किया है, जो अपनी सौन्दर्यानुभूति तथा प्रत्यक्ष और सशक्त शैलीके कारण भक्तिभावनाकी प्रेरणा दे सका है। विद्यापतिकी राधामें शरीरके साथ भावना भी प्रधान है, उसमें वासनाकी पीड़ा और वेदनाके साथ प्रेमकी अनुभूति भी अभिव्यक्त हुई है। बंगाली कवि चण्डीदासकी भावशीलता और प्रेमकी पीड़ा एक सीमातक विद्यापतिकी राधामें है, पर चण्डीदासकी राधामें शरीरके स्थानपर हृदय ही प्रधान है। वस्तुतः चण्डीदासकी प्रेमभावना इसी कारण भक्तिसे अधिक निकट है। सूरदासने राधाको स्वकीयाके रूपमें प्रस्तुत किया है और उनके आधारपर हिन्दीके अन्य भक्त कवियोंमें अनेकने ऐसा ही किया है, पर उनकी गोपियोंमें परकीया-भाव है। इन भक्त कवियोंने 'भागवतपुराण'का आधार इस प्रमगमें लिया है। गोपियाँ कृष्णको परपुरुषके रूपमें स्वीकार करती हैं, पर वे उनकी दृष्टिमें अलौकिक पुरुष अथवा परमपुरुष हैं। रीतिकालके कवियोंने नायकरूपमें कृष्णको स्वीकार अवश्य किया है, पर आध्यात्मिक विस्तृत भूमिकाके अभावमें उनका काव्य परकीयाकी लौकिक प्रेमलीलासे ऊँचा नहीं उठ सका। यद्यपि इस साहित्यमें उसके नानाविध भावोंका सुन्दर और विशद चित्रण हुआ है, विशेषकर रीतिकालके प्रभावमें आनेवाले उन्मुक्त भक्त कवियोंमें परकीया-भाव अधिक भावशील तथा उद्देगशील है। रसखान, आलम, घनानन्द, शेख आदिने अपने प्रेमको इन स्तरपर प्रकट किया, पर उममें भावतन्मयताकी गहरी अभिव्यक्ति है। रसखानने गोपियोंके माध्यमसे अपने प्रेमको प्रकट किया है—'मेरी सुभाव चित्तैको माहरी लाल निहारिके वसी बजायो। या दिन तें मोहि लागी ठगीरी लोग कहै कोउ वावरी आयो। यों रसखान धिरयो

सिगरो ब्रज जानत वै कै मेरो जियराई। जो कोउ चाहै भलौ अपनौ तौ सनेह न काहूसों कीजिये माई ॥' (मीतल ब्र० ना० ख० ३. २०९)। इसी प्रकार घनानन्दमे परकीया-भावकी उद्दिग्गता स्फुरित होती है। इसके अन्य भेद १ अनूठा, २ ऊठा तथा १ मुदिता, २-विदग्धा, ३ अनुशयाना, ४ गुप्ता, ५ लक्षिता, ६ कुलटा हैं। (इनको इन्हीं शब्दोंके अन्तर्गत देखें)। विभाजन-विस्तारके लिए दे०—'नायिका-भेद'। —र०

**परदेसिया**—परदेसियाके गीत वे मनोहर गीत हैं, जिनमें परदेशमें गये हुए पतिके वियोगमें उसकी पत्नीकी विरह-वेदना मुखरित हो उठी है। इन गीतोंकी रचना 'विदेसिया'के तर्ज पर की गयी है और इनका वर्ण्य विषय भी वही है, जो विदेसियाके गीतोंमें पाया जाता है। इन गीतोंकी प्रत्येक पंक्तिमें 'विदेसिया'की जगह 'परदेसिया' शब्द उपलब्ध होता है। जैसे 'धरी राति गइली पहर राति गइलीसे, दुआ करेले ठाढ सोर परदेसिया।' भिखारी ठाकुरकृत विदेसिया गीतोंकी नकल पर 'परदेसिया'की रचना हुई है। दे०—'विदेसिया'। —क० दे० उ०

**परपीडन**—परपीडन (sadism)की उत्पत्ति सामान्य व्यवहारमें ही मिलती है। मनुष्यमें स्वाभाविक आक्रामक-वृत्ति होती है, क्रोध उसमें सम्बद्ध भवेग है। फ्रायड और अन्य मनोविश्लेषकोंके अनुसार यह मूल प्रवृत्ति कामवृत्तिसे भी सम्बन्धित हो जाती है, क्योंकि यौन व्यापारमें विषयके प्रतिरोध पर विजय पाना जैसी आवश्यकता है, पशुजीवनमें नरको मादासे युद्ध करके अपने वशमें लाना पड़ता है। सामान्य मनुष्यके यौन व्यापारमें भी इस आक्रामक वृत्ति का थोड़ा मिश्रण रहता है। जब यह अंश अत्यन्त प्रबल रूप ले लेता है और यौन व्यापारके प्रमुख उद्देश्यको पृष्ठभूमिमें करके स्वतन्त्र अस्तित्व पा जाता है तो इसे कामवृत्तिकी विकृति मानते हैं। इस अवस्थामें कामोत्तेजनाके विषयको पीड़ा पहुँचाकर ही व्यक्तिको तृप्ति मिलती है।

परपीडन और अत्मपीडन दोनों घनिष्ठ रूपसे सम्बन्धित हैं, वृत्ति एक ही है, रूप दो हैं। आत्मपीडन परपीडनका ही अधिक विकृत रूप है। स्त्रियों और स्त्रैण स्वभाववाले पुरुषोंकी परपीडनकी इच्छा प्रायः आत्मपीडनका रूप ले लेती है। —प्री० अ०

**परपुरप्रवेशप्रतिम**—दे०—'काव्य-हरण', 'अर्थ-हरण'का भेद।

**परमार्थ**—दे०—'विज्ञानवाद'।

**पराभक्ति**—ईश्वरके प्रति अनुरक्तिका नाम पराभक्ति है, 'सापरात्रुरक्तिरोश्वरे' (शाण्डिल्य-सूत्र) यह अहैतुकी और अव्यवहित होती है, 'अहैतुक्यव्यवहिता या भक्ति पुरुषोत्तम।' (श्रीमद्भागवत २९. १२)। इसे साध्या भक्ति भी कहते हैं। साध्यज्ञान और पराभक्तिमें कोई भेद नहीं है। 'वह सालोक्य, साष्टि, सामीप्य, सारूप्य, मायुज्य, कैवल्य, निर्वाण आदि किसी प्रकारका भी लाभ या मुक्ति नहीं चाहता। पराभक्तियुक्त साधक भगवत्-सेवाके अतिरिक्त कुछ नहीं चाहता। शाण्डिल्य सूत्रमें जिस मुख्य भक्तिका उल्लेख है वह पराभक्ति ही है। गीतामें भी कहा है—'य इमं परमं गुह्यं मदभक्तेष्वभिधास्यति। भक्तिं मयि परा कृत्वा।'।

(१८६८) । 'कहा करो वैकुण्ठहि जाय'-परमानन्द (अष्ट-छापके कवि-५० १८०) । 'तुम्हारी भक्ति हमारे प्रान'- (सू० ना० न० प्र० सू० १६९) (परा भक्तिके विस्तृत लक्षणोंके लिए देखिये भागवत ३।२९।११-१०)-वि०मो०अ०

**परिकर**-साध्व्यगर्भने गम्भीरपम्याश्रय वर्गका विशेषण-वैचित्र्य सम्बन्धी अर्थालंकार इसका अर्थ है उपकरण, शोभा बढ़ानेवाली सामग्री । इसका विवेचन रुद्रने प्रारम्भ हुआ, ऐसा लगता है । इसके सम्बन्धमें दो मत रहे हैं । मम्मट, नय्यक, जयरथ, विद्याधर तथा विश्वनाथके अनुसार इस अलंकारमें एकमे अधिक विशेषण होने चाहिये । दूसरी ओर 'प्रदीप', 'उद्योत' और जगन्नाथके अनुसार यद्यपि एकसे अधिक विशेषण होनेपर व्यंग्यकी अधिकताके कारण चमत्कार अधिक होता है, पर एकमे अधिक विशेषणके बिना भी इनका प्रयोग हो सकता है । एक भी सामिप्राय विशेषणके प्रयोगसे यह अलंकार होता है । मम्मटके अनुसार 'जिसमें सामिप्राय विशेषणोंके द्वारा प्रकृत अर्थका प्रतिपादन किया जाय' (का०प्र० २० . ११८) । विश्वनाथ इसी मतको दुहराते हैं—'उक्तविशेषणै सामिप्राय' (ना०द० १० ५७) । हिन्दीके आचार्योंने प्राय 'चन्द्रालोक' तथा 'कुवलयानन्द'के आधारपर 'आसय लिये जहाँ विमेषन होय' (भा०भू० . ९५) अथवा 'सामिप्राय विमेषननि' (शि०भू० १६० । ल०ल० २६४ । का०नि० १६) दिया है और परिकुराकुरको स्वतन्त्र अलंकार माना है । वस्तुतः इनमें सामिप्राय विशेषणोंमें विशेष्यका कथन किया जाता है अर्थात् वक्ताका अभिप्राय विशेषणोंमें व्यक्त होता है । उदा०—'मालमें जाके कलानिधि है वह साहव ताप हमारौ हरैगौ । अंगमें जाके विभूति भरी वह मोनमें सन्पनि भूरि भरैगौ ।' (का०नि० : १६) अथवा—'क्यों न फिरै सब जगतमें करत दिगविजै मार । जाके ह्य नामन है कुवलय जीतनहार ।' (ल०ल० . १६६), यहाँ विशेषणोंका प्रयोग सामिप्राय है ।

आचार्योंने एक प्रश्न उठाया है—अभिप्रायरहित विशेषणका होना 'अपुष्टार्थ' दोष माना जाता है, अतः उनका सामिप्राय प्रयोग उस दोषका निराकरणमात्र हुआ । जगन्नाथ आदि एक विशेषणके प्रयोगमें भी यह चमत्कार मानते हैं और साथ ही उनका कहना है कि अपुष्टार्थ दोषके अभाव और परिकर अलंकारके विषयमें अन्तर है । नौन्दर्ययुक्त उत्कर्षक विशेषण होना परिकरका लक्षण है और चमत्कारके अपकर्षका अभाव अपुष्टार्थ दोषका परिहार है । परिकरके विशेषणोंमें जो अभिप्राय अन्निहित होते हैं, वे गौण व्यंग्यार्थ होते हैं, उनमें विशेषणोंका वाच्यार्थ ही प्रधान रहता है, क्योंकि वाच्यार्थमें ही चमत्कार होता है । टे०—'कयाकाव्य' । —शि० प्र० सि०

**परिकरांकुर**—परिकरमें अन्तर्भूत होनेवाला उमी वर्गका अर्थालंकार । इसको जयदेव, विद्याधर तथा अप्पय दीक्षित द्वारा स्वीकृति मिली है । 'उद्योत'के अनुसार 'विशेषण' शब्द इतना व्यापक है कि उनमें विशेष्य भी आ जाता है, अतएव इसे स्वतन्त्र अलंकार माननेकी आवश्यकता नहीं है (५० १०८) । 'चन्द्रालोक'के अनुसार इसका लक्षण 'सामिप्राये विशेष्ये तु भवेत्' (५ ४०), 'कुवलयानन्द'में

इसीका अनुसरण है । हिन्दीके आचार्योंने भी इसी रूपमें इसे ग्रहण किया है—'सामिप्राय विशेष जव' (भा० भू० . ९६) अथवा 'सामिप्राय विमेषनै' (ल० ल० १६४) । सामिप्राय विशेष्यके कथनको यह अलंकार माना गया है—'गमा भामा कामिनी कहि बोलौ प्रानेस । प्यारी कहत खिसात नहि पावस चलत विदेस ।' (वि० र० . ७०३), अथवा—'होते कहूँ कूर नौ न जानो करते धाँ कहा, एतो कर करम अकूर हँ कमायौ जो ।' (उ०अ०) । इसमें प्रथममें 'भामा' आदि तथा द्वितीय में 'अकूर' विशेष्यका प्रयोग सामिप्राय है । —शि० प्र० सि०

**परिचय (आलोचना)**—परिचयमें तात्पर्य है पुस्तक-परिचय । पुस्तकको पढ़कर उसके विषयके सम्बन्धमें पाठकोंको 'रिपोर्ट' दे देना वास्तवमें 'पुस्तक-परिचय' है । पुस्तकके विषय, विषयविस्तार आदिके सम्बन्धमें, अर्थात् पुस्तकमें क्या है, केवल इतना बता देना परिचयका उद्देश्य है । रिपोर्ट देनेवालेकी भाँति परिचयका लेखक अपनेको अलग रखता है । यदि वह व्यक्तिगत दृष्टिकोण देने लगेगा तो पुस्तक-समीक्षकके निकट आ जायगा । व्यावहारिक रूपमें पुस्तक-परिचय और पुस्तक-समीक्षामें कोई अन्तर नहीं किया जाता, किन्तु दोनोंमें भेद है, यद्यपि दोनोंका पत्र-पत्रिकाओंसे घनिष्ठ सम्बन्ध है और ये दोनों प्रणालियाँ तथा स्वयं आलोचना भी मुद्रणकलाके फलस्वरूप प्रचलित हो नकी है । पुस्तकका परिचय देते समय पुस्तकके आकार-प्रकार, छपाई, गेट अप, मूल्य, जिल्द, पुस्तक मिलनेके पते आदिका भी उल्लेख कर दिया जाता है । वास्तवमें पुस्तक-परिचय विशासनके अतिरिक्त और कुछ नहीं है । पाठकों और लेखकोंके बीच मध्यस्थता और लोकस्व परिष्कृत करना, ये उद्देश्य पुस्तक-परिचयके नहीं हैं । (टे०—'पुस्तक-समीक्षा') । —ल० सा० वा०

**परिणाम १**—साध्व्यगर्भ अमेदप्रधानके आरोपमूलक अर्थालंकारका एक भेद । इसका अर्थ है अवस्थान्तर होना । इसका विवेचन नय्यकसे प्रारम्भ हुआ, ऐसा जान पड़ता है । विश्वनाथके अनुसार—'विषयात्मतयारोप्ये प्रकृताधीपयोगिनि' (सा० द० . १० . ३४) अर्थात् जहाँ उपमान उपमेयपर आरोपित होकर उसके कार्यको करनेमें समर्थ होता है । वस्तुतः विश्वनाथ अपनी परिभाषामें बहुत स्पष्ट नहीं हैं । अप्पय दीक्षितने 'चित्रमीमामा'में स्पष्ट कहा है कि जहाँ उपमान (आरोप्यमाण) किसी कार्यके उपयोगमें असमर्थ होकर उस सामर्थ्यको प्राप्त करनेके लिए उपमेयसे अभिन्न रूप होता है, परिणाम अलंकार स्वीकार किया जाता है (५० ५५) । जगन्नाथने भी माना है कि जहाँ स्वतन्त्र रूपसे कार्यमाधनमें असमर्थ उपमान उपमेयसे अभिन्न होकर समर्थ होता है (२० ग० ५० २४८) । हिन्दीमें जयवन्त मिहने परिणामका लक्षण और उदाहरण 'कुवलयानन्द'के आधारपर दिया है । मतिरामने—'विषयी विषय अमेद सों जहाँ करत कनु काज ।' (ल० ल० . ७५) लक्षण दिया है, जिसमें विश्वनाथके लक्षणके समान अस्पष्टता है । भूपणके अनुसार अमेद होकर और (उपमान) 'स्वे' काम करता है (शि० भू० . ६७) । इसमें 'स्वे' अस्पष्ट है, उपमान वास्तवमें उपमेयका कार्य



करता है। उदा०—‘हाथिन विदारिवेकौ हाथ है हथ्यार तेरे, दारिद विदारिवेकौ हाथिये हथ्यार है।’ (ल० ल० ७६) या—‘दूर करे मेरे दुरित गौरीके पदकज।’ (पोदार २० म०) अथवा—‘मेरा शिशु ससार वह दूध पिये परिपुष्ट हो।’ (मै० श० गु०)। इन उदाहरणोंमें हथ्यार, कमल तथा ससारके बिना अपने उपमेयमे एकरूप हुए काम नहीं हो सकता है।

परिणाम और रूपकमें समता जान पड़ती है। जगन्नाथ-के अनुसार परिणाममें उपमान स्वयं कार्य करनेमें असमर्थ होनेके कारण उपमेयसे एकरूप होता है और रूपकमें उपमान स्वयं कार्य करनेमें समर्थ होता है। रूयकने इस मतसे उलटा मत प्रतिपादित किया था। ‘अलंकारसर्वस्व’में उन्होंने कहा कि रूपकमें उपमानका किमी कार्यके करनेमें औचित्यमात्र रहता है और परिणाममें उपमेय आरोपके बिना कार्य नहीं कर सकता। स्पष्ट यह मत पण्डितराजके मतसे अलग है और इसमें उलटा दृष्टिकोण है। विद्याधरने ‘एकावली’में रूयकका अनुसरण किया है, पर उनके ‘अलंकारसर्वस्व’में परिणामका लक्षण—‘परिणामे तु प्रकृतात्मतया आरोप्यमाणस्योपयोग’ है और यह उपर्युक्त परिभाषाओंसे बिल्कुल एकरूप है। —२०

**परिणाम २—नाटककी कथावस्तुकी अन्तिम स्थिति,** जिसमें संघर्षका अन्त हो जाता है और नाटकका फल हमारे सम्मुख आ जाता है, परिणाम (कनक्लजन) कहलाता है। उदाहरणके लिए, ‘स्कन्दगुप्त’ नाटकके पाँचवें अंकमें उस स्थलकी लीजिये जहाँ पर्णदत्तकी साधनासे साम्राज्यके सभी वचे रत्न एकत्र होकर स्कन्दगुप्तकी छत्रच्छायामें एक बार पुनः आर्यावर्तकी रक्षाका उद्योग करते हैं और वह उद्योग सफल हो जाता है। खिगिल बन्दी बनाया जाता है और सिन्धुके इस ओर फिर कभी न आनेका पणबन्ध लेकर स्कन्दगुप्त उसे मुक्त कर देता है। इस प्रकार आर्यावर्त एवं उसके गौरवकी रक्षा होती है। दूसरी ओर, युद्धक्षेत्रमें ही पुरगुप्तको रक्तका टीका लगाकर वह गृहकलह और कौटुम्बिक अशान्तिको भी पूर्ण रूपसे मिटा देता है। नाटकीय संघर्षके पश्चात्तकी यह स्थिति परिणाम कही जायगी।

आधुनिक उपन्यासों एवं नाटकोंमें हमें प्रायः ऐसी कथा भी मिलती है जिसमें परिणाम कुछ नहीं निकलता। कथावस्तुमें इस परिणामहीनताका बहुतसे यथार्थवादी यह कहकर अनुमोदन करते हैं कि नाटक एवं उपन्यासको जीवनका सच्चा चित्रण करना चाहिये और वास्तविक जीवनमें अन्तिम परिणाम होता ही नहीं, क्योंकि प्रत्येक स्थितिमें नवीन कार्योंकी सम्भावनाएँ निहित होती हैं। यह तर्क सैद्धान्तिक रूपसे सही है, किन्तु वास्तवमें पाठक या प्रेक्षक स्वभावतः कथाके अन्तमें परिणामकी कामना करते हैं, जिसमें कथानकके सभी सूत्र आकर मिल जायँ, कुछ छूटा नहीं रहे।

परिणामकी दृष्टिसे नाटकोंका सुखान्त एवं दुःखान्त, दो वर्गोंमें विभाजन सर्वश्रेष्ठ है। सुखान्तका अन्त सुखमय होना है, जिसमें नायकके इष्टफलकी प्राप्ति होती है। दुःखान्तका अन्त दुःखमय होता है, जिसमें नायकका

अमंगल होता है। किन्तु इस विषयमें कोई सटीक नियम निर्धारित नहीं किया जा सकता। कभी-कभी ऐसा होता है कि अन्तमें कथाके वास्तविक उद्देश्यकी क्षति होती है, जब कि उसके अधिकांश मत्पात्रोंका भाग्य फलता है। इसी प्रकार दुःखान्त नाटकमें परिणामसे उत्पन्न शोकानुभूति इस बातके प्रदर्शनसे कुछ हलकी हो जाती है कि वास्तविक विजय आदर्शोंकी ही हुई तथा सत्पात्रोंकी भौतिक पराजय व्यर्थ नहीं गयी। उदाहरणके लिए, ‘रोमियो एण्ड जूलिएट’ में हमारी करुणानुभूति उस समय कुछ हलकी हो जाती है जब हमें यह शान्त होता है कि वह पारिवारिक शत्रुता जिसने रोमियो तथा जूलिएटके प्रेमका दुःखद अन्त किया था, स्वयं भी उसी प्रेमके कारण नष्ट हो गयी, जीत प्रेमकी ही हुई।

अरस्तूके मतानुसार परिणामका स्वाभाविक होना आवश्यक है। यदि नाटकका परिणाम कार्य-कारणके सिद्धान्तके अनुसार न होकर केवल संयोगपर आधारित हो तो वह निम्न कोटिका माना जायेगा। —श्या० मो० श्री० **परिपंथिर सांगपरिग्रह—दे०—‘रस दोष’, तीसरा।**  
**परिप्रेक्ष्य—दे०—‘प्रक्षेपण’।**

**परिवृत्ति—वाक्यन्यायमूल अर्थालंकार (दे०—‘अर्थालंकारों-का वर्गीकरण’), जिसमें पदार्थोंका सम और असमके साथ विनिमय होता है। इसमें वस्तुओंका परस्पर आदान-प्रदान किया जाता है। इसीको ‘विनिमय’ भी कहते हैं। यह अलंकार प्राचीनों (भामह, दण्डी)से ही स्वीकृत चला आया है। मम्मटके अनुसार इसमें ‘परिवृत्तिविनिमयो योऽर्थानां स्यात्समासमे’ सम और असम वस्तुओंका विनिमय (का० प्र० १० ११३) होता है। विश्वनाथके शब्दोंमें प्रस्तुत अलंकारकी परिभाषा इस प्रकार है—‘परिवृत्तिविनिमय समन्यूनार्थकैर्भवेत्’ अर्थात् समान, न्यून और अधिकके साथ विनिमय (सा० द० १० ८)। प्रारम्भमें भामहने इस अलंकारमें ‘अर्थान्तरन्यास’का रहना आवश्यक माना था (का० ल० ३ ३९)। वामन और परवर्ती आचार्योंने यह नहीं माना है। वामनने ‘विसदृश’ कहकर तथा विश्वनाथने सम, न्यून तथा अधिकका उल्लेख करके इसी बातको स्पष्ट किया है।**

हिन्दीके आचार्योंमें प्रायः सभीने इस अलंकारको स्वीकार किया है। एक या दो भेदोंका उल्लेख किया गया है—‘थोड़ा देकर बहुत अथवा बहुत देकर थोड़ा लेना’के रूपमें। ‘भाषाभूषण’ और ‘कविकुलकण्ठाभरण’में थोड़ा देकर बहुत लेनेमें, ‘ललितललाम’में ‘घाटि वाटि द्वै बातको जहाँ पलटिवो होय’ (२७७) और ‘शिवराजभूषण’में एक बात देकर दूसरी बातको लेने (२४५)के रूपमें एक ही भेद स्वीकार किया गया है। ‘पद्माभरण’में पद्माकरने ‘दो धोरो लिय अधिक जहँ’ तथा ‘दो धोरो लेत जहँ’ (१८६, १८७) दो भेद स्वीकार किये हैं। ‘रसरहस्य’में कुलपतिका लक्षण स्पष्ट है—‘अर्थनको जहँ बदलिवो विनिमय कहिये सोय। सम असमके भेद करि सो पुनि द्वै विधि होय।’ कुलपतिने इसे विनिमय कहा है।

स्पष्ट है कि परिवृत्ति दो प्रकारकी होती है सम और असम अथवा विषम। सम तथा असमके भी आगे चलकर दो-दो भेद हैं। १ **सम परिवृत्ति—(क) उत्तम विनिमय**

अर्थात् उत्तम वस्तु देकर उत्तम वस्तुका ग्रहण, (ख) न्यून विनिमय—न्यून वस्तु देकर न्यूनका ही ग्रहण । २ विषय परिवृत्ति—(क) उत्तमसे न्यूनका विनिमय, उत्तम वस्तु देकर न्यूनका ग्रहण, (ख) न्यूनसे उत्तमका विनिमय, न्यूनका प्रदान और उत्तमका ग्रहण । इनके उदाहरण क्रमशः इस प्रकार हैं—(क) उत्तम विनिमय—‘चूड़ सौरभ अर्पण करती है सुरभित नलय पवन, तरुशारार्य उमे चढाती है फल पत्र सुमन’ (कादम्बिनी) । (ख) न्यून विनिमय—‘श्रीशकरकी सेवारन भक्त अनेक दिखाते हैं, किन्तु वस्तुतः उनमें क्या वे दृष्ट भी लाभ उठाते हैं । अस्थिमालमय अपने ननको अर्पण वे कर देते हैं, सुण्डमालमय तन उनमें वस्त्र परिवर्तनमें पाते हैं ।’ (का० क० ३०) । इसमें ‘अस्थिमाल’ और ‘नरसुण्डमाल’ दोनों न्यून गुणयुक्त वस्तुओंका विनिमय है । वह ‘व्यानन्तुति’ मिश्रित ‘परिवृत्ति’ है । (ग) उत्तमसे न्यूनका विनिमय—‘कहा कहाँ हाँ कौन सों आयी हाँ लहकाइ । सुधि-सुधि हरि सब हरि लई दीन्हां विरह बलाइ ।’ (क० कु० क० त०) । ‘क्रान्ति हो चुकी आनि भेट अब आ मैं व्यजन कटेंगी, मोती न्यौछावर करके अब श्रमकण वीन धटेंगी ।’ (का० द०) । (घ) न्यूनसे उत्तमका विनिमय—‘मो मन मेरी बुद्धि लै करि हरको अनुकूल । लै त्रिलोककी साहिबी दै धतूरको फूल ।’ (ल० ल० . २७) । ‘मेरे अतिथिदेव आवें तो मैं सिर माथे लूँगी । उसने मुझको देह दिया म उसे प्राण भी दूँगी ।’ (मं० अ० गु०), इसमें देह न्यूनसे उत्तम प्राणका परस्पर विनिमय है ।

परिवृत्ति अलंकारमें यह बात विशेष रूपसे स्मरणीय है कि इसमें कविकल्पित विनिमय ही होता है, वास्तविक नहीं । जहाँ वास्तविक विनिमय होता है वहाँ इस अलंकारकी स्थिति सम्भव नहीं हो सकती । जहाँ अपनी ही वस्तुका त्याग और ग्रहण हो, वहाँ यह अलंकार नहीं माना जाता । इस अलंकारका प्रयोग रीतिकालमें कम हुआ और उदाहरणोंमें न्यूनधिकताका विनिमय ही है, जैसा उन्होंने लक्षणमें स्पष्ट कहा है ।

रीतिकालीन आचार्य देवने अपने ‘भाव-विलास’में ‘परिवृत्ति’का जो उदाहरण दिया है, वह वस्तुतः इस अलंकारसे सम्बद्ध नहीं है, क्योंकि वहाँ विनिमय दूसरेके नाथ नहीं है । यहाँ पयाय अलंकारकी स्थिति मानी जा सकती है । केशवके ‘परिवृत्ति’के लक्षणमें विनिमयका भाव भी स्पष्ट नहीं है—‘और कटु बीज जहाँ उपजि परे कलु और’ (कविप्रिया . १३ ९) जो ‘विषादन’का लक्षण है । उदाहरणमें केवल एक पंक्तिमें प्रस्तुत अलंकारका उदाहरण है ‘दं परिरन्मन मोहनको मन मोहि लियो नजनी सुख-टाई ।’ (वही १३ . ४१) । —वि० स्ना०

परिसंख्या—वाक्यन्यायमूल अलंकार जिसमें किसी वस्तुका एक स्थानमें प्रश्नपूर्वक अथवा प्रश्नरहित, व्यंग्यरूपमें निषेध करके किसी अन्य स्थानमें स्थापन किया जाय । यह निषेध कहीं तो प्रतीयमान अर्थात् व्यंग्य होता है और कहीं वाच्य अर्थात् उसका शब्द द्वारा कथन होता है । अतः इसके चार प्रकार हैं—१ प्रश्नपूर्वक प्रतीयमान निषेध, २ प्रश्नपूर्वक वाच्य, शब्द द्वारा कथन, निषेध, ३ प्रश्नरहित प्रतीयमान व्यंग्य निषेध, ४ प्रश्नरहित वाच्य

निषेध । न्द्रस्ते इस अलंकारकी स्वीकृति रही है । ‘परिसंख्या’ शब्दका अर्थ ‘जिसमें निषेध ही किया जाय’ है । मम्मटके शब्दोंमें परिसंख्या अलंकारकी परिभाषा इस प्रकार है—‘किंचित्पृष्ठमपृष्ठ वा कथित यत्प्रकल्पते । ता दृगन्यव्यपोहाय परिसंख्या तु सा स्मृता’ (का० प्र० १० . ११०) अर्थात् पूछी गयी अथवा न पूछी गयी किसी बातका ऐसा शब्दतः प्रतिपादन हो जो अन्तमें अपने समान किसी अन्य वस्तुके निषेधमें परिणत हो जाय । विश्वनाथका लक्षण मम्मटके समान है, केवल इन्होंने इस निषेधको वाच्य तथा व्यंग्य, दो प्रकारका और कहा है ।

जयदेवने ‘चन्द्रालोक’में किंचित् भिन्न लक्षण दिया है—‘निषिध्यैकमन्यस्मिन्वस्तुयच्चन्’ अर्थात् किन्हीं दो वस्तुओंके समान गुणका एकमें अभाव बताकर दूसरेमें आरोप करना । हिन्दीमें इनके और अप्पय दीक्षितके आधारपर प्रायः इसी लक्षणका प्रचार हुआ । ‘भाषा-भूषण’का लक्षण यही है—‘इक थल वरजि दूजे थल ठहराइ’ । मतिराम, भूषण, पद्माकर आदिके लक्षण इसके समान हैं । कुलपति मिश्रने ‘रसरहस्य’में परिसंख्याका लक्षण-निरूपण मम्मट तथा विश्वनाथके आधारपर किया है—‘पूछ्यो अनपूछ्यो कलुक, कल्यो मानि जहँ लेइ । वा सम और न करनको, परिसंख्या कहि देइ ।’ उदा०—प्रश्नपूर्वक प्रतीयमान व्यंग्य-निषेध—‘हेत कहा जगमें जसको परकाज मैंवार-योई निसिवासर । काहे तैं आनंद होत हिये मनभावते साजनके रहिवे घर ।’ (चिन्तामणि) । प्रश्नपूर्वक वाच्य निषेध—‘आज कुदिलता कौनमें, राज मनुष्यन माहि ? देखौ वृद्धि दिचारिकै, व्याल वसमें नाहि ।’ (का० नि० . १७) । प्रश्नरहित प्रतीयमान निषेध—‘मूलन ही को जहाँ अवोगति केशव गाइय । होम हुतासन धूम नगर एकै मलिनाइय । दुर्गति दुर्गन ही जो कुटिल गति सरितन ही में । श्रीफलको अभिलाष प्रकट कविकुलके जीमें ।’ (रा० च०) । अथवा—‘देहनें पुलक, उरोंमें भार, भ्रुवोंमें भग, हगोंमें वाण । अघरमें अनृत, हृदयमें प्यार, गिरामें लाज, प्रणयमें मान ।’ (सुमित्रानन्दन पन्ना), इनमें पुलक, भार, भग, वाण आदिके एक-एक स्थानपर स्थापन द्वारा इनकी अन्यत्र स्थितिका प्रश्नरहित प्रतीयमान निषेधसूचक परिसंख्या अलंकार है । प्रश्नरहित वाच्य निषेध—‘सुक्ति बेनि हीं मैं बसै, अमी वर मैं अधरानि । सुख सुन्दरि सजोग ही, और ठौर जनि जानि ।’ (का० नि० . १७) अथवा—‘जहाँ वक्रता सर्पके चालमें थी, प्रजामें नहीं थी न भूपालमें थी । नरोंमें नहीं, कालिमा थी घनोंमें, जनोंमें नहीं शुष्कता थी वनोंमें ।’ (का० द०) । इसमें एक स्थानमें गुणका अन्यत्र स्थापन है, जो वाच्य है । अतः प्रश्नरहित निषेधवाच्य होनेके कारण परिसंख्या अलंकार है ।

चिन्तामणिने द्रिष्ट शब्दोंके आधारपर परिसंख्याके चार भेद और भी माने हैं और इनका उदाहरणसहित लक्षण-निरूपण ‘कविकुलकल्पतरु’में किया है—१ शब्दगत वर्जनीया प्रश्नपूर्विका श्लेषमूल परिसंख्या, २ प्रश्नपूर्विका अर्थगत वर्जनीया श्लेषमूल परिसंख्या, ३ शब्दगत वर्जनीया अप्रश्नपूर्विका श्लेषमूल परिसंख्या, ४ अर्थगत

वर्जनीया अप्रश्नपूर्विका श्लेषमूलक परिसख्या। उन्होंने अन्तिम भेदका उदाहरण इस प्रकार दिया है—‘मति मरोचमय हारिका, हरि नगरी अवदात। सुनी त्रिगुन वर वाहिमें, जामें तमकी बात।’

दासने तीन भेद, प्रश्नपूर्वक व्यंग्य, प्रश्नपूर्वक वाच्य तथा विना प्रश्न व्यंग्य माने हैं तथा ‘प्रश्नपूर्वक’, ‘विना प्रश्नपूर्वक’ और ‘प्रश्न अप्रश्नपूर्वक’ के रूपमें उदाहरण दिये हैं। केशवका यह प्रिय अलंकार है। ‘रामचन्द्रिका’में इसका प्रचुर रूपमें प्रयोग मिलता है। —वि० स्ना०

परिहास-दे०—‘सखीकर्म’।

परुषा वृत्ति-दे०—‘वृत्ति’, दूसरी।

परोक्षवाद—वर्कलेमे लगाकर काण्टक सब आदर्शवादी या विज्ञानवादी दार्शनिक किसी-न-किसी अज्ञात, अज्ञेय, अपरिभाष्य, अपरिमेय परोक्ष-सत्तामें विश्वास करने लगे। धर्मने पहले जो जादूई विश्वनिन्यता दिया था, उसे तार्किक-आध्यात्मिक समर्थन प्राप्त हुआ। फिर यूरोपमें एक प्रत्यक्षवादी लहर आयी—डार्विन, मार्क्स, रसेलतक यह बात चली। परन्तु बर्गसाँ, वाइटहेड आदि एक अज्ञात जीवन-शक्तिको मानते रहे। परोक्षवादकी पुष्टि मिलकर एक प्रकारका नव्य-रहस्यवाद पनपा। अपने देशमें इनका उत्तम उदाहरण अरविन्दवादी दर्शन है। वह मानवकी अपरिमित सम्भावनाओंमें एक परम-मानव और उसकी ऊर्ध्व-चेतनाकी परिवर्चन करता है। —प्र० मा०

पर्यस्तापहनुति-दे०—‘अपहनुति’, तीसरा भेद।

पर्याय—वाक्यन्यायमूल अर्थालंकार। पर्याय शब्दका अर्थ है—अनुक्रम। पर्याय अलंकारमें एक ही आधेयकी क्रमशः, कालभेदसे एक साथ नहीं, अनेक आधारोंमें स्वतः स्थिति होती है अथवा अन्य द्वारा की जाती है। ‘विशेष’ अलंकार-से इसका पृथक्करण कालभेद शब्दके द्वारा किया जा सकता है, क्योंकि ‘विशेष’में एक आधेयकी एक ही कालमें अनेक आधारोंमें स्थितिका वर्णन होता है। इसका विवेचन रुद्रटमें मिलता है। पर मम्मटकी व्याख्या अधिक स्वीकृत हुई। विश्वनाथके अर्थोंमें ‘पर्याय’का लक्षण है—‘क्वचिदेकमनेकस्मिन्ननेक चैकान् क्रमात्। भवति क्रियते वा चेतदा पर्याय इष्यते।’ (सा० द० १० ८०) अर्थात् जहाँ एक वस्तु क्रमसे अनेक आधारोंमें अथवा अनेक वस्तुएँ क्रमसे एक आधारमें स्थित हों या की जायें। मम्मटने भी दोनों रूपोंको स्वीकार किया है।

हिन्दीके आचार्योंमें जसवन्त मिहने ‘भाषाभूषण’में ‘कुवलयानन्द’ तथा ‘चन्द्रालोक’के आधारपर इसका लक्षण तथा उदाहरण दिया है। मतिराम तथा भूषणके लक्षण संक्षेपके कारण अस्पष्ट है—‘कै अनेक है एकमें कै अनेकमें एक।’ (ल० ल० २६७) अथवा ‘एक अनेकनमें रहै एक हि मैं कि अनेक।’ (शि० भू० २४२)। कुलपतिका काव्यलक्षण स्पष्ट और पूर्ण है—‘एक अनेकनमें रहै क्रम परजायसु और। सो दूजोर अनेक जहँ रहत एक ही ठौर।’ (र० र० १५७)। चिन्तामणि तथा पद्माकर आदिने ऐसा ही लक्षण दिया है। मिखारीदाने इस आश्रय-त्यागको ‘घटती बढ़ती देखिकै’ सकोच तथा विकास, दो रूपोंमें कहा है। हिन्दीके आचार्योंने इन दोनों भेदोंमें ‘स्वतः स्थित’ अथवा ‘अन्य

द्वारा’का अन्तर नहीं किया है।

प्रथम पर्याय—(क) स्वतःसिद्ध अनेक आधार—‘होलाहल तोहि नित नये, किन सिखये ये ऐन। हिय अम्बुधि हरगार लग्यो, वसत अवैं खल वैन।’ (म० श० ४. अनु०)। इसमें हलाहल-रूप एक आधेयके समुद्र-हृदय, महादेवका कण्ठ और दुर्जन-वचन-रूप अनेक आधार अनुक्रमके साथ कहे गये हैं और ये आधार स्वतः सिद्ध हैं। इसी प्रकार महादेवकी पंक्तियोंमें—‘तेरी आभाका कण नभको देता अगणित दीपक दान। दिनको कनक राशि पहनाता विधुको चोंदीका परिधान।’ (का० द०)। यहाँपर एक आभाकी स्थितिका ताराओंमें, दिवसके प्रकाशमें और चन्द्रमाकी उज्ज्वलतामें वर्णन है। (ख) अन्य द्वारा अनेक आधार—‘जीत रही औरगमें, सबै छत्रपति छाँड़ि। तजि ताहूको अव रही, सिवसिरजा कर माँड़ि।’ (शि० रा० भू० २४३) और—‘अलि कहाँ सन्देश भेजूँ, मैं किसे सन्देश भेजूँ। नयन पथसे स्वप्नमें मिल प्यासमें घुल। प्रिय मुझीमें खो गया, अब दूतको किस देश भेजूँ।’ (महादेवी. का० द०)। द्वितीय पर्याय—जहाँ अनेक वस्तुओं(आधेयों)की एक आधारमें स्वतः स्थिति हो अथवा अन्य द्वारा की जाय। ‘द्वितीय समुच्चय’में भी अनेक वस्तुओंकी एक आधारमें स्थितिका वर्णन होता है, किन्तु ‘द्वितीय पर्याय’में अनेक आधेयोंकी एक आधारमें क्रमशः स्थितिका वर्णन होता है और ‘द्वितीय समुच्चय’में एक ही कालमें। उदा०—‘प्रति वासर हरि होतु है, हियके सुघर सुभाय। हुती लरकई अगसों, वही तरुनई आय।’ (र० पी० नि० १९५)। यहाँ एक शरीर-रूप आधारमें ‘लरकई’ आदि अनेक आधेयोंकी स्थितिका वर्णन किया गया है अथवा ‘अमृत भरे दरमें प्रथम, मधुर खलनके वैन। दुख दायक पाछै वनै, अन्तर विष दुख ऐन।’ (अ० म० ४४०)। यहाँ अमृत और विष, दोनों वस्तुओंकी एक आधाररूप खलके वचनमें स्थिति है। वस्तुतः यह अलंकार वर्णन सौन्दर्यसे सम्बद्ध है, इसलिए इसका प्रयोग भक्तिकाल, रीतिकालसे आधुनिक कालतक निरन्तर हुआ है।

दासके ‘सकोच पर्याय’का उदाहरण—‘सब जग ही हेमन्त है, सिसिर सु छाँहन मीत। रितु वसन्त सब छाँड़ि-के, रही जलारौ सीत।’ और ‘विकास पर्याय’का उदाहरण—‘असुँवनते वौ नद कियौ, नदते कियौ समुद्र। अब सिंगरौ जग जलमई, करन चहत है रुद्र।’ (का० नि० १८)। पहलेमें क्रमशः आधारका क्षेत्र सीमित और दूसरेमें विस्तृत हो गया है। —वि० स्ना०

पर्यायवक्रता-दे०—‘पदपूर्वार्धवक्रता’, दूसरा प्रकार।

पर्यायोक्ति—सादृश्यगर्भके गम्यौपम्याश्रय वर्गका प्राचीनोंसे स्वीकृत चला आनेवाला अर्थालंकार। शब्दार्थ है पर्याय अर्थात् दूसरी तरहसे वैचित्र्यके साथ कहना। भामहके अनुसार—‘यदन्येव प्रकारेणाभिधीयते।’ (काव्याल० ३.८) इसका लक्षण है, जिसको दण्डी तथा उदभटने अधिक स्पष्ट किया है। मम्मटने अनुसरण तो प्राचीनोंका किया है, पर उनकी अपनी विशेषता भी है—‘इसमें वाच्यार्थका एक ऐसा प्रतिपादन होता है जो वाच्य-वाचकभावसे भिन्न हुआ करता है।’ (का० प्र० १० ११५)। भामह, दण्डी आदिमें

‘अन्य प्रकार’ या ‘प्रकारान्तर का भाव स्पष्ट नहीं है, पर मन्मत्ते वृत्तिमें ‘अवगमन व्यापार’ कहकर इसे स्पष्ट किया है। उन्होंने यह भी स्पष्ट किया है कि व्यञ्जना द्वारा वाच्यार्थका कथन पर्यायोक्तिमें आवश्यक है। यहाँ व्यञ्जनाके द्वारा वाच्यार्थका कथन ध्वनि द्वारा नहीं सिद्ध होता है, वरन् जो चमत्कार है वह उक्तिवैचित्र्यका है। विश्वनाथने रव्यकके आधारपर इसको ‘भग्यागम्यम्’ कहा है (मा० ८० . १० . ६१), जिसका अर्थ है प्रकारान्तरमे कथन। यहाँ प्रश्न उठ सकता है कि जो गम्य है वह उसी स्थानपर वाच्य कैसे हो सकता है? रव्यकके अनुसार ‘गम्य अपने कार्यके द्वारा व्यक्त होता है और कार्यकारणका अन्योन्याश्रय मन्मन्ध है, अतः कार्यके व्यक्त होनेसे कारणका सकेन अपने-आप मिल जाता है।’ (अ० स० पृ० १११)। हिन्दीके आचार्योंने प्रायः ‘कुवलयानन्द’का अनुसरण किया है और इसके भेदोंका उल्लेख किया है।

प्रथम-अमीष्ट अर्थका दूसरे प्रकारमे कथन—‘गम्य अर्थ प्रगटे तहाँ और वचन रचनानि।’ (ल० ल० . १४७) अथवा ‘नुगम्य जहँ, फुरै वचन रचनानि।’ (पद्मा० . १०३)। उदा०—‘महाराज सिवराज तेरे बैर देखियतु, घन-वन है रहे हैं हरन हवनीनके।’ (शि० भ० . १७३) यहाँ शिवानीकी धाकसे ‘हरन खाली हो गये हैं’ कहना अमीष्ट है पर कहा अन्य प्रकारसे गया है। अथवा—‘वनका व्रत हम आज तोड़ सकते कहीं। तो मामीकी भेंट छोड़ सकते नहीं।’ (मा० : का० ८०) यहाँ भी बातको अन्य प्रकारसे कहा गया है। द्वितीय—इसको ‘कुवलयानन्द’में व्याजसे स्पष्टाधन कहा गया है।—‘जहाँ कपटर्ता करत है रचिर मनोरथ वाज।’ (ल० ल० . १८०) अथवा—‘साधव मिमि करि काज’ (पद्मा० . १२३)। परन्तु टण्डी आदिके अनुसार इसमें अपने इष्टार्थकी सिद्धिके लिए प्रकारान्तरसे (वहानेने) कथन किया जाता है। उदा०—‘तुलसी अवलम्ब न और कट्ट लरिका केहि माँति जिआइहाँ जू। वर मारिये मोहि विना पग धोये हां नाथ न नाव चढ़ाईहाँ जू।’ (क० . २) यहाँ केवटका इष्टार्थ प्रकारान्तरमे व्यक्त हुआ है अथवा—‘देखन मिस मृग विहंग तर फिरहि बहोरि-बहोरि।’ (रा० च० मा० . का० ८०)। —शि० प्र० नि०

पर्यालोचना—‘पर्यालोचना’का अर्थ है ‘चारों ओरमे देखना’, समीक्षा आदि। इस शब्दका प्रयोग आलोचना या समीक्षाके पर्यायरूपमें होता है, किन्तु यह प्रयोग अत्यन्त विरल है। साय ही ‘पर्यालोचना’ शब्दका प्रयोग रिब्यू या ‘गुस्तक-समीक्षा’के लिए भी होता है। दे०—‘आलोचना’, ‘रिब्यू’। —ल० सा० वा०

पलना—‘पलना’ या ‘पालना’, जन्मोत्सवमें छठीके दिन गाये जानेवाले जन्माके विविध गीतोंमेंसे एक, ब्रजलोक और अवधलोकमें प्रचलित। इसमें शिशुको पालना झुलाने और मन्मन्धियों द्वारा उसके नेग-न्योछावरका उल्लेख रहता है। —र० ज्ञ०

पलायन—पलायनका वैज्ञानिक रूप—‘यदस्ति’ (जो है) मे यन्नास्ति (जो नहीं है, नवीन) की ओर जानेकी स्वाभाविक प्रवृत्तिको पलायन कहते हैं। यह आधुनिक उत्क्रान्तिवाद- (रिमर्जेंट एवोल्यूशन) की विचारधारा है जो प्रकृति और

पुरपमें विकास तथा उत्तरोत्तर नवीन रूपोंके आविर्भावको पलायन-प्रवृत्तिका परिणाम मानती है। मानव-स्तरपर असन्तोष इसीका दूसरा रूप है। वहाँ वर्तमान स्वभाव-निष्ठ और ‘वास्तविक’से ‘अनागत, मंकल्प-साध्य’ तथा काल्पनिक-की ओर ले जानेकी प्रेरणाका मूल है। इस प्रकार पलायन जीवन और जगत्की व्यापक मूल प्रवृत्ति है।

दार्शनिक स्तरपर ‘पलायन’का रूप काल और देशकी सीमाओंमें बद्ध और परिमित स्वरूपको त्यागकर असीम और अनन्त ब्रह्म (वृहत्) स्वरूपको पानेकी इच्छा ‘पलायन’ है। यह ‘पलायन’ वैदिक साहित्यकी अनेक प्रार्थनाओंमें निहित है, जैसे ‘असतो मा सद्गमय, तमसो मा ज्योतिर्गमय, नृत्योर्मा अमृतं गमय।’ आगे चलकर, वेदान्त-दर्शनके निर्वैद और बौद्ध-दर्शनके वैराग्यका मूल यही पलायन है।

साहित्य और कलामें पलायन नवीनके प्रति उत्साह तथा प्राचीनके प्रति निराशाकी भावनाओंकी जाग्रत् करता है। उत्साह और निराशा पलायनवादके दो मूल तत्त्व हैं। किन्तु विरोधी होनेके कारण इनका समन्वय जितना आवश्यक है उनना कठिन भी है। साहित्य और कलाके इतिहासमें ऐसे युग होते हैं जिनमें या तो अनेक साधनों द्वारा उत्साह, प्रसन्नता, वैभव, शक्ति, विजयोल्लान आदि भावनाओंकी अभिव्यक्ति कलाकारोंने की है या इन्होंने निराशा, विनाश, समर्पण (जो भक्तिका मूल तत्त्व है), वैराग्य, त्याग आदिसे अपनी रचनाओंको भावित किया है।

प्रथम महायुद्धके अनन्तर विश्वकी नैतिक, आर्थिक तथा सामाजिक व्यवस्था और आदर्शोंमें हास हुआ, जिसके प्रतिक्रियास्वरूप यूरोपीय कला और साहित्यमें पलायन-वादका उदय हुआ। निराशा और वेदनामे भाविन एक ओर यथार्थवादी कला तथा नव-निर्माणकी कल्पनामे प्रमत्त दूसरी ओर प्रगतिवादी कलाके दो मिश्रित रूप प्रकट हुए। इन्हा दोनोंके विकास और विस्तारका इतिहास पिछले पचास वर्षोंकी रचनाओं और कला-कृतियोंका इतिहास है। भारतीय साहित्य और कला इस प्रभावमें अछूनी नहीं रही। किन्तु अपनी निजी सांस्कृतिक पृष्ठभूमिके कारण इनमें दार्शनिक निराशावाद, अलौकिक आनन्द, अतीत इतिहासमें जीवनके आदर्शोंकी शोध आदिकी भावनाएँ हैं तथा नव-निर्माणके लिए उत्साह और प्रयोगके लिए रचि विद्यमान हैं। आधुनिक प्रयोगवाद (experimentalism) इसी प्रवृत्तिका चरम-विकास है। किन्तु जीवनके अनेक क्षेत्रोंमें विविध और विरोधी तत्त्वोंका समावेश और समन्वय जो इस युगकी माँग और चेतावनी है, अभी हमारी कृतियोंमें नहीं है। —ह० ला० श०

पलायनवाद—मूल शब्द जीवशास्त्रका है जिसका आशय यह है कि समस्त चेतन मेलमके बीच ऐसे सेल्स भी होते हैं, जो विकासमे वच निकलते हैं और फिर समस्त चेतनामें विकृति पैदा कर देते हैं। साहित्यमें इसका प्रयोग मुख्यतः उस प्रवृत्तिको व्यक्त करनेके लिए किया जाता है जिसमें वस्तुस्थिति और यथार्थसे कतराकर या जीवन और उसकी अनिवार्यताओंकी उपेक्षा करके किसी दिवास्वप्न या स्वप्न-लोक या अयथार्थ काल्पनिक स्थितियोंमें साहित्यकार रस

और आनन्द लेकर जीवनको अनुत्तरदायित्वपूर्ण ढंगसे विता देना श्रेयस्कर समझता है। जीवन और यथार्थसे पदच्युत एवं स्फुराहीन तत्त्वोंसे विस्थापित मनोवृत्तिको व्यक्त करनेवाला साहित्य पलायनवादी साहित्य कहा जाता है। वस्तुस्थिति और यथार्थका साक्षात्कार करनेसे जो साहित्य वचित करे अथवा जो उनके बिना भी जीवित रहनेकी प्रेरणा दे, वह समस्त साहित्य भी मुख्यतः नहीं तो अंशतः पलायनवादी होता है।

पलायनवादी प्रवृत्ति किसी भी साहित्यिक धारामें पायी जा सकती है। हिन्दीमें छायावाद (दे०) और उसके बादके गीतिकारोंमें यह प्रवृत्ति विशेषतः पायी जाती है। हिन्दी साहित्यमें इसका मुख्य काल हमें प्रगतिवाद और छायावादके बीचमें अधिक मिलता है। इसका मुख्य कारण यह है कि छायावादकी स्वच्छन्दवादी भावभूमिका आधार जितना उदात्त और नैसर्गिक था, उमे वहन करनेके लिए जहाँ उतने ऊँचे व्यक्तित्वकी आवश्यकता थी, वहीं उसके भावबोधको स्वीकार करनेके लिए एक विशिष्ट सन्दर्भका भी आग्रह था।

‘प्रसाद’ने एक स्थानपर लिखा है—‘ले चल मुझे मुलावा देकर मेरे नाविक, धीरे-धीरे। जिस निर्जनमें सागर-लहरी, अम्बरके कोनेमें गहरी, निश्चल प्रेमकथा कहती हो तज कोलाहलकी अवनी रे।’ पलायनवादकी यह प्रवृत्ति यद्यपि छायावादमें भी थी, फिर भी उसमें इतनी निहित थी कि जब उसकी वास्तविक अनुभूति उसके अनुकरणकारी कवियोंमें नहीं रह गयी तो उसका पतनोन्मुख रूप ही उसके बादके काव्यमें अधिक तीव्रताके साथ उभरकर आया, जिससे साहित्यिक गति विधिमें एक अनावश्यक रीति ऐसी पनपी कि वह न तो छायावादकी होकर रह सकी और न यथार्थवादकी।

मनोवैज्ञानिक दृष्टिसे यह प्रवृत्ति एक और कारणसे भी विकसित हुई और वह यह कि छायावादने जिस काव्य-दृष्टिको प्रश्रय दिया वह न तो देशकालके दायित्वसे सम्बन्धित थी और न युगके यथार्थसे ही सम्बन्धित थी। छायावादके बादके गीतिकारोंने तो इस भाव-धाराको इस सीमातक पहुँचा दिया जहाँ कि इस मसार और इसके जीते-जागते सौन्दर्यका तिरस्कार करके उन्होंने अपनी समस्त भाव-चेतनाको एक विचित्र कुहासेके वातावरणमें छिपा दिया और स्वयं अपने दिवास्वप्नोंमें लीन हो गये।

प्रस्तुत सन्दर्भमें पलायनवादके दो रूप हो गये। एक तो वह जिसमें उच्छृंखल हृदयवाद प्रश्रय पाकर विकसित हुआ और दूसरा वह जो घोर निराशावादमें बदलकर एक विभिन्न प्रकारकी पतनोन्मुख भावधाराको प्रश्रय देने लगा। वचनका हालावाद अथवा अन्य गीतिकारोंका हृदयवाद या इसी प्रकारकी कविताएँ पलायनवादकी विभिन्न दिशाएँ हैं।

किसी भी साहित्यका दुर्भाग्य उस समय अपनी चरम सीमापर होता है, जब कि उममें दृष्टिहीन कवियोंकी सख्या अधिक होती है। पलायनवाद उन्हीं विकृतियोंमेंसे एक है।

—ल० का० व०

**पवाड़ा**—‘पवाड़ा’ अथवा ‘पोवाड़ा’ महाराष्ट्रका प्रसिद्ध लोकछन्द है। अपनी जैली और विषयवस्तुकी दृष्टिसे राजस्थानी चारणोंकी विरुदावली-शैलीके समस्त तत्त्वोंसे पूरित

होकर विशुद्ध वीरगीतके रूपमें सामान्यतः मान्य है। पवाड़ा ‘डफ’ और ‘तुनतुनिया’ वाद्योंके सहयोगसे ऊँची आवाज़में गाया जाता है। महाराष्ट्र शब्दकोशमें पवाड़ा (पोवाड़ा) वीरोंके पराक्रम, विद्वानोंकी बुद्धि अथवा सामर्थ्य, गुण, कौशलके काव्यात्मक वर्णन, प्रशस्ति, स्तुति-स्तोत्र अथवा पराक्रम या कीर्तिके अर्थमें लिया गया है। यह शब्द लगभग एक हजार वर्ष पूर्वसे मराठी भाषामें प्रयुक्त होता रहा है। वैसे ‘पवाड़ा’ शब्द ‘प्रवाद’का विगड़ा रूप प्रतीत होता है। प्रवादका अर्थ है जोरसे कहना, जनरव, किसीकी टी जानेवाली सूचना, अपवाद आदि। मराठी ‘ज्ञानकोश’के अनुसार यह प्राकृत शब्द है। रुढ़ार्थमें यह शब्द ऐतिहासिक व्यक्तिके किसी चरित्र-प्रसंग-वर्णनके लिए मराठीमें प्रयुक्त होता है। ब्रजमें यही लोकछन्द ‘पमारा’, मालवामें ‘पँवारा’ और बुन्देलखण्डमें एक लम्बी कहानीके लिए प्रचलित है। ब्रजमें ‘पमारा’ सभी अवदानके रूपमें है। कहते हैं, पँवारों अथवा परमारोंके प्रशस्ति-गीतको ही सम्भवतः ‘पँमारे’ कहा जाता था। ब्रजमें ‘जगदेवका पँवारा’, ‘जयमल-पत्तेका पँमारा’, मालवामें ‘बुँवर चेन सिंघका पँमारा’, ‘कुँवर सिंघका पँमारा’ उल्लेखनीय लोकगीत हैं। महाराष्ट्रमें तो पँवारोंका वाहुल्य है।

—इया० प०

**पश्चिमी हिन्दी**—आधुनिक आर्यभाषाओं तथा बोलियोंका वर्गीकरण करते समय मध्य-उपशाखाके बीचके समुदायकी बोलियोंके लिए ग्रियर्सन द्वारा प्रस्तावित नाम। हिन्दी बोलियोंको ग्रियर्सनने दो समूहोंमें विभक्त किया है। पूर्वी हिन्दी (दे०) तथा पश्चिमी हिन्दी (लिनिवस्त्व सवें भाग १ खण्ड १)। उनकी प्रवृत्ति पश्चिमी हिन्दीको ही स्टैण्डर्ड हिन्दी माननेकी रही है। पश्चिमी हिन्दीकी बोलियाँ मुख्यतः मध्यदेशमें बोली जाती हैं। इस समूहकी बोलियोंके नाम हैं—(१) खड़ीबोली, (२) बाँगरू, (३) ब्रजभाषा, (४) कन्नौजी तथा (५) बुन्देली। खड़ीबोली या सिरहिन्दी, मुख्यतः जिमके आधारपर आजकी स्टैण्डर्ड हिन्दी प्रतिष्ठित है, पश्चिम रुहेलखण्ड, गंगाके उत्तरी दोआब तथा अम्बाला जिलेकी बोली है। बाँगरू बोली जाट्ट या हरियानीके नामसे प्रसिद्ध है। यह दिल्ली, कर्नाल, रोहतक, हिसार, पटियाला, नाभा तथा झींदमें बोली जाती है। ब्रजभाषाका क्षेत्र वैसे तो बहुत व्यापक है, परन्तु विशुद्ध रूपमें यह बोली मथुरा, आगरा, अलीगढ़ तथा धौलपुरमें बोली जाती है। कन्नौजी बोलीका क्षेत्र ब्रजभाषा और अवधीके बीचमें है और बुन्देली बुन्देलखण्डकी बोली है। धीरेन्द्र वर्मा कन्नौजी तथा बुन्देलीका अलग अलग अस्तित्व नहीं मानते। उनके अनुसार कन्नौजी तथा बुन्देली वस्तुतः ब्रजभाषाके ही प्रादेशिक उपरूप हैं।

पश्चिमी हिन्दीकी बोलियाँ शौरसेनी अपभ्रंशसे विकसित हुई हैं। साहित्यकी दृष्टिसे मध्यकालीन तथा किसी हदतक आधुनिक ब्रजभाषा भी अत्यन्त समृद्ध रही है। अपने मध्यकालीन साहित्यके कारण ब्रजको भाषा कहकर आदृत किया गया। खड़ीबोली हिन्दीके पूर्व ब्रजभाषा ही लगभग समस्त हिन्दी प्रदेशकी साहित्यिक भाषा थी। पश्चिमी हिन्दीकी अन्य बोलियोंमें कोई महत्त्वपूर्ण प्राचीन साहित्य नहीं है।

—रा० स्व० च०



**पहेलियाँ**—पहेलियोंको मस्कृतमें ब्रह्मोदय भी कहा जाता है। पहेलियाँ केवल वच्चोंके मनोरंजनकी वस्तुएँ नहीं, ये समाजविशेषकी मनोश्रुताकी प्रकट करनी हैं और उसकी रुचिपर प्रकाश डालती हैं। ये बुद्धिमापक भी हैं। ये सम्य और असम्य, सभी कोटिके मनुष्यों और जातियोंमें प्रचलित हैं। भारतवर्षमें तो वैदिक कालसे ब्रह्मोदयका चलन मिलता है। अश्वमेध यज्ञमें तो ब्रह्मोदय अनुष्ठानका ही एक भाग था। अश्वकी वास्तविक बलिसे पूर्व होता और ब्राह्मण ब्रह्मोदय पूछते थे। इन्हें पूछनेका केवल इन दोको ही अधिकार था। इस प्रकार पहेलियोंका आनुष्ठानिक प्रयोग भारतमें ही नहीं, मिस्रके अन्य देशोंमें भी मिलता है। फ्रेजर महोदयने बताया है कि पहेलियोंकी रचना अथवा उदय उस समय हुआ होगा, जब कुछ कारणोंसे वक्ताको स्पष्ट शब्दोंमें किसी बातकी कहनेमें किसी प्रकारकी अडचन पड़ी होगी। भारतके मूल निवासियोंमेंसे मण्डलाके गोंड और प्रधान तथा विरहौर जातियोंके विवाहके अनुष्ठानोंमें पहेली बुझाना भी एक आवश्यक बात मानी गयी है।

पहेलियाँ यथार्थमें किसी वस्तुका वर्णन करती हैं—ऐसा वर्णन जिनमें अप्रकटके द्वारा प्रकटका मकेत होता है। अप्रकट इन पहेलियोंमें बहुधा वस्तु उपमानके रूपमें आता है। यह स्वाभाविक ही है कि गाँवकी पहेलियोंमें ऐसे उपमान भी ग्रामीण वातावरणमें ही लिये गये हैं।

पहेलियाँ एक प्रकारसे वस्तुकी सुझानेवाले उपमानोंसे निमित्त शब्दचित्रावली हैं जिनमें चित्र प्रस्तुत करके यह पूछा जाता है कि यह किसका चित्र है। पर इसमें यह न समझना चाहिये कि उपमानोंके द्वारा यह चित्र पूर्ण होता है। उपमानों द्वारा जो चित्र निमित्त होता है वह अस्पष्ट होता है, उसमें अभिप्रेत वस्तुका बहुत अधूरा मकेत मिलता है, पर वह मकेत इतना निश्चित होता है कि यथासम्भव उसमें किसी अन्य वस्तुका बोध नहीं हो सकता। —न०

**पाचालमध्यमा प्रवृत्ति**—दे०—‘प्रवृत्ति’, दूसरी।

**पांचाली रीति**—दे०—‘रीति’, तीसरी।

**पाठालोचन**—‘पाठालोचन’के लिए अंग्रेजीमें शब्द ‘टेक्मचुएल क्रिटिजिज्म’ है, जिसका आशय होता है पाठ-सम्बन्धी विवेचना। किसी रचनाका वास्तविक पाठ क्या रहा होगा और किन कारणोंमें वैसा रहा होगा, इसी विषयका विवेचन पाठालोचन हुआ करता है। प्रकट है कि इस प्रकारके विवेचनकी आवश्यकता उन्हीं रचनाओंके सम्बन्धमें पड़ सकती है जिनके पाठका प्रकाशन आधुनिक मुद्रणके प्रचारके पूर्व हुआ हो, अथवा जिनका मुद्रण लेखकके निर्देशनमें न हुआ हो।

जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, पाठालोचनका उद्देश्य लेखकके वास्तविक पाठका निर्धारण या पुनर्निर्माण हुआ करता है। किन्तु वास्तविक पाठ भी दो प्रकारका हो सकता है—एक वह जो लेखककी लेखनीमें लिपिबद्ध हुआ हो और दूसरा वह जो उसका अभीष्ट रहा हो, भले ही उसकी लिपिबद्ध करनेमें लेखकमें कोई लेखन प्रमाद हो गये हों। पाठालोचन उक्त पहले प्रकारके पाठका निर्धारण वरके उक्त दूसरे प्रकारके पाठक पङ्क्तिनेका भी प्रयास करना है।

पाठालोचनकी सामग्री दो प्रकारकी होती है—एक तो वह जो रचनाकी प्रतियोंके रूपमें पायी जाती है और दूसरी वह जो उसमें सम्बन्धित होती है और इतर रूपोंमें हमारे सामने आती है। यह दूसरे प्रकारकी सामग्री टीकाओं, अनुवादों, सकलनों, उदाहरणों, विवेचनों, परिचयों, सन्नेपों, छाया-रचनाओं आदिके रूपमें पायी जाती है। प्रथम प्रकारकी सामग्रीके अभाव अथवा श्रुति होनेपर इसका महत्त्व बहुत बढ़ जाता है, किन्तु वैसे भी कभी-कभी इसमें पाठ-निर्धारणमें सहायता मिलती है।

प्रतियाँ भी कई प्रकारकी होती हैं—एक तो वे होती हैं जो स्वयं लेखककी लिखी होती हैं, दूसरी वे होती हैं जो लिखी अन्यकी, किन्तु लेखकके द्वारा शुद्ध की हुई होती हैं। तीसरी इनकी प्रतिलिपियाँ होती हैं और चौथी प्रतिलिपियोंकी भी उत्तरोत्तर की हुई प्रतिलिपियाँ होती हैं। इनमेंसे प्रथम दो लेखककी स्वहस्तलिपियाँ कहलाती हैं और इनके प्राप्त होनेपर पाठालोचनका कार्य प्रायः नहींके बराबर रह जाता है। ऐसी प्रतियोंके पाठमें हस्तक्षेपका अधिकार पाठालोचकको उन्हीं स्थलोंपर होता है जहाँपर स्पष्ट लेखन-प्रमाद होता है, अन्यथा इन प्रतियोंका पाठ ज्योंका त्यों गृहीत होता है। किन्तु ऐसी प्रतियाँ नितान्त दुर्लभ होती हैं। उपर्युक्त तीसरी प्रकारकी प्रतियाँ इनके अभावमें सबसे अधिक मूल्यवान् होती हैं। उनके अभावमें भी चौथी प्रकारकी प्रतियोंसे काम लिया जाता है।

प्रतिलिपि-क्रियाके दौरानमें रचनाके पाठमें विकृतियोंका होना स्वाभाविक है। प्रतिलिपिकी पीढियोंके अनुसार ही विकृतियाँ भी बढ़ती जाती हैं—अर्थात् ये प्रतिलिपियाँ मूलमें जितनी ही दूरकी पीढीमें आती हैं उतनी ही पाठ-विकृतियाँ भी उनमें अधिक होती हैं। इसलिए इन प्रतिलिपियोंका पीढी निर्धारण आवश्यक हुआ करता है। यह पीढी-निर्धारण इन्हीं विकृतियोंकी सहायतासे होता है।

पुनः, मूलसे जब एकसे अधिक प्रतिलिपियाँ होती हैं और उन प्रतिलिपियोंकी प्रतिलिपि परम्पराएँ चलती हैं, तो रचनाके पाठकी उननी ही स्वतन्त्र शाखाएँ बन जाती हैं जितनी मूलमें प्रथम प्रतिलिपियाँ हुई रहती हैं। स्वभावतः इन शाखाओंकी विकृति-परम्पराएँ भी चलती हैं और इन्हीं विकृति-परम्पराओंकी सहायतासे शाखा निर्धारण होता है।

प्रतिलिपि-परम्पराओंमें कभी-कभी पाठ-मिश्रण हो जाया करता है और यह पाठ-मिश्रण भी दो प्रकारका हो सकता है। एक तो वह जो एक ही शाखाकी दो या अधिक प्रतियोंके पाठोंको लेकर किया जाता है और दूसरा वह जो दो या अधिक शाखाओंकी प्रतियोंके पाठोंको लेकर किया जाता है। पाठ-मिश्रणकी इन प्रतियोंका महत्त्व तभी होता है, जब पहले प्रकारका मिश्रण किसी ऐसी प्रतिके पाठको लेकर किया जाता है, जिसके बराबर या पूर्वकी स्थितिकी प्रति विद्यमान नहीं होती है अथवा जब दूसरे प्रकारका मिश्रण किसी ऐसी शाखाकी प्रतिके पाठको लेकर किया जाता है, जिसकी कोई अन्य प्रति, अथवा कमसे कम उस स्थिति या समयमें पूर्वकी स्थितिकी कोई प्रति प्राप्त नहीं होती है, जिन स्थितिकी प्रतिके पाठको लेकर पाठ-मिश्रण किया गया हुआ होता है।

इस सम्पूर्ण प्रतिलिपि-परम्परा—अर्थात् पाठकी शाखाओं और पीढ़ियोंके निर्धारणके अनन्तर मूलका पाठ-निर्धारण सुगम और बहुत कुछ निरापद हो जाता है। जो पाठ किन्हीं भी दो या अधिक ऐसी प्रतियोंमें मिलता है जिनमें परस्पर किसी प्रकारका विकृति सम्बन्ध नहीं होता है, समान रूपसे पाया जाता है, स्वभावतः मूलका होता है। कठिनाई ऐसे पाठोंके सम्बन्धमें पड़ती है जो दो या अधिक शाखाओंमें परस्पर सर्वथा भिन्न होते हैं। ऐसी दशामें यदि पाठकी दो ही शाखाएँ प्राप्त हैं और एक शाखाका पाठ इस प्रकारका नहीं प्रमाणित होता है जिससे त्रिगुणक दूसरीका पाठ बन सकता हो, तो लेखकके प्रयोगोंका सूक्ष्म अध्ययन और समस्त प्रकारकी सगतियोंके ऊहापोहके अनन्तर दोनोंमेंसे उमे ही स्वीकार करना होगा जो निश्चित रूपसे लेखककी उक्त रचना अथवा अन्य रचनाओंसे प्रयोगसम्मत प्रमाणित हो और अधिक सगत हो। कभी-कभी ऐसी स्थिति भी पाठालोचकके सामने आती है जब कि दोनों शाखाओंके पाठ दोनों अर्थात् लेखकके प्रयोगों और सगतियोंके अनुसार समान रूपसे अधिकृत प्रतीत होते हैं। ऐसी दशामें उस शाखाका पाठ ग्रहण करना सामान्यतः अधिक निरापद होता है जिस शाखाका पाठ ऐसी अन्य स्थितियोंमें भी प्रायः अधिक प्रयोगसम्मत और सगत प्रमाणित हुआ हो।

किन्ती रचनाके पाठकी तीन या अधिक शाखाएँ प्राप्त होनेपर इस पाठ-चयनमें बहुत सुगमता हो जाती है, जहाँपर दो शाखाओंका पाठ एक हो और शेष एकका भिन्न अथवा शेष अनेकका परस्पर भिन्न, वहाँपर दो शाखाओंके समान पाठको निरापद रूपसे ग्रहण किया जा सकता है। इस सिद्धान्तके प्रयोगमें तभी कठिनाई पड़ती है जब कि विभिन्न शाखाओंका पाठ स्वयं लेखक द्वारा किये हुए विभिन्न पाठ-सुधारों(मस्करणों)की स्थितियोंका पाठ प्रस्तुत कर रहा हो। ऐसी दशामें यह सम्भव है कि समान पाठवाली दो या अधिक शाखाएँ एक स्थितिकी हों और भिन्न पाठवाली भिन्न स्थितिकी और तब लेखक-कृत पाठ-सुधारों-(सस्करणों)की इन विभिन्न स्थितियोंका निर्धारण नितान्त आवश्यक हो जाता है। यह पाठालोचककी एक अत्यन्त जटिल समस्या है। पाठालोचकको इसके निपटारेके लिए ऐसे प्रत्येक मस्करणकी स्थितिका पाठ निर्धारित करना पड़ता है और तदनन्तर उन समस्तके तुलनात्मक अध्ययनके आधारपर, जिसमें लेखककी पाठ सुधारकी प्रवृत्तियोंका अत्यन्त सूक्ष्म और विस्तृत अध्ययन करना अपेक्षित होता है, उक्त विभिन्न सस्करणोंका पूर्वापर क्रम निर्धारित करना होता है।

पाठालोचकके सामने कभी कभी एक स्थिति और आती है, विभिन्न पाठोंमेंसे कोई भी ऐसा नहीं होता जो एक माथ लेखकके प्रयोगोंमें अनुमोदित सभी प्रकारमें सगत और यदि रचना छन्दोबद्ध है तो उमकी छन्द-कल्पनामें समर्थित हो। ऐसी दशामें पाठालोचकको ऐसे सम्भव पाठकी कल्पना करनी पड़ती है जो किसी भी कारण विकृत होकर प्राप्त पाठों अथवा उनमेंसे किसीमें परिवर्तित हो गया हो, साथ ही प्रयोगसम्मत, सभी प्रकारमें सगत

और छन्दोऽनुमोदित हो। इस सशोधनका अधिकार पाठालोचकको अवश्य है, किन्तु इसका प्रयोग उमे तभी करना चाहिये जब पाठ-चयनके द्वारा पाठ-निर्धारणके सभी सम्भव उपाय व्यर्थ जाते हों, अन्यथा उमे पाठ-चयनसे ही सन्तोष करना चाहिये।

हिन्दीमें ग्रन्थोंका सम्पादन बहुत हुआ है और कभी-कभी अच्छा भी हुआ है, किन्तु पाठालोचनकी जिस वैज्ञानिक पद्धतिका निरूपण ऊपर किया गया है, उस पद्धतिपर कार्यका अभी प्रारम्भ ही हुआ है। इस कार्यमें द्रष्टव्य निम्नलिखित हैं—प्रस्तुत लेखक द्वारा लिखित 'अर्थकथाका पाठ', हिन्दी अनुशीलन' आश्विन-मार्ग स० २०००, पृ० ५, 'कान्हटदे प्रबन्ध और उसका पाठ' आलोचना, जनवरी, १९५५, पृ० ६८, लेखक द्वारा सम्पादित 'तुलसी ग्रन्थावली' भाग १ (दो खण्डोंमें) हिन्दुस्तानी एकेडमी, यू० पी०, प्रयाग, 'जायसी ग्रन्थावली' हिन्दुस्तानी एकेडमी, यू० पी०, प्रयाग, 'वीमलदेवरासो', हिन्दी परिषद्, प्रयाग विश्वविद्यालय, 'छिताई वार्ता' (प्रकाशनीय) नागरीप्रचारिणी सभा, वाराणसी तथा पारमनाथ तिवारी 'कवीर-वाणी पाठ-समस्या और पाठ' (प्रकाशनीय)।

(विशेष जानकारीके लिए दे०—पाश्चात्य-साहित्यालोचन—लीलाधर गुप्त)। —मा० प्र० गु०

पात्र—कथात्मक साहित्यका अन्यतम तत्त्व, चरित्र—वे व्यक्ति जिनके द्वारा कथाकी घटनाएँ घटती हैं अथवा जो उन घटनाओंसे प्रभावित होते हैं। इन्हीं व्यक्तियोंके क्रिया-कलापसे कथानक और कथावस्तुका निर्माण होता है। अतः मूले ही किसी कृतिमें घटनाओंकी बहुलता और प्रधानता हो, पात्रों या चरित्रोंका उममें अभाव नहीं हो सकता। कथाकी कल्पनामें ही पात्रोंकी विद्यमानता निहित है।

कथाके पात्रोंको किस प्रकार उपस्थित किया जाय यह कलाकृतिके रूप, लेखककी रुचि तथा योग्यता और उसकी कृतिके उद्देश्यपर निर्भर है। काव्य, नाटक, उपन्यास, कहानी आदिमें पात्रोंके प्रयोग अर्थात् चरित्र-चित्रणके अपने-अपने ढंग और विधान होते हैं। सब मिलाकर पात्रोंका चरित्र-चित्रण तीन प्रकारमें हो सकता है—१ पात्रोंके कार्योंके द्वारा, २ उनकी बातचीतके द्वारा तथा ३ लेखकके कथन और व्याख्या द्वारा। पहले दोको नाटकीय या अप्रत्यक्ष चरित्र-चित्रण कहते हैं और तीसरेको विश्लेषणात्मक या प्रत्यक्ष चरित्र-चित्रण। नाटकमें साधारणतया अप्रत्यक्ष चरित्र-चित्रण द्वारा ही अर्थात् पात्रोंके कार्यों और उनकी तथा उनके विषयमें दूसरोंकी बातचीतके सम्मिलित प्रभावके द्वारा ही हम उनके चरित्रके विषयमें कोई धारणा बना सकते हैं—साधारणतया इसलिए कि कभी-कभी किसी पात्रविशेषके विषयमें लेखक किसी अन्य पात्रके माध्यमसे चारित्रिक विश्लेषण उपस्थित करके उस पात्रको समझनेमें दर्शकोंकी सहायता करता है। परन्तु नाटकके चरित्र-चित्रणमें अप्रत्यक्ष या नाटकीय ढंग ही स्वाभाविक और समीचीन है। इस प्रकारके चरित्र-चित्रणकी खूबी यह है कि दर्शक या पाठक तथा पात्रोंके बीच सीधा सम्बन्ध रहता है और पात्रोंके सम्बन्धमें धारणा बनानेकी

पाठक या दर्शकको पूर्ण स्वतन्त्रता रहती है। नाटकीय चरित्र-चित्रण जितना ही व्यञ्जनापूर्ण और सुक्षिप्त होना है उतना ही अधिक प्रभावशाली। परन्तु चरित्रकी आन्तरिक सूक्ष्मताओं और मनोवैज्ञानिक रहस्योंको इस शैलीमें उतने स्पष्ट और असन्दिग्ध रूपमें उपस्थित नहीं किया जा सकता जितना विश्लेषणात्मक शैलीमें सम्भव है। उपन्यासके चरित्र-चित्रणमें अभिनयात्मक तथा विश्लेषणात्मक शैलियोंको मिलाकर चरित्र-चित्रण अधिक विगड रूपमें किया जा सकता है। उपन्यासके चरित्र-चित्रणमें लेखकको व्याख्या और टीका टिप्पणी करनेकी इतनी स्वतन्त्रता होती है कि वह चारित्रिक विशेषताओंके उद्घाटनमें नाटकीय अपेक्षा कहीं अधिक विस्तार और गहनता ला सकता है। नाटक और उपन्यासके चरित्र-चित्रणका यह अन्तर स्पष्ट ही इस बातका सूचक है कि नाटकमें कार्यकी प्रधानता होती है, जब कि उपन्यासका महत्त्व चारित्रिक अध्ययनमें ही अधिक माना जाता है। कार्य या घटनाको प्रमुखता देनेवाले उपन्यास उच्च कोटिके नहीं बन पाते। इसके विपरीत नाटकमें चरित्र-चित्रणका आधिक्य यदि कार्य-व्यापारको ढवा डे तो नाटकीयताको क्षति पहुँच सकती है। नाटकमें देश और कालकी सीमाओंके कारण चरित्रका विकास भी उनकी स्वतन्त्रतासे नहीं दिखाया जा सकता। उपन्यासमें चरित्रको धीरे-धीरे विकसित होता हुआ दिखाकर विभिन्न परिस्थितियोंमें उमड़े उत्थान-पतनके अगणित परिवर्तनोंको चित्रित किया जा सकता है। सुविधानुसार उपन्यासकार नाटकीयता और विश्लेषणका समुचित समन्वय करके मानवीय मनोवेग, भावावेश, विचार, भावना, उद्देश्य, प्रयोजन आदिका सूक्ष्मसे सूक्ष्म आकलन कर सकता है। गतिशील चरित्रोंकी सृष्टि ही कथानाहित्यकी महत्ताकी कनौड़ी है। एक ही पात्रके स्वभाव तथा उसके आधारपर किये गये कार्योंमें मनोविज्ञानसम्मत परिवर्तन तथा कभी-कभी आश्चर्यजनक विरोधका चित्रण करके कथा साहित्यमें जिस सौन्दर्यकी सृष्टि की जा सकती है वह साहित्यके अन्य रूपोंके लिए ईर्ष्याकी बात हो सकती है। आर्नल्ड वेनेटके शब्दोंमें हम कह सकते हैं कि कथानाहित्यका मूलधार चरित्र-चित्रण ही है, अन्य कुछ नहीं। कथाकी घटनाएँ तो प्रायः पात्रोंके स्वभाव और प्रकृतिसे ही प्रसूत होती हैं। उसके वातावरण या देश कालका निमाण चरित्रोंको स्वाभाविकता और वास्तविकता प्रदान करनेके लिए ही किया जाता है। कथनोपकथन घटनाओंमें भी अधिक चरित्रको ही व्यञ्जित और प्रकाशित करता है तथा कथाके उद्देश्यकी महत्ता भी चरित्रमें ही निहित होती है। मनोविज्ञानको साहित्यमें जो महत्ता मिली है उसका आधार भी चरित्र-चित्रण ही है। (दे०—‘उपन्यास’, कार्य)। —स०

पात्रप्रवृत्तिवक्रता-दे०—‘प्रकरणवक्रता’, पहला नियामक।

पादाकुलक-मात्रिक सम छन्दका एक भेद। ‘प्राकृत-पेगल्स’में १६ मात्राके चरणवाले इस छन्दका विवेचन किया गया है (१. १३०)। भानुने ४ चौकलके चरणवाले छन्दोंको पदाकुलक कहा है (४० प्र० : पृ० ४८)। इनमेंमें प्रमुख, जिनका प्रयोग हिन्दीमें हुआ है, अरिल्ल,

पदरिया तथा डिल्ला है (दे०)। तुलसीने चौपाइयोंके नध्यमें, सूरने पदोंमें, केशव (रा० च०) सूदन (सु० च०) तथा श्रीधर (जगनामा)ने इसका प्रयोग किया है। सूरकी इस चौपाई—‘उमा कहाँ मे तो नहीं जानी, अरु निवहँ मो सौं न बखानी’ (पद २२६ : सभा स०)के दोनों चरणोंने चार-चार चौकल होनेसे पादाकुलक है। इसी प्रकार तुलसीकी इस चौपाईके चारों चरणोंमें चौकल है, अतएव इसे पादाकुलक कहा जायगा—‘गुरु पद, रज मृद, मंजुल, अजन। नयन अमिय दग, दोष विमजन’ (रा० च० भा० १. २)।

भानुने पद पादाकुलकको इसका भेद स्वीकार करने हुए माना है कि इसकी १६ मात्राओंके आदिमें द्विकल (S या II) अवश्य रहता है और त्रिकल (IS, SI, III) कदापि नहीं आता, समकल आदिसे अन्ततक चलते हैं। इसकी चाल तोटकवृत्तसे मिलती है। पादाकुलकके समान ही हिन्दीमें इन छन्दरूपका प्रयोग भी हुआ है। इस छन्दमें चौपाई छन्दकी अपेक्षा चंचलता अधिक रहती है। उदा०—‘ब्रजमें हरि होरी खेलि रहे, गण बाल अवोरहि मेलि रहे’ (मानु : छ० प्र० पृ० ५१)। —स०

पादावृत्ति यमक-दे०—‘यमक’।

पारमिता-महायानमें ६ प्रकारकी पारमिताओंकी साधनाका विधान है। दान, शील, क्षाति (सहनशीलता), वीर्य (आध्यात्मिक शक्ति), ध्यान तथा प्रज्ञा अथवा परमार्थज्ञान। इन छवोंकी साधना बोधिचित्तको उत्पन्न करनेके लिए की जाती है। इनमेंमें प्रज्ञापारमिता अन्तिम है और सबसे महत्त्वपूर्ण है। इसकी साधनाके बाद ही बोधिचित्तोत्पाद होता है और उसमें शून्यता, ज्ञान तथा कर्णा समन्वित हो जाती है। —स० वी० भा०

पाराती-प्रातःकालमें जो गीत गाये जाते हैं उन्हें ‘पाराती’ कहते हैं। इन शब्दोंकी व्युत्पत्ति ‘प्रातः’ से है। ग्रामीण स्त्रियाँ किसी पर्व आदिके अवसरपर जब गंगास्नान करनेके लिए प्रातःकाल झुण्ड बनाकर जाती हैं, तब वे समवेत स्वरमें ‘पाराती’के गीतोंको गाती जाती हैं। ये गीत भक्तिप्रधान होते हैं। इनमें भगवान्, राम, गंगा अथवा किसी अन्य देवताकी स्तुति होती है। भक्तिके रसमें सराबोर इन गीतोंमें माधुक भक्तकी भावनाका उद्गार बड़ी सुन्दर रीतिसे हुआ है। कहीं तो भगवान् रामकी महिमा गायी गयी है तो कहीं प्रियतमको रामसे प्रेम करनेका उपदेश दिया गया है। इन गीतोंको ‘प्रातःकाली’ भी कहते हैं, क्योंकि ये प्रातःकालमें ही गाये जाते हैं। इनमें ग्रामीण जनताकी भक्तिभावनाका चित्रण हुआ है। —कृ० दे० ८०

पालि (भाषा तथा साहित्य)-पालि शब्दका सम्बन्ध विद्वानोंने ‘पत्ति’, ‘परियाय’, ‘पल्लि’, ‘पाटलिपुत्र’ आदिसे बतलाया है, किन्तु इसकी वास्तविक व्युत्पत्ति ‘रक्षा करने’के अर्थमें ‘पा’ धातुसे मानना युक्तियुक्त है। जिसमें बुद्ध-वचनोंकी रक्षा की गयी है वह पालि है—पा रक्षतीति बुद्धवचन इति पालि।

पालि भाषा मूलतः किस प्रदेशकी भाषा है, इस सम्बन्धमें भी विद्वानोंने पर्याप्त मत-भेद है, किन्तु यह निर्विवाद है कि इनमें व्याकरणका ढाँचा मध्यदेशी भाषा-

का है। इसमें मगध प्रदेशकी भाषाके भी अनेक शब्द अवश्य आ गये हैं।

पालिमें ही त्रिपिटक(सं त्रिपिटक)की रचना हुई है। बुद्धके समस्त उपदेश मौखिक थे। उनके शिष्य उन्हें कण्ठस्थ कर लेते थे। इन्हीं उपदेशोंका सकलन त्रिपिटकमें किया गया है। ये सीलोन(लका)के थेर(स्विर)वादियोंके मुख्य ग्रन्थ हैं। परम्पराके अनुसार इनका सकलन तथा सगायन भगवान् बुद्धकी मृत्युके पश्चात् ईसाके ४८३ वर्ष पूर्व राजगृह(राजगृह)की प्रथम संगीति(सभा)में महाकास्तप (महाकाश्यप)के अधिनायकत्वमें हुआ था। वैशाली-निवासी वज्जिपुत्तक (वृजिपुत्र) भिक्षुओंने विनयके विरुद्ध आचरण आरम्भ किया, अतएव व्यवस्थाके लिए प्रथम संगीतिके सौ वर्ष बाद ही वैशालीमें दूसरी संगीति हुई, जिसमें महास्वविर रैवत तथा सर्वकाभी मुख्य थे। तीसरी संगीति अशोक-(ई० पू० २६४-२०७)की प्रेरणासे हुई, जिसमें पिटकोंको एक प्रकारसे अन्तिम रूप मिला। इस संगीतिमें ही 'सुत्त-पिटक'के उपदिष्ट सिद्धान्तोंके आधारपर 'अभिधम्म' (अभिधर्म) पिटक अस्तित्वमें आया तथा अशोकके गुरु भोग्गलिपुत्त-तिससे 'कथावत्थुप्पकरण'का सगायन किया। यह तीसरी संगीति इस दृष्टिसे भी महत्वपूर्ण है कि इसके प्रस्तावानुसार बौद्ध धर्मके प्रचारके लिए अनेक प्रचारक पड़ोसके देशोंमें भेजे गये। परम्पराके अनुसार अशोक-पुत्र महिन्द्र(महेन्द्र)-को धर्मप्राचारार्थ सीलोन (लका) जाना पड़ा था। वे ही अपने साथ त्रिपिटक भी ले गये थे।

दीर्घ कालतक सीलोनमें त्रिपिटककी मौखिक परम्परा ही चलती रही, किन्तु 'दीपवस' तथा 'महावस'के अनुसार वट्टगामिनीके राजत्वकाल(ई० पू० २९-१)में 'अट्ट (अर्थ) कथाओं' सहित उसे लिपिवद्ध किया गया। समस्त त्रिपिटक मूल बुद्ध-वचन ही है, इसमें विद्वानोंमें मतभेद है। इसमें कुछ गाथाओंके प्रक्षिप्त होनेकी बात तो पुराने आचार्योंने भी स्वीकार की है। किन्तु इसमें मूल बुद्ध-वचन पूर्ण रूपसे सुरक्षित हैं। सूत्रोंकी शैली अत्यधिक मजीब है तथा प्रत्येक सूत्रके आरम्भमें उम स्थानका नाम भी है जहाँ भगवान् बुद्धने उनका उपदेश किया था।

त्रिपिटकके अन्तर्गत 'सुत्त', 'विनय' तथा 'अभिधम्म'-पिटक आते हैं। सुत्त(सूत्र)पिटकमें साधारण बातचीत-के ढंगपर दिये गये भगवान् बुद्धके उपदेशोंका संग्रह है। इसमें सारिपुत्त तथा भोग्गलान आदि द्वारा भी उपदिष्ट कतिपय सूत्र सम्मिलित कर लिये गये हैं जिनका अनुमोदन भगवान्ने अन्तमें कर दिया है। सुत्तपिटकके अन्तर्गत निम्नलिखित पाँच निकाय हैं—१ दीघनिकाय, २ मज्झिम-निकाय, ३ सयुत्तनिकाय, ४ अंगुत्तरनिकाय, ५ खुद्दक-निकाय। खुद्दकनिकायमें पन्द्रह ग्रन्थ हैं—१ खुद्दकपाठ, २ धम्मपद, ३ उद्दान, ४ इतिवुत्तक, ५ सुत्तनिपात, ६ विमानवत्थु, ७ पेतवत्थु, ८ थेरगाथा, ९ थेरीगाथा, १० जातक, ११ निहेम, १२ पटिसम्भिमदामग्ग, १३ अपा-जान, १४ उद्धम, १५ चरियापिटक।

'सुत्तपिटक'के ग्रन्थोंको पाँच निकायोंमें विभक्त करनेमें सूत्रोंके विषयका नहीं, अपितु उनके आकार-प्रकारका विचार किया गया है। 'दीघनिकाय'में लम्बे और 'मज्झिम-

निकाय'में मध्यम आकारके सूत्रोंका संग्रह है। 'सयुत्त' तथा अंगुत्तरनिकाय वस्तुतः अन्य निकायोंके पूरक रूप हैं। ये दोनों दीघ तथा मज्झिम निकायोंसे बड़े हैं। खुद्दक-निकाय छोटे-छोटे सूत्रोंका संग्रह है।

विनयपिटकमें भगवान् बुद्धकी उन शिक्षाओंका संग्रह है जो उन्होंने समय-समयपर मध-मचालनको नियमित करनेके लिए दी थीं। इस पिटकमें निम्नलिखित विभाग हैं—(१) सुत्तविभग—(क) पाराजिक, (ख) पाचिच्चिय। (२) सन्धक—(क) महावग्ग, (ख) चुल्लवग्ग, (३) परिवार।

'सुत्तपिटक'के उपदिष्ट सिद्धान्तोंके आधारपर ही वस्तुतः 'अभिधम्मपिटक'का विकास हुआ है। इसके अन्तर्गत निम्नलिखित सात ग्रन्थोंकी गणना है—(१) धम्ममग्गिनि, (२) विभग, (३) कथावत्थु, (४) पुग्गलपञ्जत्ति, (५) धातुकथा अथवा धातुकथापकरण, (६) यमक, (७) पट्टानप्पकरण अथवा महापट्टान। ये बौद्धधर्मके दर्शनके ग्रन्थ कहे जाते हैं, किन्तु वे उम रूपमें दर्शन-ग्रन्थ नहीं हैं जिस रूपमें ब्राह्मण दर्शन-ग्रन्थ। बौद्धधर्म आत्माके अस्तित्वको स्वीकार नहीं करता। उसके अनुसार मनुष्य, चित्त (माइण्ड) और शरीर(मैटर)का सघातमात्र है। शरीर ही रूप कहलाता है और चित्तमें चार आकार हैं—वेदना (feeling), संज्ञा (conceptual knowledge), संस्कार (synthetic mental stages), विज्ञान (consciousness)। इन सघातकी अवस्थाओंको ही 'धम्म' कहते हैं। 'अभिधम्मपिटक'के सर्वाधिक प्राचीन एवं महत्वपूर्ण-ग्रन्थ 'धम्ममग्गिनि'में इन धर्मोंका पूर्ण विश्लेषण एवं विभाजन किया गया है, जैसे—'कुमल धम्मा', 'अकुमलधम्मा', 'अव्याकृताधम्मा' आदि। 'अभिधम्मपिटक'-के शेष छ ग्रन्थोंमें इन्हीं धर्मोंके स्वरूप तथा परस्पर सम्बन्ध-पर विचार किया गया है। धर्मोंका वर्गीकरण भी चार भागोंमें किया गया है। इस सम्बन्धमें निम्नलिखित साक्षात् उल्लेखनीय हैं—'तत्थ सुत्ताभिधम्मत्था चतुधा परमव्यतो। चित्त चेतसिक, रूप, निव्वानमिति मव्वधा।' अर्थात् परमार्थकी दृष्टिसे अभिधर्मके चार विषय वतलाये गये हैं—१-(किम्ही वस्तुका जाननेवाला) चित्त, २-(चित्तमें सयुक्त रहनेवाला) चेतसिक, ३-(विकार स्वभाववाला) रूप और ४-(तृष्णासे विमुक्त) निर्वाण।

त्रिपिटकेतर साहित्यके दो युग—प्रथम युग और द्वितीय युग किये जा सकते हैं।

प्रथम युगकी सर्वाधिक महत्वपूर्ण रचना 'मिलिन्दप्रश्नो' (मिलिन्दप्रश्न) है। इसमें राजा मिलिन्द तथा भिक्षु नागसेनके प्रश्नोत्तर हैं। यद्यपि इस ग्रन्थकी गणना त्रिपिटकके अन्तर्गत नहीं है फिर भी इसकी प्रामाणिकता उससे कम नहीं मानी जाती। अट्टकथाचार्य बुद्धवोषतकने कई बातोंको पुष्ट करनेके लिए स्थान स्थानपर 'मिलिन्दप्रश्न'का प्रमाण दिया है। यह ग्रन्थ पूर्ण रूपसे स्वविरवादी दृष्टिकोण-का प्रतिनिधि है और बौद्ध जनतामें इसका आदर है। यहाँ मिलिन्दमें तात्पर्य वैकिट्टयाके राजा मिनाण्टरमे है। 'मिलिन्दप्रश्न'के सम्बन्धमें सबसे बड़ी कठिनाई यह है कि इसके प्रणेताका नाम अभीतक ज्ञात नहीं। इस ग्रन्थकी शैली पालिगी अपेक्षा सरलतकके अधिक निकट है।

पालिमें त्रिपिटकेतर-साहित्यका दूसरा युग ५वीं से ११वीं शताब्दीतक माना जाता है। इन द्वितीय युगका प्रारम्भ त्रिपिटकी अट्टकथाओं (अर्थकथाओं)में होता है। पालि अट्टकथाओंका आधार प्राचीन सिंहीलीमें लिखित अट्टकथाएँ हैं। इन अट्टकथा-साहित्यके प्रणेता आचार्य बुद्धवोध वनस्पति जाते हैं, जिनका समय ईसाकी पूर्व चौथी शताब्दी निश्चित है। बुद्धवोधने निम्नलिखित अट्टकथाएँ लिखीं—१-विनयपिटक—(क) सम्मत्तपासादिका-विनयपिटक-का अट्टकथा; (ख) कससवित्तरणी—पानिमोखकी अट्टकथा। २-सुत्तपिटक—(ग) सुमंगलविशालिनी—दीपनिकायकी अट्टकथा; (घ) पचवसुदनी—मत्थिम-निकायकी अट्टकथा (ङ) नागत्यपकानिर्ना—सुसुत्त-निकायकी अट्टकथा; (च) मनोरथ-पूरणी—असुत्त-निकायकी अट्टकथा; (छ) परमत्थजोतिका—सुत्त-निकायके सुत्तकपाठ तथा सुत्त-निपातकी अट्टकथा। ३-अभिधम्म पिटक—(ज) अट्टजालिनी—धम्मसंगनीकी अट्टकथा (ख) मन्नेहविनोदिनी—विभगकी अट्टकथा; (ङ) पचप-कणाकथा—अभिधम्मपिटककी 'ध'कथा, 'पुग्गलपञ्चत्ति', 'कथावत्त', 'चनक' तथा 'पट्टानप्पकरा'की अट्टकथा।

अट्टकथाओंके अनिरिक्त बुद्धवोधकी सर्वाधिक प्रसिद्ध वृत्ति 'विमुद्धिमग्ग' (विमुद्धिमार्ग) है। इसमें बौद्धधर्मके सिद्धान्तोंका स्पष्टीकरण किया गया है। यदि इने बौद्ध-सिद्धान्तोंका कोश कहा जाय तो अत्युक्ति न होगी। यह निश्चित रूपसे नहीं कहा जा सकता कि 'जातकट्टकथा'—(जातककी अर्थकथा)के प्रणेता भी आचार्य बुद्धवोध ही हैं।

बुद्धवोधके साथ साथ बुद्धदत्तका भी उल्लेख आवश्यक है। परम्परानुसार वे बुद्धवोधके सम्कालीन थे। कहा जाता है कि इन्होंने 'इद्धवत्त'पर 'मधुरत्थविलासिनी' अथवा 'मधुरत्थपकामिनी' नामक अट्टकथाकी रचना की थी। इनकी अन्य अनेक रचनाएँ भी कही जाती हैं।

बुद्धदत्तके बाद आनन्दका नाम आता है। वे भारतीय थे और 'मूलटीका' तथा 'अभिधम्मटीका'के रचयिता थे। धम्मपालकी 'परमत्थटीपनी' टीका और उनके अन्य ग्रन्थ भी उल्लेखनीय हैं। बुद्धवोधके पञ्चाश्र धम्मपाल ही पालि-साहित्यके सर्वाधिक प्रसिद्ध टीकाकार हैं। बहुत सम्भव है कि धम्मपाल नामके अन्य टीकाकार भी हुए हों और उनकी वृत्तियाँ विन्यास टीकाकार धम्मपालके नामसे ही प्रचलित हो गयी हों। धम्मपालका समय भी विवादग्रस्त है।

पालि साहित्यके प्राचीन टीकाकारोंकी सूचीमें सुल्ल-धम्मपाल, उप्पेन महानाम, कम्मप, वजिरबुद्धि, लेग, अनुन्द आदि अन्य नाम भी गिनाने योग्य हैं।

विनयपिटक सम्बन्धी दो और ग्रन्थोंका उल्लेख भी आवश्यक है। वे हैं—उम्मनिरिद्धन 'सुद्धसिक्खा' तथा महामाग्गि द्वारा रचित 'मूलनिववा'। इनमें भिक्षुओंके लिए पच मन्त्र-की नियमोंके संग्रह हैं और कण्ठाग्र करनेके लिए पच वद्ध किये गये हैं। इनकी भाषा तथा शैलीमें यह स्पष्ट हो जाता है कि ये रचनाएँ ग्यारहवीं शताब्दीके पूर्वकी नही हैं।

पालि साहित्यमें 'दीपवम' तथा 'महावम' इतिहास सम्बन्धी ग्रन्थ हैं। ये दोनों वस्तुतः सिंहलीके इतिहास हैं। इन दोनोंमें विषय भी एक ही है। दोनोंमें केवल विषयकी

ही समानता नहीं है बल्कि दोनोंका वर्णन क्रम भी एक ही है। 'महावम' 'दीपवम'के पीछेकी रचना है, परन्तु काव्य-की दृष्टिसे 'दीपवम' जहाँ नारम और शुष्क है वहीं 'महावम' एक नरम तथा श्रेष्ठ महाकाव्य है।

त्रिपिटक साहित्य विशाल है। बर्मी, सिंहली, श्यामी तथा रोमन लिपियोंमें मूल त्रिपिटक प्रकाशित हो चुका है, किन्तु नागराक्षरोंमें यह उपलब्ध नहीं है। इधर जवमें कल्कत्ता तथा नारनायमें बौद्ध विहार बने और कनिषय भारतके निवासियोंमें भी बौद्धधर्मकी दीक्षा ली तबमें मूल त्रिपिटक और उसके अनुवादको हिन्दीमें प्रकाशित करनेका प्रयत्न स्वाभाविक रूपमें उनके सामने आया। ऐसे लोगोंमें राहुल साहूत्यायन अग्रणी हैं। सर्वप्रथम आपने 'सुत्तपिटक'के दो निकायों—मत्थिम तथा दीप—एव विनयपिटकका हिन्दी अनुवाद महाबोधि सभा, सारनाथने प्रकाशित किया। इसके अनन्तर वर्माके भिक्षु उत्तमकी सहायतासे आपने 'सुद्धकनिकाय'के ग्यारह ग्रन्थोंको मूल रूपमें भी प्रकाशित किया। राहुलके मार्गका अनुसरण भद्रान आनन्द कौसल्यायनने किया, आपने 'जातक'का हिन्दी अनुवाद लगभग छ सत्रोंमें हिन्दी साहित्य सम्मेलनमें प्रकाशित किया। अभीतक यह कार्य पूरा नहीं हो सका है। इधर राष्ट्रीय महत्त्वकी दृष्टिसे त्रिपिटककी नागराक्षरोंमें प्रकाशित करनेका भार भारतीय सरकारने अपने ऊपर ले लिया है। यह कार्य 'नालन्दा पालि इन्स्टीट्यूट'के अवैतनिक डाइरेक्टर त्रिपिटकाचार्य भिक्षु जगदीश काश्यपके तत्वावधानमें चल रहा है।

—उ० ना० ति०

पाशुपत—(पशुपति+अण्) वैसे यजुर्वेदके 'पशुनापति' से लेकर 'महाभारत'तक शिवका पशुपतिरूपमें वर्णन और पाशुपत सम्प्रदायका नकेन मिलता है, पर ईशाकी आरम्भिक शताब्दीमें कुषाणयुगमें पाशुपत सम्प्रदायके महाचार्य लकुलीशका प्रादुर्भाव हुआ। इनका मत माधवके 'सर्व-दर्शन-संग्रह'में नकुलीश पाशुपतके नामसे उद्धृत है। लकुलीश श्रीकण्ठके शिष्य और महेश्वरके अन्तिम अवतार कहे जाते हैं और वे हमेशा शिवलिंगके साथ ही शिल्प आदिमें धोनि कहे जाते हैं। लकुलीशके आचार्य सम्प्रदायके प्रवर्तनका व्यापक प्रभाव तमिल शैवोंपर पड़ा और इसीकी शाखाके रूपमें कापालिक, कालमुख और भैरव, वीर शैव, रमेश्वर आदि सम्प्रदाय विकसित हुए। इस पाशुपत सम्प्रदायको शक्त मतसे जोड़नेका काम सोमभिद्वान्तने किया। तमिल शैव मतका सबसे प्रमाणित ग्रन्थ मेयकण्ठारुत 'शैवशानबोधम्' है जो १० सत्रोंमें पाशुपत मतको व्यक्त करता है। तीन ही सत्राएँ हैं—पशुपति, पाश और पशु, इन तीनोंमें परस्पर सम्बन्ध है, पशुका पाशमें मुक्त होनेका उपाय है और इन मोक्षका विशिष्ट स्वरूप है। इस मतका विस्तार बृहत्तर भारतमें हुआ। फाग्यनने जावामें इसकी उपस्थितिका उल्लेख किया है। कन्नौज और चम्पामें भी इसका विस्तार मिलता है। वैसे 'अर्थवमिर' और 'कैवल्य' उपनिषदोंमें भी इस सिद्धान्तकी विवेचना है। मोहनजोदड़ोके योगीकी मूर्तियों भी पाशुपतकी वस्त्रनामे जोड़ते हैं। —वि० नि० मि०

पिंगल—छन्द-शास्त्रका प्रचलित पर्याय। पिंगल नामक



एक प्राचीन आचार्य द्वारा विरचित 'छन्द सूत्र' ग्रन्थ छन्द-शास्त्रका आदि ग्रन्थ माना जाता है और पिंगलाचार्य आदि आचार्य। ए. बी. कीथने अपने संस्कृत साहित्यके इतिहासमें इनका सम्भावित समय ई० पू० २०० निर्धारित किया है। कालान्तरमें छन्द-शास्त्र अपने आदि आचार्यके नामसे ही अभिहित किया जाने लगा और पिंगल शब्द उसका समानार्थी हो गया। 'प्राकृतपिंगलम्' नामक प्राकृत छन्दोंसे सम्बद्ध शास्त्र-ग्रन्थ मंगलाचरणमें पिंगलाचार्यकी वन्दना करता है। बादके छन्द-ग्रन्थोंमें भी इसी प्रकार मंगलाचरणोंमें पिंगलाचार्यका स्मरण सादर किया जाता रहा।

जगन्नाथप्रसाद 'भानु'के 'छन्द प्रभाकर'में भी परम्पराका अनुसरण करते हुए लिखा है 'जय पिंगल गुरुराय, कर्ता छन्द प्रबन्धके। तुव चरणानि चित लाय, छन्द प्रभाकर कहतु हों।' इतना ही नहीं, अन्तमें 'आरती' भी दे दी गयी है 'जै जै जै पिंगल गुरुराया। सन्तत मोपर कीजिये दाया।'

इस विषयमें 'भुजगप्रयात' छन्दके श्लेषार्थपर आधारित एक कथा भी प्रचलित है जिससे शेषनाग आत्मरक्षाके लिए गरुड़को छन्द-शास्त्र सुनाते हैं और बादमें 'भुजगप्रयात' कहते-कहते जलमग्न होकर गरुड़के आतंकमें मुक्ति पाते हैं। पौराणिक पद्धतिमें कल्पित की गयी इस कथासे पिंगलाचार्य या पिंगलशास्त्रकी स्थितिपर कोई प्रकाश नहीं पड़ता वरन् स्थिति और भी अस्पष्ट हो जाती है। —ज०गु०

**पिंगलकाव्य**—'पिंगल' मूलत 'छन्द सूत्रों'के रचयिता आचार्यका नाम था, जिन्हें नाग भी कहा गया है। पीछे छन्द-सूत्रों और उन सूत्रोंपर आधारित छन्द-शास्त्रको ही 'पिंगल' कहा गया है। ये छन्द-ग्रन्थ प्रायः संस्कृतमें प्रयुक्त वृत्तोंका ही निरूपण करते थे, केवल कुछ बहुप्रचलित प्राकृत वृत्तोंके भी लक्षणादि दे दिया करते थे। किन्तु कालान्तरमें इस बातकी आवश्यकता प्रतीत हुई कि प्राकृत-अपभ्रंशके छन्दोंका एक स्वतन्त्र लक्षणग्रन्थ बने और 'प्राकृतपिंगल' या 'प्राकृतपैंगल'ने उसीकी पूर्ति की। इसके रचयिता भी पिंगल या नाग ही कहे गये हैं, किन्तु यह रचना चौदहवीं शती विक्रमीयसे पूर्वकी नहीं है, क्योंकि इसमें रणयम्भौरके हम्मीर तथा मिथिलाके चण्डेश्वर राणातकके सम्बन्धके छन्द उदाहरणोंमें आते हैं।

'पिंगल' शब्दका प्रयोग भाषाके लिए कबसे प्रारम्भ हुआ, इसका निश्चयपूर्वक कथन कठिन है। किन्तु मत्रहवीं शतीसे उन्नीसवीं शती विक्रमीयतक पिंगल या उसके समानार्थी 'नाग' भाषाके उल्लेख मिलते हैं। सत्रहवीं शती विक्रमीयमें लिखते हुए मिर्जा साँने अपने ब्रजभाषा-व्याकरण 'तुहफतुलहिन्द'में 'नागवानी'का उल्लेख किया है, अठारहवीं शती विक्रमीयमें आचार्य भिखारीदासने 'नागभाषा'का उल्लेख किया है। पुनः अठारहवीं विक्रमीयमें गुरु गोविन्द सिंहने और उन्नीसवीं शती विक्रमीयमें बाँकीदास, बुधाजी तथा सूरजमल आदि अनेक राजस्थानी कवियोंने 'पिंगल' भाषाका उल्लेख किया है। प्रश्न यह है कि 'पिंगल' भाषासे इन लेखकोंका क्या अभिप्राय है।

गुरु गोविन्द सिंह तथा राजस्थानके कवियोंने जिसे

'पिंगल' कहा है, वह तो ब्रजभाषा ही है, किन्तु मिर्जा साँ तथा आचार्य भिखारीदासने जिसे 'नागवानी' या 'नागभाषा' कहा है, वह कदाचित् सामान्य ब्रजभाषासे भिन्न है। भिखारीदासने तो 'ब्रज' भाषाके साथ-साथ 'नागभाषा'का नाम लिया है। अतः कुछ विद्वानोंका विचार है कि 'पिंगल' उस देशी प्राकृतको कहते थे जिसके उदाहरण 'प्राकृत-पिंगल' या 'प्राकृतपैंगल'में मिलते हैं। इसके विरोधमें यह कहा जा सकता है कि 'प्राकृतपिंगल' अथवा 'प्राकृतपैंगल' नाममें 'पिंगल' अथवा 'पैंगल' शब्द पिंगल(आचार्य)की कृतिके अर्थमें प्रयुक्त हुआ है, 'पिंगल' भाषाके अर्थमें नहीं। भाषाके लिए तो रचनाके नाममें 'प्राकृत' शब्द ही है। दूसरे, यह भी कि 'प्राकृतपिंगल'में किसी एक प्रदेशकी देश्य प्राकृत नहीं है, जहाँ एक ओर राजस्थानकी देशी प्राकृतके रूप हैं, वहाँ मिथिलाकी भी देशी प्राकृतके रूप मिल जायेंगे। फिर भी यह असम्भव नहीं है कि आधुनिक आर्यभाषाओंके साहित्यक्षेत्रमें पूर्ण रूपसे प्रतिष्ठित होनेके पूर्व जब अपभ्रंश बोलचालकी भाषा नहीं रह गयी थी, एक मध्यवर्ती देश्य प्राकृत काव्य-भाषाके रूपमें व्यापक रूपमें व्यवहृत होने लगी हो और पीछे काव्य-भाषा होनेके नाते यही 'पिंगल' नामसे कही जाने लगी हो। शौरसेनी प्राकृत और अपभ्रंश पूर्वसे काव्य-भाषाएँ रह चुकी थीं, इसलिए शौरसेनी देश्य प्राकृत और तदनन्तर ब्रजप्रदेशमें बाहर काव्यक्षेत्रमें उनकी उत्तराधिकारिणी 'ब्रजभाषा'को यदि 'पिंगल' कहा गया हो, तो कुछ अनहोनी बात नहीं है।

काव्यक्षेत्रमें 'पिंगल'का स्थान 'ब्रजभाषा'ने कब ग्रहण किया, इस सम्बन्धमें नितान्त निश्चयपूर्वक कहना कठिन है, किन्तु कृष्णभक्ति आन्दोलनके जड़ पकड़नेके पूर्व ब्रजकी जनभाषाको साहित्यिक या काव्यभाषाका पद प्राप्त हुआ होगा, इसकी सम्भावना बहुत कम है। यह कृष्णभक्ति-आन्दोलन १४९३ ई०के लगभग जड़ पकड़ता है, इसलिए ब्रजप्रदेशके साहित्यमें 'पिंगल'के स्थान रिक्त करनेका समय भी १४९३ ई०के लगभग माना जा सकता है। ब्रजप्रदेश और कृष्णभक्ति साहित्यके बाहर 'पिंगल'का स्थान बोलचालकी 'ब्रजभाषा'को मिलनेमें कुछ और समय लगा होगा, इसलिए वहाँ उसकी अवधि १५४३ ई०के लगभग मानी जा सकती है। १५४३ ई०के बादकी तथाकथित 'पिंगल'की रचनाएँ वास्तवमें 'ब्रजभाषा'की ही रचनाएँ अथवा कभी-कभी 'पिंगलाभास'की रचनाएँ हैं और इनकी गणना 'ब्रजभाषा' साहित्यके अन्तर्गत होनी चाहिये। राजस्थानमें 'पिंगल'की जो रचनाएँ निश्चित रूपसे इस तिथिके बादकी मिलती हैं और ऐसी रचनाएँ कई सौ कही गयी हैं (दि०—मोतीलाल मेनारिया-लिखित 'राजस्थानका पिंगल साहित्य') वे प्रायः ब्रजभाषामें ही हैं। उनमेंसे कुछमें राजस्थानीका कुछ पुट अवश्य मिल जाता है, किन्तु यह उसी प्रकार है जैसे अवधी या बुन्देली प्रदेशोंकी ब्रजभाषाकी रचनाओंमें कभी-कभी अवधी या बुन्देलीके तत्त्व मिल जाते हैं। नाभादास, जसवन्त सिंह, बिहारी, प्रियादाम, नागरीदास, वृन्दावनदाम, पशाकर और अभिकादत्तको 'पिंगल' भाषाके कवि, राजस्थानमें उस समय 'पिंगल'

भाषा'से जो अर्थ लिया जाता था उसकी दृष्टिसे भले ही कहा जाये, जैना मेनारियाने कहा है, किन्तु यह बहुत उचित नहीं जँचता है और इसलिए पिंगल काव्य-परम्परामें यहाँ उनका उल्लेख करना भी उचित न होगा।

(१) 'प्राकृतपिंगल' अथवा 'प्राकृतपंगल' (१४वीं १५वीं शताब्दी ई०) जिम्का उल्लेख ऊपर हो चुका है, इस परम्पराकी प्राचीन रचनाओंके परिचयके लिए सबसे उत्कृष्ट साधन है। इसने उस भाषाके ऐसे अनेक कवियोंकी रचनाएँ विविध छन्दोंके उदाहरणके रूपमें संकलित हैं, जिनकी रचनाएँ हमें अन्य प्रकारसे अथवा अन्यत्र प्राप्त नहीं हैं। रोडका विषय है कि इस ग्रन्थका अध्ययन अभीतक इस दृष्टिसे नहीं किया गया है।

(२) 'पृथ्वीराजरासो' (१५वीं शताब्दी ई०), इसका रचयिता अपनेको चन्द्र कहता है और पृथ्वीराजका आश्रित कवि बताना है। इसीलिए यह रचना पृथ्वीराजकी नमकालीन और तेरहवीं शताब्दीकी भी मानी गयी है। किन्तु अभीतक इसके जिनने भी पाठ प्राप्त हुए हैं, उनमें अनेतिहासिकता इतनी है कि पृथ्वीराजकी नमकालीन रचना यह नहीं मानी जा सकती है। फिर भी इसका कोई-न-कोई रूप १५वीं शताब्दी ई० तक निमित्त हो चुका था, यह इन बातसे प्रमाणित है कि चन्द्रके दो छप्पय जो वर्तमान 'पृथ्वीराजरासो'में भी हैं, एक पुराने जैन प्रबन्ध-संग्रहमें 'पृथ्वीराजप्रबन्ध'के अन्तर्गत मिलते हैं और इस प्रबन्ध-संग्रहकी एक प्रतिलिपि १४७१ ई०की है।

(३) इसी प्रकार उक्त प्राचीन जैन प्रबन्ध-संग्रहमें जल्ह-रचित दो छन्द 'जयचन्द्र-प्रबन्ध'के अन्तर्गत प्राप्त हुए हैं और इनमेंसे एक वर्तमान 'पृथ्वीराजरासो'में चन्द्रके नामसे संकलित है। अमन्भव नहीं कि 'पृथ्वीराजरासो' जैसी कोई रचना जयचन्द्रसे सम्बन्धित भी रही हो, जिनका रचयिता अथवा चन्द्रकी भाँति तथाकथित रचयिता जल्ह रहा हो और यह भी असम्भव नहीं है कि उस एक छन्दकी भाँति, जो चन्द्रके नामसे 'पृथ्वीराजरासो'के वर्तमान सत्करणमें पाया जाता है, कुछ अन्य छन्द भी उस कृतिके वर्तमान 'पृथ्वीराजरासो'के इस पाठमें ले लिये गये हों। इस जल्हका समय फलतः यदि उपर्युक्त चन्द्रके आस-पास हो तो कुछ आश्चर्य नहीं।

(४) 'बुद्धिरामो' (१४वीं-१५वीं शताब्दी ई०), इसका रचयिता भी जल्ह है और यह जल्ह रचनाकी भाषा आदिभी दृष्टिसे जयचन्द्रविषयक उपर्युक्त छन्दोंके रचयिता जल्हसे भिन्न होगा, ऐसा माननेका कोई कारण नहीं है। यह रचना एक कल्पित प्रेमकथा है, जिनमें एक राजकुमार जलधिनरगिनी नामक एक सुन्दरीसे प्रेम करने लगता है और उसको लेकर समुद्रतटपर रहने लगता है। कुछ समय पश्चात् वह ज़िन्नी कार्यवश बाहर जाता है और अवधि समाप्त होनेपर भी नहीं लौटता है। ऐसी दशामें नायिका बहुत व्यथित होती है। उसकी माता इस प्रसंगमें युवावस्था और विलम्ब-वैभवकी महत्ता प्रतिपादित कर उसे उसके प्रेमपथसे विरत करना चाहती है, किन्तु नायिका उससे सहमत नहीं होती है। इतनेमें ही नायक वापस आ जाता है और नायक नायिका पुनः बड़े सुन्यके साथ जीवन

व्यतीत करते हैं।

(५) 'छिताई वार्ता' (१५वीं शताब्दी विक्रमीय), वर्तमान रूपमें यह दो लेखकोंकी है—नारायणदास तथा रत्नरङ्ग-की। मूलतः यह नारायणदासकी रचना थी, जिसमें रत्नरङ्गने कुछ और विस्तार किया, ऐसा प्रस्तुत रचनाके एक उल्लेखसे प्रकट है। इसमें अलाउद्दीनके द्वारा देवगिरि-के यादव राजा रामदेवकी कन्या छिताईके अपहरणकी कथा है। अलाउद्दीनके समसामयिक इतिहासलेखक इसामीने लिखा है कि सन्धि करके रामदेवने अपनी कन्या छिताई अलाउद्दीनको दे दी थी। इसलिए यह रचना इतिहासके एक तथ्यपर आधारित है। यह अवश्य है कि इस रचनामें छिताईका विवाह पहले ही ममरसा नामक एक राजकुमारसे हो चुका था, जो उसे अलाउद्दीनने अपने मगीत-कौशलसे मुक्त कर पुनः प्राप्त कर लेता है, जब कि इसामीके अनुसार छिताई अलाउद्दीनके हरममें रही और अलाउद्दीनकी मृत्युके अनन्तर उसका अल्पवयस्क पुत्र कुछ समयके लिए गर्दीपर बैठा था। उस समय छिताई राजमाताके रूपमें उसकी अभिमायिका थी। यह ऐतिहासिक कहानी अनेक दृष्टियोंसे महत्त्वकी है। यह विविध छन्द-समन्वित रासो-परम्परामें नहीं है, पूरी कथा चतुर्पईमें कही गयी है, केवल बीच-बीचमें इने-गिने स्थलोंपर वस्तुवन्ध तथा दोहा आदि दो-तीन छन्द प्रयुक्त हुए हैं। कथा-विकासकी दृष्टिसे यह पूर्णतः भारतीय परम्परामें आती है। भाषाकी दृष्टिसे यह ऊपर आयी हुई पिंगल-रचनाओंका अनुसरण करती है।

(६) 'मधुमालनीकथा' (१४४३ ई० के लगभग), इसका रचयिता चतुर्भुजदास निगम है। १५५३ ई० के लगभग इस रचनामें भी उसी प्रकार किन्हीं माधव शर्माने कुछ सुधार किया, जिस प्रकार उपर्युक्त 'छिताई वार्ता'में रत्नरङ्गने किया, यह उसकी एक प्रतिने पाठसे ज्ञात होता है। किन्तु अन्य प्रतियोंका पाठ अन्य प्रकारसे और अन्य व्यक्तियों द्वारा अद्यावत् रूपसे प्रक्षिप्त हुआ है। इसलिए यह रचना बहुत कुछ अपने मूल रूपमें पुनर्निमित्त की जा सकती है। यह रचना भी उपर्युक्त 'छिताई वार्ता'की भाँति अत्यन्त महत्त्वकी है। उपर्युक्त 'बुद्धिरामो'की भाँति इसमें भी एक कल्पित प्रेमकथा है, किन्तु यह रासो-परम्पराके बाहर पड़ती है। उपर्युक्त 'छिताई वार्ता'की भाँति यह भी चतुर्पई छन्दमें कही गयी है, किन्तु दोहा तथा सोरठा छन्द भी इसमें बहुतायतसे मिलते हैं। इस प्रेमकथाकी परम्परा भी सर्वथा भारतीय है।

उपर्युक्त रचनाओंके अतिरिक्त और भी अनेक रचनाएँ इस काव्य परम्पराकी होंगी। बहुत-सी रचनाओंकी भाषा समयके प्रवाहमें बदल गयी, इसलिए कभी-कभी पुरानी निधियाँ उनमें मिलती भी हैं तो उनकी प्राचीनतापर विश्वास नहीं होता है। कुछ इसी प्रकार बादके प्रक्षेपोंके कारण ऐसी विकृत हो गयी हैं कि आधुनिक लगती हैं। कुछमें रचना निधियाँ नहीं दी हुई हैं और प्राप्त प्रतियोंकी निधियोंके आनपास बिना पर्याप्त कारणके उनकी रचना-तिथि भी मान ली गयी है और अनेक रचनाएँ अभी विस्मृतिके गर्भमें विद्यमान हैं, क्योंकि उन्हें किसी प्रकारका राजाश्रय अथवा सम्प्रदायाश्रय नहीं मिला।—मा० प्र० गु०

पिंगला-दे०—‘हठयोग’।

पिण्ड—तत्र और योग-पद्धतियोंमें पिण्ड या मनुष्यके शरीरको वस्तुतः ब्रह्माण्डका ही प्रतिरूप माना गया है, अतः प्रतीक रूपमें समस्त नदियाँ, पर्वत, आकाश, नक्षत्र आदिकी स्थिति भी शरीरके अन्दर मानी गयी है। यही नहीं वरन् इसीलिए मिट्टीसे लेकर सन्तान्तकने यह बार-बार घोषित किया है कि काया या पिण्डके अन्दर ही सारे तीर्थ हैं, सारी पवित्र नदियाँ हैं, सारे नक्षत्र हैं। इड़ा (ललना)-को गंगा, पिंगला (रसना) को यमुना मानकर सुषुम्ना (अवधूतिका) को सरस्वती माना गया और ब्रह्मरन्ध्रमें उनके सगमस्थल प्रयागकी परिकल्पना की गयी। तालुमूलमें चन्द्रमाकी स्थिति मानी गयी और नाभिमूलमें सूर्यकी और यह बताया गया है कि तालुमूलस्थ चन्द्रमासे झरनेवाला अमृत नाभिमूलस्थ सूर्य सोखता रहता है, जबतक योगी उसे श्वास निरुद्ध कर रोक न दे। इसी प्रकार पिण्डमें ही कैलास, मानसरोवर आदिकी कल्पना की गयी। तात्पर्य यह था कि वास्तविक ससार तो शरीरके अन्दर है। साधक उसपर विजय प्राप्त करे तभी वह परमतत्त्वकी प्राप्ति कर सकता है। दे०—‘देहस्थ पीठ’। —ध० वी० भा०

पिडिया—पिडियाका व्रत कात्तिक शुक्ल प्रतिपदसे प्रारम्भ होकर अगहन शुक्ल प्रतिपद—पूरे एक मासतक किया जाता है। कात्तिक शुक्ल प्रतिपदके दिन ‘गोधन’ की जो गोबरकी मूर्ति बनाकर पूजा की जाती है, उसी गोबरमेंसे थोड़ा-सा अंश लेकर कुंवारी लड़कियाँ ‘पिडिया’ लगाती हैं। घरकी किमी दीवारपर गोबरकी छोटी-छोटी सैकड़ों मनुष्यकी आकृतियाँ बनायी जाती हैं। इसके साथ ही आटेकी पानीमें घोलकर पेपनके द्वारा दीवारपर चित्रकर्म भी किया जाता है। इस समस्त प्रक्रियाको ‘पिडिया लगाना’ कहते हैं। ‘पिडिया’ शब्दकी निरुक्ति ‘पिण्ड’ से है, जिसमें लघुवाची ‘इया’ प्रत्यय जोड़ा गया है। अतः ‘पिडिया’ गोबरके उन छोटे-छोटे गोल पिण्डोंको कहते हैं, जो दीवालपर लड़कियों द्वारा चिपकाये जाते हैं।

केवल कुंवारी कन्याएँ ही इस व्रतको अपने प्रिय भाई-की मंगलकामनाके लिए किया करती हैं। वे प्रतिदिन प्रातः काल पिडियाकी कथा सुनती हैं। इसके बाद ही वे भोजन कर सकती हैं, अन्यथा नहीं। अगहन शुक्ल प्रतिपद-को, पूरे एक मासके पश्चात् इस व्रतकी समाप्ति होती है। इस दिन लड़कियाँ नये चावल तथा गुड़की बनी हुई खीर, जिसे ‘रसिआव’ कहते हैं, खाती हैं। इसके दूसरे दिन गोबरके उन पिण्डोंको किमी नदीमें प्रवाहित कर दिया जाता है।

पिडियाके गीतोंमें भाई और बहिनके अकृत्रिम तथा अलौकिक प्रेमका वर्णन पाया जाता है। ‘तोहरी बधिया भइया पिडिया वरतिया हो’ इस पंक्तिमें बहिनका भ्रातृस्नेह झलकता है। कहीं-कहीं पिडियाके व्रत किये जानेवाले विविध विधानोंका उल्लेख इनमें उपलब्ध होता है। ये गीत भाई और बहिनके आदर्श प्रेमकी सूचना देते हैं।—कृ० दे० ७०

पिटक—[पिट् (श्वादि) शब्दसंघातयो + कुवन् (उणादि) —पेटति शब्दं करोति सर्वं समाहरति इति]—(क) साधारण

अर्थ—१ विस्फोट, फोड़ा। २. पिटारी, पेटी, मजूपा, टोकरी। (ख) विशेष अर्थ—१. पालि आगमोंके तीन भेद—‘विनयपिटक’ जिसमें बौद्ध श्रमणों तथा भिक्षुओंके सघके विनय अर्थात् अनुशासन—आचार सम्बन्धी नियम दिये गये हैं। ‘सुत्तपिटक’ जिसमें धम्म (धर्म) अर्थात् बौद्ध-सिद्धान्तोंका भगवान् बुद्धके सूक्तों (जिससे पालिका ‘सुत्त’ शब्द निकलता है)—सद्वचनों द्वारा निरूपण किया गया है एवं ‘अभिधम्मपिटक’, जिसमें अभिधम्म अर्थात् अधिक धर्म (अतिरिक्त सिद्धान्तों अथवा पूरक उपदेशों)का निरूपण किया गया है। इसीलिए ये पालि पिटक ‘त्रिपिटक’ कहलाते हैं। प्रथमके पात्तिमोक्ख, खन्धक तथा परिवार नामक तीन भाग हैं। द्वितीयके दीघ, मज्झिम, संयुत्त, अंगुत्तर तथा खुद्दक नामक पाँच भाग हैं। ये निकाय कहे जाते हैं। तृतीयके धम्मसंगनी, विभंग, धातुकथा, पुग्गल-पञ्चत्ति, कथावस्तु, यमक एवं पट्टान नामक सात भाग हैं। —आ० प्र० मि०

पितृप्रधान समाज (patriarchal society)—पितृ-प्रधान समाजका निर्माण मातृसत्ताक व्यवस्थाके बाद हुआ। कालके प्रभावसे नारीकी शारीरिक अवस्था दुर्बल हो गयी और पुरुष धीरे-धीरे शक्ति-संचय करता गया और एक दिन वह परिवारका स्वामी बन बैठा। अब कुटुम्बकी व्यवस्था बदल गयी। उमका नेता पुरुष और पिता था और उसीका नेतृत्व कुटुम्बपर चलने लगा। जो स्थिति कुल-परिवारमें पहले नारी या माताकी रही थी वही अब पुरुष या पिताकी हुई। चल-अचल धन-सम्पत्तिकी दाद या वरासत भी अब मातासे कन्या या पुत्रीकी जगह पितासे पुत्रकी ओर प्रवहमान हुई। अब व्याहकर नारी पुरुषके परिवारमें आने लगी, इसी व्यवस्थाका नाम पितृसत्ताक समाज पड़ा। —भ० अ० ७०

पिपीलिका-मार्ग—योगकी साधनामें दो मार्गोंकी चर्चा है—१ पिपीलिका, २ विहगम-मार्ग। प्रणायाम द्वारा पट्चक्रोंको वेधकर धीरे-धीरे योगी लोग प्राणोंको ब्रह्माण्डमें चढ़ाते हैं। पिपीलिका-मार्गके साधक क्रमशः आगे बढ़ते हैं और विहगम-मार्गके साधक (जिस प्रकार पक्षी एक वृक्षसे उड़कर दूसरे वृक्षपर थोड़े ही परिश्रमसे जा बैठता है) बिना अधिक काया-क्लेशके अपने मूल स्थानपर पहुँच जाते हैं। इसलिए पिपीलिका-मार्गको लोगोंने बहुत उत्तम नहीं माना है—‘पाँव न टिके पिपीलिका राई ना ठहराय। तहाँ कवीरा घर किया पल आवै पल जाय॥’ (कवीर साखी-संग्रह)। —उ० अ० ७०

पिहित—रुद्रटके अनुसार अतिशय-वर्गका अर्थालंकार। यद्यपि मम्मट तथा रुच्यकने मीलित अलंकारका उल्लेख किया और पिहितका नहीं, रुद्रटने पिहित अलंकारका महत्त्व समझा। उनके अनुसार (का० अ० ९ ५०) एक ही अधिकरणका कोई गुण अपने गौरवमें, असदृश अन्याविर्भूत गुणका आच्छादन कर ले तो पिहित अलंकार होता है। यहाँपर उन्होंने असमान शब्दका प्रयोग इस अलंकारको मीलितमें भिन्न बतानेके लिए किया, क्योंकि मीलित अलंकारमें समान गुणसे ही अन्य वस्तुका आच्छादन होता है। रुद्रटके पिहितका उदाहरण—‘मृदु ससि-कला-कलाप

सम, सखि नव तन-नुति माँहि । यह कृपना प्रिय-विरहकी काहूकी न लखाहि ।' (छाया, अ० म०से) यहाँ अगकी कान्ति एव कृपनाका आश्रय (अधिकरण) एक ही है, पर दोनों एक दूसरेमें भिन्न हैं, अग-कान्ति द्वारा कृपनाका आच्छादन हो रहा है ।

'चन्द्रालोक' (५-१०९) एव 'कुवलयानन्द' (८५) में परिभाषा और उदाहरण समान हैं । वहाँ कहा है कि 'दूसरेके गुप्त आचरणको चेष्टा द्वारा प्रकट करनेपर पिहित अलंकार होता है', पर यह लक्षण 'काव्यप्रकाश' द्वारा दिये सूक्ष्म अलंकारका है । (दे० का० प्र० १०-१२२) । हिन्दीके रोतिकालीन आचार्योंने इन्हींके आधारपर इसका लक्षण स्वीकार किया है—'जानि परायी वृत्ति जहाँ किया सहित आकृत ।' (ल० ल० ३५६) अथवा—'जहाँ छिपी पर बातको, जानि जनावे कोइ ।' (का० नि०, १६) । उदा०—'लखि मोरहि पियको जु तिय, मुकुर दिखायो आज ।' (पद्मा०, २५०) । यहाँ नायकके गुप्त आचरणको नायिकाने मुकुर दिखाकर प्रकट किया है । परन्तु इसमें सूक्ष्मसे भेद नहीं रह जाता । —ज० कि० व०

पीठमर्द-दे०—'नर्म-सचिव', नायक ।

पुन-पुन दोसि-दे०—'रस-दोष', चौथा ।

पुनरुक्त-दे०—'अर्थ-दोष' चौथा ।

पुनरुक्तवदाभास—एक शब्दालंकार, शब्दका अर्थ 'पुन-कहे हुएकी तरह आभासमात्र' होता है । जहाँ पुनरुक्ति-सी प्रतीत हो, परन्तु वस्तुतः पुनरुक्ति न हो, दूसरे शब्दोंमें, जहाँ पुनरुक्तिका मिथ्या प्रतीति हो । सर्वप्रथम चन्द्रके 'काव्यालंकारसारग्रह'में इसका स्वतन्त्र विवेचन मिलता है—'पुनरुक्ताभासमभिन्नवस्त्विवोभासिमिन्नरूपपदं पदम्' (१ १), दो विभिन्न रूप-पदोंकी एक अर्थप्रतीति । चन्द्रने स्पष्टतः इनको शब्दालंकार नहीं कहा है । मम्मटके आधार-पर परिभाषा इस प्रकार हो सकती है—'जहाँ मित्र आकार-वाले मित्रार्थक पदोंमें वस्तुतः अर्थसाध्य न होनेपर भी अर्थमान्य प्रतीत हो ।' (काव्य० १ ८६) । इनके अनुसार यह शब्दगत तथा शब्दार्थगत होता है तथा शब्दगत भी अमग और समग, दो प्रकार होता है । जयदेवने इस्तीको 'पुनरुक्तप्रतीकाश' माना है । साहित्यदर्पणकारने मम्मटका अनुसरण किया है । रय्यकने इसे अर्थालंकार माना था । हिन्दीके प्रसिद्ध आचार्योंमें चिन्तामणि, भूषण, कुलपति, भिलारीदाम आदिने इसको शब्दालंकारोंमें स्वीकार किया है तथा आधुनिकोंमें मुरारिदीनको छोड़कर सभीने इसका विवेचन किया है । इनमें चिन्तामणिका लक्षण अधिक स्पष्ट है—'मित्र पदनमें एक सों जहाँ अर्थ आभास' । भूषण तथा दामने 'पुनरुक्ति लगनेपर भी पुनरुक्ति न हो' ऐसा कहा है । प्रायः भेद नहीं किये गये हैं । कन्हैयालाल पोद्दारने भेद भी दिये हैं ।

भिलारीदामने इस अलंकारको परिभाषा इस प्रकारसे की है—'कहत लग पुनरुक्ति नो, पै पुनरुक्ति न होइ । पुनरुक्तिवदाभास तेहि, कहत सकल कवि लोइ ।' इसके दो भेद हैं—(१) शब्दगत-पुनरुक्तिके आभासका शब्दके आश्रित होना । इसमें शब्द परिवर्तन कर देनेपर पुनरुक्तिका आभास नहीं रहता । यह समग और अमग, दो प्रकारका

होता है । (२) शब्दार्थ उभयगत—इसमें पुनरुक्ति शब्द और अर्थ, दोनोंके आश्रित रहती है । इसका प्रथम भेद शब्दगत है, जिसमें आभास शब्दपर आश्रित होता है । इसमें भी (क) शब्दगत समग—'सहस्रारथि सूत सु लसत तुरग आदि पद नैन । अरिवधदेह सरीर हो नृप तुम धीरज ऐन ।' (अ० म०) । यहाँ 'सारथि' और 'सूत' आदि शब्दोंमें पुनरुक्ति-सी प्रतीत होती है । 'सहस्रारथिसूत'का सहसा, रथी, सूत इस प्रकार भग करके इनके स्थानपर पर्यायवाची अन्य शब्द रख देनेमें पुनरुक्तिका आभास नहीं रहना, अतः यह शब्दाश्रित है । (ख) शब्दगत अमग-का दासका सुन्दर उदाहरण है—'अली भमर गुजन लगे होन लग्यौ दल-पान । जहाँ तहाँ फूले वृच्छ-तरु, प्रिय पीतम कित जान' । (का० नि० : २०), यहाँ 'अली' और 'भमर' आदि शब्द वद्यपि भिन्न आकारवाले हैं, किन्तु इनका अर्थ एक ही प्रतीत होता है । यहाँ 'अली'का अर्थ है सखी और 'भमर'का अर्थ भौरा है । इसमें शब्दोंको भग किये बिना ही भिन्न-भिन्न अर्थोंकी प्रतीति होती है । (ग) शब्दार्थ उभयगत—'सरजा सिवाजी जस जगन जहानमें' (शि० रा० भू० ३६८) । 'जगत' शब्दके स्थानपर 'उदित' आदि अन्य पर्यायवाची शब्द रख देनेसे पुनरुक्ति नहीं रहती अतः शब्दाश्रित है और 'जहान'का पर्याय 'लोक' रख देनेपर भी 'पुनरुक्ति'का आभास होता है अतः अर्थगत है । 'यमक' अलंकारमें ममान आकारवाले भिन्नार्थक शब्दोंको और 'पुनरुक्तवदाभास'में भिन्न आकारवाले भिन्नार्थक शब्दोंका प्रयोग होता है । रीतिकालीन कवियोंने भाव और भाषानौष्ठकी वृद्धिके लिए इस अलंकारको बड़े मनोनिवेशसे अपनाया है । —वि० स्ना०

पुनरुक्ति—एक शब्दालंकार । 'पुनरुक्ति'में तात्पर्य है एक बार कही गयी बातको पुनः कहना । अतः जहाँ अपने असीध भावको लचिकर बनानेके लिए एक ही शब्दकी अनेक बार आवृत्ति की जाय, वहाँ पुनरुक्ति होती है । इसे 'पुनरुक्ति-प्रकाश' भी कहते हैं । 'पुनरुक्ति-प्रकाश'में समान आकार-वाले, समानार्थक शब्दकी एक या दो बार आवृत्ति होती है । यह सम्मूह तथा रीतिकालके आचार्यों द्वारा स्वीकृत अलंकार नहीं है । आधुनिक विवेचकोंमें भगवानदीन, विहारीलाल तथा रामदहिनने विशेष रूपसे इसे स्वीकार किया है ।

भिलारीदामने 'काव्यनिर्णय'में इसकी परिभाषा इस प्रकार की है—'एक शब्द बहु बार जहाँ, परै रुचिरता अर्थ । पुनरुक्ती परकाश गुन, वरनै वृद्धि समर्थ ।' इन्हींका यह सुन्दर उदाहरण है—(क) 'मधुमासमें दास जू बीम विने मनमोहन आइहँ आइहँ आइहँ ।', (ख) 'विहग-विहग, फिर चहक उठे ये पुजपुज, चिर सुभग-सुभग ।' (पन्ना), (ग) 'इसमें उपजा यह नीरज सिन, कोमल-कोमल लज्जित मीलिन, सौरभ भी लेकर मधुर पीर ।' (महादेवी का० द०) । आधुनिक कवियोंमें इसका सुन्दर प्रयोग मिलता है । —वि० स्ना०

पुनरुत्थान काल—आधुनिक हिन्दी साहित्यके इतिहासमें भारतेन्दु-काल पुनरुत्थान-कालका प्रथम चरण कहा जाता है, क्योंकि इसी समय देशवासी मध्ययुगीन पौराणिकतासे बाहर निकलकर देशके प्राचीन गौरवके अनुभवके साथ-साथ

भविष्यके आशापूर्ण स्वप्न देखने लगे थे। इस नवचेतनाके फलस्वरूप गद्य और काव्य-साहित्यमें नवीन भावों एवं विचारोंका आविर्भाव और सामाजिक, धार्मिक, राजनीतिक और आर्थिक क्षेत्रोंमें गतिशीलताका जन्म हुआ। द्विवेदीयुग उसी पुनरुत्थान-कालका द्वितीय चरण कहा जाता है। रामचन्द्र शुक्लने आधुनिक गद्य और काव्य साहित्यकी दृष्टिसे स० १९२५-५० तकके कालको प्रथम उत्थान, स० १९५०-७५ तकके कालको द्वितीय उत्थान और स० १९७५के बादके कालको तृतीय उत्थान कहा है। आधुनिक साहित्यके विकासकी दृष्टिसे शुक्लजीका यह विभाजन उचित ही जान पड़ता है। जिन कालोंको शुक्लजीने प्रथम, द्वितीय और तृतीय उत्थान कहा है उन्हींको क्रमसे अभ्युत्थान-काल, परिष्कार-काल और उत्कर्ष काल भी कहा जाता है। —ल० सा० वा०

**पुनर्जागरण-दे०—‘नवजागरण’।**

**पुराणकथा-दे०—‘चरितकाव्य’, ‘कथाकाव्य’।**

**पुराणकाव्य-दे०—‘चरितकाव्य’, ‘कथाकाव्य’, ‘महाकाव्य’।**

**पुरुषवैचित्र्यवक्रता-दे०—‘पदपरार्धवक्रता’, तीसरा प्रकार।**

**पुरुषावतार-व्यापक** ब्रह्म (भूमापुरुष) जब शुद्ध सत्त्वको आधार बनाकर अपने परमधामसे इस लोकमें आविर्भूत होता है तब उसे पुरुषावतार कहते हैं। —वि० मो० श०

**पुष्टि-दर्शनक्षेत्रमें** वल्लभाचार्यका मत शुद्धाद्वैत कहलाता है और भक्तिक्षेत्रमें उनकी साधना-व्यवस्था **पुष्टिमार्ग** कहलाती है। उनका दार्शनिक मत विष्णु स्वामी-प्रेरित कहा जाता है, परन्तु पुष्टिमत उनका अपना चिन्तन फल है, जो श्रीमद्भागवतके ‘पोषण तदनुग्रह’ तत्त्वपर आधारित है। यह पूर्वाचार्योंके मर्यादा-मार्गसे भिन्न मार्ग है। मर्यादा-मार्गमें शास्त्रविहित ज्ञान-कर्मके आचरणकी अपेक्षा रहती है, परन्तु पुष्टिमार्गमें कर्मनिरपेक्ष हो भक्त भगवान् श्रीकृष्णके प्रति आत्मसमर्पण कर सुखी होता है, वह फलकी कामना नहीं करता। पुष्टिमार्गीय भक्तिको प्रेमलक्षणा भक्ति भी कहते हैं। सूरदासमें इसका उल्लेख है—‘श्रवण कीर्तन पादरत, अरचन वन्दन दास। सख्य और आत्मनिवेदन, प्रेम लक्षणा जास।’ (सू० सा०, वैकटेश्वर प्रेस संस्करण, पृ० ५ ६९)।

वल्लभसम्प्रदायी विशेषकर अष्टलापके कवियोंने पुष्टिमार्गके सिद्धान्तोंका अपने पदोंमें निरूपण किया है। सर तो ‘पुष्टिमार्गका जहाज’ ही कट्टे गये हैं (सूरदासकी वार्ता प्रसंग ११)। ‘नारदीय भक्ति सूत्र’में प्रेमरूपा भक्तिको कर्म, ज्ञान और योगसे भी श्रेष्ठ कहा है—‘सा नु कर्मज्ञान योगेभ्योऽप्यधिकतरा’ (२५), क्योंकि यह भक्ति फलरूपा है—‘फलरूपत्वात्’ (वही २६)। भक्तिमें दृढ़ता लानेके लिए प्रीति आवश्यक है। ‘प्रीति विना नहि भगति दृढाई। जिमि खगेस जलकी चिवनाई।’ (रा० च० मा०)। यह भक्ति-साधना विषय-त्याग और कुसंग त्यागसे सम्पन्न होती है (ना० भ० सू० ३५)। भगवान्‌के भजन, गुण-श्रवण, कीर्तन तथा महापुरुषोंके सगसे यह साधित होती है (ना० भ० सू० ३६ ३७ ३८)।

भगवान्‌के ‘अनुग्रह’से ही मुक्ति प्राप्त होती है, यह सिद्धान्त सूत्ररूपसे उपनिषदोंमें भी विद्यमान है। ‘कठोपनिषद्’में परमात्माके प्रसाद(अनुग्रह)से उसके साक्षात्कारका स्पष्ट मकेत है। (१ २ २०) —वि० मो० श०

**पुष्टिजीव-शुद्धाद्वैतके** अनुसार जीव सच्चिदानन्द ब्रह्मका सत् और चित् अंश है, आनन्द अंश उससे तिरोहित रहता है। समस्त जीवसृष्टिको उन्होंने अपने पुष्टिमार्गके निरूपणमें दैवी और आसुरी, दो वर्गोंमें बाँटा है। दैवी जीव पुन पुष्टिजीव और मर्यादाजीवमें विभाजित हो जाते हैं। पुष्टिजीव चार प्रकारके होते हैं—शुद्धपुष्ट, पुष्टिपुष्ट, मर्यादापुष्ट और प्रवाहपुष्ट। ये चारों प्रकारके जीव भगवान्‌की सेवाके हेतु जन्म धारण करते हैं। इनमें शुद्धपुष्ट तो सिद्धावस्थाके भक्त होते हैं जो नित्य परमानन्द ब्रह्म श्रीकृष्णके साथ रहते हैं। पुष्टिपुष्ट भगवान्‌के सहज अनुग्रहभाजन भक्त होते हैं। भक्तिमार्गके ये ही वास्तविक अधिकारी हैं। मर्यादापुष्ट और प्रवाहपुष्ट जीवोंको मर्यादा और प्रवाहमार्गकी स्वभाविक न्यूनताके साथ-साथ भगवान्‌के अनुग्रहकी आशा रहती है। दे०—‘पुष्टिमार्ग’। —ब्र० व०

**पुष्टिपुष्ट-दे०—‘पुष्टिजीव’, ‘पुष्टिमार्ग’।**

**पुष्टिभक्ति-दे०—‘पुष्टिमार्ग’।**

**पुष्टिमार्ग-महाप्रभु** वल्लभाचार्यने अपने शुद्धाद्वैतवाद- (दे०)के आधारपर भक्तिका जो सम्प्रदाय स्थापित किया उसीका नाम पुष्टिमार्ग है। इसीको वल्लभ-सम्प्रदाय या वल्लभमत भी कहते हैं। भागवतके ‘पोषण तदनुग्रह’ (२ १०)के आधारपर वल्लभाचार्यने भगवदनुग्रहके अर्थमें ही पुष्टि शब्दका प्रयोग किया है। प्रवाहमार्ग और मर्यादा-मार्गसे भिन्न पुष्टिमार्ग भक्तिमार्गका ही समानार्थी है। प्रवाहमार्ग सासारिक विषयभोगके जीवनका ही दूसरा नाम है, जिसमें पढ़कर जीवन निरन्तर जन्म-मरणके प्रवाहमें पड़ा रहता है। वेद-विहित कर्मका अनुसरण करना तथा ज्ञानप्राप्तिका प्रयत्न करना मर्यादा-मार्ग कहा जाता है। पुष्टिमार्गकी प्राचीनता प्रमाणित करनेके लिए ‘मुण्डकोपनिषद्’की ‘नायमात्मा प्रवचनेन लभ्य’ श्रुतिको उद्धृत किया जाता है, जिसमें आत्माकी उपलब्धि केवल कृपाके द्वारा बतायी गयी है। ‘कठोपनिषद्’(१, २, २०)में भी भगवान्‌के प्रसादसे ही आत्मदर्शन सम्भव बताया गया है। ‘श्रीमद्भागवत’में तो भगवान्‌के अनुग्रहकी महिमा स्थान-स्थानपर बतायी गयी है। शुद्धाद्वैतके अनुसार ब्रह्म सत्, चित् और आनन्द-स्वरूप है। उसके मुख्य तीन स्वरूप हैं—(१) पूर्ण पुरुषोत्तम रम अथवा आनन्दस्वरूप परब्रह्म श्रीकृष्ण रूप, (२) अक्षर ब्रह्म जो गणितानन्द है और वह पुन दो प्रकारके रूपोंमें परिणत होता है—एक पूर्ण पुरुषोत्तमका अक्षर धाम और दूसरा काल, कर्म, स्वभावस्वरूपमें प्रकट होनेवाले प्रकृति, जीव तथा अनेक देवी-देवताओंका रूप तथा (३) अन्तर्यामी रूप। मर्यादा-मार्ग अक्षर ब्रह्मकी वाणीसे उत्पन्न हुआ है, उसका साधक ज्ञानके द्वारा अक्षर धामकी सायुज्य मुक्तिको ही ध्येय बनाता है। इस मार्गमें भगवान्‌ साधन-परतन्त्र रहता है, अर्थात् साधकके वेद-मर्यादित साधनोंके अनुसार ही फल देता है। मर्यादाकी रक्षा करना उसके लिए आवश्यक होता है, परन्तु पुष्टिमार्ग



साक्षात् पुरुषोत्तम श्रीकृष्णके शरीरसे उत्पन्न हुआ है। उसका अनुयायी आत्मसमर्पणयुक्त रसात्मक प्रेमके द्वारा भगवान्की आनन्दलीलामें लीन होनेका इच्छुक होता है। पुष्टिमार्ग एकमात्र भगवान्के अनुग्रहपर निर्भर है।

भगवान् जीवोंपर अनुग्रह करनेके लिए ही अवतार-रूपमें प्रकट होते हैं। उनके अवतार धारण करनेका हेतु मायुओंका परित्राण या दुष्टोंका विनाश नहीं, वरन् नाथन-निरपेक्ष मुक्ति प्रदान करना है। उनका यह अनुग्रह भी उनकी लीला (दि०) मात्र है, जिसका उससे बाह्य कोई अन्य प्रयोजन नहीं है। वह उनकी नित्यलीलाका एक प्रमुख रूप है। इस अनुग्रहपर आश्रित पुष्टिमक्ति नवधा भक्तिये भिन्न है। नवधा भक्ति साधन-भक्ति या नर्यादा-भक्ति है, उसमें भजन, पूजन आदिकी अपेक्षा होती है। पुष्टिमक्ति रागात्मिका या रागानुगा भक्ति है जो भगवत्-कृपासे प्राप्त भगवत्प्रेमपर ही आश्रित है। इसीलिए इसे प्रेम-लक्षणा भक्ति भी कहते हैं।

जीवको भगवान्के अनुग्रह या पोषणकी आवश्यकता क्यों होनी है, इसका उत्तर वल्लभाचार्यने जीवसृष्टिका स्वरूप समझाते हुए दिया है। लीला-विलासके लिए ब्रह्मकी जब एकने अनेक होनेकी इच्छा होती है तब अक्षर ब्रह्मके अक्षररूप अमरत्य जीव उत्पन्न हो जाते हैं। सच्चिदानन्द अक्षर ब्रह्मके चित् अंशसे अनख्य निराकार जीव, सत् अंशने जड प्रकृति तथा आनन्द अंशने अन्तर्यामी रूप अग्निसे स्फुरित निकलनेकी तरह प्रकट होते हैं। जीवमें केवल सत् और चित् अंश होता है, आनन्द अंश तिरोहित रहना है। इसी कारण वह भगवान्के छुणों—प्रेम, वीर्य, वज्र, श्री, ज्ञान और वैराग्य—से हीन होता है, परिणामस्वरूप वह दीन, हीन, पराधीन, दुःखी, जन्म-मरण-के दोषने युक्त, अहंकारी, विपरीत ज्ञानमें भ्रमित और आसक्तिग्रस्त रहता है। वही उसकी क्षीणता या दुर्बलता है। भगवान् अपने अनुग्रहसे उसे पुष्ट करते हैं, उसकी क्षीणता दीनतामें बदल जाती है।

परन्तु सभी जीव इस अनुग्रह या पोषणके अधिकारी नहीं बन सकते। इन सन्दर्भमें वल्लभाचार्यने जीवोंके प्रकार-भेद गिनाये हैं। प्रथमतः जीव दो प्रकारके होते हैं—दैवी और आसुरी। दैवी जीव पुनः दो प्रकारके होते हैं—पुष्टिजीव और मर्यादाजीव। पुनः पुष्टिजीव चार प्रकारके होते हैं—शुद्धपुष्ट, पुष्टिपुष्ट, मर्यादापुष्ट और प्रवाह-पुष्ट। ये ही चार प्रकारके पुष्टिजीव भगवान्की सेवा- (भक्ति)के अधिकारी होते हैं। उनका जन्म ही सेवाके हेतु होता है। मर्यादाजीव पूर्ण पुरुषोत्तमकी सेवा (भक्ति)के योग्य नहीं होते। वे जैसा कि पहले बताया जा चुका है, केवल कर्म और ज्ञान द्वारा स्वर्गादि लोक या अक्षर-सायुज्य मुक्ति प्राप्त कर सकते हैं। आसुरी जीव प्रवाहशील होते हैं। इनमेंसे अश्व आसुरी जीव तो भगवान्के प्रति उत्कट वैराग्य-भाव रखनेके फलस्वरूप नष्टारके द्वारा उद्धार प्राप्त करते हैं, परन्तु दुष्ट आसुरी जीवोंका कभी उद्धार नहीं होता, वे निरन्तर जन्म-मरणके बन्धनमें पड़े रहते हैं।

पुष्टिजीवोंमें शुद्धपुष्टिजीव तो नित्य और मुक्त होते हैं, वे भगवान्के पङ्कज अप्राप्त शरीरसे भगवान्की नित्य

सेवाका आनन्दलाम करते हैं। अवतार-दशामें वे भी भगवान्के साथ अवतरित होते हैं, उनकी स्थिति सिद्ध अवस्थाकी होती है। शेष तीन प्रकारके पुष्टिजीवोंकी भक्ति तीन प्रकारकी होती है और वे उसीके अनुसार पुनः पुष्टिपुष्ट, मर्यादापुष्ट और प्रवाहपुष्ट—तीन प्रकारके होते हैं। भगवान्के आनन्दकायसे उत्पन्न ये पुष्टिजीव भी पाप और अहन्ता-ममतामय ससारमें लिप्त हो सकते हैं, परन्तु उनमें भक्तिका बीज सहज ही अकुरित हो जाता है जो फलीभूत होकर अन्तमें उन्हें अभीष्टकी प्राप्ति कराता है। सर्वभावसे भगवान्की कृपापर ही निर्भर रहते हुए वे आनन्द-रूप श्रीकृष्णकी आराधनामें रत रहते हैं और चातककी तरह अनन्य भावसे निरन्तर उन्हींका ध्यान करते रहते हैं।

इसी प्रेमभक्तिके आधारपर अक्षररूप जीव अंशी ब्रह्मके साथ जो सम्बन्ध स्थापित करता है वही ब्रह्म-सम्बन्ध है। पुष्टिमार्गमें दीक्षित होते समय ही भक्त गुरुके आदेशने 'श्रीकृष्णः शरणं मम' मन्त्रका उच्चारण करके श्रीकृष्णकी अपने तन, मन, धन, पुत्र, कलत्र आदिके समर्पणका संकल्प करता है और इस प्रकार समस्त सासारिक दोषोंसे निवृत्ति प्राप्त करता है। इसके बाद भक्त किसी भी वस्तुको भगवान्को समर्पित किये बिना ग्रहण नहीं कर सकता। इस सर्वात्मसमर्पणके भावको दृढ़ करके तीन प्रकारकी सेवा की जाती है—(१) तनुजा, अर्थात् अपने तथा अपने पुत्र, स्त्री आदिके शरीरको भगवत्की नेवामें लगाना, (२) वित्तजा, अर्थात् धन, यश आदिको भगवान्के निमित्त अर्पित करना और (३) मानसी अर्थात् मनका निरोध करके निरन्तर भगवान्में लीन रहना। मानसी सेवा ही सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण और कठिन है।

वल्लभाचार्यने भक्तिके सामान्य लक्षणोंमें प्रेम-भक्तिके साधनाथ भगवान्के माहात्म्यके ज्ञान और उसके निरन्तर ध्यानका भी उल्लेख किया है—'माहात्म्यज्ञानपूर्वस्तु सुष्टं सर्वतोर्विक। स्नेहो भक्तिरिति प्रोक्तस्तथा मुक्तिर्न चान्यथा।' (त० टी० नि० शा० प्र० ४६) तथा योग आदिको भी प्रारम्भिक स्थितिमें स्वीकृति दी है। परन्तु वस्तुतः पुष्टिमार्गीय भक्ति ऐकान्तिक और एकात्मक है। श्रवण-कीर्तनादि नवधा भक्तिका अन्तिम सोपान आत्मसमर्पण उसका प्रथम सोपान है। भक्तोंके सत्संग, उनके चरित्रोंके श्रवण-मनन आदिसे आत्मसमर्पणका भाव दृढ़ होता है। इस प्रकार निरन्तर अभ्याससे जब भगवान्के प्रति माहात्म्य-ज्ञानयुक्त उत्कट प्रेम दृढ़ हो जाता है, तभी समझना चाहिये कि भगवान्का अनुग्रह प्राप्त हो गया। यह प्रेम वियोगका अनुभव प्राप्त होनेपर और अधिक प्रबल होता जाता है तथा मनमें श्रीकृष्ण-मिलनकी आकांक्षा और अधिक तीव्र होती जाती है। श्रीकृष्णके प्रति प्रेम-विरहकी दैन्यपूर्ण विकलताके अनुभवने नसारका मोह नष्ट हो जाता है और उसे नसारके प्रति अनासक्ति हो जाती है। इन स्थितिको पुष्टिमार्गीय परिभाषामें 'रागविनाशकी स्थिति' कहते हैं। श्रीकृष्ण-प्रेमके विकासकी दूसरी स्थिति आसक्तिकी स्थिति है। इन स्थितिमें गृहादिने अरुचि हो जाती है तथा स्त्री-पुरुष आदि सामारिक सम्बन्ध बाधक प्रतीत होने लगते हैं। आसक्ति कई प्रकारकी होती है। 'नारदभक्तिमिश्र' में वर्णित

एकादश आसक्तियोंको इस सम्बन्धमें उद्धृत किया जाता है—(१) गुणासक्ति या माहात्म्यासक्ति, (२) रूपासक्ति (३) पूजासक्ति, (४) स्मरणासक्ति, (५) दास्यासक्ति, (६) संख्यासक्ति, (७) कान्तासक्ति, (८) वात्सल्यासक्ति, (९) आत्मनिवेदनासक्ति, (१०) तन्मयतासक्ति और (११) परम-विरहासक्ति। वस्तुतः ये आसक्तियाँ विकासक्रमके अनुसार दी गयी हैं। माहात्म्यासक्ति आत्मिकी प्रारम्भिक अवस्था है तथा परमविरहासक्ति अन्तिम। आसक्तिके उपरान्त विकासकी तीसरी स्थिति व्यसन कहलाती है। इसीको निरोध या आत्मविस्मृतिकी स्थिति भी कहते हैं, जो प्रेमभक्तिकी अन्तिम और पूर्ण परिणति है। इस स्थितिमें एक प्रकारसे आत्माका नाश हो जाता है, अतः उसे आत्म-निवृत्ति भी कहते हैं। भक्तका भगवान् के साथ प्रेममय एकीकरण हो जाता है। वह प्रेमके लिए ही प्रेम करता है तथा उसका प्रत्येक अनुभव ठीक उसी प्रकार होता है जैसा कि स्वयं भगवान् का अनुभव हो सकता है।

यह पुष्टिमार्गीय प्रेम-लक्षणा भक्ति 'शाण्डिल्यभक्तिसूत्र' के शब्दोंमें 'परानुरक्तिरीश्वरे' ईश्वरमें अति अनुरक्ति या 'नारदभक्तिसूत्र' की शब्दावलीमें 'सा त्वस्मिन् परमप्रेम-रूपा अमृतस्वरूपा च' कही गयी है। प्रेमके अनेक भाव हैं, अतः भक्ति भी किमी भी भावने की जा सकती है। भक्तिके भाव-विस्तारको इतना व्यापक माना गया है कि भागवतके 'काम क्रोध भय स्नेहमैत्र्य सौहृदमेव च। नित्य हरी विदधतौ यान्ति तन्मयता हि ते।' के अनुसार काम, क्रोध, भय, स्नेह, ऐक्य अथवा सौहार्द किसी भावसे नित्य ध्यान धरनेसे भगवन्मय होनेका विश्वास प्रकट किया गया है। सूरदासे भी भागवतके उक्त वचनका प्रमाण देते हुए गोपियोंकी कान्तारतिकी व्याख्या की है—'काम क्रोधमें नेह सुहृदता कोई विधि करै कोई। धरै ध्यान हरिको जो हठ करि सूर सो हरि सों होई।' वल्लभाचार्यने 'सुबोधिनी' में उक्त श्लोककी व्याख्या करते हुए लिखा है कि काम स्त्री-भावमें, क्रोध शत्रु भावमें, भय वधिक-भावमें, स्नेह सम्बन्धियों-के भावमें, ऐक्य ज्ञान-अवस्थामें और सौहार्द सख्य भावमें होता है, किसी भी भावसे मजन करनेसे वह भाव भगवन्मय हो जाता है। परन्तु वल्लभाचार्यने गोवर्धनके मन्दिरमें श्रीनाथजीकी सेवा-पद्धतिकी जो व्यवस्था की थी वह बाल-भावकी थी। आज भी वह परम्परा सम्प्रदायमें चली आ रही है। सूरदास और परमानन्ददास(दि०-अष्टछाप)को सम्प्रदायमें दीक्षित करते समय उन्होंने गोपालकृष्णके ही वात्सल्यभावके पद गानेका आदेश दिया था। इससे भी प्रमाणित होता है कि पुष्टिमार्गमें प्रारम्भमें वात्सल्यभावकी भक्तिका ही विशेष माहात्म्य था। परन्तु वल्लभाचार्यने सख्य और कान्तारतिकी स्वीकार न किया हो, यह बात नहीं है। एक स्थलपर स्वयं उन्होंने यह आकांक्षा व्यक्त की है कि मेरे हृदयमें गोपियोंके विरहका दुःख पैदा हो जाय। उनके भक्तों, विशेषतः सूरदास, परमानन्ददास आदिकी रचनाओंमें तो सख्य और कान्तारतिका बहुत अधिक विस्तार है और उससे असद्विग्रह रूपमें प्रमाणित हो जाता है कि पुष्टिमार्गीय भक्ति-पद्धतिमें कमसे कम गोमाई विठ्ठल-नाथके समय सख्य और कान्तारतिका माहात्म्य कहीं अधिक

हो गया था। वार्ताके अनुसार सूरदास, परमानन्ददास और कुम्भनदास-वल्लभाचार्यके तीनों प्रधान शिष्य निकुञ्ज-लीलाका ही ध्यान करते हुए राधाभावमें तन्मय होकर गोलोक सिधारे थे। महाप्रभु वल्लभाचार्य चैतन्य महाप्रभुके समकालीन थे। चैतन्यके साथ उनकी दो-एक बार भेट भी हुई थी तथा उन्होंने गौडीय वैष्णवोंको श्रीनाथजीकी सेवामें नियुक्त किया था। अतः यह स्वाभाविक है कि वे चैतन्यके गौडीय सम्प्रदायमें प्रचलित कान्तारति और गोपीभावकी महत्तासे भली भाँति परिचित थे। उनके सम-कालीन राधावल्लभी और हरिदासी वैष्णव सम्प्रदाय भी लोकप्रिय हो रहे थे। इनमें कान्तारतिकी एकान्त रूपसे मान्यता थी। अतः अपने सम्प्रदायमें वात्सल्यभावकी भक्ति पद्धति प्रतिष्ठित करते हुए उन्होंने कान्ताभावकी सम्भावनाओंको अवश्य स्वीकार किया होगा। फिर भी श्रीनाथजीकी आठ दैनिक सेवाओं—मंगलादर्शन, शृंगार, गोचारण, राजभोग, उत्थापन, भोग, सन्ध्या, शयन—में, जिनमें आरतीके साथ श्रीनाथजीके नित्यकर्मोंका विधान है, कान्ताभावकी सेवाका समावेश नहीं है। वल्लभाचार्यने राधाको भी मान्यता नहीं दी थी, किन्तु उनके द्वितीय पुत्र विठ्ठलनाथने श्रीनाथजीकी सेवाके मण्डानमें राधाकी भी दैनिक सेवाओंमें तो नहीं, ब्रह्मोत्सवोंके रूपमें सम्मिलित किया। श्रीकृष्णके जन्मोत्सवकी तरह राधाका जन्मोत्सव भी मनाया जाने लगा। कदाचित् विठ्ठलनाथके समयमें मधुर भावकी भक्तिका प्रभाव गौडीय, राधावल्लभी और हरिदासी सम्प्रदायोंके प्रभावसे बहुत अधिक हो गया था और यही कारण है कि सूरदास तथा अन्य सभी अष्टछापके कवियोंकी रचनाओंमें राधा तथा राधाकृष्णके युगल रूपकी भक्तिसे सम्बन्धित पदोंकी प्रचुरता है। विठ्ठलनाथने 'स्वामिन्याष्टक', 'स्वामिनीस्तोत्र' तथा 'शृंगाररसमण्डन' की रचना करके राधा तथा दाम्पत्य रतिकी महत्ता प्रतिपादित की है। यद्यपि पुष्टिमार्गमें रागानुगा भक्तिकी उस प्रकारकी विवेचना नहीं मिलती जैसी गौडीय वैष्णव सम्प्रदायके 'भक्तिरसामृतसिन्धु' और 'उज्ज्वलनीलमणि' आदि ग्रन्थोंमें मिलती है, फिर भी इस सम्प्रदायकी भक्ति-पद्धति और अनुयायी कवियोंकी, विशेष रूपसे सूरदासकी कृतियोंसे यह स्पष्ट प्रमाणित हो जाता है कि पुष्टिमार्गमें भी दास्य, वात्सल्य, सख्य और माधुर्य, चारों प्रकारकी रति भक्ति-पद्धतिमें समाविष्ट है तथा भावावेश और घनिष्ठताकी दृष्टिसे सबसे अधिक महत्त्व माधुर्य भावकी कान्तारतिका ही है, जिसकी आदर्श स्वयं स्वामिनी राधाजी हैं। पुष्टिमार्गके आदर्श भक्त नन्द, यशोदा, गोप और गोपी हैं, जिन्होंने अपने-अपने भावके अनुसार भक्ति प्राप्त की थी। भक्तिका माधुर्य भाव अलौकिक काम-भावना है, जिसमें वासनाका अभाव है। यह भाव भगवान् की असीम कृपासे ही प्राप्त होता है।

पुष्टिमार्गीय भक्ति स्वतः पूर्ण है। भक्तिके अतिरिक्त भक्तको और किसी बातकी आकांक्षा नहीं होती। फिर भी, भक्ति सिद्ध हो जानेपर भक्तको अनायास और अकस्मात् अलौकिक सामर्थ्य प्राप्त हो जाती है। स्वयं भगवान् भक्तको अप्रति स्वामी मानने लगते हैं। भगवान् के साथ एकीकरण

तथा सेवा उपयोगी देह—पुष्टिभक्तिके ये ही फल कहे जा सकते हैं।

सेवाके सन्बन्धमें ऊपर कुछ उल्लेख किया गया है। वस्तुतः सच्ची सेवा तो भक्ति ही है। परन्तु पुष्टिमार्गीय मन्दिरोंमें सेवाके रूपमें बहुत-सा कर्मकाण्ड तथा प्रचुर विधि-विधान विकसित हो गया है। आठ दैनिक सेवाओंका ऊपर उल्लेख किया गया है। इनके अतिरिक्त अनेक व्रतोत्सवों और वर्षोत्सवोंके रूपमें विशेष 'सेवाएँ' भी होती रहती हैं। 'सेवा'के अवसरोंपर श्रीनाथजीका शृंगार किया जाता है, उनका मन्दिर सजाया जाता है, उनका वेश-विन्यास होता है, उनकी आरती की जाती है और तरह-तरहके उत्सवों मनोरंजनोंका आयोजन होता है। पुष्टिमार्गमें भगवान्‌के परमानन्दरूपको उपास्य माना गया है। वे सौन्दर्य, आनन्द और रसके आगार हैं। अतः पुष्टिमार्गीय मन्दिरोंकी 'सेवा'के विकासक्रममें अनेक कलाओंको प्रोत्साहन मिला है। पाककलापर ही पुष्टिमार्गमें प्रचुर साहित्य तैयार हुआ है और मन्दिरोंमें भिन्न-भिन्न समयोंपर जो भोग तैयार होता है, उसकी प्रशंसा कर सकना कठिन है। वेश-विन्यास, गृह-प्रसाधन, सगीत और काव्य, नमीको पुष्टिमार्गीय तत्त्वावधान और संरक्षणमें अभूतपूर्व उन्नति करनेका अवसर मिला। प्रत्येक अवसरकी आरतीके लिए विभिन्न रागोंका निर्देश किया गया है, जैसे, मंगला आरती-पर मँरव, विमास, रामकली वीणा, सितार आदिके नाथ, फिर लगभग ९ बजे शृंगारके समय विलावल, मध्याह्न राजभोगके समय सारंग, अपराह्न उत्थापनके समय सौरठ, फिर भोगके समय गौड़ी और पूर्वा, उसके अनन्तर यमन और फिर विहाग। अष्टछाप कवियोंकी इन्हीं अवसरोंके लिए प्रतिदिन नये पद रचकर गानेकी प्रेरणा मिलती होगी। विशेष अवसरों—व्रतोत्सवों आदिके लिए वे विशेष रचना करते होंगे।

वल्लभाचार्यने पुष्टिमार्गकी स्थापना समयकी आवश्यकताका अनुभव करके की थी। अपने 'कृष्णाश्रय' नामक प्रकरण-ग्रन्थमें उन्होंने उस समयका विशद चित्रण किया है। नमस्त देश स्वेच्छाक्रान्त था, गंगादि तीर्थ भ्रष्ट हो रहे थे, उनके अधिष्ठाता देवता अन्तर्धान हो गये थे, वेद-ज्ञानका लोप हो गया था, चक्ष-यागका अनुष्ठान सम्भव नहीं था। ऐमे अवसरपर भक्तिका मार्ग ही एकमात्र शेष रह गया था। उन्होंने भक्तिका मार्ग राजमार्गके समान प्रशस्त बनाया और उसपर उन सबको भी चलनेके लिए आमन्त्रित किया जो धर्मके अधिकारी नहीं समझे जाते थे। फलतः पुष्टिमार्गमें ब्राह्मणसे लेकर शूद्रतक सभी श्रेणियों और वर्गोंके स्त्री और पुरुष सम्मिलित हुए। हिन्दू ही नहीं, कुछ मुसलमानोंने भी भक्तिका यह महज मार्ग ग्रहण किया और कृष्ण-भक्तिके आन्दोलनको व्यापकता प्रदान की। संक्षेपमें पुष्टिमार्गीय भक्ति सहज, निष्काम प्रेमभक्ति है, जिसे भगवदनुग्रहका प्रत्यावर्तित रूप कह सकते हैं, क्योंकि वह एकमात्र भगवन्‌पापपर ही आश्रित है। प्रेमभक्ति स्वतः परिपूर्ण है, उसमें किसी प्रकारकी प्रार्थना विहित नहीं है, क्योंकि प्रार्थनाकी पूर्तिके लिए भगवान्‌को कष्ट उठाना पड़ता है। भक्त भगवान्‌को कष्ट देना नहीं कर सकता।

पुष्टि-भक्तिमें प्रेमको गोप्य रखना आवश्यक है, अतः अहंकार न पैदा हो जाय, इसलिए प्रेम छिपानेके लिए दम्भ करना पड़ता है। कर्मकाण्डकी नितान्त उपेक्षा प्रेम-भक्तिका लक्षण है। इस मार्गमें साधु-नन्यासी नहीं होते। धार्मिक आचार्य भी पूर्ण गृहस्थ होने हैं। इसमें त्यागका नहीं, समर्पणका महत्त्व है। समर्पणसे ही मानसिक वैराग्य दृढ होता है। सदाचारका भी इसमें कोई स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं है, क्योंकि भगवन्‌मय जीवनमें वह स्वतः सिद्ध है। इस प्रकार पुष्टिमार्ग एक प्रवृत्ति-मार्ग है, जिसमें मानसिक निवृत्तिपर ही विशेष बल दिया गया है।

पुष्टिमार्ग प्रस्थान-त्रयीके स्थानपर 'प्रस्थान-चतुष्टय' मानता है, क्योंकि व्यासकी 'समाधिभाषा'—'भागवत' उसका प्रधान आधार-ग्रन्थ है।

[नहायक ग्रन्थ—(१) अणुभाष्य वल्लभाचार्य, (२) श्रीसुबोधिनी वल्लभाचार्य, (३) तत्त्वदीप-निबन्ध सम्प्रदायप्रदीप. गदाधरदास द्विवेदी, (४) अष्टछाप और वल्लभसम्प्रदाय दीनदयालु गुप्त, (५) भागवत धर्म बलदेव उपाध्याय।]

**पूँजीवाद १**—उत्पादनके साधनोंपर वैयक्तिक अधिकारके सिद्धान्तपर आधारित एवं सामन्तशाहीके ध्वंसपर प्रतिष्ठित अर्थ-व्यवस्था पूँजीवादके नामसे प्रसिद्ध है। 'पूँजीवाद' शब्दकी उद्भावना उन्नीसवीं शतीके पूर्वार्द्धमें इस अर्थ-व्यवस्थाके समाजवादी आलोचकोंने की थी। यूरोपमें प्रायः औद्योगिक क्रान्ति (१८वीं तथा १९वीं शतीके भाग)के समयसे इस व्यवस्थाका श्रीगणेश माना गया है। तत्कालीन समाजमें पूँजीकी सत्ता और महत्ता बढ़ जानेके कारण ही समाजवादियोंने नयी अर्थ-व्यवस्थाको पूँजीवादकी सज्ञा दी थी। कुछ लोगोंकी पूँजीवाद शब्दपर आपत्ति है। वे इस व्यवस्थाको स्वतन्त्र अनुष्ठान (free enterprise) कहकर, पुकारना पसन्द करते हैं। कई एक इसे उपभोक्ता-तन्त्र अथवा उपभोक्ताओंका लोकतन्त्र (consumer's democracy)का महनीय अभिधान प्रदान करने हैं।

पूँजीवाद वैयक्तिक सम्पत्ति और पूँजीका हिमायती है। वह मशीनों, खानों, वाणिज्यों, व्यवसायों, उद्योगों आदिपर व्यक्ति अथवा सदस्योंके निजी हितोंके सम्पादनार्थ नयोजित संस्थाओं अथवा कम्पनियोंके सर्वाधिकार तथा राज्यके पूर्ण अहस्तक्षेप (laissez faire)की नीतिका प्रतिपादन करता आया है। साम्यवाद (दि०) और समाजवाद (दि०), दोनों इस नीतिका प्रबल विरोध करते हैं। वे प्रायः पूँजीके राष्ट्रीयकरण अथवा नमामाजकरणमें आस्था रखते हैं और उसपरमे व्यक्तिका अधिकार उठा देना चाहते हैं। नमनामयिक पूँजीवादका राज्यके अहस्तक्षेपके सिद्धान्तपर अब उतना आग्रह नहीं रहा। अब गमनागमनके साधन, डाक, तार, रेल, टेलीफोन, रेडियो, वाक, मौलिक उद्योग आदिको राज्य धीरे-धीरे स्वायत्त करता जा रहा है। अतः अब पुराने ढर्रेके, अप्रतिष्ठित व्यक्तिवादी पूँजीवादके बदले नियन्त्रित अथवा सीमित पूँजीवाद ही देखनेको मिलता है। कार्ल पॉपर पूँजीवादके इस अभिनव रूपको लोकतन्त्रीय अथवा आर्थिक हस्तक्षेपवाद (democratic or economic interventionism) नामसे अभिहित करता है।

वस्तुतः आज पूँजीवाद और समाजवादके बीचकी खाई उतनी चौड़ी नहीं रही जितनी पहले थी।

पूँजीवाद पूँजीपति और श्रमिक नामके दो बड़े वर्गोंको जन्म देता है। इनके साथ ही साथ एक मध्यमवर्गकी भी स्थिति देखनेको मिलती है, जो दिनानुदिन अधिकाधिक व्यापक होता जाता है। साम्यवादी पूँजीपति और श्रमिक-वर्गोंको परस्पर विरोधी मानते हैं और श्रमिकों द्वारा पूँजीपतिवर्गसे सत्ता छीनकर साम्यवादकी प्रतिष्ठा करना चाहते हैं।

**सामान्तशाही(दि०)**में व्यक्ति स्वतन्त्र नहीं था। उसमें व्यक्तित्व चेतना, स्वाधिकार-चेतना तथा स्वातन्त्र्य-चेतनाका विकास नहीं हो सका था। यह विकास पूँजीवादके हाथों सम्पन्न हो सका है। **व्यक्ति-स्वातन्त्र्य(दि०)**की लहरने लोकतन्त्रका पथ प्रशस्त किया। उधर कला और साहित्यके क्षेत्रमें इस लहरने स्वच्छन्दतावाद(romanticism)का रूप लिया। भारतमें स्वच्छन्दतावादकी धारा सर्वप्रथम बँगलाके विश्वकवि रवीन्द्रने प्रवाहित की, जिससे आप्लावित होकर हिन्दी कवियोंने छायावाद-काव्यका मजलुल स्वर अलापा। प्रायः सुमित्रानन्दन पन्त तथा जयशंकर 'प्रसाद'को हिन्दीमें छायावादका प्रवर्तक समझा जाता है। अवश्य ही छायावादमें सब कुछ अंग्रेजी या बँगलाका ही नहीं है, बहुत कुछ मौलिक भी है। छायावादकी केन्द्रीय प्रेरणा राष्ट्रीय और सांस्कृतिक है और वह राष्ट्रीय जागृतिकी हलचलमें फूला-फला है।

पूँजीवाद-युगमें विकसित व्यक्तिवादमें सामन्ती रूढ़ियोंके प्रति विद्रोहकी भावना देखनेको मिलती है। इस भावनाका उन्मेष साहित्यमें भी दिखाई देता है। उन्नीसवीं शतीके उत्तरार्द्धसे लेकर बीसवीं शतीके आरम्भकालतककी अवधिमें हिन्दीकी रीतिकालीन कविताके विरुद्ध जो विद्रोह-भावना देखनेकी मिलती है, उसका एक मुख्य कारण भारतमें पूँजीवादका समारम्भ ही है। इस विद्रोह-भावनाके अनेक रूप देखनेको मिलते हैं—काव्य-भाषामें परिवर्तन, नये छन्दोंका विधान, देश और समाजके प्रति प्रेम, व्यक्तिवादी स्वच्छन्दता, बौद्धिकता, इत्यादि, इत्यादि।

छायावादी कविकी उत्कट व्यक्तित्व-चेतनाका ही यह परिणाम है कि वह अपने 'स्व'का वाह्य वस्तुओंपर आरोप करता पाया जाता है। वह स्वप्न-द्रष्टा होता है और अपने स्वप्नों, अपनी दमित वासनाओं, कुण्ठाओंमें रमना पसन्द करता है। प्रकृति 'स्वायत्त' होकर ही उसकी कविताका उपजीव्य बनती है। छायावादमें व्यक्तित्व-चेतना इस सीमातक बढ़ गयी थी कि कवि निजी सुख-दुःख और वासनाओंमें इतना उलझ गया कि उसे सामाजिक दायित्व-दि०की ओर ध्यान देनेका अवकाश ही नहीं रहा। छायावादी कवितामें सामाजिक पक्षके अभावका यही कारण है।

छायावाद-युग गत हूँ महायुद्धोंके बीच फूला-फला था। इसका काव्य-साहित्य पर्याप्त समृद्ध है। जयशंकर 'प्रसाद', सुमित्रानन्दन पन्त, सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला', महादेवी वर्मा इस प्रवृत्तिके प्रमुख कवि हैं।

[सहायक ग्रन्थ—कैपिटलिज्म, सोशलिज्म एण्ड डेमोक्रेसी : शूम्पटर]

—ह० ना०

**पूँजीवाद २—**पन्द्रहवीं शताब्दीमें भौगोलिक अन्वेषणोंके नाते स्थानीय व्यापार समुद्री जल-मार्गोंसे दूर-दूरतक फैलने लगे। इस कारण उपभोक्ताओंकी माँग बढ़ने लगी और उत्पादनमें अधिक वृद्धिकी आवश्यकता हुई। सामन्त-वादो उत्पादन-व्यवस्था उस माँगकी पूर्ति नहीं कर सकती थी। इसीलिए उसका स्थान पूँजीवादी उत्पादन-व्यवस्थाने लिया, जिसमें अधिक गत्यात्मकता थी। प्रारम्भमें इस व्यवस्थाकी उत्पत्ति दो निश्चित परिस्थितियोंसे हुई। पहली परिस्थिति है कि कुछ लोग ऐसे हों, जिनके पास धन और उत्पादनके साधनों हों और जो मजदूरोंसे मजदूरी करवानेके लिए तैयार हों। दूसरी परिस्थिति है कि कुछ लोग ऐसे भी हों जिनके पास उत्पादनके साधन नहीं और जो अपनी श्रम-शक्तिको मजदूरी लेकर बेच सकें। पूँजीवादका उदय इन्हीं दोनों परिस्थितियोंसे होता है। इसीको कार्ल मार्क्सने 'आरम्भिक सग्रह' अर्थात् 'ओरिजिनल एक्क्यूमुलेशन'की सज्ञा दी है। इस अवस्थामें कृषकोंका श्रमिकोंमें परिवर्तन हो जाता है। साथ ही साथ पूँजीवादी समाज अपने धनसे इनके श्रमको खरीदना प्रारम्भ करता है, जिसके फलस्वरूप मजदूरोंका उत्तरोत्तर शोषण बढ़ता है। पूँजीवादके आरम्भिक दिनोंमें पूँजीवादी मुक्त प्रतियोगिताके नियमोंमें विश्वास करता है, किन्तु जब पूँजीवादका अधिक विकास हो जाता है तो पूँजीवादी प्रतियोगिता दो परिस्थितियोंकी जन्म देती है। पहली परिस्थिति है वर्ग-संघर्ष। इसके अन्तर्गत श्रमिक और पूँजीवादके आन्तरिक संघर्ष आरम्भ होते हैं। दूसरी परिस्थिति है अन्तर्वर्गीय संघर्ष। इस परिस्थितिमें स्वतः पूँजीपतियोंमें आपसमें विरोध हो जाता है। इसका कारण यह है कि प्रतियोगितामें ऊँचा पूँजीपति छोटे पूँजीपतियोंको नष्ट कर देता है। इस प्रवृत्तिकी कार्ल मार्क्सने पूँजीवादी एकच्छन्नता 'कैपिटलिस्टिक मोनोपली'के नामसे अभिहित किया है। मार्क्सके अनुसार पूँजीवादकी तीन विशेषताएँ हैं—(१) वस्तु-उत्पादन अर्थात् 'कमोडिटी प्राइवट'—वस्तु-उत्पादन पूँजीवादी व्यवस्थामें बहुत व्यापक हो जाता है और विनिमयके लिए इसका प्रयोग बहुत अधिक मात्रामें किया जाता है, (२) अतिरिक्त मूल्यका सिद्धान्त अर्थात् थियरी आफ सरप्लस वैल्यू। इसके अनुसार पूँजीपति अनिवार्य रूपसे श्रमिकका शोषण करता है और उसीसे अपने लाभकी प्राप्ति करता है, (३) मुक्त श्रम अर्थात् 'फ्री लेबर।' पूँजीवादमें श्रम इसलिए मुक्त और निर्वन्ध है कि वह स्वतन्त्र रूपसे अपने श्रमको कहीं बेच सकता है। दास-प्रथामें और किसानोंको इतनी स्वतन्त्रता प्राप्त नहीं थी।

संक्षेपमें समूचा पूँजीवाद वह आर्थिक व्यवस्था है जो निश्चित धनको पूँजीका रूप देकर वस्तुमें परिवर्तित करता है और फिर उसी वस्तुको धनमें परिवर्तित करता है, किन्तु इस बार धनकी मात्रा पहलेसे अधिक होती है। मार्क्सने इस प्रवृत्तिकी निम्नलिखित सूत्रमें व्यक्त किया है—'एम' अर्थात् 'मनी', 'सी'—अर्थात् 'कमोडिटी'—एम-सी-एम। अन्तिम 'एम'—उस धनकी ओर भ्रंश करती है जो वस्तुके विनिमयसे प्राप्त होता है और जिसकी मात्रा पहले 'एम'से अधिक होती है।

—रा० म० त्रि०

**पूँजीवादी एकच्छत्रता**—जब पूँजीवाद अधिक विकसित हो जाता है तब पूँजीवादी वर्गके भीतर नग्नहण अर्थात् 'कन्सेप्टेशन' और केन्द्रीकरण अर्थात् 'सेण्ट्रलाइजेशन' की प्रवृत्तियाँ प्रारम्भ हो जाती हैं। इसका यह अर्थ हुआ कि छोटी-छोटी पूँजीवादी फर्में आपसमें मिल जाती हैं, जिसके फलस्वरूप छोटी प्रतियोगी फर्में नष्ट हो जाती हैं। बड़ी फर्में छोटी फर्मोंकी अपेक्षा अधिक सफल होती हैं, क्योंकि ये वस्तु-को सत्ता करके बेच सकती हैं। धीरे-धीरे व्यापार केवल कुछ फर्मोंके हाथोंमें जेप रह जाता है। इसी प्रकार धीरे-धीरे व्यापार-विशेषके क्षेत्रमें केवल एक फर्मका ही आधिपत्य जेप रहता है। इस प्रवृत्तिको कार्ल मार्क्सने पूँजीवादी एकच्छत्रता अर्थात् 'कैपिटलिस्ट मोनोपली' कहा है। —रा० कृ० त्रि० पूर्णोपमा—दे०—'उपमा', पहला प्रकार।

**पूर्वचेतन**—यह शब्द फ्रायडके मनोविज्ञानके 'प्रोक्लाइड' शब्दको व्यक्त करनेके लिए हिन्दीमें प्रयुक्त होता है। वे अचेतन इच्छाएँ, वासनाएँ या प्रतिक्रियाएँ जो नरलतासे अचेतनने चेतन अवस्थामें बदल सकती हैं, फ्रायडके अनुसार, 'पूर्वचेतन' है अर्थात् जो सुप्त है और केवल वर्णनकी दृष्टिसे अचेतन है, गतिशीलताकी दृष्टिसे नहीं, पूर्वचेतन कहलाता है। अचेतन और पूर्वचेतनमें अन्तर यह है कि अचेतन दमित और गतिशील है, पूर्वचेतनमें दमन आवश्यक नहीं। अहंका बौद्धिक अंग पूर्वचेतन होता है। पूर्वचेतन और चेतनमें कोई नूलगत वैषम्य नहीं है। इस अर्थमें फ्रायडका पूर्वचेतन अन्य मनोविज्ञानिकोंका 'अचेतन' या 'उपचेतन' है। फ्रायडकी विचारधाराने प्रभावित नाहित्यिक 'पूर्वचेतन' शब्दका प्रयोग करते हैं। —प्रो० अ०

**पूर्व-मध्यकाल**—हिन्दी साहित्यके मध्यकाल(दि०)को इतिहासकारोंने साहित्यिक प्रवृत्तियोंके आधारपर पुनः दो भागोंमें विभाजित किया है। मध्यकालका पूर्वार्ध पूर्व-मध्यकाल तथा उत्तरार्ध उत्तर-मध्यकाल कहा जाता है। पूर्व-मध्यकालका प्रारम्भ कवने हुआ यह एक विवाद-ग्रस्त प्रश्न है और यह स्वामाविक ही है, क्योंकि कौन-सी प्रवृत्ति कब आरम्भ हुई और कब उसका अन्त हो गया इसकी ठीक-ठीक तिथि निश्चिन कर सकना असम्भव है। प्रवृत्तिके आधारपर पूर्व-मध्यकाल भक्तिकाल (दि०) कहा जाता है जो न केवल इस कालमें रचे गये साहित्यसे समर्थित है, वरन् नामाजिक जीवनकी सभी चेष्टाओं द्वारा प्रमाणित होता है। उत्तर भारतमें भक्तिके सबसे प्रथम शक्तिशाली मन्टेगवाहक स्वामी रामानन्द थे। कुछ हिन्दीके पद भी मिले हैं जो उनके रचे हुए कहे जाते हैं। अनुमानसे रामानन्दका समय चौदहवीं-पन्द्रहवीं शताब्दी माना जाता है। उनके निगुणोपानक शिष्योंमें सबसे अधिक प्रसिद्ध कबीर हुए, जिनका समय चौदहवीं-पन्द्रहवीं शताब्दी है। अतः पूर्व-मध्यकालका आरम्भ अधिकसे अधिक चौदहवीं शताब्दीमें माना जा सकता है। रामचन्द्र शुक्लने संवत् १३७५ वि०में इनका आरम्भ माना है। इस कालके अन्तिम कवियोंमें हितहरिवंशके अनुयायी ध्रुवदासका रचनाकाल सत्रहवीं शताब्दीके मध्यतक माना गया है। केशवदाम भी सत्रहवीं शताब्दीके प्रथम चरणमें जीवित थे तथा सेनापतिका कविनाकाल भी सत्रहवीं शताब्दी है। पूर्व-मध्य-

कालकी अन्तिम सीमा मोटे तौरपर सत्रहवीं शताब्दीका मध्य कही जा सकती है। दे०—'भक्तिकाल'। —ब्र० व० पूर्व-रंग—वनिकने अपनी कारिकामें लिखा है—'पूर्व रज्यते-ऽस्मिन्निति पूर्व-रंग-नाट्यशाला' अर्थात् जिसमें सामाजिकोंको पहले आनन्द मिले। इस तरह पूर्व-रंगका अर्थ नाट्यशाला है।

किन्तु विश्वनाथने इसकी परिभाषा ठेठे हुए लिखा है, 'यन्नाट्यवस्तुन- पूर्व रंगविशेषोपशान्तये । कुशीलवा प्रकुर्वन्ति पूर्व-रंग स उच्यते ॥' (सा० द० . ६ . २२)। अर्थात् नाट्यवस्तु(अर्थ)के पूर्व रंग(रंगशाला)के विशेषोंको दूर करनेके लिए नर्तक लोग जो कुछ करते हैं उसे पूर्व-रंग कहते हैं। यद्यपि ग्रन्थाहार आदि इसके अनेक अंग हैं तथापि विद्वानोंकी शान्तिके लिए नान्दी अवश्य करना चाहिये। विश्वनाथकी परिभाषा अधिक सुस्पष्ट और प्रामाणिक प्रतीत होती है। —व० सि०

**पूर्व-रंग**—दे०—'विप्रलम्भ शृंगार'।

**पूर्वरूप**—लोकन्यायमूल अर्थात्कार (दि०—'तद्गुण')। प्रणिष्ठापक जयदेवके अनुसार 'पूर्वत्प' दो प्रकारका है। दूसरेमें आवे हुए गुणको दूर करके पुनः अपने गुणको प्रकट करना प्रथम पूर्वत्प है, 'पुनः स्वगुण-मन्त्रासिद्धिष्वेया पूर्व रूपता' (चन्द्रालोक . ५ . १०३)। द्वितीय पूर्वत्पमें किसी वस्तुके नष्ट हो जानेपर भी दूसरी वस्तुके कारण पूर्ववस्तुका गुण विद्यमान ही रहता है—'पूर्वावस्थानुवृत्तिश्च विकृते सति वस्तुनि' (कुवलयानन्द १४३)। मम्मट आदि-ने इसको 'तद्गुण'से अलग अलंकार नहीं माना। हिन्दीमें जसवन्त सिंहने इसकी व्याख्या की है। मिखारीदास तथा कन्हैयालाल पोद्दारने पूर्वरूपको तद्गुणने अन्तर्मुक्त माना है, परन्तु मतिराम तथा भूषणने इसे तद्गुणसे भिन्न स्वीकार किया है—'जहाँ औरको रंग तजि, बहुरि आपनो होत' (ल० ल० ३३३)। यह प्रथम पूर्वकी परिभाषा है, द्वितीयमें 'प्रगटित पूरन दसहिंको जहँ अनुवर्तन होय' ऐसा माना है (वही . ३३५)। भूषणकी पूर्वरूपकी परिभाषा स्पष्ट नहीं है—'प्रथम रूप निटि जात जहँ, फिरि वैसोई होई' (शि० भू० २९०)। मतिरामका प्रथमका उदाहरण परम्परा-पर आधारित है—'सुकुल हार हरिके हिये मरकत मनमय होत। पुनि पावत नवि राधिका, मुख नुसकानि उदोत।' (ललि० ३३४)। द्वितीयका उदाहरण—'अथ हूँ सति हँसनि की छाया जोन्ह अनूप' (पद्मा० २३९)। —अ० प्र०

**पूर्वी हिन्दी**—पूर्वी हिन्दीका क्षेत्र पश्चिमी हिन्दीके पूर्वमें है। इसकी उत्पत्ति नागधी अपभ्रंशने मानी जाती है। इसकी भाषावैज्ञानिक स्थिति पश्चिमी हिन्दी तथा बिहारी भाषाओंके बीचकी है। दोनों बोलियोंके समूहोंकी विशेषताएँ इनमें पायी जाती हैं। पूर्वी हिन्दीकी तीन बोलियाँ हैं—१ अवधी, २ बघेली, ३ छत्तीसगढ़ी। इनमेंसे अवधीका साहित्य अत्यन्त समृद्ध है। बघेली तथा छत्तीसगढ़ीमें प्रायः लोक-साहित्य ही मिलता है। पूर्वी हिन्दीकी लिपि सामान्यतः देवनागरी है।

**पृथ्वी**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। 'पिंगलछन्द-सूत्र' (७ . १७) तथा 'पाठनपिंगलम्' (२ . १७७)के अनुसार ज, स, न, य, ल, गने यह वृत्त बनता है (IS),



11S, 1S1, 11S, 1SS, 1S) और इसमें ८, ९ वर्णों पर यति होती है। भरतने इसका नाम विलम्बितगति दिया है (नाट्य० : १६ ८७)। केशव (रा० च० १४-११) और मैथिलीशरण गुप्त (माकेत स० ९ पृ० २०२) ने इस छन्दका प्रयोग किया है। उदा०—‘अगस्त ऋषिराज जू वचन एक मेरी सुनो’ (रा० च० ११-१४)। ‘निहार सखि सारिका कुछ कहे बिना शान्त-सी’ (साकेत स० ९)। —पु० शु०

**पेती वृजुआ**—यह शब्द फ्रेंच भाषाका है। इसका तात्पर्य उस वर्गसे है जो पूर्ण रूपसे व्यावसायिक सभ्यताका उच्च वर्ग तो नहीं है, किन्तु अपने दृष्टिकोण, स्वभाव, मनोविज्ञान-के नाते उच्च वर्गसे मेल खाता है। —रा० म० त्रि०

**पैगम्बर**—यह फारसीका शब्द है जिसका अर्थ सन्देश लानेवाला है। मनुष्योंतक अपना सन्देश पहुँचानेके लिए परमात्मा जिसे चुनता है वह पैगम्बर है। इसके लिए अरबीमें नबी, रसूल आदि शब्दोंका प्रयोग होता है। इन शब्दोंके लिए फारसीमें पैगम्बरका ही प्रयोग करते हैं। मुसलमानोंका विश्वास है कि परमात्मासे उसका सीधा सम्बन्ध है। उनका विश्वास है कि हजरत मुहम्मदका परमात्माके साथ साक्षात्कार हुआ था और उन्होंने परमात्माके वचनोंको सुना था और मनुष्योंके लिए प्रकट किया था। अन्य धर्मोंमें भी पैगम्बर होनेकी बात मुसलमान स्वीकार करते हैं लेकिन हजरत मुहम्मदको अन्तिम और परमात्माका परम प्रिय मानते हैं। —रा० पू० ति०

**पैम्प्लेट**—पैम्प्लेट अपने मूल रूपमें वह लघु प्रबन्ध या निबन्ध है जिसपर प्रकार, गुण या स्वरूपका कोई बन्धन न हो। कालान्तरमें पैम्प्लेटको ऐसी छोटी रचना समझा जाने लगा जो सामान्यतः लोकप्रिय रीतिसे लिखी गयी हो और किसी ऐसे तात्कालिक विषयसे सम्बन्धित हो जिसकी ओर लेखक पाठकोंका ध्यान आकर्षित करना चाहे। यूरोपमें इस बीच पैम्प्लेटकी प्रतिष्ठा कम हुई है, उसे सतही, अनगढ़, अविद्वत्तापूर्ण जैसे विशेषणोंसे अभिहित किया जाने लगा है। कदाचित् पत्रकारिताके विकास तथा बृहत् आकारकी मुद्रित पुस्तकों सुलभ होनेके कारण आजके युगमें पैम्प्लेटका महत्त्व कम हो गया है, अन्यथा उत्तर-पश्चिमी यूरोपमें, बहुत पहलेसे सामाजिक-राजनीतिक विषयोंकी चर्चामें पैम्प्लेटोंने महत्त्वपूर्ण योग दिया है। ब्रिटेनमें १६वींसे लेकर १९वीं शताब्दीतक पैम्प्लेट प्रचुर मात्रामें और निरन्तर लिखे जाते रहे। फ्रांसमें राजनीति तथा सत्ताकी ढाँवाडोल परिस्थितियोंमें बहुत-से लेखक महत्त्वपूर्ण पैम्प्लेट लिखते रहे हैं। ऐसा जान पड़ता है कि पुराणपन्थी अथवा सुस्थिर युगोंमें पैम्प्लेट साहित्यका अधिक पनपना सम्भव नहीं होता, क्योंकि एक तो पैम्प्लेट सामयिक हलचलोंसे सम्बद्ध रहते हैं और दूसरे पैम्प्लेट लेखनमें स्वतन्त्र वृत्तिकी प्रधानता रहती है। पैम्प्लेटमें युग-जीवनपर लेखकके निजी विचार प्रकट होते हैं और यही कारण है कि अक्सर पैम्प्लेटोंकी भाषा बड़ी तीखी और चुटीली रहती है। कभी कभी तो पैम्प्लेट लिखनेवालेके लिए पैम्प्लेटियर शब्दका प्रयोग करके अवज्ञासूचक भाव व्यजित किया जाता है।

पर, अभी कुछ समय पूर्वतक अँग्रेजी भाषामें पैम्प्लेटकी

बड़ी प्रतिष्ठा थी और उसे न केवल सम्पादकीय मुख-लेख वरन् प्लेटफार्मका भी दायित्व निभाना पड़ता था और ऐसी रचनामें सिद्धहस्त जॉनाथन स्विफ्टको अपने समयका सबसे बड़ा पैम्प्लेटियर माना गया था।

हिन्दीमें विवादास्पद राजनीतिक-धार्मिक विषयोंपर पुस्तिकाएँ प्रकाशित होती रहती हैं, पर पैम्प्लेट नामक साहित्यकी पूरी शक्ति तथा उपयोगिताका अनुभव अभी हिन्दीके लेखकों पाठकोंको नहीं हुआ है। कौन-सी विशेष रचना पैम्प्लेट है और कौन नहीं—यह भी हिन्दीमें ठीक-ठीक नहीं बताया जा सकता। कुछ लोग पैम्प्लेट तथा ट्रेक्टमें कोई खास अन्तर नहीं मानते और कुछ लोग इन दोनोंको ही निबन्धके अन्तर्गत रखते हैं। यद्यपि जान्सन पथके अजिल्द पृष्ठोंको भी पैम्प्लेट माननेके लिए तैयार थे, पर मोटे तौरपर कहा जा सकता है कि पैम्प्लेट निबन्ध-कोटिकी लघु गद्य-रचना है।

[महायक साहित्य—ब्रिटिश पैम्प्लेट्स फ्राम द सिक्सटीन्थ टु द ट्वण्टीयथ सेंचुरीज (दो भाग), इंग्लिश ट्रेक्ट्स, पैम्प्लेट्स एण्ड प्रिण्टेड शीट्स—म० जे० एच० ब्लूम। पैम्प्लेटियर मन्थली—न्यूयार्कका मासिक पत्र।] —अ०कु० पैरोडी—दे०—‘व्यंग्यगीति’,

पोप्यपोषकभाव—दे०—‘रसनिष्पत्ति’, आरोपवादके अन्तर्गत।

पौराणिक काव्य—दे०—‘चरितकाव्य’, ‘कथाकाव्य’, ‘महाकाव्य’।

**प्रकरण**—नाटकमें प्रख्यात कथावस्तु होती है, किन्तु प्रकरणमें उद्पाद्य। भरत मुनि प्रकरणका लक्षण बताते हुए कहते हैं कि प्रकरण भी नाटककी तरह रसाश्रित और पंचसन्धि-समन्वित होता है। इसमें विप्र, वणिक, सचिव, पुरोहित, अमात्य, सार्ववाहके चरित वर्णित होते हैं, जिसका नायक न तो उदात्त पुरुष होता है और न दिव्य-चरित, जिसमें राजममोगका वर्णन नहीं होता, जिसमें दास, विद्, श्रेष्ठी, वेश्या (वेश्या), हीन-कुलवधूका चरित होता है। जिस अकमें मन्त्री, श्रेष्ठी, ब्राह्मण, पुरोहित, अमात्य, सार्ववाहकी गृहवार्ता हो उसमें वेश्याका प्रवेश वर्जित है। जिस अकमें वेश्याके साथ कोई पुरुष दिखाई पड़े उसमें कुलवधुओंका प्रवेश निषिद्ध है। (भरत ना० शा० ३१८ अ० ९८-१०३)।

‘दशरूपक’में प्रकरणका उक्त विवरण अल्प परिवर्तनके साथ प्राप्त होता है। प्रकरणका नायक मन्त्री, ब्राह्मण अथवा वणिकमें कोई हो सकता है। नायकका धीरशान्त होना आवश्यक है। उसकी कार्य-मिद्धिमें अनेक आपदाएँ आनी चाहिये। धर्मकामार्थमें तत्पर दिखाई पड़ता है। सन्निव्याँ और रस नाटकके समान ही होते हैं। नायिका कुलोन स्त्री अथवा गणिका होती है। कहीं-कहीं दोनों दिखाई पड़ती ह। प्रकरणकी नायिका इन दोनोंके अतिरिक्त नहीं हो सकती। पुरुष पात्रोंमें धूर्त भी रहते ह। नायिकाकी दृष्टिमें प्रकरण तीन प्रकारके होते हैं—१ जहाँ केवल वेश्या नायिका हो, जैसे ‘तरंगदत्तप्रकरण’, २ केवल कुलवती स्त्री हो, जैसे ‘पुष्पदूतिका’, ३ जहाँ मकीर्ण नायिकाएँ हों, जैसे ‘मृच्छकटिक’।

नाट्यदर्पणकारका मन भरत मुनि और धनंजयसे प्राय मिलता है। अन्तर केवल इतना है कि वे प्रकरणका नायक धीरप्रशान्त ही नहीं, धीरोदात्त भी मानते हैं। नायिकाके मन्थनमें उनका मत है कि वह नीच जानिकी भी हो सकती है (ना० ३० रामचन्द्र गुणचन्द्र-विरचित, पृष्ठ १७७)। प्रकरणका वर्णन करनेमें नाट्यदर्पणकार धनंजयसे पूर्ण सहमत नहीं हैं। वे तीन भेदोंके स्थानपर प्रकरणके २१ भेद बताते हैं। अभिनव गुप्तने भी २१ प्रकारका प्रकरण माना है। रामचन्द्र गुणचन्द्रने तो इतने प्रकारके प्रकरणोंका अभिनव देखा था। (ना० ३० : पृ० १९)।

शारदानन्दने प्रकरणका नायक धीरप्रशान्त ही माना है। भाषाके सन्बन्धमें उनका मत है कि यदि नायिका वेदया हो तो उसकी भाषा प्राकृत होनी चाहिये और कुलनायिका हो तो भाषा मन्थन उचित है। शारदानन्द प्रकरणमें शकार, कुट्टिनी, चेटी, वर्णशास्त्र दहिष्कृत विट, चेड आदिका होना आवश्यक मानते हैं। (भा० प्र०, ८वाँ अधि०, पृ० २४२)।

साहित्यदर्पणकारने प्रकरणमें शृंगार रसपर दल दिया है और नायकका ब्राह्मण, मन्त्री अथवा वैश्य होना आवश्यक माना है। वे नायकको धीरप्रशान्त ही मानते हैं। उन्होंने ब्राह्मण नायकके लिए 'मृच्छकटिक', अमात्य नायकके लिए 'मालतीमाधव' और वैश्य नायकके लिए 'पुष्पदृष्टिका' का नामोस्तेस किया है। (सा० ८० ४६, २०४, २०६)।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने नक्षेपमें प्रकरणका लक्षण इस प्रकार किया है—यह और बातोंमें नाट्यके तुल्य होना चाहिये, किन्तु इसका उपाख्यान लौकिक हो, नायक कोई मन्त्री, धनी या ब्राह्मण हो। इसकी नायिका मन्त्रिकन्या, किसीके घरमें आश्रितभावने रहनेवाली एव वैश्या हो। प्रभावान्धमें शुद्ध और द्वितीयावस्थामें प्रकरणकी संकर नशा होती है; उदाहरण, 'मल्लिकामान्त', 'मालती-माधव' और 'मृच्छकटिक'।

राघवचूने प्रकरणपर विशेष रूपमें विचार करने हुए मन्थनके इस रूपमें श्रान्त नरकोंकी खोज की है। उनका मत है कि भारतीय मतकी मीमांसेके अन्तर्गत प्रकरणमें श्रान्त तत्त्व पर्याप्त नात्रामें विद्यमान हैं। प्रकरणमें कैशिकी-वृत्तिका अभाव इसका प्रमाण है। 'मृच्छकटिक', 'तरंगदत्त', 'मालतीमाधव' आदि प्रकरणोंके पर्यवेक्षणमें यह सिद्ध होता है कि प्रकरणमें श्रान्त नरकका होना अनिवार्य है। अश्वघोषके 'मरिचप्रकरण'ने उन्होंने यह निष्कर्ष निकाला है कि प्रकरणको धार्मिकताका रूप भी दिया जाता था। इन प्रकरणमें वृद्धकी जीवनोंके साथ मरिचप्रकरण, ब्राह्मण मौन्यायन एव विदूषक भा पात्रके रूपमें आते हैं (दि सोशल प्ले इन मन्थन - पृ० ५-६)।

निष्कर्षरूपमें कहा जा सकता है कि प्रकरणका कथानक लौकिक और कविकल्पित होता है। उसका नायक धीर और शान्त होता है, अर्थात् वह मन्त्री, ब्राह्मण या वैश्य हो सकता है; धर्म, अर्थ और कामकी प्राप्तिके लिए वह तत्पर रहता है और बड़े विघ्न-बाधाओंका सामना करने हुए अपने अमायका प्राप्ति करता है। प्रकरणमें नायिका कुल-वन्ध्या या वैश्या होती है और कहीं कहीं दोनों भी। इन

दृष्टिसे प्रकरणके तीन भेद माने गये हैं—(१) जिसमें नायिका कुल-वन्ध्या हो वह शुद्ध, (२) जिसमें वैश्या हो वह विद्वान और (३) जिसमें दोनों हो, वह संकीर्ण। 'तरंगदत्त' और 'मालतीमाधव' शुद्ध प्रकरण हैं, 'पुष्पदृष्टिका' विद्वान है, 'मृच्छकटिक' संकीर्ण है। संकीर्ण प्रकरण धूर्त, जुआरी, विट, चेडादि पात्रोंसे संकुल रहता है। रस, सन्धि, प्रवेशक आदि बातोंमें प्रकरण नाट्यके ही समान होता है। इसमें त्रासद नरकोंका बाहुल्य होता है। इस प्रकार अंग्रेजीके ट्रेजेडीका रूप इसमें प्राय देखनेकी मिलता है। —८० ओ०

प्रकरणवक्रता—(प्रकरणका काव्य-प्रबन्धका एक देश-वक्रता = विन्यासविचित्रता)—'प्रकरणवक्रता'का अभिप्राय काव्य-प्रबन्धके एकदेशकी रमणीयता अथवा चमत्कारिता है। यदि किसी काव्य-प्रबन्धके कतिपय अंग रमणीय लग गये तो 'अंगों'रूपमें अवस्थित काव्य-प्रबन्धकी रमणीयता अनायास निद्र हो गयी। प्रकरणवक्रताका मूल कारण कवि-कला है, जिसके विवलेषणमें प्रकरणकी रसनिर्भरता और औचित्यमयता (एक शब्दमें 'वक्रता') आदिके नियामक तत्त्वोंका विवलेषण किया जा सकता है। काव्य अथवा नाट्यके प्रकरणों अथवा अंगोंकी वक्रताका सर्वप्रथम नियामक पात्रप्रवृत्ति है। पात्रप्रवृत्तिका अभिप्राय काव्य अथवा नाट्यके पात्रोंका ऐसा व्यक्तित्व-प्रदर्शन है, जो कवि-प्रतिभासम्भूत होते हुए भी स्वाभाविक और उत्साहपूर्ण प्रतीत हुआ करता है। सन्धुके जितने भी प्रसिद्ध काव्य अथवा नाट्य-प्रबन्ध हैं उनके रचनाकारोंने पात्रप्रवृत्तिके द्वारा भिन्न-भिन्न प्रकरणोंको रसमय बनाया है और अपने काव्य अथवा नाट्य-प्रबन्धकी रसमयताको आकस्मिकतासे बचाया है। इस दृष्टिसे प्रकरण-वक्रतामें हिन्दीके महाकवि भी पीछे नहीं। उदाहरणके लिए, 'साकेत'में कैकेयीकी उक्ति—'यदि मैं उक्तयायी गयी भरतमें होऊँ। तो पति-समान ही स्वयं पुत्र भी खोजूँ।' और रामकी प्रत्युक्ति—'हे अम्ब तुम्हारा राम जानता है नव। इस कारण वह कुछ खेद मानना है कव ?' ने जो पात्रप्रवृत्ति है उसकी महिमासे यह निर्वेद प्रकरण रसनिर्भर हो उठा है और 'साकेत'की रस-सरिताको अपने रसमें भर रहा है।

प्रकरणवक्रताका दूसरा नियामक वह है जिसे उत्पाद्य कथा (उत्पाद्यलवलावण्य) कहा करने है। उत्पाद्यकथा-लावण्यका अभिप्राय काव्य अथवा नाट्य-प्रबन्धके प्रसिद्ध इतिवृत्तमें ऐसे कल्पित कथाशकी योजनाका मौन्दर्य है जो रसभावका अधिकाधिक उद्दीपक हुआ करता है। कवि अथवा नाट्यकारकी कृति कथा-वस्तुका निर्वाहमात्र नहीं, अपितु रसभावका सृष्टि है। इन दृष्टिमें कवि अथवा नाट्यकार प्रसिद्ध इतिवृत्तमें अपनी कल्पनाने कुछ जोड़ भी सकता है जो रसोपयोगी हो और प्रसिद्ध इतिवृत्तने कुछ हटा भी सकता है, जो कि रसोपयोगी न हो। उदाहरणके लिए, मन्थनके कवि भवभूतिके 'उत्तररामचरित' नाट्यके प्रथम अङ्कमें 'चित्रशालामें राम और सीता'के वृत्तान्तकी जो मौलिक योजना है वह इसीलिए है कि जिसने नाट्यकी कला वाग, उद्गमसे अन्ततक, महदय-हृदयको अपनी ओर खींचना रहे। वक्रोक्तिके प्रतिपादक आचार्यने इतीन्द्रिय कहा

हे—‘निरन्तररमोद्गारगर्भसन्दर्भनिर्भरा । गिर कवीना जीवन्ति न कथामात्रमाश्रिता ।’ (व० जी० ४), अर्थात् काव्य अथवा नाट्य-कृतिकी सफलता इतिवृत्त वर्णनमें नहीं, अपितु ऐमे सन्दर्भों अथवा प्रकरणोंके विन्यास-वैचित्र्यमें है जो रमभाव रमणीय हुआ करते हैं। रसभावके समुन्मीलनके लिए कवि नवीन कथाश्रवणी कल्पना किं वा प्राचीन इतिवृत्तके परिवर्तन, दोनोंमें स्वतन्त्र है।

प्रकरण वक्रताका तीसरा नियामक **उपकार्योपकारक भाव** है। यदि काव्य अथवा नाट्य-प्रबन्धके भिन्न भिन्न प्रकरणोंमें परस्पर ‘उपकार्योपकारकभाव’ न हो तो जहाँ-तहाँ प्रकरण-सौन्दर्य होनेपर भी प्रबन्ध सौन्दर्य नहीं हो सकता। ‘प्रकरण’का सौन्दर्य अपने लिए नहीं, अपितु प्रबन्धके लिए हुआ करता है। वक्रोक्तिजीवितकारने इमीन्ध्र कहा है—‘प्रबन्धस्यैकदेशाना फलवन्धानुबन्धवान् । उपकार्योप कर्तृत्वपरिस्पन्द परिस्फुरन् । असामान्यसमुन्मूल्यप्रतिभा प्रतिभासिन । सूते नूतनवक्रत्वरहस्य कस्यचित्कवे ।’ (व० जी० ४ ५-६), अर्थात् प्रबन्ध-काव्यके प्रकरणोंकी परस्पर सुमंश्छिप्ता महाकवियोंकी प्रतिभा और कलाकी एक अनुपम विशेषता हुआ करती है। जिस काव्य अथवा नाट्य-प्रबन्धके प्रकरणोंमें ‘अनुग्राह्यानुग्राहकभाव’ (उपकार्योपकारकभाव) विराजमान रहा करता है, जिससे प्रत्येक प्रकरण एक दूसरेके समर्थक लगा करते हैं और प्रबन्धके प्रधान विषय अथवा रसभावका परिपोषण किया करते हैं, उस काव्य अथवा नाट्य-प्रबन्धमें कवि-कलाका एक विचित्र वैभव झलका करता है, उदाहरणके लिए, विशाखदत्तके ‘मुद्राराक्षस’के प्रकरणोंका परस्पर उपकार्योपकारकभाव। ‘मुद्राराक्षस’के कई एक प्रकरण हैं, जिनमें पहले अकमें ‘मुद्रालाभ’(महामात्य राक्षसकी अँगूठीका चाणक्यके हाथ लगने)का प्रकरण है। इस प्रकरणकी ‘मुद्रालाभ’की घटना नाटकके पाँचवें अंकके ‘राक्षसनिकार’ नामक प्रकरणकी राक्षस-विग्रह घटनाका मूल स्रोत है और नाटकके मुख्य कार्य अर्थात् राक्षस-वशीकरणका मूल बीज है।

वस्तुतः काव्य अथवा नाटक-प्रबन्धमें ‘उपकार्योपकारक-भाव’ ही वह वज्रलेप (प्लास्टर) है जो प्रत्येक प्रकरणकी सुघटित सुमंश्छिप्ता बनाये रहता है, जिसमें काव्य अथवा नाट्यका भवन टिकाऊ हुआ करता है और अपने सौन्दर्य-औचित्यमें परिपूर्ण लगा करता है।

प्रकरणका चौथा नियामक **आवृत्ति** अथवा काव्य-नाट्य प्रबन्धके प्रत्येक प्रकरणमें एक वस्तु स्वरूपकी नयी-नयी दृष्टि और नयी-नयी भावभंगिमाके साथ औचित्यपूर्ण पुन-पुन योजना है—‘प्रतिप्रकरणं प्रौढप्रतिभाभोगयोजित । एक एकाभिधेयात्मा बध्यमान पुन पुन । अन्यूननू-तनोल्लेखरसालकरणोज्ज्वल । बध्नाति वक्रतोद्भेदभगी-मुत्पादितादभुतम् ।’ (व० जी० ४ ७-८)। वर्ण्य वस्तुकी आवृत्ति पुनरुक्ति नहीं, अपितु प्राचीनतामें नवीनता और नवीनतामें रमणीयता है। प्रतिभा-सम्पन्न कवि अथवा नाटककार ही अपने काव्य अथवा नाटक-प्रबन्धके प्रत्येक प्रकरणमें एक वस्तुकी पुनर्वर्णनामें रमणीयता और रसमयता-की सृष्टि कर सकता है। उदाहरणके लिए, जयशंकर ‘प्रसाद’के

‘अजातशत्रु’के पहले अंक(दूसरे दृश्य)में महाराज विम्बिसारकी जो मन स्थिति रेखांकित है—‘मनुष्य व्यर्थ महत्त्वकी आकाक्षामें मरता है, अपनी नीची, किन्तु सुदृढ परिस्थितिमें उमे सन्तोष नहीं होता, नीचेसे ऊँचे चढ़ना ही चाहता है, चाहे फिर गिरे तो भी क्या?’ वही दूसरे अंक(छठे दृश्य)में भी चित्रित हुई है—‘प्रत्येक असम्भावित घटनाके मूलमें यही ववण्डर है। सच तो यह है कि विश्वभरमें स्थान स्थान-पर वात्याचक्र है, जलमें उसे भँवर कहते हैं, स्थलपर उसे ववण्डर कहते हैं, राज्यमें विप्लव, समाजमें उच्छ्वखलता और धर्ममें पाप कहते हैं।’ और उसीके तीसरे अंक(नवें दृश्य)में पुनश्चित्रण है—‘हाय रे मानव, क्यों इतनी दुरभिलाषाएँ विजलीकी तरह तू अपने हृदयमें आलोकित करता है? क्या निर्मल-ज्योति तारागणकी मधुर किरणोंके सदृश सद्वृत्तियोंका विकास तुझे नहीं रुचता? भयानक भावुकता और उद्वेगजनक अन्त करण लेकर क्यों तू व्यग्र हो रहा है?’ किन्तु यह सब पुनरुक्ति दोष नहीं अपितु इस नाटकके प्रकरणोंमें एक वस्तुस्वरूपकी ऐसी पुनरावृत्ति अथवा पुनर्योजना है जिसमें औचित्य है और सहृदय-हृदयको रह रहकर आकर्षित करनेकी सामर्थ्य है। जहाँ प्रथम चित्रमें विम्बिसारके उद्वेगजन्य निर्वेदकी झलक मिलती है और दूसरेमें इस ‘निर्वेद’की मूकता भयकर चीत्कारमें बदल जाती है, वहाँ तीसरेमें ‘निर्वेद’का यह उद्वेग ‘आत्मावमानन’की शान्तिमें सीता दिखाई देता है।

प्रकरणवक्रताका पाँचवाँ नियामक **प्रासंगिक** अथवा प्रस्तुतोचित सूर्योदय, सूर्यास्तमय प्रभृति प्रसंगोंकी ऐसी योजना है जो प्रबन्धके सौन्दर्य-वैभवकी समृद्ध किया करती है, जैसे कि ‘अजातशत्रु’(तीसरा अंक तीसरा दृश्य)में मेघवर्णनका यह प्रसंग—‘अलकाकी किस विकल विरहिणीकी पलकोंका ले अवलम्ब, सुखी सो रहे ये इतने दिन, कैमे हे नीरद निकुरम्ब ।’ एक प्राकृतिक दृश्यका वर्णनमात्र नहीं, अपितु ‘शैलेन्द्र-मलिका-प्रकरण’में शैलेन्द्रके हृदय परिवर्तनका सूचक है और नाटकके रसभावका एक सुन्दर उन्मीलन है।

प्रकरणवक्रताके छठे नियामकके रूपमें **प्रकरणरस** दिखाई देता है। प्रकरणरसका अभिप्राय प्रकरणमें (काव्यके सर्ग अथवा नाटकके अकमें) प्रबन्ध-रसके निष्पन्नभूत और साथ ही साथ प्रबन्ध रसके परिपोषक रसभावकी योजनाका औचित्य है जैसा कि वक्रोक्ति सिद्धान्तके प्रवर्तकका कहना है—‘यत्रागिरमनिष्यन्दनिकष कोऽपि लक्ष्यते । पूर्वोत्तरे-रसम्पाद्यसाकादे काऽपि वक्रता ।’ (व० जी० ४ १०)। अर्थात् प्रकरण अथवा काव्यके किसी सर्ग और नाटकके किसी अककी वक्रता अथवा विन्यास-विचित्रता कवि कलाकी एक अतिरिक्त ही विशेषता है, जिसका कारण वह प्रकरण-रस है जो कि पूर्व किंवा उत्तरवर्ती सर्गों और अंकोंके रसभावमें सर्वथा विलक्षण रूपमें चमत्कारजनक लगा करता है और प्रव-ध-रसके प्रवाहका प्राण-सा प्रतीत हुआ करता है। उदाहरणके लिए, कालिदासके ‘विक्रमोर्वशीय’के ‘उन्मत्ताक’का प्रकरण रस, जो कि ‘विक्रमोर्वशीय’के विप्रलम्भ-शृंगारकी सुन्दरतम अभिव्यक्तिकी मूल प्रेरणा ना प्रतीत होता है।

प्रकरणवक्रताका सानवाँ नियामक अवान्तरवस्तुयोजना अथवा वस्त्वन्तरवैचित्र्ययोजना है। वक्रोक्तिजीविन-कारने स्पष्ट कहा है—‘प्रधानवस्तुनिष्पन्नं वस्त्वन्तरविचित्रता। यत्रोत्पत्तिरिति लोलेखा न्नाऽपराप्यस्य वक्रता।’ अर्थात् एक नवीन प्रकारकी प्रकरणवक्रता वह है जो कि ऐसी वस्त्वन्तर-विचित्रताकी योजना(अवान्तरवस्तु-योजना)से निष्पन्न हुआ करती है, जिनमे काव्य-नाट्य-प्रबन्धका प्रधान इतिवृत्त सुन्दर और सरस बन जाया करता है।

अवान्तरवस्तुयोजनाके द्वारा प्रकरणवक्रताके उदाहरण-रूपमें मन्मथनके कवि विद्यासूक्तकी कृति ‘सुन्दाराक्षस के छठे अंकका वह प्रसंग लिया जा सकता है, जिसमें महामात्य राक्षस और आत्महत्याका अभिनय करनेवाले चाणक्यके गुप्तचरके वृत्तान्तका वर्णन है। इन ‘अवान्तरवस्तु’की योजनाके चन्द्रनदासके प्राणरक्षणके लिए राक्षसके आत्मनमर्पण करनेके निश्चय और चाणक्यकी विजय, दोनोंका अनायास परिपाम हो जाता है, जिसने नाटककार न निरर्गल रूपमें प्रवाहित होकर सहृदय-हृदयमें प्रविष्ट हो जाता है।

प्रकरणवक्रताका आठवाँ नियामक काव्य-नाट्य-प्रबन्धके किसी प्रकरणमें प्रकरणान्तरकी योजना है—‘नानाजि-जनाह्वाननिर्माणनिपुणैर्नटैः। तदभूतिका समास्या निर्वर्तितनयान्तरम्।’ (व० जी० ८. १२-१३), अर्थात् किसी नाट्य प्रबन्धके किसी प्रकरणमें ‘अन्त प्रकरण’ (जैसे कि नाटकके किसी अङ्कमें गर्भाङ्क) ऐसा लगता है जैसे वह नमन रूपका प्राणभूत रूपक हो। अन्त प्रकरणकी योजना उसी रूपक-प्रबन्धमें सम्भव है, जिनमें नाटककारकी कला स्फूर्तिशीलतासे भरी रहा करती है। रूपक-प्रबन्धके किसी अङ्कमें विन्यस्त गर्भाङ्कके प्रदर्शनमें रूपकके प्रधान नट तो सामाजिक बन जाते हैं और अन्य नट अभिनय किया करते हैं। इस दृश्यके दर्शनमें नाटकके सामाजिकोंको एक अद्भुत आनन्दका अनुभव हुआ करता है। अन्त-प्रकरणकी योजनाके प्रकरणवक्रताके उदाहरणरूपमें राजशेखर-रचित ‘वाल्मीक्यायण’के चतुर्थ अङ्कका ‘गर्भाङ्क’ लिया जा सकता है।

प्रकरणवक्रताका अन्तिम, किन्तु एक प्रमुख नियामक वह है जिसे सन्ध्यङ्गविनिवेश कहा जाता है—‘मुखादि-सन्धिमन्ध्यङ्गविधानकदन्धुरम्। पूर्वोत्तरादिस्मृत्या भगाना विनिवेशनम्। वक्रतोलेखनावयवमुन्नासयति नूतनम्।’ (व० जी० ४. १४-१५)। अर्थात् काव्य अथवा नाटक-प्रबन्धकी प्रकरणवक्रतामें सन्धि-सन्ध्यङ्ग-योजनाकी देन अनुपम हुआ करती है। पूर्ववर्ती प्रकरण उत्तरवर्ती प्रकरणके रसभावको नमूनात्मित करते चलने हैं और काव्य अथवा नाट्य-प्रबन्धमें स्वयं ऐसी रम्योचित संगति दिखाई देने लगी है, जिसमें सहृदय सामाजिक अपने रसानुभवका सुकृत्युक्त विशेषण कर सकता है।

प्रकरणवक्रताके सन्ध्यङ्गमें वह ध्यान रखना चाहिये कि प्रबन्ध-निर्माण-निपुण कवि या नाटककारकी प्रबन्धकला ही प्रकरणके वैचित्र्य और सौन्दर्य किंवा औचित्य और चमत्कारकी जननी है। प्रकरण-सौन्दर्य वह तर्ग है, जिसे प्रबन्ध-सौन्दर्यके सागरमें डीढ़ा करते देखा जा सकता है।

—न० ब्र० सि०

प्रकरणरसवक्रता-दे०—‘प्रकरणवक्रता’, छठा नि-यामक।

प्रकरणान्तरवक्रता-दे०—‘प्रकरणवक्रता’, आठवाँ नियामक।

प्रकरणिका-प्रकरणकी सजातीया है। इसमें नायक व्यापारी होता है, नायिका उसकी अपनी सजातीया होती है। शेष बातें प्रकरणके समान होती हैं। उदाहरण प्राप्य नहीं है।

—वि० रा०

प्रकरी-प्रासगिक कथाके दो भेद होते हैं—पताका और प्रकरी। प्रकरी उन छोटी-छोटी कथाओंको कहते हैं जो समय-समयपर उपस्थित होकर मुख्य कथाकी सहायता कर समाप्त हो जाती है। प्रकरीका वृत्त अत्यधिक संकुचित होता है, यह एक ही प्रदेशतक सीमित रहती है, जैसे ‘प्रसाद’के ‘चन्द्रगुप्त’ नाटकमें चन्द्रगुप्त और दाण्डायनका मिलन।

—ब० सि०

प्रकाशितविरुद्ध-दे०—‘अर्थ दोष’, पन्द्रहवाँ।

प्रकृतिवाद-ग्रीसके प्रारम्भिक हेलेगोइस्ट (hylogoi) दार्शनिकोंके अनुसार प्रकृतिका अर्थ अस्तित्वमात्र था। सोफिस्टों(sophists)ने प्रकृतिको विद्वत्सर्जनके रूपमें ग्रहण किया है और प्राकृतिकको मौलिक स्वीकार किया है, जिसके विपरीत मनुष्यकृत माना जा सकता है। आगेके युगमें प्लेटो और ईसाई धर्मके प्रभावसे प्रकृति वस्तुके रूपमें स्वीकृत हुई और प्रकृतिवाद भौतिकवादका समानार्थी माना गया। यूरोपके पुनरुत्थान-युगके दार्शनिकों, विचारकों तथा कवियोंने पुनः प्रकृतिको अति प्राचीन ग्रीक अर्थमें सर्व-व्यापक सर्जन-शक्तिके रूपमें प्रतिष्ठित किया है। परन्तु दार्शनिक पद्धतियोंमें इस विचार और भावनाकी कई रूपोंमें स्वीकृति होनेपर भी इस नामको प्रणिष्टा नहीं मिली है। इन्होंने प्रेरणाका कार्य किया है और वास्तवमें प्रकृतिवादकी स्वीकृति १८वीं तथा १९वीं शतीके अंग्रेजी, अमेरिकन तथा यूरोपियन कवियोंमें रही है। उन्होंने प्रकृतिका मानवीकरण किया, उसको सचेतन रूप दिया है। इन प्रकृतिके कवियोंने उसे केवल एक विशिष्ट सृष्टिके रूपमें नहीं माना, वरन् एक ऐसे मौलिक सत्य(मिथान्त)के रूप में ग्रहण किया है, जो सर्जनमें परिग्याप्त है। उन्होंने बाह्य प्रकृतिमें सौन्दर्यके विविध रूपोंके साथ विद्वत्के नियम और व्यवस्थाके दर्शन किये। एक ओर इन विविध सौन्दर्यरूपोंसे सौन्दर्यानुभूतिका आनन्द प्राप्त हुआ और दूसरी ओर इन्हींसे ऐक्य तथा नियमकी दार्शनिक भावनाकी भी प्रेरणा मिली।

इस प्रकृतिवादका सन्दर्भ गैमासिक भावधाराले घनिष्ठ रहा है। (प्राकृतवादी जीवन क्रमको सर्वाधिक महत्त्व देने वाले साहित्यकारोंको प्राकृतवादी(naturalists) कहा जाता है, (दे०—‘प्राकृतवाद’) यही कारण है कि इन कवियोंके प्रकृति सन्ध्या दृष्टिकोणमें भी सुत्तिकी भावना अन्निहित है। प्रारम्भमें रुढ़िवादी धर्मके विरोधकी भावना अवद्य थी। आध्यात्मिक धर्म-विश्वासोंके स्थानपर इनका आग्रह प्रकृति-पर विश्वास करनेकी ओर था। परन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि ये धार्मिक भावनामें हीन थे। वस्तुतः इनकी दृष्टिमें प्रकृति नामान्यत मानवके प्रति दयालु, सहायभूतिशील है। कुछके अनुसार इनमें किमी शीलवान् तथा बुद्धिमान्

देवताका आभास भी मिलता है। वास्तवमें ये दोनों भाव-धाराएँ एक-दूसरीसे प्रभावित तथा एक-दूसरीमें समन्वित हुई हैं। इस धार्मिक भावनाके कारण ही रोमांसिक कवियोंके प्रकृतिवादमें रहस्यवादका रूप भी विकसित हुआ। अंग्रेजी रोमांसिक कवियोंमें इस प्रकृतिवादका स्पष्ट रूप पाया जाता है। वर्ड्सवर्थ (१७७०-१८५० ई०), जेले (१७९२-१८२२ ई०) तथा जर्मन कवि गेटे (१७४९-१८३० ई०) आदि प्रकृतिवादी हैं, जो प्रकृतिके सौन्दर्यमें अनन्त जीवन और सर्जनके स्फुरणका अनुभव करते हैं। वर्ड्सवर्थने प्रारम्भमें तो प्रकृतिको मानव-जीवनका एकमात्र प्रेरणा-स्रोत माना है। वह मानव लिए शिक्षक है और निर्देशक भी, उसके सामीप्यमें ही मानव कल्याणशील है। परन्तु क्रमशः वर्ड्सवर्थने प्रकृतिके अन्तरालमें किसी व्यापक नियन्त्र-शक्तिका आभास पाया है। जेलेके प्रकृति सम्बन्धी सौन्दर्य-बोधमें यह आभास सदा ही मिलता है। जेलेकी प्रकृतिमें सौन्दर्यके साथ एक व्याप्त शक्ति और गति भी है, जो उसकी आन्तरिक शक्तिका ही प्रतीक है। गेटेकी प्रकृतिमें विराट् तत्त्व सन्निहित है। इसके बाद कॉलरिज (१७७२-१८३४), इमर्सन (१८०३-८२) तथा हिट्समैन (१८१९-९२ ई०)के प्रकृतिवादमें एक परात्पर (transcendental) सत्यका आरोप किया गया है और इस प्रकार इनमें धार्मिक भावनाकी प्रेरणा भी विशेष रूपसे पायी जाती है। इनके लिए प्रकृति उस आध्यात्मिक सत्यका माध्यम अथवा अभिव्यक्तीकरण है। विक्टोरियन युगक प्रकृतिके सम्बन्धमें दृष्टिकोण बहुत कुछ बदल चुका था। विकासवाद और विज्ञानवादके प्रभावसे प्रकृतिका वह आकर्षण और सचेतनता अर्धहीन हो चली थी। मैथ्यू आर्नाल्ड (१८२२-८८ ई०) तथा टेनिसन (१८०९-९२ ई०)में प्रकृति बहुत-कुछ मानव-जीवनकी पृष्ठभूमि अथवा घटनास्थलीके रूपमें अंकित है, जो मानव-जीवनके प्रति निरपेक्ष और उदासीन भी हो सकती है। फिर भी इस युगमें, विशेषकर ज़ाउनिंग (१८०६-६१), स्वीनवर्न (१८३७-१९०९) तथा मेरेडिथ (१८२८-१९०९ ई०)में प्रकृतिके प्रति सौन्दर्य सम्बन्धी आकर्षण है। वर्तमान युगके कविके लिए नये सन्दर्भोंमें प्रकृतिका सारा आकर्षण और सौन्दर्य निरर्थक हो गया। वह जीवनकी विशेषताओंकी उलझनोंमें इस प्रकार घिर गया है कि उसके चतुर्दिक् विकर्षक, स्वादहीन और जुगुप्सित ही अधिक है।

भारतीय विचारधारा में वैदिक युग एक ऐसा युग अवश्य माना जा सकता है, जिसमें प्रकृतिवादी भावनाकी एक सीमातक अभिव्यक्ति हुई थी। वैदिक गीतात्मक काव्यमें प्रकृतिका उन्मुक्त वातावरण है और उसके साथ सहज सम्बन्ध भी स्थापित किया गया है। उस युगमें वैदिक कवि प्रकृतिके चतुर्दिक् फैले हुए राशि-राशि सौन्दर्यको विमृश तथा चमत्कृत दृष्टिसे देखता और आनन्द तथा कौतूहलसे विभोर होता था। ऋग्वेदका कवि प्रकृतिके रूपको तन्मय होकर देखता है, प्रकृतिकी गति और क्षण-क्षण बदलनेवाले रूपोंमें किसी व्यापक और नियामक शक्तिका आवाहन करता हुआ उल्लसित होता है। वह प्रकृतिके विचारे हुए सौन्दर्य और चैतन्यमें अपने जीवनकी अनुरूपता पाता है और उसमें आह्लादके साथ प्राण-प्रतिष्ठा करता है।

परन्तु आगेके युगोंमें प्रकृतिवादको स्थान नहीं मिला। वैदिक भावनामें ब्रह्मकी कल्पनाके साथ ही प्रकृतिका सारा वैभव, आकर्षण तथा देवत्व विलीन हो गया। बौद्ध धर्म तथा जैन धर्म जीवनके प्रति क्षणवादी तथा निराशावादी हैं। प्रकृतिका उल्लास और आकर्षण उनकी प्रकृतिके नितांत विपरीत था। इनकी धार्मिक गाथाओंमें व्यापक करुणा और विरागके साथ प्रकृति आनन्द और उल्लासके विषयके रूपमें यत्र-तत्र अंकित है। कहीं किसी स्थलपर प्रकृतिके साथ भाव-तादात्म्य भी मिलता है। परन्तु उनकी वैराग्य-भावनामें प्रकृतिका सारा सौन्दर्य क्षणिक है। सम्पूर्ण संस्कृत साहित्यमें प्रकृतिका महत्त्वपूर्ण स्थान है। परन्तु इन कवियोंके लिए प्रकृतिका स्थान ब्रह्म कल्पना तथा मानव-भावनाके नादका है। संस्कृत महाकाव्योंमें प्रकृतिके कोमल तथा विशद सौन्दर्यका व्यापक चित्रण मिलता है, विशेषकर कालिदाम, वाण, भवभूति और प्राञ्चन कवि प्रवरसेनमें प्रकृति-सौन्दर्यके नाना रूप विस्तृत योजनाके साथ अंकित हैं। कालिदासके महाकाव्यों, नटकों तथा 'मेघदूत'में प्रकृतिके प्रति अनन्त सहानुभूति तथा आत्मीयताके दर्शन होते हैं। प्रकृतिके प्रति मानवीय तथा पारिवारिक आत्मीयताका भाव भारतीय काव्यकी विशेषता है। कालिदासके 'अभिज्ञान-शाकुन्तल' तथा भवभूतिके 'उत्तररामचरित'में प्रकृतिका यह कोमल तथा करुण रूप अभिव्यक्त हुआ है। वाणकी 'कादम्बरी'में प्रकृतिके सौन्दर्यके बहुत चित्रमय और विविध रूप वर्णित हैं, ऐसे रूप-रंगका अकन अन्यत्र कम ही मिलेगा। प्रवरसेनके 'सेतुबन्ध'में प्रकृतिकी कल्पनाका विराट् वैभव मिलता है। बादके महाकाव्यों—माघके 'शिशुपाल-वध', भारविके 'किरातार्जुनीय' तथा श्रीहर्षके 'नैषध' आदिमें प्रकृतिका अकन रुढ़िवादी होता गया है। संस्कृत साहित्यमें प्रकृतिके इतने विशिष्ट स्थानके होनेपर भी संस्कृत कविके लिए प्रकृतिवादी दृष्टिकोणका महत्त्व नहीं है। प्रकृति उसके लिए कोई प्रेरणा अथवा सन्देशका स्रोत नहीं है। कालिदास तथा भवभूतिकी व्यापक अनुभूति तथा आत्मीयताके कारण प्रकृतिवादी दृष्टिकोणके निकट माना जा सकता है। इसी प्रकार वाण तथा प्रवरसेन आदिको उनके सौन्दर्यबोधके कारण प्रकृतिवादके निकट देखा जा सकता है।

हिन्दी साहित्यके मध्ययुगमें प्रकृतिका स्थान काव्यमें अत्यन्त गौण रहा है। भक्ति काव्यमें ब्रह्म तथा प्रभुकी भावनाके अन्तर्गत प्रकृति केवल माया या उसकी अभिव्यक्ति-के रूपमें ग्रहण की गयी है। रीतिवालेके काव्यमें प्रकृति केवल मानवीय भावनाओंको उद्दीप्त करनेके लिए प्रयुक्त हुई है। संस्कृतके काव्य तथा काव्य शास्त्र, दोनोंमें प्रकृतिको उद्दीपनरूपमें माना गया था और हिन्दीमें यही दृष्टिकोण मध्ययुगमें व्यापक रूपमें स्वीकृत रहा। वस्तुतः प्रकृतिवादी सौन्दर्योपासना और सगुणवादी रूपोपासनाके दृष्टिकोणमें मौलिक अन्तर है। भारतीय भक्ति-युगके साहित्यमें अगवान्-की प्रत्यक्ष भावनाके कारण प्रकृतिवादको स्थान नहीं मिल सका। परन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि प्रकृतिका सौन्दर्य-भाव आध्यात्मिक प्रेरणाका किसी रूपमें विषय नहीं बना। प्रकृतिका राशि-राशि विकीर्ण सौन्दर्य भक्तोंकी भावनाका आलम्बन हुआ है। पर यह समस्त सौन्दर्य उनके आराध्यके



रूप-निर्माणको लेकर ही है। सन्त तथा सूफी प्रेमी साधकोंमें अपने उपास्यके आकारका आग्रह नहीं है। इस कारण उनकी सौन्दर्य-योजनामें प्रकृतिका रूप अरुण तथा अति-प्राकृतिकी ओर झुका हुआ है। लेकिन सगुण भक्तोंकी रूप-भावनामें प्रकृतिके सौन्दर्यका मूर्त रूप ही प्रत्यक्ष होकर सामने आया है। प्रकृतिवादी तथा वैष्णव सौन्दर्योपासनामें एक प्रकारकी अनुरूपता मिलती है, जो समानान्तर होकर भी प्रतिकूल दिशामें चलती है। प्रकृतिवादी कवि प्रकृतिके फले हुए सौन्दर्यके प्रति सचेष्ट और आकर्षित होकर उसकी क्रियाशीलतापर मुग्ध होता है। उसके माध्यमसे किसी अज्ञान भक्ताकी ओर वह अग्रसर होकर उसकी सहानुभूति प्राप्त करता है। वैष्णव भक्तके लिए यही अज्ञात ज्ञान है, परिचित है। उसका साक्षात् उसके लिए पूर्वनिश्चित है। वह अपने आराध्यके व्यक्तित्व आकारमें जिस सौन्दर्यका अनन्त दर्शन पाता है, उसमें प्रकृतिका मारा सौन्दर्य अपने-आप प्रत्यक्ष हो उठता है। उसके रूप-सौन्दर्यके विभिन्न रूप प्रकृतिवादी भावनाके समान स्थिर, सचेतन और सप्राण, अनन्त और अलौकिक रूपोंमें सम्बन्धित हैं। प्रकृतिवादी दृष्टिको तुलना रूप सौन्दर्यतक ही सीमित नहीं है, वरन् प्रकृति-चित्रणमें प्रनिविन्धित आह्लाद और उत्साह-की भावनामें भी देखी जा सकती है। प्रकृतिवादी रहस्य-वादी प्रकृतिके नचेनन-सप्राण सौन्दर्यमें एक ऐसा नम प्राप्त करता है जो तर्कसे परे होकर आन्तरिक आनन्दका कारण बन जाता है। इसीके विपरीत वैष्णव भक्त कवि अपने आराध्यकी प्रत्यक्ष सौन्दर्य-भावनामें ऐसा सम स्थापित करता है कि उस क्षण प्रकृति भी आनन्द-भावनामें उल्लसित हो उठती है।

आधुनिक कालमें भारतेन्दु-युगमें ही रोमांसिक भाव-धाराके दर्शन होते हैं, जिसका किञ्चित् विकास द्विवेदी-युगकी मुक्त धाराके कवियोंमें परिलक्षित हुआ है और श्रीधर पाठक, रामनरेश त्रिपाठी, रूपनारायण पाण्डेय आदि कवियोंमें प्रकृतिके प्रति एक विशेष आकर्षण तथा सौन्दर्यबोध भी पाया जाता है, जो प्रकृतिवादके निकट है। रामचन्द्र शुक्लने प्रकृतिके आलम्बन-रूपका सबल समर्थन किया और उसको उदीपनमात्र मानना नकुचिन 'दृष्टिकोण' माना है। उनके अनुसार प्रकृतिका अनन्त सौन्दर्य मानव-मनको परिभूत और उदात्त बनाता है। इस प्रकार उनके मतमें एक प्रकारसे प्रकृतिवादका समर्थन है। छायावादी कवियोंमें प्रकृति-सौन्दर्यके प्रति विशेष आकर्षण है। 'प्रसाद', पन्त, 'निराला' तथा महादेवी, सर्भाके काव्यमें प्रकृतिका सौन्दर्य अनेक रूपोंमें व्यजित हुआ है। परन्तु पन्तको छोड़कर अन्योंने प्रकृतिपर प्रायः मानवीय भावनाओंका, जीवनका और उसकी मधु-म्रीडामेंका आरोप पाया जाता है। पन्तको अवश्य प्रकृतिके सहज सौन्दर्यने विशेष रूपसे आकर्षित किया है। उनकी प्रकृतिका अपना जीवन है, अपनी चेतना है। वह मानव-सहचरीके रूपमें भी अंकित की गयी है। उसमें अनन्त प्रेरणा भी है। परन्तु पन्तकी प्रथम युगकी कविताओंमें ही प्रकृतिका सहज सौन्दर्यस्फुरण मिलता है। बादमें पन्त भी प्रकृतिवादके प्रभावमें मुक्त हो गये हैं और उनमें भिन्न प्रकारका जीवन-दर्शन विकसित हो गया है।

नयी कवितामें प्रकृतिकी जो यथार्थ तथा प्रभाववादी रूप मिला, उसमें आजके युगके मनुष्यकी मवेदनाओंकी उलझनें ही अधिक हैं, प्रकृतिका स्वतन्त्र और मुक्त रूप नहीं।

[महायक ग्रन्थ—(१) डि कानसेप्ट ऑफ नेचर इन नाइनटीन्थ सेन्चुरी इंगलिश पोइट्री - जॉसेफ वारेन वीच, (२) नेचुरलिज्म इन इंगलिश पोइट्री - स्टफोर्ट प्रोबुक्स, (३) प्रकृति और काव्य रघुवश।]

—२०

प्रकृतिविपर्यय-दे०—'रस-दोष', नवों।

प्रकृतिविरोध-दे०—'वर्णन-दोष', पहला।

प्रख्यात वस्तु—इतिवृत्तके मूलके विचारमें नाट्यकी वस्तुके तीन भेद किये जाते हैं—प्रख्यात, उत्पाद्य तथा मिश्र। प्रख्यात वस्तु इतिहास, पुराणादिमें ग्रहण की जाती है। जयशंकर 'प्रसाद'के 'स्कन्दगुप्त', 'चन्द्रगुप्त', लक्ष्मीनारायण मिश्रके 'वितस्ताकी लहरें', प्रेमीके 'रक्षाबन्धन' आदिकी वस्तु इतिहासमें ली गयी है। 'प्रसाद'के 'जनमेजयका नाग वध', उदयशंकर भट्टके 'अम्बा'की वस्तु 'महाभारत'से गृहीत है।

प्रख्यात इतिवृत्तकी कवि या नाटककार ज्योंका त्यों नहीं ग्रहण कर सकता। इस प्रख्यात वस्तुपर भी कवि या नाटककार अपनी कल्पनाका रंग घटा देता-दे, पर वह रंग ऐसा होना चाहिये कि मूलभूत कथा या वृत्तकी वास्तविकता छुप्त या बिह्वन न हो जाय।

'प्रसाद'ने अपने ऐतिहासिक नाटकोंमें कल्पनाका जो पुट दिया है उसमें ऐतिहासिक इतिवृत्तमें कोई विकार नहीं उत्पन्न हो पाया है, पर उससे नाटकीय अन्वितिमें पूर्णता आ गयी है। संस्कृत नाटककारोंने नायकके धीरोदात्तत्वकी रक्षाके निमित्त नयी परिस्थितियोंकी कल्पना कर ली है। 'अभिज्ञानशाकुन्तल'में दुर्वासके शापकी कल्पना ऐसी ही है। भवभूतिके 'महावीरचरित'में बालि-वधकी घटनामें थोड़ा हेर फेर कर दिया गया है। रामने बालिका छलसे वध किया, यह प्रख्यात वृत्त है। पर यह रसके औचित्य तथा रामके औदात्यके अनुकूल नहीं है। अतः भवभूतिकी कल्पनाके अनुसार बालि रामसे लड़ने आया और मारा गया। 'प्रसाद'के ऐतिहासिक इतिवृत्तमें कल्पनाका जो पुट दिखाई पड़ता है वह या तो विस्तरे हुए वृत्तघटनोंको एकान्वित करनेके लिए हुआ है अथवा पात्रोंके शील-निरूपणके लिए। ऐसा करनेके लिए उन्हें अनेक अनेतिहासिक पात्रों तथा घटनाओंकी सृष्टि करनी पड़ी है। 'स्कन्दगुप्त'के शर्वनाग, चक्रपालित और मातृगुप्तके नाटकीय व्यापार सर्वथा इतिहाससम्मत नहीं हैं, पर नाटकीय प्रवाह और अन्वितिके रक्षार्थ वैसा कल्पित कर लिया गया है। किन्तु इसमें इतिहासके मूल वृत्तमें किसी तरह विक्षेप नहीं आ पाया है। विजया, देवसेना आदि कल्पित पात्रोंका सर्जन स्कन्दगुप्तके शील-निरूपणके लिए हुआ है।—वर्गमि०

प्रगति युग—प्रगति अंग्रेजीके 'प्रोग्रेस'का रूपान्तर है। प्रोग्रेसका अर्थ होता है आगे बढ़ना, एक ऐसा परिवर्तन लाना जो किसी वस्तु, गुण या परिमाणमें वृद्धि ला सके। निश्चय ही साहित्यमें यह शब्द हमारे जीवनमें सम्बद्ध होकर प्रयुक्त हुआ है।

जीवनके प्रति दृष्टिकोण बदलते ही साहित्यके क्षेत्रमें नया आन्दोलन खड़ा होता है। छायावादकालतक हिन्दीके

साहित्यकारका दृष्टिकोण भावात्मक था। वैसे छायावादने भी परम्पराके प्रति विद्रोह किया, किन्तु छायावादियोंका यह विद्रोह प्रायः वैयक्तिक स्तरतक ही उठ सका। छायावादके प्रतिक्रियास्वरूप प्रगतिवादी आन्दोलनकी आवश्यकता हुई।

१७वीं शताब्दीके बादसे होनेवाली वैज्ञानिक उन्नति चिन्तनको धीरे-धीरे बदल रही थी। मनुष्यका अन्धविश्वास टूटने लगा था और तर्कपर उसकी आस्था बढ़ रही थी। फलतः आदमीके मनमें यह बात बैठ गयी थी कि प्रगतिके लिए, आगे बढ़नेके लिए, कठिनाइयों और मुसीबतोंसे होड़ लेनेके लिए मनुष्यको किसी अतिमानव या अलौकिक शक्तिकी आवश्यकता नहीं। सामाजिक वैषम्य प्राकृतिक विधान नहीं, बल्कि यह मनुष्य द्वारा निर्मित है। कार्ल मार्क्सने यह घोषित किया कि मनुष्य सर्वोपरि है और यह विश्व ईश्वर द्वारा निर्मित नहीं है। इन विचारोंके फलस्वरूप द्वन्द्व-आत्मक भौतिकवादकी प्रतिष्ठा हुई। विज्ञान युगका नेतृत्व करने लगा। नूतन समाजकी कल्पना स्पष्ट हो उठी। इस कल्पनामें ईश्वर और जैतान, पाप-पुण्य, स्वर्ग-नरक, कुछ भी शेष नहीं रहे, दुनिया खुशहाल हो गयी, सबको समान अवसर मिलने लगा। कोई वर्ग नहीं, कोई धर्म नहीं। सब समान और बराबर हो गये। दुनिया व्यक्तिके लिए नहीं रही, बल्कि दुनियामें व्यक्तिका समाहार हो गया।

स्पष्ट है, इन्हीं स्वप्नोंने साहित्यके क्षेत्रमें लोकचेता साहित्यकारोंकी प्रेरित किया। भारतमें मेरठ-पटवर्धन केसके बाद ही रूसकी वर्गहीन सामाजिक व्यवस्था आकर्षणका केन्द्र बन गयी। मजदूरोंमें सघटनका भाव भरने लगा। ट्रेड यूनियनोंकी जड़ें जमने लगीं। सन् १९३४के लगभग भारतीय कम्युनिस्ट पार्टी तथा समाजवादी दलकी स्थापना हुई। इस युगकी परिस्थितियाँ अधिक यथार्थ और समस्याएँ अधिक रुक्ष होकर हमारे सामने आयीं। छायावाद हमारी नयी समस्याओं और परिस्थितियोंके प्रति सवेदनशील नहीं हो सका। फलतः सन् १९३६ ई० में मुत्सराज आनन्द और सज्जाद जह्दीरके उद्योगसे 'भारतीय प्रगतिशील लेखक-संघ'की स्थापना हुई। इसके पहले अधिवेशनके सभापति प्रेमचन्द हुए, दूसरेके रवीन्द्रनाथ ठाकुर। यहाँसे प्रगति-युगका क्षीण प्रारम्भ माना जा सकता है। 'प्रोग्रेसिव राइटर्स एसोसिएशन' एक अन्तर्राष्ट्रीय संस्था है और इसीसे सम्बद्ध भारतवर्षमें यह अधिवेशन हुआ। १९३५ में इस संस्थाका पहला अधिवेशन ई० एम० फास्टरके सभापतित्वमें हो चुका था। 'जोश' मलीहाबादी तथा सरदार जाफरीने भी इस आन्दोलनका साथ दिया। शिवदान सिंह चौहानने सन् १९३७ के मार्चके 'विशाल भारत'में 'भारतमें प्रगतिशील साहित्यकी आवश्यकता' लेख लिखा, जिसमें हिन्दी कवियों एवं लेखकोंको उन्होंने ललकारा—'हमारा साहित्यिक नारा कला कलाके लिए नहीं, वरन् कला ससारको बदलनेके लिए है। इस नारेको बुलन्द करना प्रत्येक प्रगतिशील साहित्यिकका फर्ज है।'।

अब छायावादियोंके पैर ढगमगाये। सानने कई सैद्धान्तिक प्रश्न आ खड़े हुए। साहित्य किसलिए? स्वयंके लिए अथवा दूसरोंके लिए? साहित्यका अन्तिम प्रयोजन

क्या है—आत्मतुष्टि या समाज-कल्याण? साहित्यकी श्रेष्ठताका मापदण्ड क्या है? स्वयं साहित्यकारकी उपलब्धि क्या है? इन प्रश्नोंने छायावादी कवियोंको आत्म-अन्वेषणके लिए बाध्य किया। कहना नहीं होगा कि इस कालमें छायावादी प्रवृत्तियाँ प्रायः हासोन्मुखी हो चुकी थीं। इस तथ्यको सवने स्वीकार किया। 'विशाल भारत'में इलाचन्द्र जोशीने 'छायावादका विनाश क्यों हुआ'—शीर्षक लेख लिखा। 'आधुनिक कवि'की भूमिकामें पन्तने लिखा—'छायावाद इसलिए अधिक नहीं रहा कि उसके पास भविष्यके लिए उपयोगी, नवीन आदर्शोंका प्रकाश, नवीन भावनाका सौन्दर्य-बोध और नवीन विचारोंका रस नहीं था। वह काव्य न रहकर केवल अलकृत संगीत बन गया था।' इसी प्रकार महादेवीने 'आधुनिक कवि'की भूमिकामें प्रगतिवादियोंको छूट देते हुए उनके साथ एक तरहका समझौता किया—'न वही काव्य हेय है जो अपनी साकारताके लिए केवल स्थूल और व्यक्त जगतपर आश्रित है और न वही, जो अपनी संप्राणताके लिए रहस्यानुभूति-पर।' इतना ही नहीं १९३७ ई० में ही पन्तने लिखा—'भा कोकिल, बरसा पावक कण, नष्ट भ्रष्ट हो जीर्ण पुरातन' अथवा 'द्रुत झरो जगतके जीर्ण पत्र' (युगान्त)। इधर राष्ट्रीय कविताओंमें भी प्रगतिवादी तत्त्व विद्यमान थे। वर्गकी भावनाकी ओर सकेत करनेवाले बालकृष्ण शर्मा 'नवीन' तथा 'दिनकर'की कविताएँ सन् १९३२ से ही देशभरमें लोकप्रिय थीं। ब्रजभाषामें रामेश्वर करुणके ७०० दोहोंका मकलन 'करुणा सतसई'के नामसे प्रकाशित हो चुका था। ये दोहे रूसी साम्यवादसे प्रभावित थे। इनमें संपत्तिपर वैयक्तिक अधिकारको ध्वंस करनेकी तेज माँग थी और ये दोहे नये समाज-निर्माणके पक्षपाती थे। इसी समय दिनकर 'रेणुका'के साथ आये। 'रेणुका'का प्रकाशन १९३५ में हुआ। १९३४ में नरेन्द्रका 'शूल-फूल' और १९३६ में 'कर्णफूल' प्रकाशित हुआ। भगवतीचरण वर्माका 'प्रेमसंगीत' १९३७ में प्रकाशित हुआ। परन्तु इन काव्य-ग्रन्थोंमें प्रगतिवादी तत्त्व विद्यमान होते हुए भी, प्रगतिवादी दर्शनका सुस्पष्ट रूप नहीं मिलता। इसीलिए पन्तकी 'युगवाणी'को खडीबोलीमें प्रथम प्रगतिवादी ग्रन्थ कहलानेका श्रेय मिला।

इन्हीं दिनों द्वितीय महायुद्ध छिड़ा। राष्ट्रीयताकी भावनासे सारा देश जग उठा। स्वातन्त्र्य आन्दोलनने जोर पकड़ा। इधर बंगालमें अकाल आया। आजाद हिन्द फौजके सिपाहियोंपर मुकदमे चलाये गये। विश्व-युद्धमें रूसकी विजय और पराजय, हिटलर और मुसोलिनीकी नृशंसता आदिने भारतीयोंको एक विचित्र द्विधामयी स्थितिमें डाल दिया। सन् १९३६-४७के भीतर घटनाएँ बड़ी जल्दी-जल्दी घटीं और ये घटनाएँ ऐसी घटित हुई कि उनसे कोई भी उदासीन रहकर अलग चिन्तन नहीं कर सकता था।

अस्तु, अनेक कवि प्रगतिवाद-प्रेरित नये जीवन-आदर्शों एवं लोक कल्याणके उत्साहमें उत्प्रेरित होकर साहित्य-क्षेत्रमें आये—'निराला', पन्त, 'दिनकर', सुभद्राकुमारी चौहान आदि भी इसी कोटिमें रखे जा सकते हैं, क्योंकि इन्होंने शोषणके विरुद्ध जनताके पक्षमें स्वर बुलन्द किया। आधुनिक

प्रगतिशील कवियोंमें 'सुमन', केदार, गिरिजाकुमार माथुर, नागार्जुन, सुक्तिवीर, भवानीप्रसाद, शमशेर, महेन्द्र भट्टनागर, नरेन्द्र शर्मा, अचल, त्रिलोचन तथा रामविलास शर्मा उल्लेखनीय हैं। छायावादके कई प्रमुख कवियोंने बादमें प्रगतिवादी विचारधाराके साथ सहयोग किया। प्रगतिवादी कथाकारोंमें यशपालका नाम विशेष रूपसे उल्लेखनीय है।

'सुमन' क्रान्तिकारी है। उनके काव्यमें युगचेतना जाग्रत है और वे विश्वके साथ चलकर समुन्नत होनेकी कामना करते हैं। 'हिल्लोल'में युवा-हृदयकी उत्तेजनाके साथ क्रान्तिके दबे हुए स्वर हैं, जीवनके गानमें कवि वर्तमान परिस्थितियोंमें अनन्तुष्ट और क्षुब्ध होकर विद्रोह करता है, 'प्रलय-सृजन में कवि विप्लवी हो जाता है। सुमनका दृष्टिकोण मार्क्सवादी है। 'मात्को अब भी दूर है' और 'चली जा रही है दबी लाल नेता', इनकी प्रगतिशील काव्यधाराकी महत्त्वपूर्ण कृतियाँ हैं। मानववाद इनका मूल धरातल है और मनुष्यकी जनवादी परम्परामें इनका अखण्ड विश्वास है।

केदारनाथ अग्रवाल छायावादी भाव-भूमिमें विकसित होकर 'युगकी गंगा' तक पहुँचे हैं। 'युगकी गंगा' में इनकी जनवादी आकांक्षाएँ और गुप्त अन्तर्विरोध अभिव्यक्त हुए हैं। इन्होंने जन-जीवनकी कठोरता, संघर्ष, आर्थिक वैषम्य आदिको यथार्थवादी ढंगसे चित्रित किया है। नागार्जुन साम्राज्यवादकी सत्कृतिके विनाशमें विश्वास करते हैं। इनके काव्यमें मजदूरकी संघर्षशील चेतना समुन्नत होकर अभिव्यक्त हुई है।

नरेन्द्र आधुनिक हिन्दी काव्यमें एक शक्ति है। समाज सुखके वे न्द्रा हैं। उनके काव्यमें गहरा यथार्थवाद है। देशकी दरिद्रता, पाखण्ड, शोषण, दुर्दशा और वीमत्सनाको उन्होंने स्पष्ट स्वर दिया है।

'अचल' भारतीय जीवनकी वास्तविक अन्तर्दृष्टि लेकर प्रगतिवादी सिद्धान्तोंकी अपनाने हैं। युगोंमें बदलते अस्वस्थ रूढ़िवादी संस्कारोंके विरुद्ध जनवादी विद्रोह उनका मुख्य स्वर है। 'मधूलिका' और 'अपराजिता'में जीवन और क्रान्तिके कुछ ही लक्षण दीख पड़ते हैं, परन्तु 'किरण-जैला'में आकर प्रगतिशील दृष्टिकोण स्पष्ट हो जाता है। 'करील'की कविताओंमें समष्टिगत चेतना और जनवादी शक्तियाँ अभिव्यक्त हुई हैं। ध्यान रखनेकी बात है कि 'अचल' मार्क्सवादी सिद्धान्तोंकी ठुकी-पिटी लकीरमें विश्वास नहीं करते। उनकी प्रगतिशील प्रेरणाका केन्द्र मानव है। वे उसीके लिए क्रान्ति चाहते हैं।

प्रगतिशुभकी उपलब्धियाँ नवजीवन तथा जागतिके मन्त्र फूँकर हमारी रूढ़िवादी विचारधाराको बदलनेमें हैं। प्रगतिवादने भाषाको निश्चित रूपमें एक नयी दिशा दी है। परन्तु, इतना होने हुए भी, राजनीतिके साथ गठबन्धन होनेके कारण यह सशक्त आन्दोलन विकसित नहीं हो सका।

—रा० कृ० म०

प्रगतिवाद-प्रगतिवाद सामाजिक यथार्थवाद(दि०)के नामपर चलाया गया वह नाहिन्यिक आन्दोलन है, जिसमें जीवन और यथार्थके वस्तु-मूल्योंको उत्तर-छायावादकालमें प्रथम मिला और जिसने सर्वप्रथम यथार्थवाद(दि०)की ओर

समस्त साहित्यिक चेतनाको अग्रसर होनेकी प्रेरणा दी। प्रगतिवादका उद्देश्य या साहित्यमें उस सामाजिक यथार्थवादको प्रतिष्ठित करना जो छायावादके पतनोन्मुख कालकी विकृतियोंको नष्ट करके एक नये साहित्य और नये मानवकी स्थापना करे और उस सामाजिक सत्यको, उसके विभिन्न स्तरोंको नाहित्यमें प्रतिपादित होनेका अवसर प्रदान करे। वर्ग-संघर्षकी साम्यवादी विचारधारा और उस नन्दर्भमें नये मानव, 'नये हीरो'की कल्पना इस साहित्यका उद्देश्य था। इसकी मूल प्रेरणा मार्क्सवाद(दि०)से विकसित हुई थी। इसका उद्देश्य और लक्ष्य जनवादी शक्तियोंकी संघटित करके मार्क्सवाद और मौलिक यथार्थवादके आधारपर निर्मित मूल्योंको प्रतिष्ठित करना था। उसकी आत्मा साम्यवाद(दि०)में थी, दृष्टि इसके साहित्यिक इतिहासकी ओर थी, प्रेरणा राजनीतिक मन्तव्यों द्वारा अनुशामित थी और कल्पना प्रोलेतेरियत सत्ताशाहीसे अनुप्राणित थी। उसकी खोज उस नये मानवकी थी, जो समस्त पतनशील प्रवृत्तियोंके विरोधमें उपर्युक्त न्यापनाओंको विकसित करके एक प्रोलेतेरियत शासनसत्ताकी उभरनेका अवसर दे। इसकी मूल स्थापना नैदान्तिक रूपसे प्रगतिशील थी, इसलिए इस साहित्यिक आन्दोलनको प्रगतिशील आन्दोलनके नामसे भी जाना जाता है।

ऐतिहासिक दृष्टिसे निम्न प्रकारका आदर्शोन्मुख यथार्थवाद(दि०) प्रेमचन्दके उपन्यास और अन्य कला-कृतियोंमें विकसित हो रहा था, उसमें काफी अंश उस बौद्धिक जागृतकनाका था जो इसकी क्रान्तिके बादसे समस्त बौद्धिक जनोंके मानसिक स्तरोंको आन्दोलित कर रहा था। १९३६ ई०में प्रेमचन्दके सभापतित्वमें 'प्रगतिशील लेखक संघ'की स्थापना हुईऔर धीरे-धीरे इसका सम्पूर्ण गठन नमस्त देश और विभिन्न भाषा-भाषी प्रान्तोंमें फैलाया गया। प्रारम्भिक कालमें इसके नये आग्रहोंमें जिस मानव-मुक्ति और मानवताकी बात उठायी गयी थी उसका मेल उस समयकी राष्ट्रीय चेतना एवं यथार्थवादी चेतनाके मन्दर्भमें बड़ा ही प्रभावपूर्ण लगा। किसान, मजदूर, समाजका उपेक्षित वर्ग, पददलित वर्ग चेतना और वर्ग-भावनाके यथार्थने भी लेखकोंको प्रभावित किया। इसने एक ओर छायावादकी पतनोन्मुख प्रवृत्तिका खण्डन किया, दूसरी ओर उन आदर्शोन्मुख यथार्थवादका समर्थन किया, जो प्रेमचन्दके उपन्यासोंमें व्यक्त हो रहा था। एक ओर इनने पतनशील तत्त्वोंके विरोधमें स्वर उठाया और दूसरी ओर उस नियोजित यथार्थवादकी प्रतिष्ठित करनेका प्रयास किया, जो मन्तव्यपूर्ण, परिकल्पित साम्यवादके अन्तर्गत था।

स्थापनाओंकी दृष्टिमें प्रगतिवाद मूल रूपमें साम्यवादी विचारधाराकी स्थापना करनेका एक सशक्त साधन था। इसकी स्थापनाएँ भी उसीसे अनुप्राणित और स्थापित थी। मार्क्सवादने जिस प्रकार राजनीतिको प्रभावित करके पाश्चात्य ज्ञानप्रणाली एवं राजनीतिक विचारधाराको प्रभावित किया या उसी प्रगतिवादने साहित्यके क्षेत्रमें नाहित्यिक विचारधाराको भी प्रभावित करके उसको एक निश्चित साधन बनानेका प्रयास किया था।

भारतीय जीवनमें प्रगतिवाद अनुभूतियोंके स्वरपर

देश-काल और समसामयिक यथार्थकी अवहेलना ही करता रहा है। इसीलिए उसे वह आत्मशक्ति नहीं मिल सकी जो उसका उद्देश्य था और उसकी सम्पूर्ण भाव-भूमिकी सदैव उस मरुस्थलके समान रहना पड़ा जो केवल जलकी मरीचिकाएँ उत्पन्न करता है और स्वयं एक यथार्थकी स्वीकार करनेमें असमर्थ होता है।

वास्तविक सन्दर्भमें देखनेसे प्रगतिवाद केवल एक अयथार्थवादी भावधारामात्र रह जाता है। यथार्थके प्रति उसका कोई दायित्व नहीं है, क्योंकि वह यथार्थकी सीमित और संकुचित परिधिकी ही देखना चाहता है, उसको भी अपने रंगीन चश्मेमें। वह यह नहीं चाहता कि जो भी यथार्थवादी दृष्टि विकसित हो, उसमें सामान्य मानवानु-भूतियोंकी विविधता हो। वह चाहता है कि सारी विविधता-की एकरूपतामें बदलकर प्रस्तुत किया जाय, यह एकरूपता भी ऐसी जिसमें एक साम्प्रदायिक गन्ध हो, एक राजनीतिक मन्तव्य हो, एक पेसी अनुदार भावस्थिति हो जिसमें दृष्टिको विस्तार न मिलकर परिवद्धता मिले। इसलिए वह भाव एवं विचार-अनुशासन(thought-regimentation)का भी समर्थक है। प्रगतिवादके लिए देश-कालके दायित्वसे भी बढ़कर पार्टीका नारा है, संकुचित मन्तव्यकी बाण अनुशासित अनुभूति है।

किन्तु यह सब होते हुए प्रगतिवादने जो यथार्थानुसूख दृष्टि उत्तर-छायावादकालमें विकसित की, उसका ऐतिहासिक महत्त्व घटता नहीं। उस समय सारी साहित्यिक चेतना जिस पतनोन्मुख प्रवृत्तिमें घुट रही थी, उसको यथार्थकी दृष्टि देनेका श्रेय प्रगतिवादको है और उस दायित्वका निर्वाह उसने जिस रूपमें भी किया हो, उसको इतना महत्त्व तो देना ही पड़ेगा कि उसने समस्त चेतनाको एक बार झकझोरनेका प्रयास किया, प्रयास भी ऐसा कि जिसने समस्त संकीर्णताओंके बाद भी वस्तुस्थितिका परिचय कराया, उसे समझनेकी दिशा दी।

[सहायक ग्रन्थ—(१) प्रगतिशील साहित्यके मानदण्ड 'रागेय राघव, (२) प्रगतिवाद—एक समीक्षा धर्मवीर भारती]

—ल० का० व०

प्रगतिवादी आलोचना-प्रणाली—अंग्रेजीमें मार्क्सिस्ट तथा प्रोग्रेसिव और हिन्दीमें मार्क्सवादी, प्रगतिवादी या इन्द्रात्मक भौतिकवादी। प्रवर्तक जर्मन दार्शनिक कार्ल मार्क्स। साहित्यमें इस वादका प्रवेश १९३० ई० के लगभग आरम्भ हुआ है। साहित्यके गतिशील तथा ऐतिहासिक सम्बन्धको उद्घाटित करते हुए सचेतन रूपमें समाजको बदलनेवाले साहित्यकी सृष्टिकी ओर ध्यान आकर्षित कराने-वाली समाज-शास्त्रीय आलोचना ही मार्क्सवादी दार्शनिक आलोचना है। मार्क्सके जीवन-दर्शनके आधारपर ही इसकी रचना हुई है। उनके दर्शनको इन्द्रात्मक भौतिकवाद कहते हैं। इसका उद्देश्य तर्ककी इन्द्रात्मक प्रणालीसे जगत्के वास्तविक सत्यका ज्ञान प्राप्त करना है। मार्क्स वस्तुको चरम सत्य तथा बुद्धि, विचार अथवा आत्माको उसका प्रतिविम्बमात्र मानते हैं। इस दर्शनके अनुसार जगत्की सभी वस्तुएँ अन्योन्याश्रित, अतः परस्पर अविच्छिन्न हैं। यह जगत् परिवर्तनशील है। जागतिक सभी वस्तुओंमें

स्वतः उपस्थित विरोधी तत्त्वोंका सघर्ष भी सतत वर्तमान रहता है। वस्तुमें ही उसके विनाशके तत्त्व भी निहित हैं, अतः वह विकासशील तथा मरणशील, दोनों प्रकारकी है। वस्तुका परिवर्तन सदैव उन्नतिके लिए होता है। इस प्रकार प्रत्येक परवर्ती वस्तु पहलीसे अधिक प्रौढ़ और विकसित होती है। विरोधजनित सघर्ष ही विकास है, परिवर्तन क्रान्ति है। वस्तुका विकास पहली स्थितिका विनाश करके नये रूपमें होता है। इस आधारपर समाज-के ऐतिहासिक विकास एवं व्यक्तियोंके पारस्परिक या व्यक्ति और समाजके सम्बन्धोंका अध्ययन ही ऐतिहासिक भौतिक-वादकी संज्ञा पाता है। भौतिक परिस्थितियाँ ही समाज और व्यक्तिगत चेतनाका निर्माण करती हैं। अतएव जीवन-के साथ परिवर्तमान भौतिक मूल्योंके आधारपर ही साहित्यमें अभिव्यक्त काल-विशेषकी चेतनाका मूल्यांकन किया जाना चाहिये, यही इस प्रणालीका सिद्धान्त है। भौतिक जीवन तथा मूल्योंमें जीविकोपार्जनके प्रकार तथा उत्पादनकी पद्धतिके सर्वप्रधान होनेके कारण अर्थ ही वास्तविक मापदण्ड ठहरता है। वही व्यक्तिके पारस्परिक सम्बन्धों, आचार-शास्त्र आदिको प्रभावित करके व्यक्तिको वर्गोंमें विभाजित कर देता है। फलस्वरूप साहित्य भी वर्गगत रूपमें उपस्थित होता है। ये वर्ग दो हैं—शोषक और शोषित। अर्थ और उत्पादनका स्वामी शोषक वर्ग अपनी स्वार्थसिद्धिमें तत्पर रहता है और अर्थ-नीतिमें प्रभावित रहनेके कारण तत्कालीन साहित्य भी उसी वर्गका निर्मित हुआ करता है। वर्गहीन साहित्यकी रचना केवल वर्गहीन समाजमें ही सम्भव है। अतः मार्क्सवादी सामूहिक भावकी अभिव्यक्तिकी ही साहित्यिकका लक्ष्य बताता है। उसके विचारसे चिरस्थायी साहित्यका चर्ण्य विषय सामाजिक तथा सामूहिक होना चाहिये। वह साहित्यमें मानवसोपेक्ष चित्रणको ही उचित मानता है और केवल सुन्दर पक्षका उद्घाटन लेखककी पूँजीवादी प्रवृत्तिका द्योतक माना जाता है। आनन्द काव्य-का लक्ष्य नहीं, अपितु साधनमात्र माना जाता है। क्रान्ति तथा नवीन रचनाके लिए उत्साहित करना ही काव्यका उद्देश्य है। साहित्यको, मार्क्सवादीके अनुसार, ज्ञानका पथ-प्रदर्शक होना चाहिये, केवल रसावह नहीं। इसी प्रकार शैलीकी जहात्मकता या चमत्कारप्रधानता एवं भाषाकी कोमलता-अलंकारिकता भी मार्क्सवादी समीक्षामें सामाजिक हानका चिह्न स्वीकार की जाती है। भारतमें इस प्रणालीकी स्थापना सन् १९३६ में मुल्कराज आनन्द, सज्जाद जहीरके प्रयत्नमें प्रेमचन्दके सभापतित्वमें 'प्रगतिशील लेखक-सघ'की स्थापनाके साथ हुई। हिन्दी आलोचकोंमें शिवदान सिंह चौहान, रामविलास शर्मा, अमृतराय तथा प्रकाशचन्द्र गुप्त इस शैलीके वर्तमान समर्थक हैं। इंग्लैण्डमें हर्वर्ट रीड, सी० डे० लेविस, स्टीफेन रेपेण्डर और अमेरिका-में वी० एफ० कालवर्टन, ग्रैन्विल हिव्स, माइकेल गोल्ड, जोजफ फ्रीमैन, वनार्ड स्मिथ आदि विचारक इसी प्रणालीके समर्थक रहे हैं। (दि०—'सामाजिक यथार्थवाद', 'इन्द्रात्मक भौतिकवाद')

—आ० प्र० दी०

प्रगल्भता—दे०—'अयलज अलंकार', पाँचवाँ प्रकार।

प्रगीतकाव्य—दे०—'गीतिकाव्य'।

प्रणयगीति-दे०—‘भावगीति’।

प्रतिकूल वर्ण-दे०—‘शब्द-दोष’, पहला ‘वाक्य-दोष’।

प्रतिक्रांति (counter revolution)—क्रान्तिके बढने चरणको रोकनेके लिए जिन शक्तियोंका प्रयोग किया जाता है उन शक्तियोंका सामूहिक स्वरूप ही प्रतिक्रान्ति है। अतः प्रतिक्रान्ति वह प्रवृत्ति है, वह नयी शक्ति है, जो कई शक्तियोंके मयोगसे बनता है। किन्तु जब ये शक्तियाँ मिल-जुलकर कार्य करती हैं तो उनका स्वरूप गुणात्मकरूपमें परिवर्तित हो जाता है। प्रतिक्रान्ति उन्हीं वर्गों द्वारा की जाती है जिनका अस्तित्व समाजकी सीढियों है।—रा० कु० त्रि०

प्रतिक्रियावादी (reactionary)—यह शब्द भी प्रतिक्रान्तिकी तरह क्रान्ति और प्रगतिका विरोधी है। इसकी भी प्रवृत्ति विकासोन्मुख नहीं है और यह भी पुरानी रुढ़ियों, रीतियों, परम्पराओं और विचारोंकी स्थापनाका समर्थक है।—रा० कु० त्रि०

प्रतिध्वनि—भरतका प्रसिद्ध रससूत्र ‘विभावानुभाव-नचारियोगाद्रसनिष्पत्ति’ (= विभाव, अनुभाव, नचारी भावोंके योगसे रसकी निष्पत्ति होनी है), ऐसी अवस्थाकी कल्पना करता है जिसमें शरीर और चित्त, दोनों ही विकारोंको प्राप्त होकर रसकी सृष्टि करते हैं। वस्तु-स्वायी भावोंके उदबोधनके समय चित्तमें अनेक छोटे-मोटे भावोंका संचरण तथा शरीरमें तत्तन्व्य विविध प्रकारकी चेष्टाओंका उदय रसनिष्पत्ति और रसानुभूतिको तीव्र करनेमें अप्रतिम सहायक मिश्र होता है। इस चित्त और शरीरको रसोद्रेक-प्रक्रियामें सहकारिताको सौन्दर्यात्मक प्रतिध्वनि (asthetic resonance) अथवा अनुरणनात्मक ध्वनि कहते हैं।—ह० ना०

प्रतिविचकल्प-दे०—‘काव्यहरण’, ‘अर्थ-हरण’का भेद।

प्रतिभा—मनुष्यकी नवोन्मेषशालिनी शक्तिको प्रतिभा कहते हैं। ‘पूर्व’ अनुभवके आधारपर ‘अपूर्व’का सर्जन करना नवोन्मेष है। कलाके क्षेत्रमें इस प्रतिभाके द्वारा ‘सुन्दर’ वस्तुका आविष्कार किया जाता है। ‘नवीनता’ सौन्दर्यानुभूतिका एक तत्त्व है, अतएव सौन्दर्यानुसन्धायिनी प्रतिभाका एक लक्षण ‘नवोन्मेषशीलता’ है। किन्तु सौन्दर्यकी नवीनता ‘अक्षय’ और ‘नित्य’ और क्षण-क्षणमें ‘वर्द्धनशील’ होनी चाहिये। यह उसी समय सम्भव है जब सुन्दर वस्तु जीवनके क्षणिक, परिमित और परिचिन अंशको व्यक्त न करके इसी ननातन वेदना और गतिका, इसकी अनन्त और अपरिमित शक्तियोंका तथा अपरिचिन और अश्रेय, किन्तु शान और भावनाके प्रबल केन्द्रका प्रतीकों द्वारा उद्घाटन करे। अतएव प्रतिभाका कार्य नसामके द्वारा असीमकी, परिमित और प्रत्यक्षके द्वारा अपरिमित और परोक्षकी तथा श्रेयके द्वारा अश्रेयकी अभिव्यक्ति करना है। अलौकिक और आनन्दमयी अभिव्यजना प्रतिभाका मुख्य कार्य है। कलामें सुन्दर वस्तु किसी वाक्य पदार्थकी प्रतिच्छाया नहीं होती, अपितु यह कलाकारके मानसिक और आध्यात्मिक अनुभवोंकी व्यवस्थाको, उसके जीवनकी वेदना, शालीनता, गम्भीरता तथा उनकी कल्पनाके स्वान्वय, शक्ति और उज्ज्वलताको अनुभवमें आनेवाले साधारण उपकरणों द्वारा व्यक्त करती है। ‘अनुभूति’को ‘पार्थिव’, ‘आध्यात्मिक’-

को ‘भौतिक’, ‘आन्तरिक’को ‘वाक्य’ रूप देना प्रतिभाका कर्तव्य है। प्रकृतिने शब्द, ध्वनि, रंग, रेखा, पत्थर, लकड़ी आदि अनेक द्रव्य प्रदान किये हैं, जिनकी आध्यात्मिकता प्रकट नहीं होती। प्रतिभा इन द्रव्योंको अपनी अनुभूतियोंका माध्यम बनाती है जिससे इन पदार्थोंमें दया, प्रेम, ओन, शालीनता, आत्म-विजय, उछास, लज्जा आदि हो नहीं, वरन् इनसे भी अधिक गम्भीर अनुभूतियाँ प्रत्यक्ष हो उठती हैं। इस प्रकार वह सौन्दर्य-सर्जनके क्षेत्रमें ‘आदि’में लेकर ‘इति’तक कई क्रियाएँ सम्पन्न करती है। इन क्रियाओंके थोड़े अन्तरमें रसास्वादन भी सम्भव होता है। दे०—‘काव्यहेतु’, प्रथम हेतु।—ह० ला० त्रि०

प्रतिभा-सौन्दर्यानुसन्धायिनी—प्रतिभाका साधारण अर्थ किसी मूलवस्तुकी प्रतिकृति, प्रतिच्छाया या प्रतीक होता है, जैसे, विष्णुकी प्रतिभा। किन्तु सौन्दर्यकी अनुभूतिमें प्रतिभा कलाकारका वह मानस प्रत्यक्ष है, जिसमें ताल, लय, गति, विन्यास, मन्तुलन आदि सम्पूर्ण अंगों सहित सुन्दरका आविर्भाव होता है। सर्जन-क्षणमें यह प्रतिभा मौलिक होती है। यह कलाकारकी अपूर्व अनुभूति होती है, अनुकृति नहीं। कलाकार अपने चेतन प्रयत्नोंमें इसकी सृष्टि नहीं करता, अपितु उसकी सौन्दर्य-साधनाके फलस्वरूप यह प्रतिभा जीवनके अन्तरालसे स्वयमेव उदय होती है। मौलिक (प्राइमार्डियल), सम्पूर्ण (आर्गनिक) और स्वयम्भू-ये सौन्दर्यानुसन्धायिनी प्रतिभा (एस्थेटिक इमेज)के विशेष लक्षण हैं।

प्रतिभा केवल दृश्य अनुभूति नहीं है, अपितु वर्ण, ध्वनि, शब्दार्थ आदि माध्यमके गुणोंके अनुसार चित्र, मगीत, साहित्य आदि कलाओंमें इसके अनेक रूप होते हैं। आत्म-शक्तिकी रसनीयता (रसनीयतात्मक-एमोशन-लाइजेशन ऑफ सेल्फ) इस प्रतिभाका प्राण होता है।

कलाकार सर्जनकालमें सौन्दर्यका अनुसन्धान करने-वाली प्रतिभाका मानस प्रत्यक्ष करके अपने कौशल द्वारा उसे मूर्त वस्तुकी स्थिति प्रदान करता है। यह वस्तु ‘सुन्दर’ होती है। कलाकारके लिए ‘प्रतिभा’ वस्तुका पूर्वरूप होती है, जैसे, ताजमहलके ऋषा द्वारा इसके वास्तविक निर्माणसे पहले इसकी मानस सृष्टि।—ह० ला० त्रि०

प्रतिमुखसंधि—रूपककी पञ्चसन्धियोंमें दूसरी सन्धि। इस सन्धिमें विन्दु नामक अर्थ प्रकृति तथा प्रयत्न नामक अवस्थाका मिश्रण होता है। ‘लक्ष्यालक्ष्यतयोद्भेदस्तस्य प्रतिमुख भवेत्’, उन बीजका जो मुखसन्धिमें बोया जाता है किंचित् लक्ष्य और किंचित् अलक्ष्य रहकर उद्भिन्न होना प्रतिमुखसन्धि है। जिस तरह पहले-पहल निकलनेवाला, उगनेवाला बीजाकुर कुछ अस्पष्ट अवस्थामें रहता है, उसी तरह मुखसन्धिमें बीज बोया जाता है और प्रतिमुखसन्धिमें वह अकुरित होना हुआ भी अस्पष्टावस्थामें ही रहता है। ‘स्कन्दपुराण’में ‘जहाँ हूण परास्त होते हैं, वहाँमें प्रतिमुख-सन्धिके आरम्भ हो जाता है, क्योंकि फिर तो मुखसन्धिमें दिखलाये हुए बीजका लक्ष्य-अलक्ष्य-रूपमें उद्भेद आरम्भ हो जाता है। हूणोंकी पराजय और राज्याभिषेक प्रसंगमें फणप्राप्तिविषयक वर्तते हैं और तुरन्त ही फिर प्रपञ्चबुद्धिके प्रपञ्चमें पड़े हुए शर्वनाग और भटार्ककी कुचक्र-



रचनासे फलावरोध दिखाई पड़ने लगता है। महादेवीकी हत्याकी योजना और फिर उनका वचना, राज्याभिषेकमें जयमालाका विरोध करना, फिर अनुकूल हो जाना इत्यादि बातोंकी लक्ष्यालक्ष्य-उद्भेदक ही तो हैं। इस स्थितिका विस्तार वहाँतक चलता है जहाँ स्कन्दगुप्त देवसेनाको प्रपञ्च-बुद्धिके चगुलसे छुड़ाता है।' (जगन्नाथ शर्मा 'प्रसाद'के नाटकोंका शास्त्रीय अध्ययन)

प्रतिमुखसन्धिके सन्ध्यग निम्नलिखित है—विलास, परिसर्प, विधूत, शम, नर्म, नर्मद्युति, प्रगमन, निरोध, पर्युपासन, वज्र, उपन्यास और वर्णसहार।

इन सन्ध्यगोंको प्रायः प्रयोगमें नहीं लाया गया है। (दि०—'सन्धि') —व० सि०

**प्रतिवस्तूपमा**—सादृश्यगर्भके गम्यौपम्याश्रय वर्गका अर्थालकार। इसका अर्थ है वह अलंकार जिसमें प्रत्येक वाक्यार्थमें उपमा अर्थात् साधर्म्यका कथन हो। भामह तथा दण्डीने इसको उपमाके अन्तर्गत ही माना है। सम्भवतः उद्भटने इसको सर्वप्रथम स्वतन्त्र रूपमें स्वीकार किया। वामनके अनुसार—'उपमेयस्योक्तौ समानवस्तुन्यास प्रतिवस्तु।' (का० सू० वृ० ४३.२) अर्थात् उपमेयके कथनपर उसके समान अन्य वस्तुका वर्णन होना। वृत्तिमें वामनने स्पष्ट करनेके लिए कहा है कि समान वस्तु वाक्यार्थरूप होनी चाहिये। रुद्रट और वामनके मतको रूच्यक तथा मम्मटने अधिक स्पष्टता प्रदान की है—'जिसमें एक ही साधारण धर्म की, उपमान वाक्य और उपमेय वाक्य—दोनों वाक्योंमें दो बार स्थिति हो।' (का० प्र० १०.१०२)। विश्वनाथने इसीको और भी स्पष्ट शब्दोंमें कहा है—'अन्तर्निहित साम्यवाले दो वाक्योंमें एक सामान्य धर्मका अलग शब्दोंमें कथन किया जाना।' (सा०द० १०.५०)। 'चन्द्रालोक'का लक्षण सक्षेपमें इसी भावको व्यक्त करता है, 'कुवलयानन्द'में इसकी व्याख्यासे यह स्पष्ट है।

हिन्दीके आचार्योंमें कुछने मम्मट और विश्वनाथसे इसका लक्षण लिया है और कुछने जयदेव तथा अप्पय दीक्षितसे—'वाक्यनको जुग होत जहँ, एकै अरथ समान।' (शि० भू० १३४) अथवा—'उपमान'रूप उपमेयपर, वाक्य दोयको जत्र। धर्म एकै पद जुदन महँ' (पद्मा०. ८०)। उदा०—'राजत मुख सट्ट वानि सों, लसत सुधा सों चन्द। निर्झर सों नीको सु गिरि, मद्र सों भलो गयन्द।' (वही० ८१), यहाँ 'राजत' और 'लसत', 'नीको' और 'भलो' समान धर्म भिन्न शब्दोंमें कहे गये हैं। अथवा—'एक समय जो प्राश्न दूसरे समय त्याज्य होता है। उष्णमें हिमके, कम्बलका भार कौन होता है।' (मै० श० गु० का० द०)। प्रतिवस्तूपमा गुणके निषेधमें भी रह सकती है, 'साहित्यदर्पण' तथा 'कुवलयानन्द' आदिमें 'वैधर्म्य'के उदाहरण हैं। उदा०—'विश्व जननको अभित श्रम, जानत है नर विश्व। प्रसव वेदना दुसह मौँ बौल न होइ अभिश।' (अ० म० २७३) यहाँ 'जानत है' विधि रूप धर्म है और 'न होइ अभिश' निषेधरूप धर्म।

उपमासे इसका अन्तर यह है कि उपमामें साधारण धर्मका कथन एक बार होता है, न कि शब्द-भेदसे दो बार। दृष्टान्तमें उपमावाचक शब्दोंका प्रयोग इसीके समान नहीं

होता है, पर उसमें उपमेय, उपमान और समान धर्मका विम्व-प्रतिविम्व-भाव रहता है। प्रतिवस्तूपमामें केवल समान धर्मका कथन शब्दभेदसे होता है। दीपक तथा तुल्ययोगितामें एक बार एक शब्दसे कथन किया जाता है और इसमें दो बार भिन्न शब्दोंसे। —शि० प्र० सि०

**प्रतिषेध**—एक गौण अर्थालकार। विधि एवं प्रतिषेध अलंकारोंका उल्लेख भी अप्पय दीक्षितने किया है। उन्होंने इसकी परिभाषा इस प्रकार की है—'प्रतिषेध प्रसिद्धस्य निषेधस्यानुकीर्तनम्।' (कुवलयानन्द. ९८) अर्थात् यदि कोई वस्तु पहलेसे ही निषिद्ध हो और वह निषेध प्रसिद्ध हो, तो उस निषेधकी पुनश्चर्चासे यह अलंकार होता है। परन्तु यह चमत्कारपूर्ण होगा तभी सार्थक होगा। हिन्दीके कुछ आचार्योंने 'कुवलयानन्द'के अनुसरणपर इसे स्वीकार किया है—'जहाँ प्रसिद्ध निषेधको अनुकीरतन प्रकास।' (ल० ल० ३८७) अथवा—'जो प्रसिद्ध प्रतिषेध है, ताको बहुरि निषेध।' (पद्मा० २७४)। उदा०—'छुटी न गाँठि जु राम सों, तियनि कछो तिहि ठाहि। सिय ककनको छोरियो, धनुष तोरियो नाहि।' (पद्मा० २७५), यहाँ धनुष तोड़ना और कंकणकी गाँठ खोलना प्रसिद्ध निषेध है, जिसकी चर्चा चमत्कारके साथ पुन हुई है। —ज०कि०व०

**प्रतीक**—दे०—'सधा भाषा', 'प्रतीकवाद'।  
**प्रतीक कथाकाव्य**—दे०—'रूपक कथाकाव्य' और 'दृष्टान्त-काव्य'।

**प्रतीक काव्य**—दे०—'रूपक कथात्मक काव्य'।

**प्रतीकवाद**—प्रतीक शब्दका प्रयोग उस दृश्य (अथवा गोचर) वस्तुके लिए किया जाता है, जो किसी अदृश्य (अगोचर या अप्रस्तुत) विषयका प्रतिविधान उसके साथ अपने सादृश्यके कारण करती है। अथवा कहा जा सकता है कि किसी अन्य स्तरकी समानुरूप वस्तु द्वारा किसी अन्य स्तरके विषयका प्रतिनिधित्व करनेवाली वस्तु प्रतीक है। अमूर्त, अदृश्य, अश्रव्य, अप्रस्तुत विषयका प्रतीक प्रतिविधान मूर्त, दृश्य, श्रव्य, प्रस्तुत विषय द्वारा करता है। जैसे अदृश्य या अप्रस्तुत ईश्वर, देवता अथवा व्यक्तिका प्रतिनिधित्व उनकी प्रतिमा या अन्य कोई वस्तु कर सकती है। साधारण तौरसे कहा जा सकता है कि प्रतीकोंके माध्यमसे किसी विषयका प्रतिविधान करना प्रतीकवाद है। अपने मौलिक अर्थमें प्रतीकवाद किसी व्यक्ति, विषय, घटना अथवा क्रियाकी ओर ध्यान करनेवाले पदार्थों और चिह्नोंतक ही सीमित था। किन्तु उसके अर्थके क्रमिक विस्तारकी प्रक्रियामें उसके अन्तर्गत रुकने और चलते जानेका संकेत देनेवाले लाल और हरे रंगों जैसे तुच्छ पदार्थोंसे लेकर राष्ट्रीय ध्वजाएँ, धार्मिक कर्मकाण्डके विविध उपकरणतक सम्मिलित हो गये हैं। शब्द, लिपि, गणित और संगीतमें प्रयुक्त होनेवाले चिह्नों और सूत्रोंका भी समावेश उसकी सीमामें हो जाता है। मनुष्यके सामाजिक और धार्मिक व्यवहारका अधिकांश प्रतीकात्मक होता है। मनोविश्लेषण अवचेतन जीवन और स्वप्नोंकी व्याख्या करनेमें प्रतीकवादका प्रयोग करता है। साहित्य और कलाके क्षेत्रमें प्रतीकवाद एक विशिष्ट भावधाराका आन्दोलन और अभिव्यक्ति है, जिसका वर्णन आगे किया

प्रणयगीति-दे०—‘भावगीति’ ।

प्रतिकूल वर्ण—दे०—‘अच्छ-बोष’, पहला ‘वाक्य-बोष’ ।

प्रतिक्रांति (counter revolution)—क्रान्तिके दडने चरणको रोकनेके लिए जिन शक्तियोंका प्रयोग किया जाता है उन शक्तियोंका सामूहिक स्वरूप ही प्रतिक्रांति है । अतः प्रतिक्रांति वह प्रवृत्ति है, वह नयी शक्ति है, जो कई शक्तियोंके संयोगसे बनती है । किन्तु जब ये शक्तियाँ मिल-जुलकर कार्य करती हैं तो उनका स्वरूप गुणात्मकरूपमें परिवर्तित हो जाता है । प्रतिक्रांति उन्हीं वर्गों द्वारा की जाती है जिनका अस्तित्व समाजकी सीढ़ियों है । —रा० दृ० त्रि०

प्रतिक्रियावादी (reactionary)—वह शब्द भी प्रतिक्रांतिकी तरह क्रान्ति और प्रगतिका विरोधी है । इसकी भी प्रवृत्ति विकासोन्मुख नहीं है और वह भी पुरानी रुढ़ियों, नीतियों, परम्पराओं और विचारोंकी स्थापनाका समर्थक है । —रा० दृ० त्रि०

प्रतिध्वनि—भरतका प्रसिद्ध रत्नमूत्र ‘विभावानुभाव-नचारिवोगाद्रसनिपत्ति’ (= विभाव, अनुभाव, उचारों भावोंके योगसे रसकी निष्पत्ति होती है), ऐसी अवस्थाकी वर्णना करना है जिसमें शरीर और चित्त, दोनों ही विकारको प्राप्त होकर रसकी सृष्टि करते हैं । वस्तुतः स्थायी भावके उदबोधनके समय चित्तमें अनेक छोटे-मोटे भावोंका संचरण तथा शरीरमें तत्तन्व्य विविध प्रकारकी चेष्टाओंका उदय रसनिष्पत्ति और रसानुभूतिको तीव्र करनेमें अप्रतिम सहायक सिद्ध होता है । इस चित्त और शरीरकी रसोद्रेक-प्रतिध्वनि सहकारिताको सौन्दर्यात्मक प्रतिध्वनि (aesthetic resonance) अथवा अनुरणनात्मक ध्वनि कहते हैं । —ह० ना०

प्रतिविचकल्प—दे०—‘काव्यहरण’, ‘अर्थ-हरण’ का भेद ।

प्रतिभा—मनुष्यकी नवोन्मेषशालिनी शक्तिको प्रतिभा कहते हैं । ‘पूर्व’ अनुभवके आधारपर ‘अपूर्व’का सर्जन करना नवोन्मेष है । कलाके क्षेत्रमें इस प्रतिभाके द्वारा ‘सुन्दर’ वस्तुका आविष्कार किया जाता है । ‘नवीनता’ सौन्दर्यानुभूतिका एक तत्त्व है, अनर्थ सौन्दर्यानुसन्धायिनी प्रतिभाका एक लक्षण ‘नवोन्मेषशीलता’ है । किन्तु सौन्दर्यका नवीनता ‘अक्षय’ और ‘नित्य’ और अग्र-क्षणमें ‘वर्द्धनशील’ होनी चाहिये । यह उसी समय सम्भव है जब सुन्दर वस्तु जीवनके क्षणिक, परिमित और परिचित अशक्तों व्यक्त न करके इसी मनानन्द वेदना और गतिका, इनकी अनन्त और अपरिमित शक्तियोंका नया अपरिचित और अश्रेय, किन्तु ज्ञान और भावनाके प्रबल केन्द्रका प्रतीकों द्वारा उद्घाटन करे । अतएव प्रतिभाका कार्य समीपके द्वारा असीमकी, परिमित और प्रत्यक्षके द्वारा अपरिमित और परोक्षकी तथा ऐयके द्वारा अश्रेयकी अभिव्यक्ति करना है । अलौकिक और आनन्दमयी अभिव्यजना प्रतिभाका मुख्य कार्य है । कलामें सुन्दर वस्तु किसी वाक्य पदार्थकी प्रतिच्छाया नहीं होती, अपितु यह कलाकारके मानसिक और आध्यात्मिक अनुभूतियोंके व्यवस्थाको, उसके जीवनकी वेदना, शान्तिता, गर्भगता तथा समकी कल्पनाके स्वानन्द, शक्ति और उन्मूलनात्मा अनुभवमें आनेवाले साधारण उपकरणों द्वारा व्यक्त करती है । ‘अनुभूति’को ‘पार्थिव’, ‘आध्यात्मिक’-

को ‘भौतिक’, ‘आन्तरिक’को ‘वाक्य’ रूप देना प्रतिभाका कर्तव्य है । प्रकृतिने शब्द, ध्वनि, रंग, रेखा, पत्थर, लकड़ी आदि अनेक द्रव्य प्रदान किये हैं, जिनकी आध्यात्मिकता प्रकट नहीं होती । प्रतिभा इन द्रव्योंको अपनी अनुभूतियोंका माध्यम बनाती है जिससे इन पदार्थोंमें दया, प्रेम, ओज, शालीनता, आत्म-विजय, उल्लास, लज्जा आदि ही नहीं, बल्कि इनसे भी अधिक गम्भीर अनुभूतियों प्रत्यक्ष हो उठती हैं । इस प्रकार वह सौन्दर्य-सर्जनके क्षेत्रमें ‘आदि’से लेकर ‘अन्तिम’ तक कई क्रियाएँ सम्पन्न करती है । इन क्रियाओंके थोड़े अन्तरमें रसास्वादन भी सम्भव होता है । दे०—‘काव्यहेतु’, प्रथम हेतु । —ह० ना० अ०

प्रतिभा-सौन्दर्यानुसन्धायिनी—प्रतिभाका साधारण अर्थ किसी मूलवस्तुकी प्रतिरूपिणी, प्रतिच्छाया या प्रतीक होता है, जैसे, विष्णुकी प्रतिमा । किन्तु सौन्दर्यकी अनुभूतिमें प्रतिभा कलाकारका वह मानस प्रत्यक्ष है, जिसमें ताल, लय, गति, विन्यास, सन्तुलन आदि सम्पूर्ण अंगों सहित सुन्दरता आविर्भाव होता है । सर्जन-क्षणमें यह प्रतिभा मौलिक होती है । कलाकारकी अपूर्व अनुभूति होती है, अनुकृति नहीं । कलाकार अपने चेतन प्रयत्नोंसे इसकी सृष्टि नहीं करता, अपितु उसकी सौन्दर्य-माधनाके फलस्वरूप यह प्रतिभा जीवनके अन्तरालसे स्वयमेव उदय होती है । मौलिक (प्राइमार्डियल), सम्पूर्ण (आर्गेनिक) और स्वयम्भू-ये सौन्दर्यानुसन्धायिनी प्रतिभा (एन्थेटिक इमेज)के विशेष लक्षण हैं ।

प्रतिभा केवल दृश्य अनुभूति नहीं है, अपितु वर्ण, ध्वनि, शब्दार्थ आदि माध्यमके गुणोंके अनुसार चित्र, संगीत, साहित्य आदि कलाओंमें इसके अनेक रूप होते हैं । आत्म-शक्ति की रसनीयता (रसनीयतात्मक-एमोशन-लाइवेलीन ऑफ सेल्फ) इस प्रतिभाका प्राण होता है ।

कलाकार सर्जनकालमें सौन्दर्यका अनुसन्धान करने-वाली प्रतिभाका मानस प्रत्यक्ष करके अपने कौशल द्वारा उसे मूर्त वस्तुकी स्थिति प्रदान करता है । यह वस्तु ‘सुन्दर’ होती है । कलाकारके लिए ‘प्रतिभा’ वस्तुका पूर्वरूप होती है, जैसे, ताजमहलके नक्शा द्वारा इसके वास्तविक निर्माणसे पहले इसको मानस सृष्टि । —ह० ना० अ०

प्रतिमुखसंधि—रूपकरी पञ्चमन्थियोंमें दूसरी मन्थि । इस सन्धिमें विन्दु नामक अर्थ प्रकृति तथा प्रयत्न नामक अवस्थाका मिश्रण होता है । ‘लक्ष्यालक्ष्यतयोद्भेदस्तस्य प्रतिमुखसन्धेः’, उस बीजका जो मुखमन्थिमें बोया जाता है किञ्चित् लक्ष्य और किञ्चित् अलक्ष्य रहकर उदभिन्न होना प्रतिमुखसन्धि है । जिस तरह पहले-पहल निकलनेवाला, उगनेवाला बीजाकुर कुछ अस्पष्ट अवस्थामें रहता है, उसी तरह मुखमन्थिमें बीज बोया जाता है और प्रतिमुखसन्धिमें वह अकुरित होता हुआ भी अस्पष्टावस्थामें ही रहता है । ‘स्कन्धगुप्त’में ‘जहाँ हूण परास्त होते हैं, वहाँमें प्रतिमुखसन्धिका आरम्भ हो जाता है, क्योंकि फिर नौ मुखमन्थिमें लिखलाये हुए बीजका लक्ष्य-अलक्ष्य-रूपमें उदभेद आरम्भ हो जाता है । हूणोंकी पराजय और राज्याभिषेक प्रसंगमें फलप्राप्तिविषयक बातें हैं और तुल्य ही फिर प्रपञ्चबुद्धिके प्रपञ्चमें पड़े हुए शर्वनाग और मरार्ककी कुचन-

रचनासे फलावरोध दिखाई पड़ने लगता है। महादेवीकी हत्याकी योजना और फिर उनका वचना, राज्याभिषेकमें जयमालाका विरोध करना, फिर अनुकूल हो जाना इत्यादि बातोंकी लक्ष्यालक्ष्य-उद्भेदक ही तो हैं। इस स्थितिका विस्तार वहाँतक चलता है जहाँ स्कन्दगुप्त देवसेनाको प्रपञ्च-बुद्धिके चगुलसे छुड़ाता है। (जगन्नाथ शर्मा 'प्रसाद' के नाटकोंका शास्त्रीय अध्ययन)

प्रतिमुखसन्धिके सन्ध्यग निम्नलिखित हैं—विलास, परिसर्प, विधूत, शम, नर्म, नर्मद्युति, प्रगमन, निरोध, पर्युपासन, वज्र, उपन्यास और वर्णसहार।

इन सन्ध्यगोंको प्रायः प्रयोगमें नहीं लाया गया है।

(दे०—'सन्धि') —व० सि०

**प्रतिवस्तूपमा**—सादृश्यगर्भके गम्यौपम्याश्रय वर्गका अलंकार। इसका अर्थ है वह अलंकार जिसमें प्रत्येक वाक्यार्थमें उपमा अर्थात् साधर्म्यका कथन हो। भामह तथा दण्डीने इसको उपमाके अन्तर्गत ही माना है। सम्भवतः उद्भटने इसको सर्वप्रथम स्वतन्त्र रूपमें स्वीकार किया। वामनके अनुसार—'उपमेयस्थोक्तौ समानवस्तुन्यास प्रतिवस्तु।' (का० सू० वृ० ४ ३-२) अर्थात् उपमेयके कथनपर उसके समान अन्य वस्तुका वर्णन होना। वृत्तिमें वामनने स्पष्ट करनेके लिए कहा है कि समान वस्तु वाक्यार्थरूप होनी चाहिये। रुद्र और वामनके मतको रूच्यक तथा मम्मटने अधिक स्पष्टता प्रदान की है—'जिसमें एक ही साधारण धर्म की, उपमान वाक्य और उपमेय वाक्य—दोनों वाक्योंमें दो बार स्थिति हो।' (का० प्र० १० १०२)। विश्वनाथने इसीको और भी स्पष्ट शब्दोंमें कहा है—'अन्तर्निहित साम्यवाले दो वाक्योंमें एक सामान्य धर्मका अलग शब्दोंमें कथन किया जाना।' (सा० द० १० ५०)। 'चन्द्रालोक'का लक्षण संक्षेपमें इसी भावको व्यक्त करता है, 'कुवल्यानन्द'में इसकी व्याख्यासे यह स्पष्ट है।

हिन्दीके आचार्योंमें कुछने मम्मट और विश्वनाथसे इसका लक्षण लिया है और कुछने जयदेव तथा अप्पय दीक्षितसे—'वाक्यनको जुग होत जहँ, एकै अरथ समान।' (शि० भू० १३४) अथवा—'उपमान'रु उपमेयपर, वाक्य दोयको जत्र। धर्म इकै पद जुदन महँ' (पद्मा० ८०)। उदा०—'राजत मुख मृदु वानि सों, लसत सुधा सों चन्द। निर्झर सों नीको सु गिरि, मद सों भलो गयन्द।' (वही० ८१), यहाँ 'राजत' और 'लसत', 'नीको' और 'भलो' समान धर्म भिन्न शब्दोंमें कहे गये हैं। अथवा—'एक समय जो ग्राह्य दूसरे समय त्याज्य होता है। उष्णामें हिमके कम्बलका भार कौन ढोता है।' (मै० श० गु० का० द०)। प्रतिवस्तूपमा गुणके निषेधमें भी रह सकती है, 'साहित्यदर्पण' तथा 'कुवल्यानन्द' आदिमें 'वैधर्म्य'के उदाहरण हैं। उदा०—'विश्व जननको अमित श्रम, जानत हैं नर विश्व। प्रसव वेदना दुमह सौ बाँझ न होइ अभिश्व।' (अ० म० २७३) यहाँ 'जानत हैं' विधि रूप धर्म है और 'न होइ अभिश्व' निषेधरूप धर्म।

उपमासे इसका अन्तर यह है कि उपमामें साधारण धर्मका कथन एक बार होता है, न कि शब्द-भेदमे दो बार। ध्यान्तमें उपमावाचक शब्दोंका प्रयोग इसीके समान नहीं

होता है, पर उसमें उपमेय, उपमान और समान धर्मका विम्ब-प्रतिविम्ब-भाव रहता है। प्रतिवस्तूपमामें केवल समान धर्मका कथन शब्दभेदसे होता है। दीपक तथा तुल्ययोगितामें एक बार एक शब्दसे कथन किया जाता है और इसमें दो बार भिन्न शब्दोंसे। —शि० प्र० सि०

**प्रतिषेध**—एक गोण अर्थालंकार। विधि एव प्रतिषेध अलंकारोंका उल्लेख भी अप्पय दीक्षितने किया है। उन्होंने इसकी परिभाषा इस प्रकार की है—'प्रतिषेध प्रसिद्धस्य निषेधस्यानुकीर्तनम्।' (कुवल्यानन्द ९८) अर्थात् यदि कोई वस्तु पहलेसे ही निषिद्ध हो और वह निषेध प्रसिद्ध हो, तो उस निषेधकी पुनश्चर्चासे यह अलंकार होता है। परन्तु यह चमत्कारपूर्ण होगा तभी सार्थक होगा। हिन्दीके कुछ आचार्योंने 'कुवल्यानन्द'के अनुसरणपर इसे स्वीकार किया है—'जहाँ प्रसिद्ध निषेधको अनुकीरतन प्रकास।' (ल० ल० ३८७) अथवा—'जो प्रसिद्ध प्रतिषेध है, ताको बहुरि निषेध।' (पद्मा० २७४)। उदा०—'छुटी न गाँठि जू राम सों, तियनि कछो तिहि ठाहि। सिय ककनको छोरिवो, धनुष तोरिवो नाहि।' (पद्मा० २७५), यहाँ धनुष तोड़ना और करुणकी गाँठ खोलना प्रसिद्ध निषेध है, जिसकी चर्चा चमत्कारके साथ पुन हुई है। —ज० कि० व०

**प्रतीक**—दे०—'सधा मापा', 'प्रतीकवाद'।  
**प्रतीक कथाकाव्य**—दे०—'रूपक कथाकाव्य' और 'दृष्टान्त-काव्य'।

**प्रतीक काव्य**—दे०—'रूपक कथात्मक काव्य।'।  
**प्रतीकवाद**—प्रतीक शब्दका प्रयोग उस दृश्य (अथवा गोचर) वस्तुके लिए किया जाता है, जो किमी अदृश्य (अगोचर या अप्रस्तुत) विषयका प्रतिविधान उमके साथ अपने सादृश्यके कारण करती है। अथवा कहा जा सकता है कि किमी अन्य स्तरकी समानुरूप वस्तु द्वारा किसी अन्य स्तरके विषयका प्रतिनिधित्व करनेवाली वस्तु प्रतीक है। अमूर्त, अदृश्य, अश्रव्य, अप्रस्तुत विषयका प्रतीक प्रतिविधान मूर्त, दृश्य, श्रव्य, प्रस्तुत विषय द्वारा करता है। जैसे अदृश्य या अप्रस्तुत ईश्वर, देवता अथवा व्यक्तिका प्रतिनिधित्व उमकी प्रतिमा या अन्य कोई वस्तु कर सकती है। साधारण तौरसे कहा जा सकता है कि प्रतीकोंके माध्यमसे किसी विषयका प्रतिविधान करना प्रतीकवाद है। अपने मौलिक अर्थमें प्रतीकवाद किसी व्यक्ति, विषय, घटना अथवा क्रियाकी ओर ध्यान करनेवाले पदार्थों और चिह्नोंतक ही सीमित था। किन्तु उसके अर्थके क्रमिक विस्तारकी प्रक्रियामें उमके अन्तर्गत रुकने और चलते जानेका संकेत देनेवाले लाल और हरे रंगों जैसे तुच्छ पदार्थोंसे लेकर राष्ट्रीय ध्वजाएँ, धार्मिक कर्मकाण्डके विविध उपकरणतक सम्मिलित हो गये हैं। शब्द, लिपि, गणित और संगीतमें प्रयुक्त होनेवाले चिह्नों और सूत्रोंका भी समावेश उसकी सीमामें हो जाता है। मनुष्यके सामाजिक और धार्मिक व्यवहारका अधिकांश प्रतीकात्मक होता है। मनोविश्लेषण अवचेतन जीवन और स्वप्नोंकी व्याख्या करनेमें प्रतीकवादका प्रयोग करता है। साहित्य और कलाके क्षेत्रमें प्रतीकवाद एक विशिष्ट भावधाराका आन्दोलन और अभिव्यक्ति है, जिसका वर्णन आगे किया

गया है।

प्रतीकीकरण मनुष्यका सहज स्वभाव है। भाषाका प्रारम्भिक रूप विविध मुद्राओंयुक्त और अनुकरणप्रधान था। पशुओं तथा ध्वनि उत्पन्न करनेवाले विषयोंका नकेन आदिम मनुष्य उनके सहज आवाज उत्पन्न करके करता था। पेण्डका मत है कि प्रायः सभी शारीरिक मुद्राओंके साथ-साथ स्वर-यन्त्रमें गति होती रहती है और इस सहचारी स्वरको अलग करके उसे उस मुद्राविशेषका प्रतीक बना लेना स्पष्ट ही अधिक सुविधाजनक और अल्पश्रमी उपाय था। मनुष्यने रेखाएँ और चित्र रचिना भी शीघ्र ही सीख लिया था। उसकी ध्वन्यात्मक मुद्राओंके प्रतीकोंसे शब्द, शब्दोंके योगने व्याकरणयुक्त वाणीका और उसके चित्रमय प्रतीकोंमें पहले चित्रलिपि और अन्ततः चित्रलिपिसे वर्णलिपिका विकास हुआ। इन प्रकार सभी शब्द प्रतीक हैं।

प्रतीकोंकी दो विशेषताएँ होती हैं। प्रतीक सदैव किसी न-किसी मध्यस्थ प्रकारके व्यापारका प्रतिनिधि होता है। इनका आशय यह है कि सभी प्रतीकोंमें ऐसे अर्थ निहित होते हैं, जिनको केवल प्रत्यक्ष अनुभवके सन्दर्भसे नहीं जाना जा सकता। दूसरी यह कि प्रतीक शक्तिको धनीभूत कर देता है, प्रतीककी तुच्छता और उसके द्वारा निर्दिष्ट वास्तविक महत्त्वके परिमाणम कोई सम्बन्ध नहीं होता। प्रतीक दो प्रकारके होते हैं—सन्दर्भाय और सवर्णित। सन्दर्भाय प्रतीकोंके वर्णमें वाणी और लिपिसे व्यक्त शब्द, राष्ट्रीय ध्वजाएँ, तारोंके परिवहनमें प्रयुक्त होनेवाली सहिता, रानायनिक तत्त्वोंके चिह्न आदि हैं। सवर्णित प्रतीकोंके उदाहरण धार्मिक कृत्योंमें और स्वप्न तथा अन्य मनोवैज्ञानिक विषयताओं जन्म प्रक्रियाओंमें मिलते हैं। ऐसे प्रतीक प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति या व्यवहारके स्थानापन्नोंके सवर्णित रूप होते हैं और चेतन या अचेतन सवेगात्मक तनावोंके मुक्त प्रसरणमें सहायता देते हैं। व्यावहारिक जीवनमें इन दोनों प्रकारके प्रतीकोंका मिश्रण मिला करता है। सन्दर्भाय प्रतीक सहज ही सवेगात्मक महत्त्व और कर्मकाण्डमें युक्त हो जाते हैं।

मनुष्यका नम्र जीवन प्रतीकोंसे परिपूर्ण है। वस्तुतः मनुष्य मूलतः प्रतीकोंके माध्यममें ही सोचना है, अमूर्त चिन्तन अधिक विकसित स्तरका लक्षण है। कुछ प्रतीक सार्वभौम होते हैं, जैसे, निह वीरताका, श्वेत रंग पवित्रताका, शृगाल कायरताका और लोमड़ी चतुरताका प्रतीक है। कबीलों, जानियों, समाजों और राष्ट्रोंके सामाजिक एवं व्यक्तिगत जीवनमें महत्त्व रखनेवाले अपने-अपने प्रतीक हो जाते हैं। आदिम समाजमें कोई विशिष्ट पशु, वृक्ष या अन्य वस्तु कबीलेका प्रतीक हाराम या हलाल बन जाती है। भारतवर्षमें पीपल, दरगढ़, आँवला, तुलसी आदि वृक्ष और वनस्पतियाँ, गाय और सुअर ऐसे ही प्रतीकोंके अवशेष हैं। प्रत्येक राष्ट्रकी ध्वजा उसके अस्तित्व, गौरव और एकताका प्रतीक होती है। राष्ट्रकी ध्वजासे राष्ट्रका बोध होने लगता है। कभी-कभी कोई फूल, पशु या अन्य विषय भी राष्ट्रका प्रतीक बन जाना है। जैसे कमल भारतका, गुलदाउदी आन-नामानका, कगारू आस्ट्रेलियाका प्रतीक हो गया है। राष्ट्रीय ध्वजाका अदोत्तलित फहराना राष्ट्रीय शोकका

प्रतीक है। सार्वभौमिक उपयोगिताकी दृष्टिसे अनेक नये प्रतीक भी स्वीकार कर लिये जाते हैं। वैमानिक उड्डयनमें प्रयुक्त होनेवाले ऐसे अनेक प्रतीक हैं। कुछ प्रतीक ऐतिहासिक सन्दर्भके कारण विशेष अर्थके सूचक बन जाते हैं, जैसे, भारतमें विभीषण, जयचन्द्र और मीर जाफरके नाम देशद्रोहके प्रतीक हैं, सीता और सावित्री आदर्श पातिव्रतकी, भीष्म दृढप्रतिज्ञता और ब्रह्मचर्यके प्रतीक हैं। सिन्दूर और चूड़ियाँ नौभान्यकी और राखी भाई-बहिनके पवित्र सम्बन्धकी प्रतीक हैं। इसी प्रकार अन्य देशोंमें भी विशिष्ट अर्थ देनेवाले असंख्य प्रतीक हैं। राजनीति, साहित्य, कला, शिक्षाचार, सामाजिक व्यवहारमें अनन्त प्रतीक खोजे जा सकते हैं। नये अर्थोंसे युक्त नये प्रतीकोंका निर्माण होता रहता है।

धार्मिक क्षेत्रमें प्रतीकोंका महत्त्व बहुत बढ़ जाता है। धार्मिक सरकार और कर्मकाण्ड, प्रतिमाओं, मन्दिरों आदिका निर्माण एवं रूपाकारका एक विशिष्ट अर्थ और महत्त्व होता है। ईश्वर निराकार है, उसका नाम और उसकी प्रतिमा उसका प्रतीक है। हिरण्यगर्भ, ओंकार, स्वयम्भू, विश्वकर्मा, नचिचिदानन्द आदि शब्द उसके आध्यात्मिक प्रतीक हैं। सूर्य सभी देशोंमें ईश्वरका प्रमुख व्यक्त प्रतीक माना जाता है और ज्योति या प्रकाश ज्ञानका। आस्तिक त्रिदेवोंके भी भिन्न-भिन्न प्रतीक हैं। शस्त्र, चक्र, गदा, पद्म, गरुड, शालग्राम, श्रीवत्स विष्णुके प्रतीक हैं। नन्दी, त्रिशूल, नवल चन्द्र, उपस्थ शिवके प्रतीक हैं। हस्त ब्रह्माका प्रतीक है तथा सूर्यवती और नीर-क्षीर-विवेकी आत्माका भी। उपनिषदोंमें आत्माका प्रतीक पक्षी माना गया है। देवताओंके वाहन स्वयं देवताओंके प्रतीक माने जाते हैं, जैसे चूहा गणेशका, मयूर कार्तिकेयका। अत्यन्त शिशुनोदर-परायण होनेके कारण बकरा व्यक्तिकी अवृत्त काम-पिपासा और क्षुधाका प्रतीक माना गया है। इसी प्रकार मँसके स्वल्प-वाला नहिषासुर क्रूरता और पशुभावका प्रतीक है। वैदिक तथा पौराणिक कथाओंको उनके प्रतीकोंके वास्तविक अर्थ जाने बिना सम्यक् प्रकारसे समझा ही नहीं जा सकता। गोपियों आत्माकी प्रतीक हैं, उनके वस्त्र उनकी अस्मिता के, नीरहरणकी विख्यात (और सामान्य दृष्टिमें कुख्यात) लोलाका प्रतीकात्मक अर्थ आत्माके द्वारा अस्मिताका परिपूर्णतम समर्पण और निरान है। कर्मकाण्डमें प्रयुक्त आसन, मुद्रा, कवच, न्यास आदिका प्रतीकात्मक अर्थ होता है, वह अर्थ मले ही अन्धविश्वासपर आधारित और अवैज्ञानिक हो। इसी प्रकार संस्कारोंका भी प्रतीकात्मक महत्त्व है। ईसाई धर्ममें भी प्रतीकोंकी प्रचुर मत्स्या है। उसके अनेक प्रतीक आशा और भयमें प्रेरित मरणोपरान्त जीवनके सम्बन्धमें हैं। रोममें भूगर्भीय गुफाओंसे प्राप्त चित्रोंमें इस प्रतीकवादके उदाहरण मिलते हैं। कर्मोंपर लगाये हुए गुलाब तथा फूलनेवाले अन्य पादप स्वर्गके प्रतीक हैं। मगलमय मेघपाल (गडेरिया) मृतकोंका अधिरक्षक है, भेड़ नृतक है। उनमेंसे एक मेघको वह अपने कन्धेपर बिठाये है। मउली ईसामे नादात्म्यका प्रतीक है। तमले या 'जग'मे पानी पीनी हुई पेंडुकी (पण्डुकी) जीवन द्रवसे अपने-को नृप करती आत्मा है। बारहसिंघा आत्माका प्रतीक

हे। जहाज धर्ममधका, मेप और सिंह ईसाके, मयूर अमरताका, फीनिक्स पुनरुज्जीवनका और साँप शैतानका प्रतीक है। मछली भी ईसाके लिए प्रयुक्त प्रथम प्रतीकोंमेंसे एक है। इसी प्रकारका प्रतीकवाद अन्य धर्मोंमें भी मिलता है और उनका कर्मकाण्ड, सस्कार, मूर्ति और मन्दिर-निर्माण उनके प्रतीकवादपर अवलम्बित होता है।

रहस्यवादियोंने प्रतीकोंका विपुल प्रयोग किया है। उनके साध्य और उनकी अनुभूतिका स्वरूप भाषामें अप्रेषणीय होनेके कारण इन दोनों विषयोंके सम्बन्धमें उन्होंने जो कहा है वह प्रतीकोंके माध्यमसे ही। इस कारण उनकी भाषा दुरूह 'सन्धाभाषा' हो गयी है, जिसके प्रतीकोंका अर्थ जाने बिना कोई अदीक्षित व्यक्ति उसे समझ ही नहीं सकता। यही कारण है कि अनेक मर्मियोंकी अभिव्यक्ति साधारण पाठकोंको उद्दाम प्रणय, अभिसार और उत्कट मिलनकी अभिव्यक्ति लगती है, उनकी उलटवासियों प्रलाप प्रतीत होती हैं।

आधुनिक मनोविश्लेषण प्रतीकवादका प्रयोग एक विशिष्ट अर्थमें करता है। (दि०—'मनोविश्लेषण', 'स्वप्न-प्रतीक'।)

साहित्यमें प्रतीकवादका उपयोग कई प्रकारसे होता है—(१) सर्वजीववाद—'ये नभकी दीपावलियों, तुम क्षणभरको बुझ जाना, मेरे प्रियतमको माता है तमके पदोंमें आना।' इस पक्तिमें नक्षत्रोंको जीवन्त मानकर अनुरोध किया गया है। (२) रूपक—'सखी नीरवताके कन्धे रखे हाथ, उतर रही मन्ध्या सुन्दरी।' (३) उपमा—'बिखरीं अलकों ज्यों तर्कजाल।' (४) चरित्रोंको किसी भाव या विचारविशेषका प्रतिनिधि बनाकर उनके माध्यमसे भाव या विचार व्यक्त करना, जैसे, कामायनी, कुरुक्षेत्र, डिवाइन कमेडी। (५) जो साधारण भाषामें अव्यक्त और अनिर्वचनीय है उसे प्रतीकोंके माध्यमसे व्यक्त करना।

प्रतीक कई कार्य कर सकते हैं—(१) किसी विषयकी व्याख्या करना, (२) उसको स्वीकृत करना, (३) पलायनका पथ प्रस्तुत करना, (४) सुप्त या दमित अनुभूतिको जाग्रत करना, (५) अलंकरण या प्रदर्शनका साधन होना।

साहित्य और कलाके एक आन्दोलनके रूपमें प्रतीकवादका आविर्भाव विगत शताब्दीके अन्त(१८८५ ई०)में फ्रान्समें हुआ। उसके उद्भवकी पृष्ठभूमिपर सक्षिप्त प्रकाश डालना आवश्यक है। कलात्मक अनुभूतिके दो पक्ष हैं—प्रतिमा द्वारा सीधा प्रत्यक्षीकरण और प्रतीकके द्वारा आदर्शवादी व्याख्याकरण। उन्नीसवीं शताब्दीके अन्ततक विज्ञान अपने चरम बिन्दुतक जा पहुँचा था और उसमें पश्चिमकी मनीषा गम्भीर रूपसे प्रभावित एवं निर्मित हो रही थी। अतएव उन्नीसवीं शताब्दीमें सभी यथार्थवादकी ओर उन्मुख थे। इसके परिणामस्वरूप चित्रकलामें इम्प्रेशनिज्म और साहित्यमें प्राकृतवादका जन्म हुआ। इन दो वादोंके विरुद्ध आदर्शवादी प्रतिक्रियाके रूपमें साहित्य और कला, दोनोंके क्षेत्रमें १८८५ ई०में तथा उसके आगे प्रतीकवादका विकास हुआ। कवियों और चित्रकारोंने वास्तव जगत्का यथार्थ चित्रण करना छोड़कर प्रतीकात्मक सन्दर्भों और प्रचुर अलंकरणोंके माध्यमसे अपने स्वप्नोंके कल्पनात्मक संकेतोंको प्रस्तुत करना आरम्भ किया। प्रतीकवादके इतिहासमें

१८८६ अत्यन्त महत्त्वपूर्ण वर्ष है। कवि जीन मोरेआसने इसी वर्ष 'फिगारो' नामके प्रसिद्ध पत्रके १८वीं सितम्बरके अंकमें प्रतीकवादका घोषणापत्र प्रकाशित किया, जिसमें उसने यह कहा कि प्रतीकवाद ही केवल ऐसा शब्द है जो कलामें आजकल भी सर्जनात्मक प्रवृत्तिको पर्याप्त रूपसे व्यक्त कर सकता है। सभी कलाओंके सम्बन्धमें उसका प्रधान सूत्र यह था—विचार या भावको सवेदनात्मक रूप देना। शीघ्र ही अनेक पत्रिकाएँ और निकलीं, जिन्होंने कलाके इस अभिनव सिद्धान्तका प्रचार किया और प्रतीकवादी साहित्य तथा कलाकृतियोंको प्रकाशित किया। कलाके क्षेत्रमें उसी वर्ष प्रतीकवादी चित्रोंका प्रदर्शन काफ़े वोलिपनीमें आयोजित 'इम्प्रेशनिस्त' चित्र प्रदर्शनीमें हुआ।

आलोचक अलबर्ट ओरिएटने १८९१में प्रकाशित अपने एक लेखमें चित्रशिल्प सम्बन्धी प्रतीकवादकी परिभाषा की जिसपर काफ़ी वाद-विवाद हुआ। उसने लिखा—'किसी भी कलाकृतिके लिए आवश्यक है कि (१) वह भावात्मक हो, क्योंकि उसका लक्ष्य उस भावको व्यक्त करना है, (२) प्रतीकवादी हो, क्योंकि वह भावको रूपों-आकारोंके माध्यमसे प्रस्तुत करेगी, (३) सश्लेषणात्मक हो, क्योंकि वह रूपाकारोंको सामान्य प्रेषणीयताके लिए उपयुक्त प्रकारसे खचित करेगी, (४) विषयीपरक हो, क्योंकि उसमें विषय कभी विषयके रूपमें न ग्रहण किया जाकर विषयी द्वारा गृहीत किसी भावके संकेतके रूपमें ग्रहण किया जायगा और परिणामस्वरूप, (५) वह अलंकरणात्मक हो, क्योंकि सम्यक् प्रकारकी आलंकारिक चित्रकला, जैसा कि उसे प्राचीन मिस्री, यूनानी और आदिवासी समझते थे, विषयीपरक, सश्लेषणात्मक, प्रतीकात्मक और भावात्मक कलाको छोड़कर और कुछ भी नहीं है।'।

कलाके क्षेत्रमें गोगिन, रोनार्ड, विलार्ड, रुजेल, मारिम, डेनिस, गस्तैव मोट्य, केवेन्स और रोदॉ प्रमुख प्रतीकवादी चित्रकार हैं।

साहित्यके क्षेत्रमें प्रतीकवाद शब्दका प्रयोग १८८० ई०के आसपास फ्रेन्च भाषाके देशी और विदेशी कवियोंके एक वर्गविशेषके लिए किया जाता है। उनके लिए एक दूसरा शब्द 'डिकेडेण्ट'—'क्षयोन्मुख' भी प्रयुक्त होता है। १८८६में इन क्षयोन्मुख कवियोंने जीन मोरेआसके नेतृत्वमें अपने घोषणापत्रको 'फिगारो'में प्रकाशित किया, जिसका जिक्र ऊपर किया जा चुका है। इस घोषणामें यह भी था कि प्रतीकवादी कविता भावको एक संवेद्य परिधान पहिनाना चाहती है, किन्तु उस परिधानका उद्देश्य परिधान ही नहीं है। इस प्रकार इस कलामें सभी मूर्त घटनाएँ प्रातिम प्रत्ययोंके साथ अपनी गुह्य बन्धुता प्रदर्शित करनेवाली सवेदनात्मक प्रतीतियाँ मात्र हैं। यह प्रतीकवादी आन्दोलन उन्नीसवीं शताब्दीके (दार्शनिक) आदर्शवाद, स्वच्छन्दतावाद और नव्य-प्लेटोनिकवादी रहस्यवादसे प्रभावित था। मूलतः वह विज्ञानजन्य प्राकृतवाद और पारनेसियनवाद- (फ्रेन्च कविताका एक वाद)के विरुद्ध, जिन्हें वे अति स्थूल और अति सुस्पष्ट मानते थे, तर्कोंका विद्रोह था। तर्क कवि और कलाकार एट्गर एलेन पो, बोदलेयर, वास्कर



और पूर्व-रेफ़ेलाइटोमे अनिर्वचनीयका एक स्पर्श पा चुके थे और उसे व्यक्त करनेका माध्यम खोज रहे थे। उनका लक्ष्य घोषणा करना, वर्णन या अंकन करना न होकर अनुभूतिके क्षणभंगुर स्वरोंकी ओर सचेत करना था। प्रतीकवादके सर्वश्रेष्ठ कवि रिम्बो, कोरबियर और मालार्म हैं। मालार्मने प्रतीकवादकी उनका सौन्दर्यदर्शन प्रदान किया और उसकी साप्ताहिक गोष्ठियोंमें उनके वार्तालापमें इस आन्दोलनपर सम्भवतः सबसे अधिक प्रभाव डाला। अन्य प्रमुख प्रतीकवादी लेखकोंमें रोटेनवाख, लाफ़ार्ग, त्रिफ़िन, गूरमाँ, नेटरलिक, क्लार्डेल, हाउजमेन आदिकी गणना की जाती है।

प्रतीकवादी आन्दोलनका प्रभाव फ्रांसके बाहर और भी अधिक पड़ा और कला तथा साहित्यके क्षेत्रोंमें वह अभी भी महान् प्रेरक और प्रभविष्णु शक्तियोंमेंसे एक है। इंग्लैण्डमें ईलियट, जेम्स जाएस, आयरलैण्डमें यीट्स, सिज, कैरल आदि प्रमुख प्रतीकवादी हैं। इनके अतिरिक्त ग्रेखाफ, यूजीन और नील आदि अनेक प्रख्यात प्रतीकवादी हैं। —आ०

प्रतीकवादी आलोचना-प्रणाली-अंग्रेजीमें इसे निम्नो-लिज्म कहते हैं। सन् १८७० तथा १८८६ ई० के मध्य फ़्रान्समें पारनेशनिज्म एवं यथार्थवाद (रियलिज्म)के विरोधमें वेग्नरके संगीतमें प्रभावित होकर जिस नवीन कविता-धाराका उद्भव हुआ वह प्रतीकवादके नाममें प्रसिद्ध हुई। इसीके आधारपर प्रतीकवादी आलोचनाके मान निर्धारित हुए हैं। इस कविता-धाराको बोदलेयर, वलेंन, मालार्म, रिम्बो, क्लार्डेल तथा वालेरी आदि कवियोंने वादके रूपमें अपनाया। इनका प्रभाव जर्मन कवि रिल्के, रूसी लेखक ब्लोक, आयरिश कवि यीट्स, अमेरिकन हर्थॉर्न तथा वाल्ट व्हिटमैन आदिपर भी पड़ा। मालार्म ही इसके प्रधान अधिनायक स्वीकार किये जाते हैं।

इस धाराकी जर्मनीकी आदर्शगुप्त दर्शनकी धाराने भी प्रभावित किया है, इसलिए हीगेल तथा शोपेनहावरके प्रभावने इस धारामें रहस्यवृत्ति तथा अस्पष्टताकी गुणके रूपमें स्वीकार कर लिया गया है। इस धाराके लेखकोंका मत है कि दृश्य जगत् वास्तविक सृष्टिका मिथ्या रूपमात्र है। वास्तविक सृष्टि अलौकिक और शाश्वत है। उस सृष्टिके सम्बन्धमें कुछ भी कहनेके लिए रहस्य और अस्पष्टताका सहारा लेना पड़ता है। किन्तु जिन रचनाओंमें दृश्य जगत् को बान कही जायगी उनमें दुर्वृत्ता, निराशा और कुत्साका प्रवेश हो जायगा। वही इनकी ऐसी रचनाओंमें प्रकट भी हुए हैं। बोदलेयरने विषय-वस्तु और रूप तत्त्व, दोनोंको अखण्ड क्रिया माना था, किन्तु मालार्मने शब्द-मकेतको प्रधान मानकर अभिव्यक्तियों महत्त्व दिया। उन्होंने रोमांच-निम्नेशनको प्रधानता देकर भावना तथा बुद्धिका तिरस्कार कर दिया। ध्वनि तथा सुन्धकी सूक्ष्मतम तथा विचित्र अनुभूतियाँ और रूप प्रस्तुत किये गये। इनके साथ ही मुक्तवृत्त तथा नगीतकी अपनाया गया। हिन्दीकी वर्तमान प्रयोगशाला कवितापर प्रतीकवादका प्रभाव स्वीकार किया जाना है। रामचन्द्र शुक्लने इसे 'चित्रभाषावाद' भी कहा है। —आ० प्र० ४०

प्रतीप-यमसुत्पाद-दे०—'शून्यवाद'।

प्रतीप-लोकन्यायमूल अर्थालंकार। 'प्रतीप' शब्दका अर्थ है विपरीत। इस अलंकारमें उपमा अलंकारकी अपेक्षा विपरीत स्थिति होती है, क्योंकि उपमा अलंकारमें उपमेयकी अपेक्षा उपमानकी उत्कृष्टताका वर्णन किया जाता है, किन्तु इस अलंकारमें उपमानका अपकर्ष वर्णित होता है। प्रसिद्ध उपमानको उपमेयरूपमें कल्पित किया जाता है। श्रद्धासे इसे स्वरूप साम्यवर्गमें स्वीकार किया है। मम्मटके अनुसार इस अलंकारमें या तो उपमानका निषेध अथवा निन्दन होता है या तिरस्कार करनेके लिए उपमानका उपमेयरूपसे वर्णन किया जाता है (का० प्र० १० - १३३)। जयदेवने उपमानकी हीनताका उल्लेख किया है और अप्यय दीक्षितने इसमें केवल उपमानकी उपमेयरूपमें कल्पना करना माना है—'प्रतीपमुपमानस्याप्युपमेयत्वकल्पन' (कुवलयानन्द)। विश्वनाथने इनमें और जोड़ा है कि उपमानका व्यर्थ कहा जाना भी प्रतीप है, (सा० १० - ८८)। 'कुवलयानन्द' में इनके पाँच प्रकार हैं। जयवन्त सिंहने 'कुवलयानन्द'के आधारपर प्रतीपके लक्षण दिये हैं। अधिकतर आचार्योंने प्रतीपके भेदोंके अलग-अलग लक्षण दिये हैं। मिश्वारीदामने मम्मटके आधारपर लक्षण दिया है—'सो प्रतीप उपमेयको जव कीजै उपमान। कै काहू विधि वर्न्यको करौ अनादर ठौन' (का० नि० - ८)।

'प्रतीप' अलंकारमें 'उपमान'का अपकर्ष पाँच प्रकारसे वर्णित किया जाता है। अतः इस दृष्टिमें 'प्रतीप' के पाँच भेद किये जा सकते हैं। प्रथम प्रतीप—जहाँ प्रसिद्ध उपमानको उपमेयरूपमें कल्पित किया जाय—'जह प्रसिद्ध उपमान' का पलटि कहत उपमेय' (ल० ल० ५७)। नोमनाथका उदा०—'देन मुकति सुन्दर हरपि सुनि परताप उदार। है तेरी तरवार मी कालिंदीकी धार।' (र० पी०)। इसी प्रकार मैथिलीशरण गुप्तने इसका सुन्दर प्रयोग किया है—'कौन जाने, जायगा न यों ही दिन दूसरा, आयी तुझ सी यह सन्ध्या धूलि-धूसरा' (यशोधरा)। द्वितीय प्रतीप—प्रसिद्ध उपमानको उपमेयरूपमें कल्पित करके वर्णनीय उपमेयका निरादर किया जाय—'जहाँ और उपमान लहि वर्न्य अनादर होय' (ल० ल० - ६६)। भूषण प्रसिद्ध उपमान वडवानलको उपमेयरूपमें रखकर प्रस्तुत उपमेय 'सिब प्रताप'का निरादर करते हैं—'सिब प्रताप तब तरनि नम, अरि पानिप हर मूल। गरव करत केहि हेत है, वडवानल तो तूल।' (शि० भू० ४४)। तृतीय प्रतीपमें उपमेयकी उपमानरूपमें वक्षना करके प्रसिद्ध उपमानका निरादर किया जाना है। प्रायः हिन्दीके आचार्योंके लक्षण अस्पष्ट है—'जहाँ अनादर आनको उपावर्न्य उपमेय' (ल० ल० ६१)। भूषणका उदाहरण स्पष्ट और व्यक्त है—'गरव करत कत चादनी, हीरक छीर समान। फँली इती समाज गत, कीरति सिवा सुमान।' (शि० भू० ४६)। चतुर्थ प्रतीपमें पहले उपमेयकी उपमानमें नमता की जाती है, किन्तु बादमें उस उपमानको उपमेयके अयोग्य कहते हैं, अर्थात् उपमेयकी उपमानसे समानता खण्डन करते हैं। इसके लक्षण भी प्रायः स्पष्ट नहीं दिये गये। भूषणके अनुसार—'पाय वरन उपमानको जहाँ न आदर और' (शि० भू० - ४७), पर पद्मावरके

लक्षणमें भाव अधिक स्पष्ट है—‘जु उपमान उपमेयकी समता जोग न होत’ (पद्मा० ३१)। तुलसीके वर्णनमें इसका सुन्दर प्रयोग है—‘बहुरि विचार कीन्ह मन माहीं। सीय वदन सम हिमकर नाही।’ (रा० च० मा०)। पंचम प्रतीपमें उपमेयके रहते हुए उपमानकी स्थितिको व्यर्थ अथवा अनावश्यक सिद्ध किया जाता है। लक्षणके सम्बन्धमें इसकी स्थिति भी स्पष्ट नहीं है—‘हीन होय उपमानसों नष्ट होत उपमान’ (शि० भू०, ४९)। भूषणके समान ही मतिरामका लक्षण—‘कहा कछु न उपमानको यौ जहँ करत बखान’ (ल० ल० ६५)। दास और पद्माकरमें अपेक्षाकृत स्पष्टता है—‘लखि उपमेयहिको जहाँ वृथा होत उपमान’ (पद्मा० ३२)। सोमनाथका इसका उदाहरण सुन्दर और उचित है—‘तिय तो मुख ही सों सदा रहै उजास अमन्द। कहिये कहा विरचिसों वृथा रच्यो है चन्द।’ (र० पी० नि०)। मतिरामने उदाहरण द्वारा अपना लक्षण स्पष्ट किया है—‘राव भावसिंहजूके दानकी बड़ाई देखि, कहा कामयेतु है, कछु न सुरतर है।’ (ल० ल० ६६)

व्यतिरेकमें इसका भेद स्पष्ट है। दोनोंमें उपमेयका उत्कर्ष दिखाया जाता है, पर ‘प्रतीप’में उपमेय उपमानमें बदल जाता है और इसके विपरीत व्यतिरेकमें इस प्रकारका परिवर्तन नहीं होता, वरन् उपमेयमें कुछ गुणोंके निर्देशसे उमका उत्कर्ष प्रकट किया जाता है। जगन्नाथके अनुसार ‘प्रतीप’के प्रथम तीन भेद उपमाके अन्तर्गत आ जाते हैं, चतुर्थ अनुक्त धर्मरूपसे व्यतिरेकका ही अंग है, फिर भी यह तथा पंचम आक्षेपमें समा जाते हैं।

प्रायः इस अलंकारका प्रयोग वीर रसके नायकोंकी प्रशंसा अथवा नायिकाके सौन्दर्यके उत्कर्षके लिए किया गया है। आधुनिक युगमें इस अलंकारका प्रयोग प्रकृतिवर्णनके प्रसंगमें हुआ है। —वि० स्ना०

**प्रतीयमान अर्थ**—व्यजना द्वारा ध्वनित अर्थ। दे०—‘व्यजना-शक्ति’।

**प्रतीयमानोत्प्रेक्षा**—दे०—‘उत्प्रेक्षा’, चौथा भेद। **प्रत्यक्षवाद**—दर्शनमें ‘एम्पेरिस्मिज्म’ या इन्द्रिय-प्रत्यक्ष वस्तुओंपर अनुभवको आधारित करना। प्रत्यक्षवाद कहलाता है। परन्तु यह प्रत्यक्ष-ज्ञान हमें कितनी दूर तक ले जा सकता है? क्षणक्षणपर हम देखते हैं कि दृष्टि-ज्ञानकी मर्यादा है, दृष्टि-ज्ञान जोड़ा-जोड़ा है। क्षितिजके पार क्या, ओधरेमें भी दृष्टि नहीं जाती और प्रत्येक इन्द्रिय-प्रत्यक्षके लिए वस्तुका वस्तुपन आवश्यक होता है। ऐसे समय प्रत्यक्षसे परोक्ष, उपमान, अनुमान, शब्द इत्यादि प्रमाणोंका सहारा लेना होता है। जब अन्धविश्वास टूटने लगे और वैज्ञानिक दृष्टिकोण तथा प्रज्ञावादकी प्रतिष्ठा हुई तो प्रत्यक्षवादका भी महत्त्व बढ़ा। कोई भी चीज तब तक सहमा मानने योग्य नहीं मानी गयी, जबतक कि उसका कोई प्रत्यक्ष प्रमाण न मिल गया। —प्र० मा०

**प्रत्यनीक**—लोकन्यायमूल अर्थालंकार, साक्षात् शत्रुका प्रतीकार न कर सकनेपर शत्रुके सम्बन्धीका तिरस्कार किया जाना। दूसरे शब्दोंमें ‘जहाँ प्रत्यक्षतः शत्रुका प्रतीकार करनेमें असमर्थ होनेपर, घैरनिवारणके हेतु शत्रुके पक्षवालोंका तिरस्कार किया जाय। सामान्यतः इसका

विवेचन रुद्रटसे प्रारम्भ हुआ। मम्मटने प्रतिपक्षका तिरस्कार असमर्थतावश नहीं किया जा सकता, ऐसा माना है (का० प्र० १० : १२९)। विश्वनाथने भी शत्रुके सहायकका ऐसा तिरस्कार करना माना है जो शत्रुके उत्कर्षका कारण हो ‘प्रत्यनीकमशक्तेन प्रतीकारे रिपोर्यदि। तदीयस्य तिरस्कारस्तस्यैवोत्कर्षसाधक।’ (मा० द० १० ८६. ८६)। ‘प्रत्यनीक’ शब्दका निर्वचन इस प्रकार किया जा सकता है—प्रति+अनीक। ‘प्रति’से यहाँ अभिप्राय है ‘प्रतिनिधि’ (अमरकोष) और ‘अनीक’का अर्थ है ‘सैन्य’ (मेदिनीकोष)। अतः सम्पूर्ण रूपसे ‘प्रत्यनीक’का अर्थ हुआ ‘सैन्य’का प्रतिनिधि। प्रस्तुत प्रकरणमें सैन्यका अर्थ लक्षणा द्वारा ‘शत्रु’ ग्रहण किया गया है, अर्थात् ‘शत्रुका प्रतिनिधि’। जगन्नाथने ‘प्रत्यनीक’को ‘हेतूत्प्रेक्षा’ माना है, पर ‘हेतूत्प्रेक्षा’के सन्निहित होनेपर भी पक्षवालोंके तिरस्कारादिक वर्णनमें अपना अलग चमत्कार है। अतः इसे स्वतन्त्र अलंकार माना है।

हिन्दीमें जसवन्त सिंहने ‘प्रत्यनीक’का लक्षण ‘कुबलया-नन्द’से लिया है—‘प्रत्यनीक सो प्रबल रिपु ता हित सों करि जोर’ (भा० भू० १५०)। हिन्दीके मतिराम, भूषण, दास तथा पद्माकर आदि आचार्योंने इस लक्षणको केवल इसी रूपमें दिया है—‘प्रबल शत्रुके पक्षपर जहँ विक्रम उल्लास’ (ल० ल०. २८५)। चिन्तामणिने अपने लक्षणमें अवश्य मम्मटका आश्रय लिया है—‘जाइ लियो नहिं वैर जहँ पर सो प्रबल विचारि। पक्षेकौ अपकार जो प्रत्यनीक निरधार।’ (क० कु० क० त०)। दासने लक्षण भिन्न रूपमें दिया है—‘शत्रु मित्रके पक्षमें, किये वैर औ हेत’ (का० नि० : १४)। इससे स्पष्ट है कि मित्र पक्षवालोंसे मित्रताका व्यवहार करनेमें भी ‘प्रत्यनीक’ अलंकारकी स्थिति होती है। कन्हैयालाल पोद्दारने सम्बन्धी दो प्रकारके मानकर इसके दो भेद किये हैं—साक्षात् सम्बन्धी तथा परम्परागत सम्बन्धी।

भिखारीदासके इस उदा०—‘मदन गरव हर हरि कियो, सखि परदेस पयान। वही वैर नाते अली, मदन हरत मो प्रान।’ (का० नि० १७)में मम्मटकी छाया है। यह नायिकाका कथन सखीके प्रति है। अपनेसे अधिक सौन्दर्यशाली नायकको जीतनेमें असमर्थ कामदेव नायकमें अनुरक्ता नायिकाका प्रत्यक्ष सम्बन्ध है, अतः साक्षात् सम्बन्धीका निरस्कार है। मतिरामके उदाहरणमें यह सम्बन्ध मात्र परम्पराका है—‘तो मुख छविसाँ हारि जग, भयो कलक समेत। सरद-इन्दु-अरविन्द-मुखि। अरविन्दनि दुख देत।’ (र० रा० २८६)। भिखारीदासने मित्रपक्षका उदाहरण भी दिया है—‘रावरे अगको रग विचारि तमालकी डार मुजा भरि भेंटति।’ (का० नि० १७), गोपियाँ कृष्णके रगकी भावनासे तमालकी भेंटती हैं।

हिन्दीके रीतिकालमें उक्तिवैचित्र्यके आग्रहसे इस अलंकारका निर्वाह नायिका-वर्णन-प्रसंगोंमें हुआ है। प्रकृतिके उद्दीपन रूपके वर्णनोंमें इसका विशेष उपयोग हो सका है। आचार्य कवियोंके अतिरिक्त विहारोने भी सुन्दर प्रयोग किये हैं। आधुनिक महाकाव्योंमें, विशेष रूपसे रामचरित उपाध्याय और अयोध्यासिंह उपाध्यायके

काव्योमें, वह अलंकार प्रयुक्त हुआ है। —वि० स्त्रा०

**प्रत्यभिज्ञा**—फिरसे पहचान, पुनः स्वरूपप्राप्ति। शैव दर्शनमें आगम-शास्त्र, स्पन्द-शास्त्र और प्रत्यभिज्ञा-शास्त्र नामसे त्रिक प्रसिद्ध है। आगम-शास्त्रमें अनुश्रुति है, स्पन्द-शास्त्रमें सिद्धान्तका विस्तार है और प्रत्यभिज्ञा-शास्त्रमें इन सिद्धान्तोंका तर्कबद्ध रूपमें सप्रथन है। इस शास्त्रके प्रवर्तक वसुगुप्त और उनके शिष्य सोमानन्द हैं, जिन्होंने 'शिव-दृष्टि' ग्रन्थकी रचना की है। इस ग्रन्थपर उत्पलाचार्यने 'ईश्वरप्रत्यभिज्ञा' या 'प्रत्यभिज्ञासूत्र' नामकी नक्षिप्त कृति प्रस्तुत की और ये ग्रन्थ इनने प्रख्यात हुए कि कश्मीर शैव मतका नाम ही प्रत्यभिज्ञा-दर्शन पड़ गया। इस ग्रन्थपर प्रसिद्ध साहित्य-शास्त्री तथा दार्शनिक अभिनव गुप्तने 'प्रत्यभिज्ञाविमर्शिनी' और 'प्रत्यभिज्ञा-विवृति-विमर्शिनी' नामसे दो टीकाएँ लिखीं, मानकरने अभिनवगुप्तकी टीकापर 'भास्करी' नामकी टीका की। स्वीकृत ग्रन्थके रूपमें इस दर्शनके अन्य प्रसिद्ध ग्रन्थोंके नाम हैं—'परमार्थ-शास्त्र' और 'तन्त्र-नार', 'तन्त्रालोक' (अभिनवगुप्तकृत) तथा 'प्रत्यभिज्ञा-हृदय', (क्षेमराजकृत)। 'तन्त्रालोक' पर जयरथकी प्रसिद्ध टीका भी उपलब्ध है। प्रत्यभिज्ञा-दर्शनने शैवागमकी दैत-मूलक स्थापनापर अद्वैतकी मिति रखी की। सम्भवतः यह शक्रके अद्वैतका प्रभाव था, पर नाथ ही प्रत्यभिज्ञा-दर्शनने अद्वैतवादमें एक नयी कड़ी जोड़ी है, वह कड़ी थी हृदय-नोचर और पार्थिव जगत्की स्वीकृति। इस दर्शनने मायाको अनिवर्त्तनीय न मानकर सत् माना तथा शक्तिको जड़ न मानकर चित् माना। इनने मोक्षसे भी बड़ा पुरुषार्थ स्व-विमर्शको माना। सोमानन्दने बतलाया कि स्वातन्त्र्य अर्थात् मोक्ष प्रत्येक व्यक्ति अपने व्यावहारिक जीवनमें अपने स्वरूपकी पहचान द्वारा प्राप्त कर सकता है। वस्तुन स्वातन्त्र्य व्यक्तिकी आन्तरिक सत्ता है, वही शक्ति है, वही विमर्श है। जब शिव शक्तिमें प्रतिबिम्बित होने ह तभी नवके हाथ अह विमर्श जगता है। यह अहन् विमर्श ही मूल बिम्ब है और इसीके प्रतिबिम्ब या आभासरूपमें विश्वकी स्थिति है। विश्व ग्राहक और ग्राह्य दोनों है। शिव और शक्तिमें तादात्म्य या सामरस्य सम्बन्ध है। जीव मत्की सीमासे परिवेष्टित रहनेके कारण बद्ध बना रहता है और वह अज्ञानमें पड़ा रहता है। प्रकाश और विमर्शमें अर्धबोध और स्वातन्त्र्यसे विरहित रहता है। शिवत्वयोजना ही उसे बोधित और मुक्त कर सकती है। इसके चार उपाय हैं—अनुपाय, शाम्भव, शक्त और आणव उपाय। एक प्रकारसे साख्यकी आत्मगत और वस्तुगत, इन दोनों बोधोंपर आधारित दृष्टि और अद्वैत-वेदान्तका निरपेक्ष ब्रह्मवाद इन दोनोंके बीच प्रत्यभिज्ञा दर्शन सामज्यकी स्थिति लेता है। इनका बहुत ही व्यापक प्रभाव साहित्य-शास्त्रकी मान्यताओंपर है और विशेष रूपसे रसवादकी प्रतिष्ठा प्रत्यभिज्ञाकी ही पीठिकापर हुई है। रसवादमें रसकी वही स्थापना है जो वहाँ शिवकी है। इसीलिए वह मित और अमित दोनों प्रकारके योगियोंके ज्ञानसे परे स्व-मविद्धका गोचर माना गया है। व्यक्तिको उसकी सीमासे विमुक्त करके उसकी विराट्ताका बोध कराना ही प्रत्यभिज्ञा-दर्शनका मूल लक्ष्य है और वही प्राचीन

भारतीय साहित्य-शास्त्रका भी क्रमशः चरम प्रतिपाद्य बना। यह सयोगकी ही बात थी कि उस साहित्य-शास्त्रके विकासका चरम उत्कर्ष भी उस प्रदेशमें हुआ जहाँ प्रत्यभिज्ञा-दर्शन विकसित अवस्थामें अपने उत्कर्षपर पहुँच रहा था।

—वि० नि० मि०

**प्रत्यान्तरवैचित्र्यवक्रता**—दे०—'पदपराध्वक्रता', सातवों प्रकार।

**प्रत्यालोचना**—आलोचनाकी आलोचना प्रत्यालोचनाके नामसे अभिहित की जाती है। प्रत्येक आलोचकका अपना-अपना दृष्टिकोण होता है और आलोचना क्षेत्रमें ही विभिन्न सम्प्रदाय होते हैं। आलोचकको यह भी अधिकार है कि वह किमी कृतिके दोषोंका दिग्दर्शन कराये, उसे उपहासास्पद बताये और दोषोंका तर्कपूर्ण स्पष्टीकरण करे। ऐसी परिस्थितिमें मत-वैभिन्न्य अनिवार्य परिणामके रूपमें दृष्टिगोचर होता है और स्वयं कवि या कलाकारको और अन्य आलोचकोंको अपने पक्षसमर्थनमें उत्तर देनेका पूर्ण अधिकार रहता है। प्रत्यालोचनाके अन्तर्गत नूल कृति आलम्बन नहीं रह जाती, यद्यपि उसकी पूर्णतः अवहेलना भी नहीं की जा सकती। उसका स्थान आलोच्य आलोचना-के अन्तर्गत प्रकट किये गये तर्क, मूल्य-निर्धारण, आलोचकका दृष्टिकोण आदि बातें ग्रहण कर लेती है। प्रत्यालोचना करते नमय काफी सतर्कताकी आवश्यकता है, अन्यथा प्रत्यालोचकका मार्ग-भ्रष्ट हो जाना सम्भव है। प्रतिपक्षी समालोचकके विचारोंकी आलोचना केवल नैदान्तिक दृष्टिसे की जानी चाहिये। प्रतिपक्षी आलोचकको नीचा दिखानेकी भावना भी निहित रह सकती है, किन्तु उनके व्यक्तित्व और जीवनसे सम्बन्धित बातोंको लेकर आलोचना करना प्रत्यालोचनाको दूषित बना सकता है। प्रत्यालोचना केवल प्रलापमात्र नहीं होनी चाहिये। प्रतिपक्षी आलोचककी श्रुतियोंपर प्रकाश डालना और विचार विनियमका एक स्वस्थ वातावरण प्रस्तुत करना प्रत्यालोचनाका मुख्य व्यय होना चाहिये। हो सकता है, दोनों पक्षोंमें कोई समझौता न हो सके। किन्तु रुचिवैचित्र्यका विद्वेषहीन रूप सुन्दर एवं स्वस्थ वातावरण निमित्त करनेमें सहायक होता है। विशुद्ध प्रत्यालोचना वही होगी जो प्रतिपक्षीके केवल तर्कोंको परखे। पाठकोंको प्रत्यालोचना समझनेके लिए मूल आलोचनाकी पढ़ना और समझना अत्यन्त आवश्यक है। प्रत्यालोचना द्वारा प्रवर्तित वाद-विवादमें कुछ उपयोगी सिद्धान्त या निष्कर्ष निकल सकते हैं और वे दूरियोंका पथ-प्रदर्शन कर सकते हैं। द्विवेदी-युगमें 'देव और विहारी' सम्बन्धी वाद-विवादमें और आधुनिक पत्र पत्रिकाओंमें आलोचना-प्रत्यालोचनाके दर्शन होते हैं। —ल० सा० वा०

**प्रत्यावर्तन**—सामाजिक-सांस्कृतिक प्रवृत्तियोंके पुनरुत्थान अथवा पुनरुद्धारको ही प्रत्यावर्तन कहते हैं। प्रत्यावर्तनका कारण प्रायः अतीतका मोह होता है। प्रायः देखा गया है कि जिस व्यक्ति अथवा जातिका वर्तमान उज्ज्वल नहीं वह अतीत के गौरवका स्मरण कर अपनी हीनता-ग्रन्थिसे मुक्त होनेकी चेष्टा करती रहती है और यदि उसे कुछ कर सकनेकी शक्ति आयी तो वह वर्तमानको अतीतके रूपमें परिणत कर देना चाहती है। इस प्रवृत्तिके फलस्वरूप पुराने रीति-रिवाजों,

संस्कारों, विद्याओं आदिका प्रत्यावर्तन होने लगता है। आर्यसमाज आन्दोलनके मूलमें प्रायः यही भावना काम करती पायी जाती है कि अतीत सर्वांग सुन्दर था और कि वर्तमान कुछ नहीं है। वस्तुतः जब कोई व्यक्ति या राष्ट्र सांस्कृतिक निद्रा अथवा दासतासे मुक्त होता है तो वह सबसे पहले अपने अतीतका ध्यान करता है, जिसे ही वह अपना सच्चा स्वरूप मानता है। हाँ, यदि उसमें सर्जन-शक्ति पर्याप्त मात्रामें हुई तो वह अतीतसे भी सन्तुष्ट नहीं रह सकता और नवनिर्माणकी ओर अग्रसर हो जाता है। इस नवनिर्माणके प्रयत्नमें वह अतीतसे पर्याप्त सहायता भवश्यक लेता है, किन्तु उसकी दासता स्वीकार नहीं कर सकता। यूरोपके नवजागरणकालमें ठीक ऐसी ही घटना घटी थी। उस समय, जैसा कि ऊपर बताया जा चुका है, ग्रीक-रोमीय विद्याका उपयोग एक नयी संस्कृतिके निर्माणमें किया गया, जो अतीतकी संस्कृतियोंसे भिन्न थी। प्रत्यावर्तन और नवजागरणमें यही भेद है। —ह० ना०

**प्रत्याहार-प्रत्याहार पूर्वार्ग (दे०) का अर्थ है—**‘प्रत्याहारादिकान्यगान्यस्य भूयासि यद्यपि । तथाप्यवश्य कर्तव्या नान्दी विघ्नोपशान्तये ।’ (सा० द० ६ २४)। दे०—‘हठयोग’। —व० सि०

**प्रत्युत्तरकाव्य**—यह भी गोचारणका ही एक रूप है जिसे अंग्रेजीमें ‘एकलाग’ कहा जाता है। इसे हम नाटकीय शैलीका काव्य कह सकते हैं, जिसमें स्वगत-भाषण या कथोपकथनकी पद्धति तो अपनायी जाती है, पर नाटकीय कार्यों या अभिनेय घटनाओंका अभाव होता है। साथ ही उसमें वातावरण या दृश्यका वर्णन या तो कवि स्वयं करता है या किसी पात्र द्वारा कराता है। नाटकमें दृश्य-निर्देशन पहले तो होता ही नहीं था और आधुनिक युगमें कथोपकथनसे अलग दृश्य या अकके प्रारम्भमें गद्यमें संक्षेप या विस्तारसे किया जाता है। प्रत्युत्तरकाव्यमें दृश्य-निर्देशन न होकर दृश्य या वातावरणका चित्रण होता है, जो अभिनेताओंके लिए निर्देशके रूपमें नहीं, बल्कि पाठकोंके लक्ष्यके लिए होता है। प्रारम्भमें गोचारणकाव्य और प्रत्युत्तरकाव्यका रूप एक ही था। बादमें जब ग्राम्य नाटक और ग्राम्य कथाकाव्य (पेस्टोरल ड्रामा और रोमांस) लिखे जाने लगे तो प्रत्युत्तरकाव्यको एक अलग काव्यरूप मान लिया गया और ग्राम्य वातावरण और गोचारण सम्बन्धी विषयवस्तुपर आधारित काव्यको गोचारणकाव्य तथा किसी भी विषय-वस्तुको लेकर प्रत्युत्तर या सवाद-शैलीसे लिखे गये काव्यको प्रत्युत्तरकाव्य कहा जाने लगा। इस तरह एक विशेष शैलीका नाम प्रत्युत्तरकाव्य हो गया। हिन्दीमें इस शैलीका काव्य नहीं मिलता। —श० ना० सि०

**प्रपत्ति**—प्रपत्तिका अर्थ अनन्य भक्ति है, जो भगवान् के ‘अनुग्रह’से उत्पन्न होती है, और भगवान् के अनुग्रहको अपनी ओर प्रवृत्त करनेका उपाय शरणागतिक है, जिसे वल्लभ-सम्प्रदायमें प्रपत्ति कहा गया है। गीतामें प्रपत्तिका संकेत है—‘यच्छ्रेय स्यान्निश्चित ब्रूहि तन्मे, शिष्यस्तेऽहं शाधि मा त्वा प्रपन्नम् ।’ (२ ७)। अर्थात् कायरताके दोषसे उपहत स्वभाववाला तथा धर्मसम्मूढचित्त मैं आपसे पूछता हूँ कि आप जो कुछ निश्चित कल्याणकारक साधन हो वह

कहिये। मैं आपका शिष्य हूँ। आपकी शरण आया हूँ। मुझे शिक्षा दीजिये।

शरणागतिके छ प्रकार माने गये हैं—(१) ‘आनुकूलस्य संकल्प’ (भगवान् के अनुकूल बने रहनेका संकल्प), (२) ‘प्रतिकूलस्यवर्जनम्’ (भगवान् के प्रतिकूल भावादसे अपनेको रोकना), (३) ‘शिष्यतीति विश्वास’ (भगवान् रक्षा करेंगे, यह विश्वास), (४) ‘गोप्तृत्व-वरणम्’ (भगवान् का रक्षकरूपमें वरण), (५) ‘आत्मनिक्षेप’ (आत्मसमर्पण), (६) ‘कार्पण्यम्’ (दैन्य)। रामानुज-मतमें भी प्रपत्ति (शरणापन्नता)को भक्तिका सार कहा गया है। उसमें प्रपत्तिके तीन आकार या विशेषण कहे गये हैं—(१) अनन्यशेषत्व, (२) अनन्यसाधनत्व तथा (३) अनन्ययोगत्व। ‘अनन्यशेषत्व’का अर्थ है भगवान् का ही दास होना। ‘अनन्यसाधनत्व’से तात्पर्य है एकमात्र भगवान् को ही तत्प्राप्तिमें उपाय मानना तथा ‘अनन्ययोगत्व’का अभिप्राय है अपनेको एक भगवत् के ही योग्य समझना। ‘इन तीनों आकारोंसे विशिष्ट होनेपर ही प्रपत्तिमें पूर्णता आती है, परन्तु दैववश एक-दो आकारोंमें न्यूनता होनेपर भी भगवदनुग्रहसे फलमें किसी प्रकारकी न्यूनता नहीं आती।’ (भागवत सम्प्रदाय पृ० १८) अपने विश्वासके अनुसार परमात्माके, मुख्यतः राम-कृष्णके प्रति अनन्य भावसे भक्त कवियोंने भी आत्मसमर्पणकी भावना व्यक्त की है। निर्गुण भक्त कवियोंने भी अपने प्रतीकोंके प्रति आत्मार्पण अथवा शरणागतिकी भाव-व्यंजना की है। अतः प्रपत्ति भक्तिका सर्वोच्च एवं सर्वमान्य भाव है। —वि० मो० श०

**प्रपद्यवाद-दे०—**‘अतिथयार्थवाद’।

**प्रबंध-दे०—**‘निबंध’।

**प्रबंध-काव्य**—(दे०—‘कथा-काव्य’) प्रबन्ध-काव्य श्रव्य प्रबन्धका एक भेद है। वह पद्य-वद्ध तथा सर्ग-वद्ध कथात्मक-काव्य होता है, पर कुछ प्रबन्ध-काव्य सर्गों या अध्यायोंमें विभक्त नहीं होते हैं। यह कथा-काव्य और इतिवृत्तात्मक कथासे भिन्न काव्यरूप है। केवल पद्य-वद्ध, सर्ग-वद्ध अथवा रसात्मक होनेसे ही कोई काव्य प्रबन्ध-काव्य नहीं हो जाता, क्योंकि इतिहास-पुराण, दर्शन और शास्त्रके ग्रन्थ भी पद्य-वद्ध तथा अध्यायोंमें विभक्त होते हैं, पर वे काव्य नहीं कहलाते। प्रबन्धात्मक कथाएँ भी यदि अनलकृत, अरसात्मक या इतिवृत्तात्मक हों तो उन्हें काव्य नहीं कहा जा सकता। प्रबन्धकाव्य कथाकाव्यके अधिक निकट है, क्योंकि दोनोंमें अलकृत शैली और रसात्मक कथा होती है, किन्तु इन दोनों काव्यरूपोंमें भी उद्देश्य, दृष्टिकोण और विषय-वस्तु सम्बन्धी मौलिक भेद होता है। इन दोनों काव्यरूपोंमें वास्तव जितनी समानता दिखाई पड़ती है, उनकी अन्तरात्मा-में उतना ही अन्तर भी है। रामचन्द्र शुक्लने प्रबन्ध-काव्यके सम्बन्धमें लिखा है, ‘प्रबन्धकाव्यमें मानव-जीवनका पूर्ण दृश्य होता है। उसमें घटनाओंकी सम्बद्ध शृंखला और स्वाभाविक क्रमके ठीक-ठीक निर्वाहके साथ हृदयको स्पर्श करनेवाले—उसे नाना भावोंका रसात्मक अनुभव करानेवाले—प्रसंगोंका समावेश होना चाहिये। इतिवृत्तमात्रके निर्वाहमें रसानुभव नहीं कराया जा सकता।’ (जायसी ग्रन्थावली, प्रथम संस्करणका वक्तव्य :

पृष्ठ ६८)। इस परिभाषा में प्रबन्ध-काव्य और इतिवृत्तात्मक कथासाहित्य-परिकथा, धर्म-कथा, सकल-कथा, खण्ड-काव्य आदिका भेद तो स्पष्ट हो जाता है, पर प्रबन्ध-काव्य और रसात्मक कथा-काव्यका मौलिक भेद नहीं स्पष्ट होता। न्द्रकृतके आलंकारिकोंमें केवल न्द्रकृतने इस भेदकी ओर ध्यान दिया है और स्पष्ट रूपमें प्रबन्धके भेद—प्रबन्ध-काव्य और कथा-आख्यायिका (कथा-काव्य) निर्दिष्ट किये हैं और कथा-काव्यकी रोमानिकता, उसके प्रेमाख्यानक स्वरूप तथा उसके कथा-शरीरके जटिल नवधनकी ओर नकेत कर दिया है (न्द्रकृत काव्यालंकार, १६ वां अध्याय, पृ० २० से २३ तक)। इस परिभाषासे स्पष्ट हो जाना है कि इस प्रकारके रोमानिक कथा-काव्यसे भिन्न जो रसात्मक प्रबन्ध हों, उन्हें ही प्रबन्ध-काव्य—महाकाव्य खण्ड-काव्य मानना चाहिये। पाश्चात्य देशोंमें प्रबन्धों- (नैरेटिव्स)के दो रूप—महाकाव्य और कथा-काव्य (रोमान) बहुत पहले ही भान लिये गये थे, किन्तु लघु प्रबन्ध-काव्यों- (खण्डकाव्य)को वहाँ भिन्न नाम दिया गया, उसे नैरेटिव पोयट्री (प्रबन्ध-काव्य) ही कहा जाता था, रोमानिक कथा-काव्य (रोमान) नहीं।

प्रबन्ध-काव्यकी निजी विशेषताएँ, जो उसे कथा-काव्य और इतिवृत्तात्मक कथाने भिन्न करती हैं, ये हैं—(१) प्रबन्ध-काव्य, चाहे वह महाकाव्य हो या खण्ड-काव्य, उद्देश्य-प्रधान होता है। उसका लक्ष्य कथा-काव्यकी तरह केवल मनोरंजन और कुतूहलवृत्तिको शान्त करना नहीं होता। राष्ट्र-प्रेम, जातीय-भावना, धर्म-प्रेम या आदर्श जीवनकी प्रेरणा देना ही उसका उद्देश्य होता है। किन्तु वह उद्देश्य परिकथा या धर्मकथाकी भाँति नग्न और अरसात्मक नहीं होता, वह कलात्मक आनन्दके भीतर निहित रहता है। (२) उसमें बौद्धिक ऊँचाई, भावोंकी गन्भीरता और व्यापकता तथा दृष्टिकोण एकांगी और जीवनके कुछ विशेष क्षेत्रोंतक ही सीमित नहीं होता और न भावुकता और काल्पनिकताकी अतिशयता ही होती है। (३) उसमें रोमानिक तत्वों और असम्भव तथा अतिप्राकृत शक्तियों, कार्यों और वस्तुओंका या तो अभाव होता है या उनकी अधिकता नहीं होती। यदि ये तत्व होने भी हैं तो बौद्धिक ऊँचाई, धर्मस्पर्श और रसात्मक वस्तु-वर्णन तथा महान् चरित्रोंकी योजनाके कारण सन्तुष्ट होते हैं। (४) उसकी कथा यथार्थ जीवनपर आधारित होती है, इससे उसमें असम्भव और काल्पनिक कथाका चमत्कार नहीं, बल्कि यथार्थ जीवनके विविध पक्षोंका स्वाभाविक और औचित्यपूर्ण चित्रण होता है। कथा-काव्योंमें भावुकतापूर्ण या एकांगी प्रेम, तज्जन्य सुख, भयकर यात्रा और मार्गके मोषण अवरोध तथा उनपर नायककी विजय, अलौकिक और अप्राकृत शक्तियों द्वारा उनकी सहायता या उनसे मुठभेड़ आदिका ही विशेष वर्णन होता है। प्रबन्ध-काव्यमें ये बातें बहुत कम और कभी-कभी विलकुल नहीं होती। (५) उसका कथानक नाटकीय तन्वियोंकी योजनाके कारण अन्वितयुक्त और सुश्रुतलित होता है; इससे वह कथाकाव्योंके कथानककी तरह जटिल (कम्प्लेक्स) और उलझा हुआ नहीं होता, न उसमें अवान्तर कथाओंकी भरमार ही होती है। उसमें

घटनाप्रवाह और वस्तुवर्णन या भाव-चित्रणपर नमान रूपमें बल दिया जाता है, जिससे उसमें कस, बटके साथ-साथ कार्यान्विनि भी बहुत अधिक होती है। (६) उसके नायक प्रायः आदर्श या अन्य दृष्टियोंमें महत्त्वपूर्ण होते हैं और उनका चरित्र यथार्थ जीवनपर आधारित होता है। कथाकाव्योंके चरित्रोंकी तरह वे प्रमुख रूपमें धीरललित और काल्पनिक चरित्रवाले नहीं होते। कथाकाव्योंके चरित्र बहुत नामान्य या काल्पनिक होनेके कारण अद्भुत और असामान्य होते हैं। प्रबन्ध-काव्यके चरित्रोंकी असामान्यता काल्पनिक या अनौचित्यपूर्ण नहीं होती। कथाकाव्योंकी तरह उनका जीवन एकांगी और एकदेशीय नहीं होता। (७) उसमें कथाकाव्योंकी तरह लोकतत्त्वों और कथानक-तन्वियोंकी अधिकता नहीं होती, जिससे उसमें कथाकाव्योंकी तरहकी एकरूपता और एकरसता नहीं होती। ग्रिष्ट और नागर नमाजकी जीवन-विधि और शिक्षित तथा काव्यदीक्षित पाठकवर्गकी रुचिकी ध्यानमें रखनेके कारण प्रबन्ध-काव्यके कवियों अपनी मौलिक काव्यप्रतिभासे नवीनता लाने या पाण्डित्य-प्रदर्शन करनेकी प्रवृत्ति अधिक होती है। इसमें प्रबन्ध-काव्यमें परम्परा और नवीनता, सहजता और पाण्डित्य, मनोरंजन और सौंदर्यता तथा यथार्थ और कल्पनाका सुन्दर सामंजस्य दिखाई पड़ना है। (८) उसकी शैली अलंकृत, उदात्त और गरिमामयी होती है और उसमें कविकी सूक्ष्म निरीक्षण-शक्तिके फलस्वरूप मनोवैज्ञानिक चित्रण, विवृत वस्तुवर्णन और तत्त्वनिरूपणकी प्रवृत्ति अधिक होती है। (दे०—‘महाकाव्य’, ‘चरितकाव्य’)

—श्री० ना० सि०

प्रबंध-वक्रता—(प्रबन्ध=काव्य अथवा नाट्य प्रबन्ध+ वक्रता=निर्माण-विचित्रता)—प्रबन्ध-वक्रता वस्तुतः कवि अथवा नाटककारकी प्रतिभा और निर्माण-कुशलताकी असली कमाँटी है। पद-पदांश-वाक्यादिकी वक्रताएँ प्रबन्ध-सौन्दर्यमें सुदृढ़-वीची-तरंगकी भाँति उन्मज्ज निर्मज्ज हुआ करती हैं। महाकविका महनीय पद प्रबन्ध-वक्रताकी देन है। जिस कविकी कला प्रबन्ध-वक्रताकी परीक्षामें उत्तीर्ण हो जाय उसीकी कृति सहृदय-हृदयपर एकाधिकार रख सकती है।

प्रबन्ध-वक्रताके कई एक नियामक हैं, जिनके विद्वेषणमें इसके कई एक प्रकार सिद्ध होते हैं। प्रबन्ध-वक्रताका पहला नियामक रस-परिवर्तन है। जिन काव्य अथवा नाट्य प्रबन्धमें रस-परिवर्तन रहा करता है उसका सौन्दर्य अभिष्ट हुआ करता है। वक्रोक्तिरसत्वदर्शी आचार्यकी दृष्टिमें रस-परिवर्तनका यह अभिप्राय है—‘इतिवृत्तान्यावृत्तरन-नम्यदुपेक्षया। रसान्तरेण रन्येण यत्र निर्वहण भवेत् ॥ तस्या एव कथामूर्तरामूर्णेनीलितश्रियः। विनयानन्दनिपत्यं ता प्रबन्धस्य वक्रता ॥’ (वक्रोक्तिनीवित . ४ १६-१७)। अर्थात् पहली प्रबन्ध-वक्रता वह है जिसे ‘रस-परिवृत्ति’के द्वारा काव्य अथवा नाट्य-प्रबन्धकी सरस-समाप्तिका चमत्कार कह सकते हैं। मूल कथावस्तुके रसभावका अनुसरण करके भी जब कोई कवि या नाटककार अपने प्रबन्धकी किसी रसभावकी ओर ले जाता है तब ऐसा लगता है जैसे समस्त काव्य अथवा नाट्यशरीर नवीनता और रमणीयतासे भर उठा है और सहृदय-हृदयकी आनन्द-विषयमे द्रवित करने



लगा है। आदिकविकी 'रामायण' के रसमें डूबते-उतराते अनेक महाकवियोंने काव्य अथवा रूपक-प्रबन्धोंकी रचना की है, किन्तु सबने अपने प्रबन्धका अन्त रामायणके रसभावसे भिन्न रसभावमें ही किया है। क्या 'रघुवंश', क्या 'उत्तररामचरित', क्या 'रामचरितमानस' और क्या 'माकेत'—सबमें रसपरिवृत्तिजन्य प्रबन्ध-वक्रता विराजमान है और इसीलिए ये सब सहृदय-हृदयकी भाँति अमर हैं और अपने रचनाकारोंको भी अमर बनाये हुए हैं।

प्रबन्ध-वक्रताका दूसरा नियामक समापन सौन्दर्य है जिसका विश्लेषण कुन्तकने इन शब्दोंमें किया है—'त्रैलोक्याभिनवोलेखनायकोत्कर्षपोषिणा। इतिहासैकदेशेन प्रबन्धस्य समापनम्। तदुत्तरकथावर्तिविरसत्त्वजिहासया। कुर्वीत यत्र सुकवि सा विचित्रस्य वक्रता।' (व० जी० ४ १८-१९)। अर्थात् जब कोई कवि या नाटककार अपने प्रबन्धमें मूल कथावस्तुके निर्वाहका आग्रह न कर ऐसे कथाभागसे प्रबन्धका समापन करता है, जिसमें चरितनायक-के व्यक्तित्वका चमत्कारजनक उन्मीलन हुआ करता है और प्रबन्ध-रसमें विचित्र तीव्रता आ जाया करती है, तब यही समझना उचित है कि उसने अपने प्रबन्ध-समापनमें मौलिकता दिखायी है और प्रबन्धको काव्यात्मक सौन्दर्यमें भर दिया है। 'रामायण' अथवा 'महाभारत' के कथानकके आधारपर कई एक कवियोंने काव्य अथवा नाटक रचे हैं, किन्तु इनमें महाकविका पद उन्हें ही मिला है जो अपने प्रबन्धके रसभावकी दृष्टिमें, 'रामायण' अथवा 'महाभारत' के कतिपय नीरस प्रतीत होनेवाले वृत्तोंको छोड़-छाड़कर, उसी वृत्तसे अपनी रचना समाप्त करते हैं जिसमें रस-परिपोषकी शक्ति सर्वाधिक प्रतीत हुआ करती है। इस प्रकारकी प्रबन्ध-वक्रताके उदाहरण संस्कृत अथवा हिन्दीके सभी महाकवियोंके काव्य अथवा नाटक-कृतियाँ हैं। संस्कृतके महाकवि भारविके 'किरातार्जुनीय' में प्रबन्धकी वक्रता अथवा सहृदय-हृदय-सम्मत काव्यात्मक रमणीयताका एक अन्यतम निदान यही समापन-वैचित्र्य है। भारविका महाकाव्य महाभारतके अन्तिम अर्थात् स्वर्गारोहणके वृत्तमें नहीं समाप्त होता। इसकी समाप्ति किरात (शिव) और अर्जुनके द्वन्द्व युद्धमें ही हो जाती है और इसलिये हो जाती है जिसमें अर्जुनका अदम्य उत्साह सहृदय-हृदयको वीर रससे प्रदीप्त और प्रज्वलित करके ही शान्त हो।

प्रबन्ध-वक्रताका तीसरा नियामक कथाविच्छेद-वैचित्र्य है जैसा कि कुन्तकका विश्लेषण है—'प्रधानवस्तु-सम्बन्धतिरोधानविधायिना। कार्यान्तरान्तरायेण विच्छिन्न-विरसा कथा ॥ तत्रैव तस्य निष्पत्तेर्निनिबन्धरमोज्ज्वलाम्। प्रबन्धस्यानुबध्नाति नवा कामपि वक्रताम् ॥' (व० जी० ४ २०-२१)। अर्थात् कथाविच्छेद-वैचित्र्यसे प्रबन्धमें एक ऐसी सुन्दरता आ जाती है जो पूर्वोत्तर कथा-निर्वाहके द्वारा कदापि नहीं आ सकती। यह कथाविच्छेद वहाँ प्रबन्ध-सौन्दर्यका कारण होता है, जहाँ चरितनायक अपने व्यक्तित्वके अनुरूप, अपने मुख्य उद्देश्यके स्थानपर, किसी ऐसे आनुपगिक उद्देश्यकी ओर उन्मुख चित्रित किया जाया करता है, जिसमें अन्ततोगत्वा वस्तुतः मुख्य उद्देश्यकी ही सिद्धि सूचित हो जाती है।

कथाविच्छेदमें भी एक रस हुआ करता है और ऐसा हुआ करता है जो पहले तो प्रबन्ध-रससे अनुप्राणित रहा करता है और प्रबन्ध-रसके चमत्कारका भी परिपोषक बन जाता है। कथाविच्छेद-वैचित्र्यके द्वारा प्रबन्ध-वक्रताके उदाहरण-रूपमें संस्कृतके महाकवि माघके 'शिशुपालवध' महाकाव्यको लिया जा सकता है।

प्रबन्ध-वक्रताका चौथा प्रकार वह है जिसे आनुपगिक फल-योजना द्वारा प्रबन्धमें सौन्दर्यका आधान कहा गया है। कुन्तकने स्पष्ट कहा है—'तत्रैव फलसम्पत्तिः समुद्युक्तोऽपि-नायकः। फलान्तेरेष्वनन्तेषु तत्तुल्यप्रतिपत्तिषु। धत्ते निमित्तता स्फारयश सम्भारभाजनम्। स्वमाहात्म्यचमत्कारात्सपरा चास्य वक्रता।' (व० जी० ४ २३-२४)। अर्थात् काव्य अथवा नाट्य प्रबन्धकी एक विचित्र वक्रता वह है जो मुख्य फलके प्रति उद्योगशील रूपसे चित्रित नायककी अन्य आनुपगिक फल-प्राप्तिके वर्णनमें रहा करती है। कवि अथवा नाटककार अपने प्रबन्धके नायकको किसी एक फलके प्रति समुद्युक्त चित्रित कर रहा है, किन्तु नायकका महनीय व्यक्तित्व इस प्रकार विकसित होने लगता है कि अन्य भी अनेक फल उमे अनायाम मिलने लगते हैं। आनुपगिक फल-योजनाका अभिप्राय वस्तुतः चरित-नायक-के व्यक्तित्व किं वा उससे भी सम्बद्ध रसभावकी व्यापकताका अभिप्राय है। उदाहरणके लिए, संस्कृतके नाटक 'नागानन्द'-की प्रबन्ध-वक्रता, जिसका अन्यतम कारण आनुपगिक फल-योजना है। इस नाटकके नायक जीमूतवाहनका चरित्र-चित्रण एक आदर्श पितृभक्तके रूपमें किया जा रहा है, किन्तु नायकका व्यक्तित्व इतना महान् है कि वह जीवदया और विश्वमैत्रीकी साधनामें आत्म-समर्पण करनेके लिए तत्पर हो जाता है जिसमें नाटककार इसे इन रूपमें ही विशेषतया चित्रित करनेमें लग जाता है। इस प्रकार आनुपगिक फल-योजना 'नागानन्द' के प्रबन्ध-सौन्दर्यका निदान बन जाती है।

प्रबन्ध-वक्रताका पाँचवाँ नियामक नामकरण-वैचित्र्य है। नामकरण-वैचित्र्यका अभिप्राय यह है—'आस्ता वस्तुषु वैदग्ध्यं काव्ये कामपि वक्रताम्। प्रधानमविधानाकनाम्नाऽपि कुरुते कवि।' (व० जी० ४ २४)। अर्थात् काव्य अथवा नाटक-प्रबन्धका एक वह भी विलक्षण सौन्दर्य है जो कि उसके ऐसे नामकरणमें झलका करता है, जिसमें उसके मुख्य इतिवृत्तको प्रेरित करनेवाली किसी घटनाकी सूक्ष्म रूपरेखा आभासित हुआ करती है। जैसे कि संस्कृतके रूपक-प्रबन्धोंके 'अभिधानशाकुन्तल', 'मुद्राराक्षस', 'कुन्दमाला', आदि नाम ऐसे नाम हैं जो सहृदयको अपने प्रति यों ही आकृष्ट कर लेते हैं और जब सहृदय इनके इतिवृत्तसे परिचित होने लगते हैं तब उनका आकर्षण आनन्द-विस्मयमें बदलता चलता है। हिन्दीके काव्य और नाट्य-प्रबन्धोंमें 'साकेत', 'पूर्वकी ओर', 'राखीकी लाज' आदि भी नामकरण-वैचित्र्य-जनित प्रबन्ध-वक्रताके सुन्दर निदर्शन हैं।

प्रबन्ध-वक्रताका छठा नियामक कथासाम्य (वस्तुतः एक मूल कथामें सक्षेपविस्तारके द्वारा विलक्षण्य) है, जैसा कि आचार्य कुन्तकका कथन है—'अपेक्षकस्थया वद्धा-

काव्यबद्धा' कवीश्वरै । पुष्पान्त्यनर्धामन्योन्यवैलक्षण्येन वक्रताम् ।' (३० जी० . ४ . २५) । अर्थात् काव्य अथवा नाटक-प्रबन्धोंका यह भी एक अन्यतम सौन्दर्य है कि मूल वृत्त चाहे एक ही हो, किन्तु भिन्न-भिन्न रुचि और भिन्न-भिन्न प्रवृत्तिवाले कवि या नाटककार, अपने-अपने प्रबन्धमें कहीं विस्तीर्ण वृत्तको नक्षिप्त कर और कहीं सक्षिप्त वृत्तको विस्तीर्ण कर, चित्र-विचित्र रूपसे नयी-नयी वस्तु-योजना करते दिखाई दिया करते हैं, उदाहरणके लिए, 'उत्तररामचरित', 'वीरचरित', 'बालरामायण' आदि न्स्कृत रूपक-प्रबन्ध । इन रूपक-प्रबन्धोंके रचनाकार एक ही कथामार्गपर चलने-वाले हैं, किन्तु इनका प्रत्येक पद, प्रत्येक वाक्य और प्रत्येक प्रकरण ऐसा विलक्षण है कि सहृदय-हृदयके लिए नभी नवे-नवे प्रबन्ध प्रतीत होते हैं और नयी-नयी भावभंगीमें नये-नये रमका वितरण करते चलते हैं । —३० ब्र० सि०

**प्रबोधक काव्य**—प्रबोधक काव्य कोई निश्चित काव्यरूप नहीं बल्कि शैली, विषय-वस्तु और उद्देश्यकी दृष्टिसे एक विशिष्ट काव्य-प्रकार है । अंग्रेजीमें इसे 'टाइडेक्टिक पोयट्री' कहा जाता है । ऐसा काव्य जिनका उद्देश्य सीधे-सीधे उपदेश देना और पाठकोंका सुधार करना हो और जिसका कलात्मक पक्ष उसके नैतिक या उपदेशात्मक पक्षसे विलकुल ढव गया हो, प्रबोधक काव्य कहा जाता है । कुछ कविताओंमें कवि स्पष्ट शब्दोंमें किसी विशेष विषय या वस्तुके सम्बन्धमें पर्याप्त सूचनाएँ देते या अपने ज्ञानका प्रदर्शन इसलिये करते हैं कि पाठक उनसे लाभ उठावें । ऐसा काव्य भी प्रबोधक काव्यकी श्रेणीमें ही आता है । इस दृष्टिसे मध्यकालीन हिन्दी साहित्यका वह समस्त नीतिकाव्य, जिसका उद्देश्य नीतिका उपदेश देकर पाठकोंको प्रबुद्ध या सचेतन करना था, प्रबोधक काव्य ही माना जायगा । आधुनिक कालमें द्विवेदी-युगके बहुतसे कवियोंने देश, समाज और धर्म-सुधारके लिए अभिधात्मक शैलीमें जो कविताएँ लिखीं, वे भी प्रबोधक काव्यकी कोटिमें ही आती हैं । मैथिलीकरण गुप्त-रचित 'भारत-भारती' प्रबोधक काव्यका उत्कृष्ट उदाहरण है । स्थूल आदर्शवाद और पुनरुत्थानको प्रवृत्तिके कारण तथा आर्यसमाजकी अतिशय सुधारवादी भावनाके प्रभावसे द्विवेदीयुगीन कवितामें खण्डन-मण्डन, बौद्धिक तर्क-वितर्क और सीधे सीधे उपदेश देनेकी पद्धति विशेष रूपसे अपनायी गयी और कलात्मक मूल्योंसे अधिक नैतिक मूल्योंपर बल दिया गया । इस कारण उस युगकी कविताएँ अधिकांशतः वर्णनात्मक, स्थूल, उपदेशात्मक और नीरस हैं । वे प्रायः सभी प्रबोधक काव्य हैं । अंग्रेजीमें डाइटेन और पोपकी बहुत सी कविताएँ तथा बदर्मवर्थकी कुछ उत्तरकालीन कविताएँ प्रबोधक काव्यकी कोटिमें मानी जाती हैं ।

प्रबोधन या उपदेश देना काव्यका प्राथमिक उद्देश्य है या नहीं, इस सम्बन्धमें प्राचीन कालसे लेकर अवनक साहित्य-शास्त्रियोंमें बहुत मतभेद रहा है । व्यापक दृष्टिसे देखनेपर तो काव्यमात्र प्रबोधक होता है, क्योंकि प्रत्येक कवितासे मनुष्यका किमी-न-किसी रूपमें लाभ होता ही है । परन्तु कुछ विचारक काव्यका सर्वप्रथम उद्देश्य प्रबोधन मानते हैं । छेडो तो स्पष्ट शब्दोंमें काव्यको उपदेश

या नैतिक शिक्षणका साधन मानता था और विशुद्ध लिखनेवालोंको वह अपने आदर्श गणराज्यमें स्थान देने-तकको तैयार नहीं था । रोमन कवि और साहित्यशास्त्री हॉरेसने प्रबोधनको काव्यका महत्त्वपूर्ण उद्देश्य मानते हुए भी उसे एकमात्र उद्देश्य नहीं माना । उसके अनुसार कवि अपनी कविता द्वारा या तो शिक्षा देता है या आनन्द प्रदान करता है या दोनों कार्य करता है । आधुनिक युगके विचारक रस्किन, टॉन्सटाय और महात्मा गान्धी काव्यका उद्देश्य प्रबोधनात्मक ही मानते हैं । भारतीय आल्फारिक मम्मटने काव्यका प्रयोजन इस प्रकार बताया है—'काव्य यशसे अयंकृते व्यवहारविदे शिवेन रक्षनये । मध' परिनिर्वृतये कान्ता-सन्निवृतयोपदेशयुजे ।' इस प्रकार मम्मट भी मानते हैं कि काव्यसे व्यावहारिक ज्ञानकी शिक्षा मिलती है, पर उन्होंने यह भी स्पष्ट कर दिया है कि यह उपदेश उन्नी प्रकार मधुर और आकर्षक रूपमें होना चाहिये, जैसे पत्नी अपने पतिको माधुर्यवेष्टित शैलीमें उपदेश देती है । अतः नम्मट भी हॉरेसकी तरह उपदेश और आनन्द दोनोंको ही काव्यका उद्देश्य मानते हैं, किन्तु उपदेश इतना नीचा और स्पष्ट नहीं होना चाहिये कि श्रोता उसे प्रारम्भमें ही समझ जायें । हॉरेसके शब्दोंमें काव्यगत उपदेश बच्चेकी ठी जानेवाली प्यालेकी कड़वी दवा है और उसका माधुर्य प्यालेके छोरपर लिपटा रहता है । जैसे शहदके सहारे बच्चा कड़वी दवा पी लेता है, उन्नी तरह माधुर्य और आनन्दके माध्यमसे पाठक या श्रोता उपदेश ग्रहण करते हैं । अतः जिस कवितामें उपदेश माधुर्य या काव्य-सौन्दर्यमे पूर्णरूपेण आवेष्टित नहीं होता, उसे प्रबोधक काव्य समझना चाहिये । (३०—'दृष्टात काव्य' ।) —३० ना० सि०

**प्रभाववाद (impressionism)**—प्रभाववाद अंग्रेजी 'इम्प्रेशनिज्म'का हिन्दी पर्याय है । इसका उद्गम, विकास और समापन-काल १९वीं शती ईसवीके उत्तरार्धके अन्तर्गत आता है । यूरोपीय चित्रकलाके विकास-क्रममें प्रभाववादकी स्थिति शास्त्रीय यथान्यायवाद (academic naturalism) तथा अभिव्यज्जनावाद (expressionism)की मध्यवर्ती है । आधुनिक चित्रकलाका आरम्भ प्रभाववादी आन्दोलन-ने ही बताया जाना है । इस बादकी प्रेरणासे किस प्रकारके चित्रोंकी सृष्टि हुई इसका बोध निम्नलिखित परिभाषासे हो जाता है । प्रभाववाद शब्द अथवा प्रभाववादी चित्र एक विशेष प्रकारके चित्रणका बोध कराता है, जो बिन्दु-विनिर्मित होनेके कारण रेखाबद्ध तथा छायाकार चित्रकी तुलनामें किंचित् रूपहीन होता है । (एन्साइक्लोपीडिया ऑफ पेण्टिंग, मार्चमै पृ० २४३) ।

बिन्दुमूलक (pointilistic) चित्रण-पद्धति प्रभाववादी चित्रोंकी सबसे प्रमुख विशेषता है । इस पद्धतिका आविर्भाव वैज्ञानिक चिन्तन द्वारा हुआ । विज्ञान युगका यह सर्वप्रथम प्रभाव था जिसने यूरोपीय चित्रण-शैलीको मूलतः आक्रान्त करके एक विशेष दिशाकी ओर मोड़ दिया । प्रभाववादी चित्रकारोंने अपनी वर्ण-योजनाको नाधारण प्रचलित परिपाटीमें भिन्न करते हुए उसे रुद्धियोंसे मुक्त अर्द्धवैज्ञानिक आधारपर पुनः संयोजित किया । हेमहोस्तन तथा अन्य शोधकोंने रंगों और प्रकाश-किरणोंका वैज्ञानिक अध्ययन

करके जो 'निष्कर्ष' निकाले, उनका कलाके क्षेत्रमें चित्रकारों द्वारा साग्रह उपयोग किया गया। वृक्ष हरे ही बनाये जायें, शाखाएँ और तने भूरे रंगसे चित्रित किये जायें और आकाशको सर्वत्र नीला ही अंकित किया जाय, इन रूढ़िवादी धारणाओंको प्रभाववादने प्रकृतिके मुक्त वातावरणसे प्राप्त प्रत्यक्ष अनुभवों तथा वैज्ञानिक चिन्तनसे अनुप्रेरित तर्कों द्वारा उन्मूलित कर दिया। यह वैज्ञानिक तथ्य कि परस्पर असम्बद्ध तीव्र एवं शुद्ध वर्ण-विन्दु दूरसे देखनेपर आपसमें सम्बद्ध प्रतीत होते हैं, विन्दुमूलक चित्रणको व्यापक बनानेमें विशेष सहायक हुआ। इस प्रकारकी वर्ण-योजना, सीधे घोलकर पीते हुए रंगोंकी अपेक्षा, कहीं अधिक जीवन्त प्रभाव उत्पन्न करती है। वास्तवमें यह यथातथ्यांकनकी ही वृत्ति थी जिसने वैज्ञानिकताके आश्रयसे अपनेको नवीन रूपमें व्यक्त किया। इस दृष्टिसे प्रभाववाद 'यथार्थ चित्रण' (realistic painting) का ही परिविस्तार माना जाना चाहिये और 'आधुनिक कला' के समारम्भका श्रेय प्रभाववादके स्थानपर उत्तर-प्रभाववाद (post impressionism) की प्रवृत्तियोंको मिलना चाहिये, जिसकी परिणति अभिव्यज्जनावाद (expressionism) में हुई।

उक्त विन्दुमूलक वैज्ञानिक वर्णयोजनाके अतिरिक्त प्रभाववादकी अन्य महत्त्वपूर्ण विशेषता है प्रकृतिके मुक्त वातावरणके बीच क्षणविशेषमें परिलक्षित दृश्यका प्रभावोत्पादक अंकन। प्रभाववादियोंसे पूर्व युरोपीय चित्राकान कला-कक्षों (studios) के कृत्रिम प्रकाशमें हुआ करता था। परिणामतः निर्मित चित्रोंमें गहरे मिश्रित तथा अन्धकारका आभास देनेवाले धूमिल रंगोंका ही आधिक्य रहता था। शुद्धता और सञ्ज्वलतासे हीन वर्ण-नियोजना द्वारा जो कल्पित प्राकृतिक दृश्य अंकित किये जाते थे वे एकरस तथा निर्वीज लगने लगे थे। इस अन्धकार, घुटन और जीवन्तहीनताकी स्वाभाविक प्रतिक्रियाके रूपमें ही प्रभाववादका उदय हुआ। उसने मुक्त प्राकृतिक वातावरणको एक विशेष आकर्षणके साथ अपनाया। इसीलिए प्रभाववादको 'प्लेन एयर स्कूल ऑफ पेइंटिंग' भी कहा जाता है, जिसका अर्थ है स्वच्छ उन्मुक्त वायुमें चित्रण करनेवाला सम्प्रदाय। प्रभाववादी कलाकार कला-कक्षोंको छोड़कर प्रकृतिके विस्तृत प्राणमें खुली हवामें सौंसे लेनेके लिए आ गये। दृश्योंका चित्रण प्रकाशमय दृश्यस्थलोंपर ही किया जाने लगा। युरोपकी पूर्वपरम्पराके परिप्रेक्ष्यमें यह बड़ी भारी क्रान्ति थी, जिसको पर्याप्त सघर्षके बाद ही व्यवस्थित मान्यता प्राप्त हुई। दृश्यके क्षण-प्रभावको विशिष्ट वर्ण-योजनाके रूपमें सघटित करके प्रभाववादी चित्रकारोंने सजीव दृश्यचित्रों (landscapes) के अंकनकी एक नवीन परम्पराका सूत्रपात किया। स्थूल दृश्यके स्थानपर दृश्य-दर्शनसे उत्पन्न तात्कालिक प्रभावको अंकित करना उनका श्रेय बन गया। प्रभाववादकी सत्तासे पूर्व भी ऐसे चित्रणके अनेक उदाहरण मिलते हैं जिनमें तूलिकाका मुक्त एवं अरुद्ध प्रयोग किया गया है। उदाहरणार्थ, वेलाज्विज्ज भेन्तके रोमन भित्तिचित्रोंमें तथा सुंगकालके चीनी दृश्य-चित्रोंमें प्रभाववादके अनेक तत्त्व उपलब्ध होते हैं। फ्रांस, जहाँसे आधुनिक कलाके प्रायः सभी प्रमुख वाद उद्भूत हुए

हैं, उन्नीसवीं शतीके प्रारम्भमें शास्त्रीय परिपाटीके पुनरुद्धारकी चिन्तामें अग्रस्त था, तथापि बीच-बीचमें ऐसे दो-एक कलाकारोंका कृतित्व सामने आ जाता था जिनमें नवीन दिशाओंकी खोजकी प्रवृत्ति थी। डेविड और इन्ग्रीसके बाद ही डेलाक्रोस्सका आगमन ऐसा ही है। उसने निरपेक्ष शास्त्रीयतामें मानवीयता तथा नाटकीयताका समावेश किया और उस पथका उद्घाटन कर दिया जिसपर चलनेसे लगभग पचास वर्ष बाद प्रभाववादका आविर्भाव हुआ। डेलाक्रोस्सने इंग्लैण्डके कान्टेबुल तथा टर्नर प्रभृति यथार्थवादी दृश्य चित्रकारोंकी वर्णयोजनाका स्वयं अध्ययन करके वर्णविन्यासकी नयी विधाका फ्रान्सीसी चित्रकलाके क्षेत्रमें प्रवेश किया। पेरिसके प्रभाववादी चित्रकारों और इंग्लैण्डके उक्त प्रकृति-प्रेमी कलाकारोंके बीच डेलाक्रोस्सका व्यक्तित्व एक महत्त्वपूर्ण सम्बन्धसूत्र बन सका।

कला और साहित्यके क्षेत्रमें बहुतसे वादोंके नाम विरोधी वर्गके आग्रहसे ही पड़े हैं। 'इम्प्रेशनिज्म' या प्रभाववादके साथ भी यही घटित हुआ। मॉनेका सूर्यास्तविषयक एक चित्र जो सन् १८७४ ई०की 'गुप' प्रदर्शनीमें प्रदर्शित हुआ था, इसका आधार बना। चित्रका नाम था 'इम्प्रेशन सेटिंग सन।' आज यह चित्र कठिनाईसे आधुनिक कहा जा सकेगा, पर अपने समयमें इसके विरोधमें इतनी तीव्र प्रतिक्रिया हुई कि लगभग पूरे दशकतक इसके रचयिता क्लॉड मॉनेको दुर्मावनापूर्ण व्यग्य और परिहासके आघात सहन करने पड़े। इस चित्रके शीर्षकमें जो 'इम्प्रेशन' शब्द आया वही सारे प्रभाववादी आन्दोलनका आधार-विन्दु बन गया। चित्रमें सूर्यकी जलगत आलोक प्रतिच्छायाको मुक्त तूलिका-भगों (free brush strokes) से कुछ स्फुट और कुछ अस्फुट रूपमें लाल-पीले रंगोंमें अंकित किया गया था। आगे कदाचित् यही स्फुट विन्दुवाद (pointilism) का मूल प्रेरक सिद्ध हुआ। प्रतिविम्बों और प्रतिच्छायाओंके प्रति प्रभाववादी चित्रकारोंका विशेष मोह रहा है और यह तत्त्व भी मॉनेकी इस कृतिमें स्पष्ट रूपसे उपलब्ध हो जाता है। कुछ चित्रोंमें विम्बकी अपेक्षा प्रतिविम्बके अंकनको इतना महत्त्व दिया जाता था कि यदि चित्रको उलटा करके देखा जाय तो भी वह यथार्थ लगता रहे। सन् १८६० से लेकर १८८० तक पेरिस-निवासी विविध देशोंके चित्रकारोंके बीच न्यूनाधिक मात्रा में प्रभाववादी चित्रणशैली प्रचलित रही। पेरिसके ये चित्रकार-आन्दोलन एक प्रकारसे विश्वव्यापी हो गये। आधुनिक कलाके बहुतसे प्रमुख सस्यापकोंकी कृतियोंका मूल स्रोत इसी कालमें मिलता है। विषयवस्तुकी अपेक्षा अंकन-प्रणालीको अधिक महत्त्व देते हुए प्रभाववादियोंने नागरिक, ग्रामीण और प्राकृतिक तत्त्वोंसे मुक्त एक ऐसे वातावरणकी सृष्टि की जो सुरुचि और मस्कारकी दृष्टिसे मध्यवर्गीय था। उच्चवर्गीय चित्रकारोंकी तुलनामें प्रभाववादी चित्रकारोंके पास सम्पत्ति और साधन अत्यन्त सीमित थे और कुछ कलाकार तो निश्चित रूपसे क्षुधाग्रस्त रहकर कार्य करते थे। वस्तुजगतकी सत्ताके प्रति विश्वास और अवकाशके क्षणोंकी जीवन्त रंगालेखनमें बँधते रहनेकी अदम्य आकांक्षा ही उनका सम्बल थी। लोकापवाद और आर्थिक कठिनाइयोंके बीच उनका साहसपूर्ण सघर्ष

कलाके क्षेत्रमें अपना स्वतंत्र इतिहास रखता है। उन्होंने प्रकृतिको आत्मीयता प्रदान करते हुए उसे ऐसी वाक्यात्मक भावमयतामें चित्रित किया जो सर्वग्राह्य हो नकी। वस्तु-विन्यासमें प्रभाववादियोंने क्षणिक अनुभूतिको तरह क्षणिक नघटनपर बल दिया। मनुष्य-मनुष्यके बीचके अस्थिर क्षुद्र सन्बन्धोंकी निस्सारता और नागर जीवनकी अर्धहीन नकुलताको उन्होंने अपने तूलिकाभंगोंसे ज्वलित किया। उदाहरणके लिए, पिसरो अथवा डेगसके कतिपय चित्रोंको प्रस्तुत किया जा सकता है। प्रभाववादी चित्रकारोंने अपने जीवनकी रिक्तताकी पूर्ति अपनी वर्णसंवेदना द्वारा की। वर्णोंकी सतरंगी इन्द्रधनुषी आभा उनकी आत्मनृतिका प्रमुख साधन बनी और उसीको चित्रफलरूपर विविध प्रकारसे अवतीर्ण करनेमें वे सलग्न रहे। बहुतमे चित्र मात्र वर्ण-विन्यासके स्फुरणयुक्त आलापकी उपलब्धि के लिए बनाये गये।

प्रभाववादी आन्दोलनके साथ सन्बद्ध प्रमुख कलाकारोंमें जिनकी गणना होती है, उनमें मॉने, रेनुआ, पिसरो, सिल्ले तथा वेजील आदिके नाम महत्त्वपूर्ण हैं। मॉने और डेगसने भी प्रभाववादियोंके साथ ही मिलकर काम किया। उत्तर प्रभाववादके अन्तर्गत आनेवाले तत्कालीन तरुण कलाकार सेजॉ, गोगॉ, वानगफ तथा स्युरट, जिनको अन्तरराष्ट्रीय ख्याति प्राप्त हुई, उक्त प्रभाववादी चित्रकारोंने गम्भीर रूपमें अनुप्रेरित हुए। स्युरट और वानगफकी चित्रण-शैलीमें बिन्दुवादका स्पष्ट समावेश है, जो प्रभाववादियोंसे रिक्तकी तरह उन्होंने उपलब्ध किया और आत्म-प्रेरणासे अधिक संवेदनशील बना दिया। वानगफकी कला इस दृष्टिसे अधिक प्रगतिशील है।

इस आन्दोलनकी जड़ें 'सैलून दे रिप्यूजेन्'में मिलती हैं, जहाँ सन् १८६३के लगभग उपर्युक्त अनेक चित्रकारोंके चित्र प्रदर्शित होते रहते थे। मॉनेने कैफ गेरगसको केन्द्र बनाकर इन स्वतंत्र-चेताओंका नेतृत्व ग्रहण करनेकी चेष्टा की, परन्तु मॉने, रेनुआ, वेजील और सिल्लेने ग्लेयर्स स्टूडिओ-को छोड़कर मुक्त वातावरणमें चित्रणकी परम्परा चलायी। इनका कार्यक्षेत्र अधिकतर फॉल्टेनेब्ल्यूके समीपवर्ती भागमें रहता था। 'फैंको प्रशियन' सुद्धने इस चित्रकारवर्गको बिखरा दिया। कुछ इंग्लैण्ड अथवा अन्यत्र चले गये और कुछ नये प्रभावोंमें आ गये। सन् १८७४-८६के बीच लगभग सभी ठलोंके कलाकार विशिष्ट प्रभाववादी चित्र-प्रदर्शनियोंमें सम्मिलित होते रहे। इन प्रदर्शनियोंका आयोजन प्राचीन परम्परावादी नैल्लनोंकी चित्र-शैलीके विरुद्ध किया जाता था। मुख्य स्पर्षकाल १८८० तक रहा, जिसके पश्चात् बहुतेसे कलाकारोंकी स्थिति सुधर गयी और प्रभाववाद सिर रूप ग्रहण करने लगा। विकासकी चरम सीमाके बाद बहुतमे चित्रकार प्रभाववादी धारासे अलग होकर अभिव्यजनाकी नयी दिशाओंकी खोजमें लग गये और रूप तथा गठनके तत्त्वोंपर विशेष बल देने लगे। प्रभाववाद एक सीमातक बढ़कर उत्तर-प्रभाववादमें परिणत होने लगा। मॉने, जिसने नघर्षकालमें प्रभाववादियोंका सुद्ध नेतृत्व किया, परिवर्तनमें सबसे कम प्रभावित हुआ। कहा जा चुका है कि वान्तवमें प्रभाववाद

यथातथ्याकनकी वृत्तिका ही परिविस्तार है और आधुनिक कलाका बीज उसको अपेक्षा उत्तर-प्रभाववादकालीन चेतना-में निहित मिलता है। प्रभाववादने आधुनिक कलाके बीजको धारण करनेके योग्य भूमि तैयार की, साधारणतया यूरोपीय कला-समीक्षक ऐसा नहीं मानते। वे प्रभाववादके अन्तर्गत आधुनिक कलाका बीज खोजते हैं। प्रभाववादके अन्तर्गत विचार करनेपर कुछ तत्त्व ऐसे अवश्य मिलते हैं जिन्हें आधुनिक कलामें भी अपनाया गया है, जैसे, क्षण-विशेषकी अनुभूतिका महत्त्व, परम्परासे विरत होकर जीवनको अवतरित करनेके लिए नयी चित्रण-प्रणालीका ग्रहण तथा सामान्य जीवनमें प्रवेश करके विषयवस्तुका सकलन आदि। परन्तु प्रभाववादियोंकी मूल दृष्टि आधुनिक नहीं थी, क्योंकि उनका ध्यान चित्रकारके भावात्मक व्यक्तित्व-की उपलब्धि की ओर नहीं गया था और न उन्होंने अपनी कलाको ऐसे किन्हीं उद्देश्यमें समन्वित किया था। वस्तुजगत-के दर्शनसे उत्पन्न मनोरागों अथवा मानसिक भाव-संवेदनके स्थानपर वे 'दृश्य'के वैज्ञानिक वर्णानकनको ही अपना साध्य बनाये रहे। अपने पूर्ववर्ती यथार्थवादी कलाकारोंकी चित्रण-पद्धतिका नये वैज्ञानिक ज्ञानके सन्दर्भमें सशोधन करना मानो उनका प्रधान साध्य हो। इसी मौलिक अन्तरके कारण, जो प्रवृत्तिगत है, प्रभाववादको आधुनिक कलाका मूल माननेकी अपेक्षा प्राचीन यथार्थवादका एक परिविस्तार मानना अधिक युक्तिमत्त है।

चित्रकलाके क्षेत्रमें प्रभाववाद उन्नीसवीं शताब्दीतक ही सीमित रहा, परन्तु साहित्यमें बीसवीं शतीके प्रारम्भमें इसका प्रभाव परिलक्षित हुआ। कर्मिग्न तथा लोवेल आदिके द्वारा साहित्य, विशेषतः कविताके क्षेत्रमें प्रभाववादी रचनाओंकी सृष्टि हुई। जिस प्रकार चित्रकार वर्णयोजनासे प्रभावको अंकित करते थे, उसी तरह कविगण छन्दों, शब्दों तथा अक्षरोंके विशिष्ट अनमेल सघटनसे मानसिक प्रभावको व्यक्त करने लगे। स्थायी तथा वास्तविक तथ्यके स्थानपर अस्थायी क्षणिक विशेषकी प्रतीतिका अंकन साहित्यमें भी प्रभाववादका मुख्य लक्षण बना रहा। शीघ्र ही हासोन्मुख होकर साहित्यिक प्रभाववाद वैचित्र्य-प्रदर्शन-मात्र रह गया। उसके सशक्त तत्त्वोंकी आगे आनेवाली प्रयोगवादी धाराने आत्मसात् कर लिया। —ज० गु०

**प्रभावात्मक आलोचना-प्रणाली**—आलोच्य कृतिका आलोचकके मनपर जो प्रभाव अंकित होता है उसे ईमान-दारीके साथ प्रस्तुत कर देना प्रभावात्मक आलोचना-प्रणालीका वैशिष्ट्य कहा जाता है। इसे अँट्रेजीने 'इम्प्रेश-निस्टिक क्रिटिसिज्म' कहते हैं। इम्प्रेशन शब्द चित्रकलाकी शब्दावलीसे ग्रहण किया गया है। सफल कला-कृति मावुक और संवेदनशील व्यक्तियोंकी चेतना-शक्तिको उद्बुद्ध करती है। परिणामतः प्रत्येक संवेदनशील समीक्षक अपनी उद्बुद्ध चेतनाकी प्रतिक्रियाको व्यक्त कर कृतिका मूल्यांकन करता है। यह स्पष्ट है कि ऐसी समीक्षा कृतिके सन्पूर्ण रूपका वर्णन न होकर उसके द्वारा आलोचकके मनपर पड़नेवाले न्यूनाधिक प्रभावकी ही निर्देशिका होगी। अतः एक ही कृतिकी भिन्न-भिन्न समीक्षकोंके मनपर पड़नेवाले भिन्न-भिन्न प्रकारोंके अनुसार अनेक प्रकारकी आलोचनाएँ हो सकती



है। इसके अतिरिक्त प्रभाववादी आलोचक अपने मनपर अंकित प्रभावोंको इस रूपमें चित्रित करता है जो स्वयं साहित्य बन जाता है। एक कला-कृतिकी समीक्षा स्वयं कला बन जानेके कारण पुनः आलोचनाका विषय बन जाती है।

इस प्रणाली द्वारा हम साहित्यके प्रति आकृष्ट होते हैं। प्रभाववादी समीक्षक तीव्र संवेदनशील होनेके कारण कृतिके मर्मस्थलोंको सहज ही स्पर्श कर लेता है और अपनी उर्वर कल्पनाशक्तिके सहारे उनका उत्फुल्ल भावसे अंकन कर पाठकोंको अपने साथ ले जाता है। इसीमें उसकी सफलता निहित है। नीति और समाज-हितका साहित्य-कलासे कोई प्रयोजन है, इस ऊहापोहमें वह नहीं पड़ता। वह कलाको कलाके रूपमें ही स्वीकार करता है।

यह आलोचना-प्रणाली रचनात्मक आलोचना, आत्म-प्रधान आलोचना और स्वतन्त्र आलोचना-प्रणालीके बहुत सन्निकट है। रचनात्मक आलोचनामें कला-कृति आलोचक के मनको क्रियाशील कर देती है और मन रचनात्मक प्रक्रियाको दुहराकर एक नयी रचनाकी सृष्टि कर देता है (पाश्चात्य साहित्यालोचनके सिद्धान्तः गुप्त पृ० ८४)। दोनोंमें अन्तर यह है कि एकमें समीक्षक अपने मनके सभी प्रभावोंकी अपेक्षा विशिष्ट प्रभावको चित्रित करनेमें आनन्द अनुभव करता है और दूसरीमें सभी प्रभावोंका समन्वित रूप उपस्थित करता है। यह प्रणाली प्रशंसावादी आलोचना-प्रणालीके समकक्ष तभी आती है जब उसमें अंकित प्रभाव प्रशंसात्मक होते हैं। प्रशंसात्मक आलोचनामें हर स्रोतसे आनन्द-रसको संचित कर, कल्पनाप्रचुर भाषामें चित्रित किया जाता है (दे०—स्टडीज एण्ड एप्लीकेशन)। दोनों प्रणालियोंमें इतना ही अन्तर है कि जहाँ प्रशंसावादी आलोचना सदैव कृतिकी प्रशंसा करेगी वहाँ प्रभाववादी आलोचना आलोचकके मनपर पड़नेवाले विपरीत प्रभावके कारण उसकी घोर निन्दा भी कर सकती है। रामचन्द्र शुक्ल प्रभाववादी आलोचनाको कोई ठीक ठीकानेकी वस्तु ही नहीं मानते (हिन्दी साहित्यका इतिहास) और हजारीप्रसाद द्विवेदी इसे 'सामान्य मानदण्डके संस्तेमें विघ्न' स्वरूप समझते हैं (दे०—साहित्यका साथी, द्वितीय संस्करण, पृ० १४६)। हिन्दीमें प्राचीन कालसे ही इस प्रणालीके चिह्न मिलते हैं, जिसका पूर्ण विकास छायावादी युगमें दृष्टिगोचर हुआ है। प्राचीन कालमें 'सूर'की रचनाओं पर किसी प्रभाववादीकी यह उक्ति सर्वविश्रुत है—'किधौ सूरको सूर लख्यौ, किधौ सूरकी पीर। किधौ सूरको पद लख्यौ, बिधंत सकल सरीर।' (विशेषके लिए दे०—'द न्यू क्रिटिसिज्म'-स्पिंगर्न)। हर्बर्ट डिले अपनी 'साइस एण्ड लिटरेरी क्रिटिसिज्म'में लिखते हैं, 'अनुकृतिकी वस्तु है तो हमें उसका अनुभवमात्र करना चाहिये, उसपर लिखनेका यह कारण देनेकी आवश्यकता नहीं कि अमुक कविता क्यों अच्छी लगती है। यदि साहित्यमें समालोचनाका अस्तित्व आवश्यक है तब कोई वजह नहीं कि उसे साहित्यकी प्रवृत्तिके अनुसार वैज्ञानिक रूप क्यों न दिया जाय?' टी० एस० इलियट भी प्रभाववादी आलोचनाका प्रशंसक नहीं है, वह समीक्षामें विश्लेषणकी क्रियाको आवश्यक

मानता है।

—वि० मो० श०

**प्रमाणिका या नगस्वरूपिणी**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। भरतने इसे मत्तचेष्टित (ना० १६ १५), विरहांकने नाराचक, दामोदर मिश्र, जयदेव तथा देवने प्रमाणिका नाम दिया है। तुलसीने अरण्यकाण्डमें इस छन्दका सस्कृतमें प्रयोग किया है—'नमामि भक्तवत्सलम्'; केशवने नगस्वरूपिणी नाम दिया है, जो प्राचीन नाम ही है जिसे उन्होंने ग्रहण किया है। इसमें लघु-गुरुक्रमसे ८ वर्ण होते हैं। उदा०—'भलो बुरो न तू गुनै, बृथा कथा कहै सुनै। न रामदेव गाइहै, न देवलोक पाइहै' (रा० च० १-१६)।

—पु० श०

**प्रयत्न-दे०—'यत्न'।**

**प्रयाणगीत**—वीरगाथात्मक गीतोंका ही यह विभेद है, यद्यपि यह नामकरण आधुनिक है। रणभूमिकी ओर प्रयाण करनेवाली सेनाका उल्लासोद्दीप्त समवेत गान ही प्रयाणगीत है। उस अवसरपर किसी अन्य व्यक्ति द्वारा गाये जानेवाले गीतको भी प्रयाणगीत कहते हैं। 'प्रसाद'कृत 'हिमाद्रि तुंग श्रृंगसे' सर्वश्रेष्ठ प्रयाणगीत है, यद्यपि इस प्रकारकी रचनाके कई प्रयास किये गये हैं। स्वयंसेवकों द्वारा गाया जानेवाला गीत भी प्रयाणगीत है। राष्ट्रगानका भी प्रयाणगीतकी भाँति उपयोग होता है। —रा० खे० पा०

**प्रयोग (experiment)**—मूल शब्द विज्ञानके अन्वेषण-कार्य-विधिसे लिया गया है। इसकी प्रकृतिमें यह तथ्य निहित है कि किसी भी वस्तुकी मान्य प्रकृति (accepted nature)का ज्ञान प्रयोग द्वारा पुन अनुभव किया जा सकता है और नयी उपलब्धियाँ प्राप्त की जा सकती हैं। प्रयोगकी प्रक्रिया द्वारा मान्य एवं निर्धारित तथ्योंके अतिरिक्त नये तथ्य भी प्राप्त किये जा सकते हैं। साथ ही प्रयोग यह मानकर किया जाता है कि प्रयोगकर्ताकी उपलब्धियाँ सही भले ही न हों, किन्तु महत्त्वपूर्ण हो सकती हैं। इसलिए प्रत्येक प्रयोगका महत्त्व है और प्रयोगकर्ताकी स्थापनाओंका उपयोग है। दूसरे शब्दोंमें प्रयोगका उद्देश्य है मान्य सत्यका परीक्षण और फिर परीक्षण द्वारा सत्यके नये आयामोंका अन्वेषण।

इस परीक्षण और अन्वेषणकी प्रक्रियामें प्रयोगकर्ता किसी भी निर्धारित तथ्यको विभिन्न परिस्थितियोंमें रखकर उसका अध्ययन करता है। विज्ञानमें परीक्षणकी प्रक्रियामें प्रयोगकर्ता किसी भी वस्तुको विभिन्न परिस्थितियोंमें रखकर उसके व्यवहार (behaviour)का अध्ययन करता है, उसकी वास्तविक प्रकृतिका ज्ञान प्राप्त करता है, उसकी सीमाओं और सम्भावनाओंको आँकता है। इन समस्त परिस्थितियोंके अध्ययनके बाद वह कुछ निष्कर्ष निकालता है और उन निष्कर्षों द्वारा सत्यके नये आयामोंका साक्षात्कार करके उन्हें स्थापित करता है। आधुनिक मानव-विज्ञानासा वैज्ञानिक और विवेकपूर्ण है, इसलिए आज ज्ञानके प्रत्येक क्षेत्रमें इसके महत्त्वको स्वीकार कर लिया गया है। वैज्ञानिक दृष्टि किसी भी निर्धारित मान्यताको अन्तिम सत्यके रूपमें नहीं स्वीकार करती और न वह किसी भी निर्धारित मान्यताके प्रति शका उत्पन्न करनेमें वर्जनाओंको प्रश्रय देती है, इसीलिए वैज्ञानिक दृष्टिमें कोई भी वस्तु



कभी भी पुनः प्रयोगकी कक्षादीपर चढ़ाया जा सकता है और उसे फिरसे जाचा जा सकता है। देश-कालके साथ उनकी जिनकी मान्यता उचित होती है उसे स्वीकार किया जा सकता है, जितनी गलत होती है उसे अस्वीकार किया जाता है और जितनी नयी उपलब्धियाँ होती हैं उन्हें स्थापित किया जाना है। वैज्ञानिक दृष्टिकाल व्यक्ति किसी भी परम्पराको बिना उसकी समसामयिकता जाँचे वहन नहीं करता। वह परीक्षण, अन्वेषण, नीमा और सम्भावनाको अन्य किसी भी वस्तुकी अपेक्षा महत्त्वपूर्ण मानता है।

इस प्रकारसे प्रयोग, परीक्षण एवं विभिन्न तथ्योंके अन्वेषण करनेकी विधि है। इन्हीं परीक्षणोंके आधारपर वह किसी निष्कर्षपर पहुँचता है। ये निष्कर्ष ही उपलब्धियोंके रूपमें कार्य करते हैं। प्रयोग इन्हीं कारणोंसे किसी भी नव्यको अन्तिम सत्य नही मानता। नाथ ही वह प्रत्येक सत्यको परिस्थितियोंकी मापेक्षतामें देखनेका प्रयास करता है। परीक्षण प्रयोगकी जिज्ञासा है। अन्वेषण उपलब्धि है। प्रयोग स्वयं सत्यके नये आयामोंको जाननेका माध्यम है।

वैज्ञानिक दृष्टिके साथ-साथ यह स्पष्ट हो जाता है कि आजका ज्ञान केवल परम्परा और रूढ़िके बलपर पूर्ण नहीं हो सकता। सर्वमान्य सत्यकी भी परीक्षा की जा सकती है, उसको नये सन्दर्भमें, आधुनिकताके सन्दर्भमें रखकर उसका वास्तविक तथ्य जाना जा सकता है। जिस सीमा तक इस वैज्ञानिक दृष्टिको हम स्वीकार करते हैं उस सीमा तक हम प्रयोगके समर्थक कहे जा सकते हैं। प्रयोगको इस रूपमें स्वीकार करनेके बाद ही उनकी उपयोगिताका ज्ञान हो सकता है।

अस्तु प्रयोगकी मूल प्रवृत्ति परम्परागत स्थापनाओंसे आगे बढ़कर नयी दिशाओंकी स्थापना है। साथ ही प्रयोग यथार्थको जीवनके परिप्रेक्ष्यमें देखनेका साधन है। प्रयोगकी वास्तविक दृष्टि विवेकके आधारपर विकसित होती है। विवेककी प्रवृत्ति परीक्षण और उपलब्धिका बहुत बड़ा महत्त्व है, क्योंकि इसीके द्वारा सत्यके नये माध्यमको जाना जा सकता है।

किन्तु प्रयोगकी प्रक्रियामें कई स्थितियाँ हैं और उन स्थितियोंका ज्ञान आवश्यक है। प्रयोग वह स्वीकार करता है कि परम्परा अपने सन्पूर्ण तत्त्वोंके साथ बिना विवेकपूर्ण दृष्टिके सत्यको वहन करनेमें असमर्थ होती है। प्रयोग यह भी स्वीकार करता है कि रूढ़ियों द्वारा स्थापित सत्य जीवनको विकास नहीं दे पाता इसलिए उन रूढ़ियोंके स्थानपर हमें नये अन्वेषण करनेका अधिकार है। प्रयोग जीवनकी उदात्त भावनाओंका प्रतिनिधित्व करता है इसलिए उसके साधन हैं—जिज्ञासा, दृष्टि (VISION) और इनके साथका विकसित यथार्थ। अस्तु, (१) प्रयोग किसी भी निर्धारित सत्यको अन्तिम सत्य नहीं मानता। सत्यका वैज्ञानिक परीक्षण और परिशोधन किया जा सकता है। इसलिए सत्यका जीवन्त तत्त्व देश, काल और यथार्थके साथ विकसित होता है। इस विकासको जाननेकी प्रक्रिया प्रयोग है। (२) किसी भी वस्तुका व्यवहार (behaviour) उसकी प्रकृति (nature) निर्धारित करती है, किन्तु प्रकृति परिस्थितियों द्वारा शासित होती है। इन बदलती

परिस्थितिकी जागृकता ही ज्ञान और दृष्टि, दोनोंका अभिवर्धन करती है। प्रयोग इन परिस्थितियोंकी स्वीकृतिके साथ उनकी नीमाओं और सम्भावनाओंको जाननेकी प्रवृत्ति है। (३) नीमाओं द्वारा हमें एक स्थापित मर्यादा मन्काररूपमें मिलती है। सम्भावनाओं द्वारा हम एक नयी मर्यादा मिलती है। स्थापित मर्यादाके जीवन्त तत्त्वोंको स्वीकार करना और नयी मर्यादाका सम्भावनाओंको विकसित करना प्रयोगका धर्म है। पुरानी मर्यादाएँ हमें मन्कार देती हैं, नयी मर्यादाएँ विकासकी ओर प्रेषित करती हैं। इसलिए प्रयोग पुरानी मर्यादाके उस अंशको स्वीकार करता है जो नयी मर्यादाके विकासमें योग देती है। नयीके प्रति आस्थावान् होना प्रयोगकी प्रकृति है। (४) प्रयोग चमत्कारको कोई स्थान नहीं देता, क्योंकि चमत्कार विवेकको नष्ट करके अन्धविश्वासको प्रश्रय देता है। प्रत्येक अन्धविश्वास मानव-क्षमताका खण्डन करके स्थापित होता है, इसलिए प्रयोगका चमत्कारके साथ कोई सानजस्य होना कठिन है। परीक्षण और अन्वेषणकी प्रवृत्ति स्वतः यह सिद्ध करती है कि स्थापित रूढ़ि और आधुनिक सन्दर्भ इन दोनोंको शुद्ध विवेक ही दृष्टि प्रदान कर सकता है। चमत्कार (miracle) आधुनिकता और विवेक, दोनोंको अस्वीकार करके ही स्थापित होता है। प्रयोगकी वैज्ञानिक प्रक्रिया इसीलिए चमत्कारका विरोध ही नहीं करती, बल्कि उसका खण्डन करती है। (५) क्षण-प्रतिक्षणकी अनुभूतिका महत्त्व प्रयोगको गतिशीलता प्रदान करता है। किसी भी वस्तुस्थितिकी मूल प्रकृति सापेक्ष सत्य और सापेक्ष यथार्थका स्वरण करती है। परम्परा केवल अशक्तत्वको ही निर्धारित करती है। पूर्ण सत्य (whole truth) की ओर जिज्ञासु बौद्धिक जागृकता इस बातके लिए प्रेरणा देती है कि आशिक सत्यसे पूर्ण सत्यकी ओर उन्मुख होकर हम उसके नये आयामोंको जाननेकी चेष्टा करें। यह चेष्टा ही प्रयोगकी गति है। प्रयोग अपनेमें पूर्ण नहीं होता। वह मात्र एक प्रक्रिया है, जिससे किसी भी वस्तुका या किसी भी सत्यका व्यावहारिक और वैज्ञानिक अर्थ एवं सन्दर्भ जाना जा सकता है। प्रत्येक जीवन-वस्तु या परिस्थितिकी गतिशीलता (dynamics) सदैव अपने व्यवहार और अपनी प्रकृति द्वारा सत्य और यथार्थके प्रति नया दृष्टिकोण प्रस्तुत करती है। प्रयोग इन दृष्टिकोणोंको व्यर्थ नहीं मानना बल्कि उनके माध्यमसे नये स्तरोंका अन्वेषण करनेका प्रयास करता है। इसलिए सत्य अन्वेषण है, प्रयोग केवल एक माध्यममात्र ही रह जाता है।

माध्यमकी एक विशेषता होती है, क्योंकि उसके सानर्थ्यपर ही अन्वेषण हो सकता है। प्रयोगकी विशेषता आजके आधुनिकतम प्रबुद्ध व्यक्तिके लिए इसलिए और भी अधिक है कि प्रयोग द्वारा ही स्थापित मान्यताओंका विवेकपूर्ण खण्डन प्रस्तुत किया जा सकता है। प्रयोग जहाँ सत्यकी व्याख्या प्रस्तुत करता है वहीं उसके नये धरातलों और आयामोंको भी प्रस्तुत करता है। प्रयोग इसीलिए केवल प्रक्रियाविशेष है, लक्ष्यविशेष नहीं। खण्डन वह इसलिए करता है कि देश-कालके विकासके साथ स्थापित मान्यताका सन्पूर्ण रूप सन्दर्भहीन होता है और आवश्यकता

इस बातकी होती है कि स्थापित मान्यताका केवल उतना ही अंश लिया जाय जो आजके सन्दर्भमें उचित सिद्ध हो जाय।

✓ **प्रयोग-युग**—सन् १९४३में 'अश्वेय' ने अपने छ मित्रोंके साथ 'तार सप्तक' का प्रकाशन किया। इन कवियोंका एक साथ खड़े होनेका प्रयोजन था—'उनके तो एकत्र होनेका कारण ही यही है कि वे किसी एक स्कूलके नहीं हैं, किसी मंजिलपर पहुँचे हुए नहीं हैं, अभी राही हैं—राही नहीं, राहोंके अन्वेषी। तात्पर्य यह कि इनका काव्यके प्रति एक अन्वेषीका दृष्टिकोण था और इसी दृष्टिकोणने इन्हें एक सूत्रमें प्रथित किया था। 'तार सप्तक' का प्रकाशन हिन्दी साहित्यकी अत्यन्त महत्त्वपूर्ण घटनाओंमेंसे एक है।

प्रयोग-युगका सूत्रपात यहीसे माना जाता है; यद्यपि प्रयोगवादी नामसे 'तार सप्तक' के सम्पादक 'अश्वेय' सहमत नहीं, बल्कि उन्होंने 'दूसरा सप्तक' (१९५१) की भूमिकामें इसका विरोध भी किया है। प्रयोगका कोई वाद नहीं है। हम वादी नहीं रहे, नहीं हैं। न प्रयोग अपने आपमें इष्ट या साध्य है। ठीक इसी तरह कविताका भी कोई वाद नहीं है; कविता भी अपने-आपमें इष्ट या साध्य नहीं है। अतः हम प्रयोगवादी कहना उतना ही सार्थक या निरर्थक है जितना हमें कवितावादी कहना। परन्तु जिस प्रकार छायावादियोंके नहीं चाहनेपर भी, छायावादकी संज्ञा निरर्थक होकर भी हिन्दी पाठकों, आलोचकोंके बीच प्रचलित हो गयी, उसी प्रकार प्रयोगवाद भी चल पड़ा।

इन नये कवियोंके सम्मुख वर्तमान युगकी जटिल संवेदनाएँ एवं उलझी मानव-समस्याएँ थीं। सम्पूर्ण जीवन बड़ी तेजीसे बदल रहा था। मशीनी सम्पत्ता और संस्कृतिमें पल्लवित होनेवाला समाज अपने पूर्वसमाजसे सर्वथा भिन्न था। प्रगतिवादतक आते-आते युगका दृष्टिकोण यथार्थमूलक हो सका था। वैज्ञानिक नहीं। निस्सन्देह आजके वैज्ञानिक युगमें जिन्दगीका पूरा ताना-बाना उलट-पलट गया है। मानवीय सम्बन्ध; मानवीय मूल्य पहलेकी अपेक्षा अधिक जटिल, सकुल और अस्त-व्यस्त हैं। आर्थिक कठिनाइयाँ, राजनीतिक संघर्ष और वैज्ञानिक आविष्कार आज समाजको बड़ी तेजीके साथ बदलते जा रहे हैं। यह ठीक है कि मनुष्यके स्थायी भाव ये ही हैं जो आजसे ५०० या १००० वर्ष पहले थे, परन्तु प्रत्येक युगमें युगका अपना परिवेश होता है, उसकी अपनी विशेषताएँ होती हैं और साथ ही उसकी अपनी कमियाँ होती हैं। इसीलिए हर एक युगमें नये साहित्यकी आवश्यकता पड़ती है। प्रयोगवाद अपने समर्थनमें यह नहीं कहता कि उसका अभीष्ट एवं सिद्धि प्रयोगमात्र है; बल्कि उसका आग्रह है कि प्रयोगके माध्यमसे ही आजकी जटिल एवं अस्त-व्यस्त संवेदनाकी अभिव्यक्ति हो सकती है। प्रयोगशीलताकी मूल प्रेरणाके सम्बन्धमें अश्वेय कहते हैं—'जो व्यक्तिका अनुभूत है उसे समष्टितक कैसे उसकी सम्पूर्णतामें पहुँचाया जाय, यही पहली समस्या है जो प्रयोगशीलताको ललकारती है, क्योंकि कवि अनुभव करता है कि भाषाका पुराना व्यापकत्व नहीं है। नयी परिस्थितिसे नया रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करनेके उद्देश्यसे ही नये कवि एक जगह इकट्ठे हुए थे और

इसीलिए इन कवियोंने घोषित किया 'नवोन्मेषसे विस्फूर्जित और उत्तेजित कल्पनाकी हिन्दी कवितामें कमी है। उसके लिए हमें अपना अलंकार-विधान आमूल बदलना होगा, उपमान-माँजने होंगे, रूपकोंकी कलाई खोलनी होगी, उत्प्रेक्षाएँ सचमुच भावके उत्तसे उत्प्रेरित हैं या नहीं, यह देखना होगा।'

यहाँ यह दोहराना अनपेक्षित नहीं होगा कि प्रगतिवाद-कालकी परिस्थितियाँ आजकी परिस्थितियोंसे बहुत भिन्न नहीं थीं और इसीलिए उस कालके बहुतेरे कवि इस खेवमें आ गये। विस्तृत प्रगतिवादियोंने यथार्थ जीवनके बदलते हुए अनेक पक्षोंमेंसे एक पक्षको चुना—वह पक्ष था आर्थिक वैषम्य एवं वर्ग-संघर्षका। जीवनके अन्यान्य पक्ष उनकी दृष्टिमें उपेक्षित रह गये थे। फलतः नये कवियोंकी आवश्यकता आ पड़ी, जिन्होंने अपने काव्यके उपादानके क्षेत्रको विस्तृत किया और बहुपक्षी जीवनको अंकित करनेका प्रयत्न किया।

'तार सप्तक' (१९४३) के कवियोंमें गजानन माधव मुक्तिबोध, नेमिचन्द्र जैन, भारतभूषण अग्रवाल, प्रभाकर मानव, गिरिजाकुमार माथुर, रामविलास शर्मा तथा 'अश्वेय' आते हैं। 'दूसरा सप्तक' १९५१में प्रकाशित हुआ, जिसमें भवानीप्रसाद मिश्र, शकुन्तला माथुर, हरिनारायण व्यास, शमशेरबहादुर सिंह, नरेशकुमार मेहता, रघुवीर सहाय तथा धर्मवीर भारतीकी रचनाएँ संगृहीत हैं। 'प्रतीक' पत्रका प्रकाशन जुलाई, १९४७से हुआ, जिसने प्रयोगवादकी काफी वल दिया। इसके सम्पादक 'अश्वेय' थे। पटनासे प्रकाशित 'पाटल' ने भी इस धाराको पुष्ट किया। तत्पश्चात् जगदीश गुप्त तथा रामस्वरूप चतुर्वेदीके सम्पादकत्वमें 'नयी कविता' का प्रकाशन १९५४में हुआ। विहारसे 'कविता' नामक पत्रका प्रकाशन १९५५में हुआ। इस बीच कुछ अन्य संग्रह भी आये, जैसे, 'विविधा', 'कविताएँ १९५४'। प्रारम्भमें इस धाराकी गति अवश्य मन्द थी, परन्तु धीरे-धीरे इसने हिन्दी काव्यको व्यापक रूपसे प्रभावित किया। आज हिन्दीमें प्रकाशित होनेवाली प्रायः सभी पत्र-पत्रिकाओंमें इस धाराकी कविताओंको उचित प्रतिष्ठा मिलने लगी है। इस नयी धाराके कवियोंमें कुछ निश्चय ही महत्त्वपूर्ण हैं, जिनका उल्लेख आवश्यक है। 'अश्वेय' सबसे पहले आते हैं। इनके छ कविता-संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं—'भगदूत', 'चिन्ता', 'इत्यलम्', 'हरी वासपर क्षणमर', 'बावरा अहरी', और 'इन्द्र धनु रौंदे हुए थे'। अन्तिम तीन मकलन विशेषतः प्रयोगवादी हैं।

दूसरे महत्त्वपूर्ण कवि हैं भवानीप्रसाद मिश्र, जिनका 'गीतफरोश' नामसे एक संग्रह प्रकाशित हुआ है। इनके काव्यकी शक्ति असाधारण तथ्यपर निर्भर नहीं करती बल्कि साधारणको असाधारण बनाकर पाठकोंके हृदयको छूनेमें विश्वास करती है।

गिरिजाकुमार माथुरके अवतक तीन काव्य-संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं—'मंजीर', 'नाश और निर्माण' तथा 'धूपके पान'। इनकी अभिव्यजनापर छायावादी शैलीका प्रभाव स्पष्ट है। इनकी भावना रगीन और रोमांसिक है।

धर्मवीर भारती अपेक्षाकृत अधिक मौलिक और स्वतः-स्फूर्त हैं। इनकी अवतक दो पुस्तकें प्रकाशित हो चुकी हैं—

‘ठण्डा लोहा’ तथा ‘अन्धा युग’। ‘ठण्डा लोहा’ इनकी स्फुट कविताओंका संग्रह है और ‘अन्धा युग’ एक दृश्य-काव्य है। ‘अन्धा युग’ निम्नचय ही हिन्दी काव्य-क्षेत्रमें एक नया कदम है।

अन्य प्रमुख कवियोंमें नरेशकुमार मेहता, भारतभूषण अग्रवाल, नैमिचन्द्र जैन, शमशेरबहादुर सिंह आदि उल्लेखनीय हैं। यद्यपि इन नवके काव्य-संग्रह प्रकाशित नहीं हो सके हैं।

प्रयोगवादके विकसित रूप नयी कविता-वर्गके कवियोंमें लक्ष्मीकान्त वर्मा, सर्वेश्वरदयाल सक्सेना, बालकृष्ण राव, विजयदेवनारायण साहू, जगदीश गुप्त, कुँवरनारायण, दुष्यन्तकुमार आदिके नाम लिये जायेंगे।

प्रयोगवादपर अनेक आक्षेप लगाये जाते हैं। नन्ददुलारे वानपेयी साधारणीकरणकी शिकायत करते हैं, तो शिवदान सिंह चौहान पाश्चात्य साहित्यके प्रतीकवादका अनुकरण-नात्र मानते हैं। पर नारे विरोधों तथा नक्षत्रोंके बावजूद प्रयोग-युग अभी समाप्त नहीं हुआ है। प्रयोगवादने नयी कविता(दे०)का अधिक पुष्ट तथा विकसित रूप धारण कर लिया है, जो अब धीरे-धीरे नवलेखनके व्यापक आन्दोलनमें परिणत हो रहा है। —रा० क० न०

**प्रयोगवाद**—एक विशेष साहित्यिक प्रवृत्ति जिसका जन्म हिन्दीके काव्य-क्षेत्रमें ‘तार सप्तक’(१९४३ ई०)के प्रकाशनके साथ माना जाता है। ‘तार सप्तक’में ‘अज्ञेय ने प्रयोगकी व्याख्या प्रस्तुत करते हुए अपनी कविताओंके वक्तव्यमें कहा है, ‘प्रयोग सभी कालोंके कवियोंने किये हैं, यद्यपि किसी एक कालमें किसी विशेष दिशामें प्रयोग करनेकी प्रवृत्ति स्वाभाविक हो है। किन्तु कवि क्रमशः अनुभव करता आया है कि जिन क्षेत्रोंमें प्रयोग हुए हैं उनसे आगे बढ़कर अब उन क्षेत्रोंका अन्वेषण करना चाहिये, जिन्हें अभी नहीं छुआ गया है या जिनको अमेघ मान लिया गया है।’ (तार सप्तक, पृ० ७५)

उपर्युक्त सन्दर्भसे यह स्पष्ट हो जाता है कि प्रयोगकी अनुभूति उन क्षेत्रोंकी अन्वेषण प्रवृत्ति है, जिन्हें अमेघ या निरपेक्ष या अन्वेषणर मानकर छोड़ दिया गया था। प्रयोगवाद ज्ञातसे अज्ञातकी ओर बढ़नेकी बौद्धिक जागरूकता है। यह जागरूकता ‘व्यक्ति-मत्त्व’ और ‘व्यापक सत्य’के स्तरोंपर व्यक्तिकी अनुभूतिकी सार्थकताको भी महत्वपूर्ण मानती है। प्रयोगवाद व्यक्ति-अनुभूतिकी शक्तिको मानते हुए नमष्टिकी सन्पूर्णतातक पहुँचनेका प्रयत्न है। परम्परा केवल यही सिखाती है कि व्यक्ति-अनुभूतिका कोई विशेष महत्त्व नहीं है, महत्त्वकी वस्तु व्यापक सत्य, समष्टिज्ञा नत्य ही है। इसीलिए परम्परा अपनी रूढ़िमें अन्वेषण और परीक्षणको महत्त्वहीन मानती है। परम्परान्नादी स्थापित सत्यके आगे बढ़नेमें शक्य है प्रस्तुत करता है। प्रयोगवाद व्यक्ति-मत्त्व और व्यापक सत्य अथवा व्यक्ति-अनुभूति और नमष्टि अनुभूतिको एक ही सत्यके दो रूप मानता है। प्रयोगवाद एक ओर व्यक्ति-अनुभूतिकी समष्टि-अनुभूतितक उत्सर्ग करनेका प्रयास है, तो दूसरी ओर वह रूढ़िका विरोधी और अन्वेषणका नमर्थक भी है।

अस्तु, प्रयोगवादका मन्व्य नमस्त परम्पराओंका

खण्डन करना नहीं है, बल्कि उसके निर्जीव तत्त्वोंके स्थानपर नये जीवन्त तत्त्वोंका अन्वेषण करना है। देश और कालके अनुसार प्रत्येक परम्परा मूलतः प्रयोगात्मक रूपमें ही विकसित होती है। जब वह देश और कालकी प्रगतिके साथ आगे विकसित होना बन्द कर देती है तो उसका रूप रूढ़िका हो जाता है। जिस क्षण कोई भी बौद्धिक विद्याया परम्पराकी रूढ़िकी स्वीकार करके नये माध्यमोंको अपनावनेकी प्रवृत्ति अपनाती है, वह प्रयोगशीलताकी ओर अग्रसर होती है। दूसरे शब्दोंमें, रूढ़िकी तीव्र अक्षमता ही प्रयोगके नये अक्षरोंको विकसित होनेके लिए बाध्य करती है। ऐसा इसलिए होता है क्योंकि समयके साथ विकसित यथार्थ भाव-बोध स्थापित मान्यताओंसे इतने आगे होते हैं कि वे इस यथार्थके सन्पूर्ण भाव-स्तरको बहान करनेमें असमर्थ होते हैं। प्रयोगवाद, यदि इस दृष्टिसे देखा जाय, तो परम्पराकी असमर्थतामें साहित्यकारकी जिज्ञासामय अभिव्यक्तिका साधन है।

हिन्दीमें प्रयोगवादका जन्म एक विशेष स्थितिमें हुआ। प्रयोगवाद या प्रयोगकी आवश्यकता साहित्यमें उस समय उपस्थित होती है जब कविताकी प्रेषणीयता इतनी अभिधापूर्ण हो जाती है कि उनमें कोई रस विशेष नहीं मिल पाता अथवा कोई रागात्मक सहानुभूति नहीं मिल पाती। प्रयोगकी सार्थकता सर्व्व शस्त्रोंमें ही निहित रहती है कि कवि एक रूढ़िकी त्यागकर नये स्तरपर रागात्मक मन्व्यको ढूँढता है और यह प्रयास करता है कि वे माध्यम जो अपनी प्रेषणीयता नष्ट कर चुके हैं अथवा जो अत्यधिक अभिधात्मक हो गये हैं, उनके अतिरिक्त माध्यमोंको स्थापित करे। हिन्दीमें इस विविध विचारधाराके जन्मके कुछ कारण थे। प्रथम तो यह कि छायावादने अपने शब्दाडम्बरमें बहुतने शब्दों और विम्बोंके गतिशील तत्त्वोंको नष्ट कर दिया था। दूसरी ओर प्रगतिवादने सामाजिकताके नामपर विभिन्न भाव-स्तरोंको एवं शब्द-संस्कारोंको अभिधात्मक बना दिया था। ऐसी स्थितिमें नये भाव-बोधको व्यक्त करनेके लिए न तो शब्दोंमें सामर्थ्य था और न परम्पराने मिली हुई शैलीमें। परिणामस्वरूप उन कवियोंको, जो इनसे पृथक् थे, सर्व्वथा नया स्तर और नये माध्यमोंका प्रयोग करना पड़ा। ऐसा इसलिए और भी करना पड़ा, क्योंकि भाव-स्तरकी नयी अनुभूतियाँ विषय और सन्दर्भमें इन दोनोंसे सर्व्वथा भिन्न थीं।

प्रयोगवाद बौद्धिकस्तरपर यह स्वीकार करके चलता है कि अनुभूतियोंकी अभिव्यक्तिके लिए माध्यमकी उपयोगिता है, न कि माध्यमकी सीमाओंके अनुसार अभिव्यक्तिकी कौट-छोटीकी। अनुभूतियोंके स्तरपर प्रयोगवाद यह स्वीकार करता है कि कोई भी अनुभूति अपने क्षणमें उतनी ही महत्त्वपूर्ण है जितनी कि समूचे जीवनके मुक्त विस्तारमें। इसलिए उन क्षणका भी महत्त्व है जिसमें हम किसी अनुभूतिका साक्षात्कार करते हैं। यदि समूचे जीवनके सन्दर्भमें वह क्षण छोटेसे छोटा है तो भी उसकी अपनी उपयोगिता है, उसे समूचे जीवनके सन्दर्भके आधारपर त्यागा नहीं जा सकता। समूचे जीवनकी अनुभूतिके स्वरके नाने न तो व्यक्तिकी अनुभूति त्याग्य समझी जा सकती है

और न क्षणको एकदम नगण्य माना जा सकता है।

यथार्थके नये सन्दर्भमें प्रयोगवाद यथार्थ और जीवनकी सापेक्षताको अधिक व्यापक स्तरपर देखनेकी चेष्टा करता है। प्रयोगवाद यह मानकर नयी दिशाओंका अन्वेषण करना अनिवार्य समझता है कि वे तथ्य जो केवल सत्कारवद्ध हो चुके हैं, उनमें न तो आधुनिकता है और न यथार्थकी गतिशील शक्तिको सहन कर सकनेकी क्षमता। यथार्थ विकासशील है, जीवन विकासशील है, अनुभूतियोंमें नये स्तर ग्रहण करनेकी शक्ति है, अभिव्यक्तिको अनुभूतियोंके अनुकूल नये माध्यमोंका प्रयोग करनेका अधिकार है।

साथ ही प्रयोगवाद यह मानकर चलता है कि किसी भी अनुभूतिकी एक बौद्धिक पृष्ठभूमि होती है और वह पृष्ठभूमि भी काव्यात्मक है। बौद्धिकता भी काव्यका अंग है, क्योंकि वह अनुभूतिका जीवित अंश है। किसी भावका बोध एक बौद्धिक प्रक्रिया है। हृदयवादी इस बौद्धिकताका वहिष्कार करके उसे सर्वथा त्याज्य बनानेकी चेष्टा करते हैं। प्रयोगवाद इस त्याज्य विभाजनको नहीं स्वीकार करता। वह मानता है कि प्रत्येक अनुभूतिका अर्थ और उसका सन्दर्भ एक बौद्धिक व्यक्तिकी अनुभूति है, इसलिए बौद्धिकताको काव्यानुभूतिसे पृथक् करके नहीं देखा जा सकता।

शिल्पकी दृष्टिमें प्रयोगवादी काव्य-पद्धतिमें प्रत्येक विषयके साथ-साथ उसका शिल्प स्वयं विकसित होता है। शिल्पको विषय-वस्तुसे पृथक् करके देखना उसकी वास्तविकताको न समझना है। विषयके अनुकूल शिल्प अनिवार्य रूपसे प्रस्तुत होता है। विषयवस्तु और शिल्प, दोनों अविभाज्य अंग हैं। दोनोंका विकास एक साथ होता है। बहुधा कविता विषयके साथ ही एक रूप लेकर प्रस्तुत होती है और वह जिस रूपमें प्रस्तुत हो वही उसका वास्तविक शिल्प है।

इसके साथ यह स्पष्ट हो जाता है कि किसी भी नये विषयको पुराने शिल्पके माध्यमसे नहीं व्यक्त किया जा सकता। यदि विषय-वस्तु नयी है तो प्रयोगवाद यह मानता है कि उसकी नवीनता ही उसके शिल्पको नया आकार देनेके लिए बाध्य करेगी। शिल्प न तो ऊपरसे लादा जा सकता है और न उसको खींच-तानकर हर अनुभूतिकी व्यक्त करनेके लिए फँलाया या सिकोड़ा जा सकता है। अस्तु, प्रयोगवाद शिल्पके लिए किसी रीतिकी अनिवार्यता नहीं मानता।

कुछ आलोचक प्रयोगवादको केवल शिल्प-चमत्कार ही मानते हैं। उनकी यह धारणा भ्रमपूर्ण है, क्योंकि प्रयोगवाद जिस तथ्यका समर्थन करता है उसमें यह निहित है कि भावनाओंके लिए कोई रूपविशेष नहीं चाहिये। भावनाएँ स्वयं अपनी शक्तिसे अपना रूप धारण करती हैं और जिस रूपको वह स्वाभाविकताके अनुसार ग्रहण करती हैं, वही उनका वास्तविक शिल्प होता है।

प्रयोगवादी रचनामें शिल्पका एक और भी अर्थ है। शिल्पको प्रयोगवाद शिल्पीके व्यक्तित्वका अंग मानता है। यही कारण है कि प्रयोगवादी रचना-प्रक्रिया उस व्यक्तित्वकी पूर्ण अभिव्यक्तिकी काव्य-शिल्पका महत्त्वपूर्ण अंग

मानकर स्वीकार भी करती है। जितना बड़ा व्यक्तित्व शिल्पीका होगा उतना कुशल शिल्प उसकी रचनाओंमें व्यक्त होगा। रीतिमें व्यक्तित्वकी सत्ता और उसका महत्त्व नष्ट होता है। प्रयोगवाद कविके व्यक्तित्वकी स्वतन्त्रताको स्वीकार करता है इसीलिए वह किसी भी ऐसी रीतिका समर्थक नहीं है, जिससे काव्यका वास्तविक रूप नष्ट हो जाय अथवा उसकी वास्तविक मर्यादा नष्ट होकर मकुचित हो जाय।

काव्यमें प्रयोगवाद साहित्यिक चेतनाकी सजीवता प्रदर्शित करता है। साथ ही वह उस धरातलका निर्माण भी करता है जहाँ यथार्थ एवं मूल्योंके नये परिप्रेक्ष्य स्पष्ट रूपमें प्रस्तुत हो सकें। सजीवताका आशय ही यह है कि हम अपनी अनुभूतियोंके प्रति अधिकसे अधिक ईमानदारीका व्यवहार रख सकें। कोई भी कविता अच्छी या बुरी अपनी ईमानदारीके नाते ही हो पाती है। यदि यह ईमानदारी कवितामें सुरक्षित है तो उसकी प्रेषणीयता और उसका प्रयोग भी सफल प्रयोग है।

प्रेषणीयताके प्रश्नपर प्रयोगवाद जहाँ शानके विशेषीकरणको सत्य मानता है वहीं वह यह भी स्वीकार करता है कि प्रत्येक विशेषीकरण और साधारणीकरणकी समस्या दोनोंके तिरस्कारसे नहीं सुलझ सकती। विशेषीकरण यदि आजके युगका स्थापित सत्य है तो साधारणीकरण विगत युगका अभिधात्मक सत्य है। काव्य-रचना न तो केवल विशेषीकरण द्वारा प्रेषणीय हो सकती है, न मात्र साधारणीकरण द्वारा उसको सफलता मिल सकती है। प्रयोग इन दोनोंकी वास्तविक मर्यादाकी रक्षा करनेका प्रयास होता है।

[सहायक ग्रन्थ—‘तार सप्तक’ तथा ‘दूसरा सप्तक’की भूमिकाएँ]

—ल० का० व०

**प्रयोगशील**—(दि०—‘प्रयोग’, ‘प्रयोगवाद’) प्रयोगवाद शब्दको भ्रामक सिद्ध करते हुए ‘अद्येय’ द्वारा हिन्दीकी इसी नामकी काव्यधाराके लिए प्रस्तावित नाम। प्रयोगशील वह है जो आधुनिकताका समर्थन करते हुए नये भावबोधको अधिकसे अधिक अन्वेषणकी ओर अग्रसर करे। अन्वेषण मानव-प्रकृतिका सहज गुण है। इस गुणके साथ ही मानव-स्वभावकी अभिरुचि और उसका सौन्दर्य-बोध, दोनोंका गहरा सम्बन्ध है। अभिरुचिमें विकास होना, उसका बदलना और नयेके प्रति जागरूक होना स्वतः यह सिद्ध करता है कि जो सर्वमान्य अथवा प्रचलित है, उसमें कहीं-न-कहीं जीर्णता है, रूकावट है अथवा प्रेषणीयताकी कमी है। इस प्रेषणीयताका तथा नयी अभिरुचि और नये सौन्दर्यबोधके साथ अधिकसे अधिक नये आयामोंका अन्वेषण ही प्रयोगशीलताकी प्रवृत्ति है, जो उसको अधिक नया बनाये रखती है।

प्रयोगशीलताकी समस्या है व्यक्ति-अनुभूतिकी समष्टि-अनुभूतितक पहुँचाना। यह समस्या प्रयोगशील रूपमें इसलिए प्रस्तुत होती है, क्योंकि शब्दों, भावों और अनुभूतियोंके सत्कार नष्ट हो जानेके कारण प्रयोगशील नये माध्यमोंको स्वीकार करता है और ये माध्यम साधारणतः इतने अपरिचित अथवा नवीन होते हैं कि सहमा उचित रूपमें वह सहज बोध नहीं प्रस्तुत कर पाते जो परम्परागत शैली द्वारा सम्भव हो सकता है। इस विषयमें प्रयोगशीलता-

की व्याख्या करते हुए 'अश्रेय'ने कहा है, 'जो व्यक्तिका अनुभूत है उसे समष्टिक के समस्तिकी सम्पूर्णतामें पहुँचाया जाय, यही ममस्या है जो प्रयोगशीलताको ललकारती है। इसके बाद इतर समस्याएँ हैं कि वह अनुभूत ही कितना बड़ा या छोटा है, घटिया या बढ़िया है, सामाजिक या अनामाजिक, उर्ध्व या अध या बहिर्मुखी है, इत्यादि।' (नार सप्तक, पृष्ठ ७५)। 'अश्रेय'के इस कथनका आग्रह यह स्पष्ट कर देता है कि प्रयोगशीलताका केवल प्रयोगतत्त्व सम्बन्ध नहीं है। उसका सम्बन्ध उन समस्त तत्त्वोंसे है जो कविके अहम्को सुरक्षित रखते हुए उसे अपनी बात कह सकनेकी शक्ति देते हैं। कविका काव्य और व्यापक सत्यमें कोई अन्तर नहीं है। व्यापक सत्य या समष्टि सत्य व्यक्तिनापेक्ष है और इसी प्रकार व्यक्ति-सत्य या आत्मसत्य भी समाज-नापेक्ष होता है। प्रयोगशीलताका समर्थक व्यक्ति सत्यके माध्यमसे व्यापक सत्यकी उपलब्धिको श्रेयस्कर समझना है।

—ल० का० व०

**प्रयोगातिशय**—यह रूपकगत प्रस्तावनाका एक भेद है। 'वह आ रहा है' इस प्रकार वचनका प्रयोग करते हुए जहाँ सूत्रधार किसी पात्रका प्रवेश कराता है वहाँ प्रयोगातिशय नामक प्रस्तावना होती है, जैसे, 'अभिज्ञानशाकुन्तल'में 'जैसे यह राजा दुष्यन्त की सूचना प्रयोगातिशय है।

—व० सि०

**प्रयोजनवतीलक्षणा**—लक्षणाके प्रमुख भेदोंमें एक, मुख्य अर्थके वाधित होनेपर जब किसी प्रयोजनके लिए—किसी विशेष अभिप्रायमें—मुख्य अर्थमें सम्बन्ध रखनेवाले किसी भिन्न (लक्ष्यार्थ) अर्थको ग्रहण किया जाता है, तो उसे प्रयोजनवती लक्षणा कहा जाता है। मम्मट और विश्वनाथ, दोनोंने उदाहरण दिया है—'गंगाया घोष', यहाँ गंगा शब्दका मुख्यार्थ 'गंगाका प्रवाह' वाधित है, क्योंकि गंगाकी धारापर गाँवका होना सम्भव नहीं है। तदनन्तर गंगाके सम्बन्धसे इसका अन्य अर्थ 'गंगाका तट' ग्रहण किया जाता है। लक्ष्यार्थ तटका मुख्य अर्थ प्रवाहके साथ सामीप्य-सम्बन्ध है और नाथ ही यहाँ इस अर्थ-ग्रहणका कारण रूढ़ि न होकर प्रयोजन है। 'गंगापर वस्ती' कहनेका तात्पर्य गाँवकी पवित्रता तथा शीतलता आदिकी विशेषताकी सूचना देना भी है। 'गंगाके तटकी वस्ती' कहनेमें यह भाव व्यक्त नहीं हो सकता था, क्योंकि शीतलतादि गुण गंगाप्रवाहमें हैं, न कि तटमें। प्रयोजनवती लक्षणाके भेदोपभेदके लिए दे०—'लक्षणा शक्ति'। काव्यगत उदा०—'तुम शुद्ध बुद्ध आत्मा केवल, हे चिर पुराण, हे चिर नवीन।' (पन्त), यहाँ गान्धीजीकी निर्विकार तथा अत्यन्त पवित्र मिद्ध करनेके प्रयोजनमें ही उन्हें 'आत्मा' कहा गया है।

—र०

**प्ररूढयौवना**—दे०—'मध्या', नायिका।

**प्ररूढस्मरा**—दे०—'मध्या', नायिका।

**प्रलय**—दे०—'सात्त्विक अनुभाव', आठवाँ।

**प्रवक्ता**—दे०—'रेडियो नाटक'।

**प्रवत्स्यप्रेयसी (नायिका)**—अवस्थानुसार नायिकाओंके विभाजनका एक भेद, विशेषके लिए दे०—'नायिका-भेद'। सर्वप्रथम भानुदत्तने इस नायिकाकी स्वीकृति दी है—'यस्या पतिरग्रिमक्षणे देशान्तर यास्यत्येव सा' अर्थात्

जिसका पति या प्रिय आगे विदेश जानेवाला है, वह नायिका। प्रवत्स्यत् शब्दका अर्थ होता है प्रवासमें जाने ही वाला। मतिरामने इस स्थितिमें 'विकल होय जो बाल' भी कहा है, यद्यपि पद्माकरने केवल भानुदत्तका भाव लिया है—'चलन चहै परदेशकी'। नायिकाकी इस अवस्थाके अन्तर्गत स्वकीयाके मुग्धादिक भेद, परकीया तथा मामान्याको स्वीकार किया गया है। रहीमकी मुग्धा मौन भावसे अविभूत हो गयी है—'परिगा कान सखियवा पिय कर गौन। बेठी कनक पलंगिआ होइँ मौन।' (ब० भा० ना० : २. ५३६)। वह अपनी व्यथाको लाजवश व्यक्त नहीं कर पाती—'नोवति न रैन दिन रोवति रहति बाल, बूझै कहत मायकेकी सुधि आयी है।' (रसराम मतिराम २०७)। मध्या अपनी लज्जा संभालनेमें असमर्थ हो रही है—'अवहीं लै मिलि मोहि सखि चलत आज ब्रजराज। अँसुवन राखति रोकि कं जियहि निकामति लाज।' (वही. २०९)। प्रौढ़ा न्वत प्रियने निरुत्सर्ग होकर अपने विरहका निवेदन करती है—'रावरी तियाको तरवर सरवरनके, किसलै कमल है है बारक विछावने।' (वही २१०)। वह अपनी आकांक्षा भी प्रकट करती है—'वे उलहे वन वाग निहारि निहारि जवँ अकुलैहै। जँहँ न फेरि फिरे वर ऐहँ सु गाँवतँ बाहर पाउँ न दँहँ।' (पद्माकर जगदि० १ २५२)। परकीया-की वेदना भी घनी है और वह प्रियको रोकनेके लिए आतुर है—'मितवा चलेउ विदेसवा मन अनुरागि। पियको सुरति गगरिया रहि मग लागि।' (र०. वरवै० ६५)। घनानन्दने परकीयाभावके रूपमें गहरी वेदनाकी व्यञ्जना की है—'पहिलै अपनाइ सुजान मनेह सों क्यों फिर नेहको तोरिये जू। रम प्याइ अधार ठँधार भँझार दई गहि बाँह न वोरिये जू।' (सु० सा०. १६)। सामान्याके उदाहरणोंमें कुछ कवियोंने धन तथा आभरण आदिका उल्लेख किया है—'जँहँ कहा कछु रावरेकी हमरे हियको तो हरा हरि जँहँ।' (पद्माकर जगदि० १ २५६)। इनमें फिर भी 'हार'के व्यंग्यार्थमें बहुमूल्य वस्तु ली जा सकती है, पर—'लै ऐहौ आभरण' कहकर मतिरामने सामान्याको प्रेमके आलम्बनरूपमें नहीं लिया है। रहीमने इस नायिकामें भी प्रेमका निर्वाह किया है—'पीतम इक सुमिरिनियाँ मुहि देख जाहु। जेहि जपि तोर विरहवा करव निवाहु।' (वरवै० ६५)। रीतिकान्य तथा इस कालके घनानन्द, रमखान, आलम जैसे प्रेमी कवियोंने विरहकी सम्भावनाका चित्रण नाना भावावोगोंके साथ किया है।

—र०

**प्रवर्तक**—यह रूपकगत प्रस्तावनाका एक भेद है। दश-रूपककारके अनुसार 'प्रारब्धोत्थानकार्यान्यकरणत्परिवर्तक' अर्थात् प्रस्तुत कार्यमें सम्बद्ध उद्योगका परित्याग कर जहाँ किसी अन्य कार्यको किया जाय वहाँ 'प्रवर्तक' होता है, जैसे, संस्कृतके 'महावीरचरित'में रामकी वीरतामें विसित परशुराम उनमें युद्ध न कर उनका आलिंगन करना चाहते हैं। यही प्रवर्तक है।

—व० सि०

**प्रवास-विप्रलम्भ**—दे०—'विप्रलम्भ शृंगार',।

**प्रवाह जीव**—दे०—'प्रवाहमार्ग', 'पुष्टजीव', 'पुष्टिमार्ग'।



**प्रवाहपुष्ट-दे०—**‘पृथिवी’, ‘पृथिवीमार्ग’।

**प्रवाहमार्ग—**यह वस्तुतः कोई साधन-मार्ग नहीं है, प्रत्युत मोक्षके लिए किसी प्रकारका साधन न करके सासारिक सुख-भोगके लिए प्रयत्न करते रहनेको ही वल्लभाचार्यने अपने पृथिवीमार्गके निरूपणमें प्रवाहमार्ग कहा है। इस मार्गपर चलनेवाले जीव निरन्तर वन्धनमें पड़े रहते हैं अर्थात् वे बार-बार जन्म लेते और मरते हैं।

जीवोंके वर्गीकरणमें वल्लभाचार्यने दैवी और आसुरी, दो प्रधान भेद किये हैं। आसुरी जीव ही प्रवाहशील अर्थात् जन्म-मरणके चक्रमें बहनेवाले होते हैं। इनमें भी दो प्रकारके जीव होते हैं—एक अश आसुरी जीव और दूसरे दुर्ग आसुरी जीव। अश जीव तो भगवान्‌के प्रति उत्कट वैरभावके फलस्वरूप उद्धार प्राप्त कर लेते हैं, परन्तु दुर्ग आसुरी जीव नित्य प्रवाहशील रहते हैं, उनका कभी उद्धार नहीं होता। प्रवाहजीव ससारी भी कहे जाते हैं। (दे०—‘पृथिवीमार्ग’)। —ब्र० व०

**प्रवाहवाद—**अंग्रेजी कथा-विधानकी ‘स्ट्रीम ऑफ कान्शस-नेस’ प्रणालीका हिन्दी रूपान्तर। अंग्रेजी साहित्यमें इस शिल्पके प्रवर्तक तथा प्रचारक जेम्स जायस तथा वर्जीनिया वुल्फ रहे हैं। जायसका उपन्यास ‘युलिसिस’ इस कथा-विधानका अन्यतम उदाहरण है। कथाकी इस टेक्निकमें पात्र एक अविच्छिन्न चेतना-प्रवाहमें समय तथा स्थानसे परे बहते रहते हैं। अपनी सभी मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमिके बावजूद यह प्रणाली सदैव बहुत सगत नहीं लगती। वर्जीनिया वुल्फका प्रसिद्ध लघु उपन्यास ‘औलैण्टो’ तो मात्र एक फैंटेसी लगता है। इस शिल्प-प्रणालीका प्रथम व्यवस्थित प्रयोग १८८७में दुजार्दिनने किया था।

हिन्दीमें इस कथा-विधानका अभी कोई उल्लेखयोग्य प्रयोग नहीं हुआ, यद्यपि साहित्यके सिद्धान्त-विवेचनमें इस प्रणालीकी चर्चा तत्र-यत्र अवश्य मिल जाती है। —रा० स्व० च०

**प्रवृत्ति—**प्रवृत्तिका सम्बन्ध केवल भाषासे ही नहीं है। भरत(४ श० ३०)का प्रवृत्तिके सम्बन्धमें मत है—‘पृथिव्या नाना देशवैशभाषाचारवार्ता ख्यापयतीति प्रवृत्ति’ (नाट्य० १४ ३६) अर्थात् पृथ्वीके विभिन्न देशोंके वेश, भाषा तथा व्यवहारकी बातोंको जो प्रकट करे, वह प्रवृत्ति है। इस प्रकार प्रवृत्ति व्यापक अर्थमें प्रयुक्त हुई है और इसके साधन भी अनेक हैं। जहाँ वृत्ति एक प्रकारसे शब्दों द्वारा अभिव्यजना-पद्धति है, वहाँ प्रवृत्ति रहन-सहन-को पूर्णतया प्रकट करनेकी पद्धति है। प्रवृत्ति आचार-व्यवहार, वेशादि, रहन-सहनको प्रकट करनेकी पद्धति है। अतः प्रवृत्तिका सम्बन्ध केवल अभिनयसे है, जब कि वृत्तिका सम्बन्ध नाट्य और काव्य, दोनोंसे ही है। वृत्तिका सम्बन्ध आन्तर व्यापारसे अधिक है, जब कि प्रवृत्ति बाह्य व्यापारसे अधिक सम्बन्ध रखती है। राजशेखर(९-१० श० ३० का० मी०)ने इसे केवल ‘वेशविन्यास’के रूपमें ही ग्रहण किया है। भरतने नाट्यप्रयोगसे चार प्रवृत्तियाँ मानी हैं—आवन्ती, दाक्षिणात्य, पाचाली तथा औड्रमागधी। यह विभाजन प्रदेशोंकी विशेषताओंके आधारपर है।

१ औड्रमागधी—भरत मुनिने और उनके आधारपर

राजशेखरने नाना देशोंके वेश-भाषा-आचार-वार्ताकी द्योतक सज्जाकी प्रवृत्ति माना है। यह विभिन्न देशसमूहोंके विचारसे भिन्न-भिन्न नामकी है। अंग, वग, कलिंग, पुण्ड्र, नेपाल, वत्स, ब्रह्मोत्तर, प्राग्ज्योतिष, पुलिन्द, विदेह, तात्रालिप्ति आदि देशोंके वेशविन्यासक्रमकी द्योतक प्रवृत्तिका नाम औड्रमागधी है (नाट्य० - १४ ४३-४५)। इसमें चन्दन, सूत्रहार, दूर्वा आदिका प्रयोग वेश-भूषाके लिए रहता है। उड़ और मगधके समीपवर्ती देशोंकी वेशविन्यास-प्रवृत्ति है औड्रमागधी।

२ पांचालमध्यमा—पाचाल, शूरसेन, कश्मीर, हस्तिनापुर, वाहीक, शत्य, मद्र, कुशीनगर आदि गंगाके उत्तरस्थित जनपदोंकी वेशभूषा-आचार-वार्ता सूचक प्रवृत्तिका नाम पांचालमध्यमा है। राजशेखरके अनुसार पांचालकी सुन्दरियोंका कपोलमण्डल सोनेके कर्णाभूषणोंके हिलनेसे तरंगित होता है। सुन्दर मोतियोंकी माला गलेमें नामितक लटकती है। सुन्दर उत्तरीय श्रोणीसे ढहीतक शोभाय मान है। ये सात्वती और आरभटी वृत्तियोंपर आश्रित जन हैं। स्वल्प गीतवाद्यका प्रयोग करनेवाले और अप्रदक्षिण होते हैं। इनकी वेश भूषा, आचारवार्ताकी प्रतिपादक प्रवृत्ति पांचालमध्यमा है (नाट्य० १४ ४७-४८)।

३ आवन्ती—अवन्ति, विदिशा, सौराष्ट्र, मालवा, अर्बुद, भृगुकच्छ, सिन्धु, सुवीर, दशार्ण, त्रिपुर आदि देशोंकी वेश-आचार-भूषावार्ता आदिकी द्योतक प्रवृत्ति आवन्ती या आवन्तिकी कही गयी है। इसमें पाचाल और दाक्षिणात्य प्रवृत्तियोंका मिश्रण देखा जाता है। यहाँके पुरुषोंकी वेशरचना पांचालके समान है, परन्तु स्त्रियोंकी दक्षिण देशके समान है। इसी प्रकार दोनोंकी ममन्वित विशेषता उनकी भाषा और आचारमें भी देखनेको मिलती है (नाट्य० १४ ४०-४१)।

४ दाक्षिणात्या—महेन्द्र, मलय, मेकल, केरल, महाराष्ट्र, कालपजर, सख आदि देशोंकी वेश-भूषा-आचार-वार्ता आदिकी द्योतक प्रवृत्ति दाक्षिणात्या है। यहाँ स्त्रियोंकी कुन्तलराशि चरणोंतक शोभायमान है। भालप्रदेश सिन्दूर-मण्डित और कटिप्रदेश पूर्णतया आच्छादित है, यह केरल प्रदेशकी स्त्रियोंकी वेशभूषा है। इस प्रदेशमें विचित्र नृत्य, गीत, वाद्य आदिका विलास रहता है, जो कैशिकी वृत्तिपर आश्रित है। इनकी रीति वैदर्भी है। श्रुत्यनुप्राप्तयुक्त वाणी है। यह ललित कलाओंकी लोलाभूमि दक्षिणप्रदेशकी प्रवृत्ति है। किन्हीं किन्हीं विद्वानोंके मतानुसार कैशिकी वृत्तिकी उदयभूमि विदर्भ है। अतः इस प्रवृत्तिका केन्द्र भी विदर्भको मानना चाहिये (नाट्य० १४ ३७-३९)। —म० मि०

**प्रवेशक—**यह अर्थोपक्षेपकका एक भेद है। विष्कम्भकी तरह प्रवेशक भी भूत और भावी कथाओंका सूचक है। इसमें औदात्यपूर्ण उक्तिका प्रयोग नहीं होता। इसकी भाषा प्राकृत ही होती है—गिष्ट प्राकृत नहीं। इसमें नीच पात्रोंका प्रयोग होता है। प्रवेशककी योजना सर्वदा दो अंकोंकी बीच की जाती है।

प्रवेशकका स्पष्टीकरण करनेके लिए आवश्यक है कि

विष्कम्भने इनका जो मुख्य अन्तर है उसका उल्लेख हो जाय। यद्यपि दोनों ही भूत और भविष्यके कथाओंके सूचक हैं, तथापि रूपकमें इनके स्थान, इनकी भाषा, पात्रोंके प्रयोगकी दृष्टिमें इनमें पर्याप्त अन्तर दिखाई पड़ता है।

प्रवेशकका प्रयोग दो अंकोंके बीचमें ही हो नकना है। रूपकके प्रथम अंकेके आदिमें इसका प्रयोग नहीं किया जा सकता। प्रथम अंकेमें इसके लिए कोई स्थान नहीं है। पर विष्कम्भ(विष्कम्भक)का प्रयोग रूपकके प्रथम अंकेके प्रारम्भमें भी हो सकता है और दो अंकोंके बीचमें भी (जैसे, शकुन्तलाके चौथे अंकेके आदिमें)।

जहाँतक भाषाके प्रयोगका प्रश्न है, प्रवेशकमें नन्हनका प्रयोग नहीं किया जाता। इसमें निम्न कोटिकी प्राकृत—मागधी, आभीरी, पेशाची आदिके प्रयोगका विधान है। पर विष्कम्भ(विष्कम्भक)में नन्हन और गौरवनीका प्रयोग करना चाहिये।

प्रवेशकके सभी पात्र (एक या दो) निम्न श्रेणीके होते हैं, जब कि विष्कम्भ(विष्कम्भक)में कमसे कम एक पात्र मध्यम श्रेणीका होता है। —४० सि०

प्रशस्तिगीति—वैदिक स्तोत्रमें प्रशस्तिगीति और प्रशस्तिकाव्यका विकास हुआ है। प्रशस्तिगीतिमें किमी लौकिक व्यक्तिकी प्रशस्ति गायी जाती है। वैदिक देवताओंकी स्तुतियोंमें लोकनायकोंकी प्रशस्तियोंके सकेत देखे जा सकते हैं। गौरवगीति स्तोत्रोंकी प्रत्यक्ष उत्तराधिकारिणी है, क्योंकि इनमें देवताओंके गौरवकी गाथा गायी गयी थी, किन्तु बादमें मानवोंकी गौरवगीतियाँ गायी गयीं क्योंकि उन्होंने देवत्व लाभ किया। दारयवहुष्क(ई० पू० ५२२-४८६)के विस्तृत शिलालेखमें गौरवगीतिका मूल रूप मिलता है, यद्यपि यह गौरवगान गद्यात्मक है। राजकावियोंने प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूपमें इस प्रकारकी रचनाएँ की हैं। समुद्रगुप्त (राज्यकाल ३२०-३७५ ई०) सन्ध्या हरिषेण-विरचित प्रशस्तिकाव्य प्रयागके प्रस्तरन्मभर उत्कीर्ण है। इसके प्रथम चार चरण पूर्णतया नष्ट हो गये हैं। तीसरा छन्द क्षग्धरा है—[उ]त्काव्य-श्री विरोधानुध-गुणिन-गुणाश्रयानेव कृत्वा। [वि]दलोके (s) वि[ना][शि] स्फुटवहु-कविता-श्रीति-राज्य मुनक्ति। प्रशस्तिकाव्यके कवि राजाश्रित होते हैं। लोकभाषाओंकी राजसभाओंमें जब स्थान मिलने लगा तो प्रशस्तिगीतिका अधिक प्रचलन हुआ। राष्ट्रीय नेताओंकी प्रशंसामें अनेकानेक प्रशस्तिगीतियाँ लिखी गयीं और भारत-भूमिके गौरवकी गाथा गौरवगीतियोंमें गायी गयी। —१०० से० पा०

प्रसादगुण-दे०—‘गुण’, तीसरा प्रकार।

प्रसिद्धविरुद्ध-दे०—‘अर्थ-दोष’, नवौं।

प्रसिद्धित्याग-दे०—‘शब्द-दोष’, पन्द्रहवाँ ‘वाक्य-दोष’।

प्रस्तावना—रूपकमें जहाँ नदी, विदूषक अथवा पारिपार्श्विक सूत्रधारके साथ अपने कार्यके सन्बन्धमें विचित्र वाक्योंका प्रयोग करते हुए इस तरह बात करे कि प्रस्तुत कथा सूचित हो जाय वहाँ प्रस्तावना होती है। इसे आमुख भी कहते हैं। प्रस्तावनाके पाँच भेद होते हैं—उद्घाटक, कथोद्घात, प्रयोगातिशय, प्रवर्तक और अवगलित।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्रकी ‘प्रेमजोगिनी’ नाटिकामें सूत्रधार और पारिपार्श्विकका वार्तालाप प्रस्तावना ही है।—३० मि०

प्रस्तुत—उपमाके चार प्रमुख उपादानोंमेंसे एक उपादान, ‘उपमेय’का एक पर्याय। वर्णनीय विषयको अलंकार-शास्त्रमें प्रस्तुत नामसे अभिहित किया जाता है। उदा०—‘हरि पद कोमल कमलमें’ इनमें ‘पद’ प्रस्तुत है, क्योंकि इसीका वर्णन विषय है और ‘कमल’को ‘कोमलता’से इसीकी समता की गयी है। इसी प्रकार ‘अरी नाँच कृतघ्नते। पिच्छल शिष्टानलन। मलिन काई-मी करेगी हृदय कितने भग्न।’ (‘प्रसाद’-कामायनी), वहाँ ‘कृतघ्नता’ प्रस्तुत वर्ण्य वस्तु है, जिसकी ‘काई’से समानता की गयी है।

मन्मथने अपने ‘काव्यप्रकाश’में इसका उल्लेख ‘प्रस्तुत’ और ‘प्रकृत’ नामसे किया है। यथा—‘अप्रस्तुतप्रशंसा वा या नैव प्रस्तुताश्रया’ या—‘सम्भावनमयोपेक्षा प्रकृतम्यत्मेन यत्’ (का० प्र० . १० . ९८ ९९)। हिन्दीमें रामचन्द्र शुद्धने उपमेयके लिए ‘प्रस्तुत’ और ‘उपमान’के लिए ‘अप्रस्तुत’ शब्दका प्रयोग किया है। —वि० ला०

प्रस्तुताकुर—‘अप्रस्तुतप्रशंसा’की जातिका अर्थालंकार। अप्रस्तुतसे प्रस्तुतके बोधका नाम ‘अप्रस्तुतप्रशंसा’ (प्रशंसा-कथन) है, उसमें अभिधा शक्तिने अप्रस्तुत वृत्त और व्यजना शक्तिने प्रस्तुत वृत्तकी प्रतीति होती है। परन्तु ‘प्रस्तुताकुर’में एक प्रस्तुत अर्थमें दूसरे प्रस्तुत अर्थकी प्रतीति होती है। प्रतिष्ठापक अप्पय दीक्षितके अनुसार प्रस्तुताकुरका लक्षण है—‘प्रस्तुतेन प्रस्तुतस्य घोटने प्रस्तुताकुर’ (कुवलयानन्द ६७)। इसीके आधारपर हिन्दीके जमवन्त सिंह, मतिराम, दास तथा पद्माकर आदिने अपने लक्षण प्रस्तुत किये हैं—‘प्रस्तुत करि प्रस्तुत जहाँ प्रकट होत मतिराम’ (ल० ल० १७५) अथवा ‘प्रस्तुत करि प्रस्तुत फुरै’ (पद्मा० . १२२)। उदा०—प्रियतमके साथ उद्यानमें विहार करती हुई नायिकाने भृगुसे कहा—‘हे भ्रमर! मालतीको छोड़कर तुम ककटपूर्ण केतकीके पाम क्यों जाते हो?’ यहाँ भ्रमर तथा नायक दोनों प्रस्तुत हैं और प्रथम प्रस्तुतके प्रति कथनसे द्वितीय प्रस्तुतके प्रति कथनका बोध होता है—‘कुलीन वधूके रहते हुए भी वेश्यागमन क्यों करते हो?’ अथवा—‘सुवरन वरन सुवासजुन सरस दलनि सुकुमार। चम्प कलौकाँ तजत अलि, तैहीं होन गँवार।’ (ल० ल० . १७६)। —ओ० प्र०

प्रस्थानक—इसमें दो अंक और दस नायक होते हैं। हीन पुरुष नायक और दासी नायिका होती है। कैशिकी और मारती वृत्तियोंका प्रयोग होता है। सुरा-पानसे उद्देश्यकी प्राप्ति की जानी है, उदा०—‘शृंगारतिलक’। शेष सब वानोंमें नाटकमें समानता है। —वि० रा०

प्रहर्षण—अर्थालंकार, यह अपेक्षाकृत गौण अलंकार है। अतः ‘काव्यप्रकाश’, ‘साहित्यदर्पण’ आदि सस्कृतके प्रामाणिक काव्य-ग्रन्थोंमें इसका समावेश नहीं है। जयदेवने अपने ‘चन्द्रालोक’में इसे स्वीकार किया है—‘वाछिनाथोधिक-प्राप्तिर्यद्यन्येन’ (५ . ४९), जिसको भूषणने इस प्रकार रखा है—जहाँ मन-चाछित अर्थमें, प्रापति कछु अधिकाय।’ (शि० भू० . २१५)। ‘कुवलयानन्द’में इसके तीन भेद दिये गये हैं, जिनका अनुसरण हिन्दीके अन्य आचार्योंने प्रायः

किया है। प्रहर्षणका शाब्दिक अर्थ हुआ प्रकृष्ट हर्षण। जिम प्रमगमें अत्यन्त अधिक हर्ष अथवा हर्षकारी पदार्थकी प्राप्तिका वर्णन हो, वहाँ प्रहर्षण अलंकारकी उपस्थिति होगी। प्रहर्षण अलंकार विषादनका प्रतियोगी अथवा विरोधी अलंकार है।

**प्रथम प्रहर्षण** वहाँ होता है जहाँ इष्ट अर्थकी सिद्धि विना किमी उपायके ही सम्पन्न हो जाय। मतिरामके अनुसार—‘जहँ उत्कण्ठित अर्थकी विन उपाय ही सिद्धि।’ (ल० ल० ३०२)। उदा०—‘मंजु मनोरथ फैल फर्यो पर आने सवै तप पूरन पागे। मौज मढे उमडे करना खड़े श्रीरघुनाथ जटायुके आगे।’ (लछिराम)। यहाँ जटायुके सामने रामके आ जानेसे उसके मनोरथ विना प्रयत्नके सिद्ध हुए है। **द्वितीय प्रहर्षण** वहाँ होता है जहाँ वाञ्छित अर्थकी अपेक्षा अधिक लाभ अथवा सिद्धि होनेका वर्णन हो—‘जहँ मन इच्छित अर्थतें, अधिक सिद्धि मतिराम।’ (ल० ल० : ३०५)। उदा०—‘रजतकी हौस किये हेम पाइयतु जासों ह्यनकी हौस किये हाथी पाइयतु है।’ (शि० भू० २१६)। यहाँ शिवाजीके दरबारमें चाँदीकी कामना करनेवाले कवियोंकी सोना और घोड़ेकी कामना करनेवाले कवियोंकी हाथीकी प्राप्तिका वर्णन है। **तृतीय प्रहर्षण** उस स्थानपर होता है जहाँ उपाय अथवा माधनकी खोजके द्वारा फल अथवा साध्यकी प्राप्तिका वर्णन हो—‘जहँ अर्थकी सिद्धिकी, जतनहि ते फल होय।’ (ल० ल० ३०८)। उदा०—‘हरिकी झुपिका राधिका, चली अलीके भौन। हँसत बीच ही मिलि गये, वरनि सके कवि कौन।’ (वही . ३०९)।

काव्यप्रकाशके टीकाकार वामन भट्टने प्रहर्षणके तीनों प्रकारोंको समाधि अलंकारमें अन्तर्विष्ट माना है, क्योंकि अकस्मात् इष्ट-लाभ, यत्नकी मात्रामे अधिक लाभ अथवा उपायकी सिद्धिका यत्न करनेपर साक्षात् फलका लाभ, ये तीनों अनायास कार्य-सौकर्यके ही अवान्तर रूप हैं और जहाँ कार्य-सौकर्य होता है वहाँ समाधि अलंकार होता है। केशवकी ‘रामचन्द्रिका’के इस छन्दमें प्रहर्षणका एक सुन्दर उदाहरण है—‘ज्याँ अति प्यासो मोंगि नीर लहे गंग जलु। प्यास न एक बुझाइ, बुझै त्रैताप बलु।’ —ध० प्र० शा०

**प्रहसन**—भरत मुनिने प्रहसनके दो भेदोंमें इसकी परिभाषा की है। उनका मत है कि जब भगवत्, तापस, गिष्ठ, श्रोत्रिय आदि किसी (पाखण्डी) नायक और नीच व्यक्तियों द्वारा परिहास किया जाता तो शुद्ध प्रहसन होता है। इसमें भाषा और कथानकको आद्योपान्त समान रूपसे पाखण्डी व्यक्तियोंके यथार्थ जीवनके उपयुक्त नियोजित किया जाता है। यह परिहासके आभूषणोंसे युक्त होता है। दूसरा भेद सकीर्ण प्रहसन है। सकीर्ण प्रहसन उसे कहा जाता है जिसमें वेश्या, चेट, नपुसक, विट, धूर्त, बन्धकी- (दुराचारिणी)के अशिष्ट वेश, भाषा और चेष्टाओंका अभिनय प्रदर्शित किया जाता है। इसमें सामान्य जनतामें प्रचलित किमी दुराचरण एवं दम्भ-पाखण्डका प्रदर्शन अनिवार्य है। (ना० शा० . १८ . १५४, १५८)। भरत मुनिके आधारपर धनजयने प्रहसनका लक्षण लिखते हुए कहा है कि भाणसे

मिलते-जुलते इस रूपक-प्रकारमें जब पाखण्डी और जाति-प्रतापसे पूज्य बना, नीच प्रकृतिवाला, चेट, चेटी एवं विटमे धिरा हुआ वेश और भाषामें उन्हींके सदृश चेष्टा करनेवाला, उपहासास्पद व्यवहारोंसे युक्त नायक होता है तो-यह शुद्ध प्रहसन कहलाता है। उन्होंने इसके दो और भेद—वैकृत और संकर नामसे किये हैं।

शारदातनयने इसकी एक मर्यादा और सन्धियोंका भी उल्लेख किया है। उनका मत है कि प्रहसनमें एक अंक होता है और मुख एवं निर्वहण सन्धि होती है। उन्होंने ‘सागरकौमुदी’को शुद्ध प्रहसन, ‘सैरन्ध्रिका’को मकीर्ण एवं ‘कलिकेलि’को विकृत प्रहसन माना है। (भा० प्र० . पृ० २४७)।

‘रमाणवसुधाकर’में शिगभूपालने भाणके समान प्रहसनमें अवगलित, अवस्कन्द, व्यवहार, विप्रलभ, उपपत्ति, अनृत, विभ्रान्ति, भय, गद्गद् वाक् और प्रलाप नामक दस विशेषताओंका होना आवश्यक माना है। उनका मत है कि इसमें दो अंक भी हो सकते हैं। (सा० द० ६ २६७)। भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने प्रहसनका नायक राजा, धनी, ब्राह्मण या धूर्त माना है। भाणमें एक पात्र होता है, किन्तु प्रहसनमें अनेक पात्र आते हैं। उनका मत है कि ‘यद्यपि प्राचीन रीतिसे इसमें एक ही अंक होना चाहिये, किन्तु अब अनेक दृश्य दिये विना नहीं लिखे जाते, उदाहरण ‘हास्यार्णव’, वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति’, ‘अंधेर नगरी’।

गुलाब रायने केवल तीन बातें आवश्यक मानी हैं—(१) हास्यरसकी प्रधानता, (२) एक अंक और (३) मुख और निर्वहण सन्धियों।

उपर्युक्त सभी मतोंका समाहार करते हुए प्रहसनका लक्षण इस प्रकार दिया जा सकता है—

भाणके समान ही प्रहसन भी होता है, पर इसमें हास्यरसका आधिक्य होता है। वीथीके तेरहों अंगोंकी अवस्थिति इसमें हो सकती है। इसका हास्य उच्च कोटिका नहीं होता और प्रायः फविकल्पित होता है। इसमें आरभटी वृत्ति तथा विष्कम्भक और प्रवेशकका प्रयोग नहीं होता। प्रहसनमें तपस्वी, सन्यासी अथवा पुरोहित नायक होता है।

प्रहसन तीन प्रकारका होता है—शुद्ध, विकृत और संकर। प्रथम प्रकारके प्रहसनमें नायक पाखण्डी, सन्यासी, तपस्वी अथवा पुरोहित होते हैं। चेट, चेटी आदि नीच पात्र भी इसमें होते हैं। इसका बहुत-कुछ प्रभाव वेश-भूषा तथा बोलनेके ढंगसे जाना जा सकता है। हास्यपूर्ण उक्तियोंका इनमें बाहुल्य होता है। द्वितीय प्रकारके प्रहसनमें नपुंसक, कचुकी और कामुकोंके रूपमें तपस्वी होते हैं और अपनी चेष्टाओं द्वारा प्रेक्षकोंका मनोरंजन करते हैं। तीसरे प्रकारके प्रहसनमें हँसी-दिल्लीगीकी बहुत विशेषता होती है, नायक बहुधा धूर्त, छली, प्रपंची हुआ करते हैं तथा अधिबल (स्पर्धायुक्त बातें), नायिका (अव्यक्तार्थ परिहास-वचन), असत्प्रलाप (विसर-पैरकी बातें), व्याहार (हँसी उडाना) और मृदव (गुणको अवगुण और अवगुणको गुण बनाकर कहना)—इन वीथ्यंगोंका अधिकतासे व्यवहार किया जाता है। हिन्दीमें भारतेन्दुकी ‘अंधेर नगरी’, ‘वैदिकी

हिंसा हिंसा न भवति', बालकृष्णके 'शिक्षादान', देवकीनन्दन त्रिपाठीके 'रक्षाबन्धन', 'एक-एकके तीन-तीन', 'खी-चरित', 'विद्या-विवाह', 'देल छ' टकेको, जयनाथ सिंहके 'नैकडोंमें दण्ड-दण्ड', 'कलियुगी जनेऊ', खट्गवहादुर मल्लके 'भारत-भारत', देवकीनन्दन त्रिपाठीके 'कलियुगी विवाह प्रहसन', गोपालरान गहमरीके 'जैनेको-तैना', विजयानन्द त्रिपाठीके 'महा अन्धेर नगरी', देवदत्त शर्माके 'अति अन्धेर नगरी' जैसे प्रहसनके उदाहरण हैं। (दि० ओ०) —अ० ० मो० श्री०

**प्रहेलिका या प्रहेलि-चित्रकी जाति का शब्दालकार ।** च्युताक्षर, दत्ताक्षर तथा च्युतदत्ताक्षर भेदवाली, अनेकार्थ-वातुओंसे युक्त पद यमकरचित्र उत्तिका चमत्कार प्रहेलिका है। मामहके अनुसार इसके आठ व्याख्याता रामशर्माच्युत हैं (काव्याल० . २ . १९)। प्रहेलिकाका स्वरूप है—'नाना-वातवर्गगन्मीरा यमक-व्यपदेशिनी ।' मामहने इसका खण्टन किया है, क्योंकि यह शास्त्रके समान व्याख्यागम्य है (काव्याल० . २ . २०)। दण्डीने काव्यदोषसे पूर्व और यमक चित्र आदिके अनन्तर प्रहेलिकाके १६ पूर्वाचार्यकृत, १४ नवीन भेदोंका वर्णन किया है (काव्याल० . ३ . १०६)। त्रिबन्धने प्रहेलिकाको उक्ति-वैचित्र्यमात्र माना है, अलंकार नहीं, क्योंकि यह अलंकारके मुख्य कार्य-रस परिपुष्टिमें योग नहीं देता, प्रत्युत रसमें विघ्न डालती है (सा० द० १० . १७)। केशवके अनुसार प्रहेलिकाका लक्षण है—'वरनिय वस्तु दुगय जहँ, कौनहुँ एक प्रकार । तासों कहन प्रहेलिका कवि कुल बुद्धि उठार ।' (क० प्रि० . १३ . ३०)।

—ओ० प्र०

**प्राकृत-भारतीय आर्य भाषाओंको प्राचीन, मध्य और आधुनिक, तीन कालोंमें विभाजित किया गया है। 'प्राकृत' मध्य-कालीन भाषाओंका प्रतिनिधित्व करती है। प्राकृत भाषा कोई एकाएक प्रयोगमें नहीं आ गयी। अपने नैसर्गिक रूपमें यह वैदिक कालके पूर्व भी वर्णमान थी। वैदिक भाषाको स्वयं उन कालमें प्रचलित प्राकृत बोलियोंका साहित्यिक रूप माना जाता है। प्राकृत महाकाव्य 'गण्डवहो'-का यह उल्लेख 'सयलाओ इमं वाया विसन्ति एतो-य गेति वायाओ पति समुद्रचिय गेति मायरीओ चिचय चलाइ' अर्थात् जिन प्रकार जल समुद्रमें प्रवेश करता है और भाप बनकर पुन समुद्रसे बाहर जाता है, उसी प्रकार प्राकृतसे सब भाषाओंका उद्गम होता है और उसीमें सब भाषाएँ फिर समाहित हो जाती हैं। यह सर्वथा ठीक जान पड़ती है। यह प्राकृतका व्यापक अर्थ है। भाषाका यही स्वच्छन्द रूप स्थानगत और कालगत विभिन्नताओंके कारण ५०० ई० पू० ने १००० ई० तक पालि, प्राकृत, अपभ्रंश भाषाओंके रूपमें विवक्षित हुआ। प्राकृत उस कालमें लोकप्रिय भाषा बन गयी थी, जैसा, राजशेखरने स्पष्ट भी किया है कि प्राकृत भाषा खीके सद्यः सुकुमार और संस्कृत पुरुषके समान कठोर है। वैयाकरणोंने सम्भवतः सुकुचित अर्थमें साहित्यिक प्राकृतका मूल आधार संस्कृत भाषाको माना है। यद्यपि यहाँपर संस्कृतका आशय प्राचीन आर्य-भाषाके स्वच्छन्द रूप वैदिकने लेना युक्तिमत्त होगा, क्योंकि संस्कृत तो स्वयं ही लोक भाषाका स्कार किया हुआ रूप है। व्यापक अर्थके अनुसार प्राकृतका प्रारम्भिक**

रूप पालि, मध्यकालीन रूप प्राकृत तथा उत्तरकालीन रूप अपभ्रंश कहा गया है। मध्यकालीन रूपके अन्तर्गत साहित्यिक प्राकृत एक विशिष्ट रूप है। इसके मुख्य भेद औरसेनी, मागधी, अर्द्धमागधी, महाराष्ट्री, पेंशाची हैं, जिनका उद्भवकाल १०० ई० से ६०० ई० तक माना जाता है। इनके अनिरिक्त नाटकीय प्राकृत, झिललेखी प्राकृत, नियप्राकृतका भी विभाजन किया गया है। संस्कृतके शब्दोंमें पर्याप्त ध्वनिपरिवर्तन, विभक्तियोंमें एकीकरण, कतिपय व्याकरण-सिद्ध रूपोंका घास आदि प्राकृतकी मुख्य विशेषताएँ हैं। तृतीया, चतुर्थी तथा पंचमी, पष्ठमी समान विभक्तियाँ मिलती हैं।

—स० प्र० अ०

**प्राकृत, अर्द्धमागधी—यह औरसेनी-प्रभावित मागधी प्राकृत है, पूर्ण मागधी न होनेके कारण भी इसे यह नंशा दी गयी है। इसका क्षेत्र मागधी और औरसेनीके बीचका क्षेत्र माना जाता है। अपनी साहित्यिक तथा धार्मिक महत्ताके कारण यह 'आर्य' प्राकृतके नामसे अभिहित की गयी है। इसके पुराने और नये, दो रूपोंका अनुमान किया गया है। जैन धर्मकी यह प्रधान भाषा थी। विशुद्ध जैन साहित्यका प्राकृत वाडमयमें अत्यधिक महत्त्व है। जैन धर्म तथा बौद्ध धर्मोंको व्यापक बनानेमें इस भाषाका विशेष हाथ रहा है।**

—स० प्र० अ०

**प्राकृत, पेंशाची—वैयाकरणोंने पेंशाचीको औरसेनी-प्रभावित भाषा माना है। यह प्राचीन प्राकृत मानी गयी है, पेंशाच क्षेत्रमें प्रचलित होनेके कारण इसका यह नाम पड़ा। पेंशाच सम्भवतः अनार्य जाति थी और द्रविडोंसे इसका घनिष्ठ सम्बन्ध था। इसका क्षेत्र भारतका पश्चिमोत्तर भाग था। आधुनिक पश्चिमोत्तरी बोलियाँ तथा भाषाएँ कश्मीरी, सीना, दरदी, काफरी, चित्राली, इसकी उत्तराधिकारिणी कही गयी हैं। इसकी प्राचीन रचना गुणादय रचित 'बृहत्कथा'का उल्लेख परवर्ती आचार्यों और लेखकों की कृतियोंमें हुआ है, किन्तु यह अब उपलब्ध नहीं होती। क्षेमेन्द्र-रचित 'बृहत्कथामञ्जरी', सोमदेवकृत 'कथासरित्सागर', बुद्धवामिन्-रचित 'बृहत्कथालोकसंग्रह' आदि ग्रन्थोंमें इसके संस्कृत रूपान्तरित अंश मिलते हैं। इसकी एक उपभेद चूलिका पेंशाची भी है।**

—स० प्र० अ०

**प्राकृत, महाराष्ट्री—महाराष्ट्रीको महाराष्ट्र प्रदेशकी भाषा मान लेना युक्तिमत्त न होगा। हार्नलेके मतानुसार 'महाराष्ट्र'का आशय महान् राष्ट्रसे लेना चाहिये। यह ठीक भी है, क्योंकि मध्यकालमें महाराष्ट्री व्यापक क्षेत्रकी भाषा थी। वैयाकरणोंने सम्भवतः इसलिए महाराष्ट्रीको प्रधान प्राकृत मानकर अन्य प्राकृतोंकी कतिपय निजी विशेषताएँ देकर शेषको महाराष्ट्रीके सद्यः कह दिया है। 'शेषम् महाराष्ट्रीयवत्' महाराष्ट्रीको स्टैण्डर्ड प्राकृत भी कहते हैं। सम्भवतः महाराष्ट्री सद्यः प्राकृतको लक्ष्य करके ही संस्कृतकी अपेक्षा प्राकृतकी सुकुमार भाषाकी सजा दी गयी। विद्वानों द्वारा यह महाराष्ट्री उत्कृष्ट प्राकृत मानी गयी है। 'महाराष्ट्रीसमा भाषा प्रकृष्ट प्राकृतम् विदुः' महाराष्ट्रीका पद्य साहित्य काफी सम्पन्न है। सुरोंका बाहुल्य होनेके कारण काव्यरचनाके लिए यह बहुत उपयुक्त भाषा सिद्ध हुई। इसमें लौकिक तथा धार्मिक, दोनों प्रकारकी विशेष साहित्यिक**

रचनाएँ मिलती हैं। इसका विस्तृत परिचय प्राकृतोंके साहित्यिक प्रकरणमें दिया गया है। —स० प्र० अ०

**प्राकृत, मागधी**—पूर्वमें विहारप्रदेशके प्राचीन 'मगध' राज्यके नामपर इसका नामकरण हुआ। अर्वाचीन बिहारी बोलियोंमें मगहीका इससे नामसाम्य है। पूर्वी क्षेत्रोंमें मागधी व्यापक प्राकृत थी। यह गौतम बुद्धके उपदेशोंकी भाषा कही जाती है और 'पालि' भाषाका मूल स्रोत भी यही है। इसका कोई स्वतन्त्र साहित्य उपलब्ध नहीं होता। केवल पूर्वी क्षेत्रके शिलालेखों तथा संस्कृत नाटकोंमें निम्न श्रेणीके पात्रोंकी भाषाके रूपमें यह सुरक्षित है। इसके उपभेद माकारी चाण्डाली, ढकी, शावरी मुख्य हैं। व्याकरणोंमें इसका मुख्य आधार शौरसेनी प्राकृत माना है। —स० प्र० अ०

**प्राकृत, शौरसेनी**—प्राचीन आर्य-भाषाकालमें मध्यप्रदेश शिष्ट तथा साहित्यिक भाषाका क्षेत्र रहा है। अतः वहाँकी भाषा 'मध्यदेशी'के नामसे अभिहित की गयी। यही वादमें शौरसेनी प्राकृतका क्षेत्र हुआ। प्राचीन 'शूरसेन' जनपदके नामपर इसका नामकरण किया गया। मथुरा इसका केन्द्र था। इसी क्षेत्रमें शौरसेनीका कालान्तरमें विकास अर्वाचीन लोकव्यापी ब्रजभाषाके रूपमें हुआ। शौरसेनी न केवल अपने क्षेत्रकी व्यापक भाषा थी वरन् अन्य प्राकृतोंके भाषा-क्षेत्रोंकी भी इसने यथेष्ट रूपमें प्रभावित किया तथा कई उत्तर और पश्चिमोत्तर भाषाओंके उद्भवमें सहायता की। इस क्षेत्रमें अधिक राजनीतिक उथल-पुथल होनेके कारण इसका साहित्य उपलब्ध नहीं होता। केवल संस्कृत नाटकों तथा जैन धर्मके ग्रन्थोंमें यह सुरक्षित मिलती है। वररुचि तथा हेमचन्द्रने इसकी विशेषताओंका विस्तृत परिचय दिया है। —स० प्र० अ०

**प्राकृत (साहित्य)**—ब्राह्मण धर्मके हासके साथसाथ संस्कृत भाषाका महत्त्व भी घटा और लोकप्रचलित भाषाओंको प्रश्रय मिला। वर्द्धमान महावीर और गौतम बुद्धने अर्द्ध-मागधी प्राकृतोंकी अपने उपदेशोंका माध्यम बनाया तथा शिक्षित वर्गमें भी प्राकृत भाषाका प्रयोग होने लगा। अतः भारतीय मध्ययुगकी सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक आदि तथ्योंकी सम्यक् जानकारी प्राकृत वाङ्मयसे जितनी सम्भव है उतना किसी अन्य साहित्यसे नहीं। प्राकृत साहित्यका इस दृष्टिसे विशेष महत्त्व है।

शौरसेनी, महाराष्ट्री, मागधी, अर्द्धमागधी, पैशाची मुख्य प्राकृत-भाषाएँ हैं। इन प्राकृतोंके अतिरिक्त महाराष्ट्रीका उपभेद जैन-महाराष्ट्री तथा शौरसेनीका जैन-शौरसेनी है, जिनका नामकरण पाश्चात्य विद्वान् हरमन याकोबीने किया। प्राकृतके अन्य भी कई भेद-उपभेद हैं, किन्तु साहित्यिक दृष्टिसे उनका कोई महत्त्व नहीं है। उक्त पाँच प्राकृतें ही इस दृष्टिसे विशेष महत्त्वपूर्ण हैं। अनेक शिलालेख भी प्राकृत भाषामें मिलते हैं, किन्तु इनकी गणना प्राकृतके साहित्यिक रूपके अन्तर्गत नहीं की जाती। संस्कृत और प्राकृतके मर्यादितकालमें संस्कृत प्रभावित प्राकृतका रूप 'गाथा' अथवा 'पापुलर संस्कृत'के नामसे अभिहित किया गया है, किन्तु उसमें उपलब्ध साहित्य शुद्ध प्राकृत साहित्यके अन्तर्गत परिगणित नहीं होता। उम कालमें जैन धर्म तथा जन-

साधारणके कार्य-व्यवहारकी भाषा प्राकृत थी। उपलब्ध धार्मिक तथा लौकिक प्राकृत साहित्य न्यून ही है, उसका कुछ साहित्य आज कालकवलित हो चुका है अथवा अन्धकारके गर्भमें लुप्त पड़ा है।

धार्मिक साहित्य किसी भी भाषाके साहित्यका महत्त्वपूर्ण अंग होता है। उसकी उपेक्षा किसी भी प्रकार नहीं की जा सकती। प्राकृत साहित्यके अन्तर्गत इसका और भी महत्त्व है, क्योंकि तत्सम्बन्धी उपलब्ध साहित्य प्रचुर मात्रामें है और साहित्यिक दृष्टिसे उच्च कोटिका है। लगभग १०० ई०से लेकर ७०० ई०तक साहित्यिक प्राकृतका उद्भव-काल माना जा सकता है, यद्यपि इसके बाद सात-आठ शताब्दियोंतक प्राकृत-ग्रन्थ लिखे जाते रहे। महावीर स्वामीकी स्थिति तो बहुत पहलेकी है, किन्तु उनके उपदेशोंका सकलन बहुत बादमें हुआ। ई० शताब्दीके बादसे इन ग्रन्थोंका रचना काल निर्धारित किया जा सकता है। जैन धर्मसे सम्बन्धित विविध-विषयक रचनाएँ जो गद्य तथा पद्य-शैलियोंमें समय-समयपर रची गयीं, काफी सम्पन्न हैं। अनेक प्रबन्ध तथा मुक्तक काव्य भी इस कालमें स्वतन्त्र रूपमें लिखे गये, जिनकी टक्करकी रचनाएँ संस्कृतमें भी नहीं मिलतीं। इनके अतिरिक्त प्राकृत भाषाका प्रयोग संस्कृत नाटककारोंने अपने नाट्यग्रन्थोंमें किया। कुछ नाटक तो पूर्णतया प्राकृतमें ही लिखे गये। अतएव प्राकृत साहित्यका विभाजन लौकिक काव्य तथा धार्मिक साहित्यके रूपमें किया जा सकता है। यहाँ सर्वप्रथम लौकिक काव्यके प्रमुख ग्रन्थोंपर विचार किया जा रहा है।

पहले कहा जा चुका है कि उस कालमें महाराष्ट्री काव्यकी प्रधान भाषाके रूपमें प्रचलित हो गयी थी। काव्य-रचनाएँ प्रायः महाराष्ट्रीमें ही उपलब्ध होती हैं। प्रबन्ध-काव्यके अन्तर्गत महाकाव्य तथा खण्डकाव्य—'रावणवहो', 'लीलावहो', 'सिरचिधकव्य', 'उसाणिरुद्धकसवहो' आदि दोनों प्रकारके ग्रन्थ उपलब्ध हैं। 'गाहासत्तसई', 'वज्जालग' आदिके अतिरिक्त फुटकर गीतोंका कतिपय संकलन रीति-शास्त्रके ग्रन्थों तथा संस्कृत एवं प्राकृत नाटकोंमें मिलता है। इनका अभी समुचित संग्रह नहीं हुआ है।

'रावणवहो' (रावणवध) महाराष्ट्री प्राकृतका अत्यधिक महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ है, जिसका अनुवाद संस्कृतमें 'सेतुबन्ध'के नामसे हुआ है। इसका अन्य नाम 'दहमुहवहो' भी है। यह सातवीं शताब्दीके पूर्वकी रचना है, क्योंकि वाण-रचित 'हर्ष-चरित'की भूमिकामें 'सेतु' नामसे इसका उल्लेख मिलता है। दण्डीने 'काव्यादर्श'में इसे वाणसे काफी पूर्वकी रचना माना है। सुशीलकुमार दे इसे पाँचवीं शताब्दीकी रचना मानते हैं। कश्मीरके राजा प्रवरसेन द्वितीयको इसका लेखक माना जाता है। कुछ विद्वान् इसमें शका करते हैं। वे इसे राजा प्रवरसेनके किसी राज्याश्रित कविकी कृति मानते हैं। ग्रन्थ १५ अश्वासोंमें विभाजित है। पूर्वार्धमें सेतु बंधनेका वर्णन है और उत्तरार्धमें रावण-वध तथा रामके राज्याभिषेक-तककी कथाका विस्तार है। पूर्वार्धमें प्राकृतिक दृश्योंका मनोरम वर्णन हुआ है और उत्तरार्धमें मानवीय प्रकृतिके सूक्ष्म चित्रणमें कविकी कुशलता प्रकट होती है। ग्रन्थमें समानप्रधान शैली तथा आर्या छन्दको प्रश्रय मिला है।



वर्णविषय, भाषा तथा शैलीकी दृष्टिमें प्राकृत साहित्यकी यह अनुपम रचना है। इसका प्रकाशन संस्कृत, जर्मन आदि भाषाओंमें हुआ है।

महाराष्ट्री प्राकृतका दूसरा महाकाव्य 'गण्डवहो' है, जिसके रचयिता 'वप्पइराअ' (वाक्पतिगज) हैं। ये कन्नौजके राजा यशोवर्मन्के आश्रित कवि थे, जिनका उल्लेख कविने छन्द-संख्या ७९९में किया है। ग्रन्थका रचना-काल आठवीं शताब्दी माना जाता है। यह १२०९ आर्या छन्दोंमें लिखी हुई उत्कृष्ट रचना है। वर्ण्य विषय ऐतिहासिक है। इसमें राजा यशोवर्मन् द्वारा गौड देशपर आक्रमण तथा मार्गमें पड़नेवाले कई पूर्वा प्रदेशोंकी विजय आदिका वर्णन किया गया है। ग्रन्थमें घटना-योजना सरिलिप्त और क्रमबद्ध रूपमें न होनेके कारण इसे सफल महाकाव्यकी कोटिमें नहीं रखा जा सकता, फिर भी भाषा, अलंकार तथा चित्ताकर्षक वर्णनोंका इसमें सुन्दर संघटन मिलता है।

कविकी दूसरी प्राकृत रचना 'महुमहविअअ' उपलब्ध नहीं है। इस कृतिका उल्लेख स्वयं कविके काव्य तथा 'ध्वन्यालोक', 'सरस्वतीकण्ठाभरण' आदि काव्यशास्त्रके ग्रन्थोंमें मिलता है।

'लीलावर्ष' ग्रन्थमें कविका वंश-परिचय तो मिलता है, कोई नाम नहीं मिलता। किन्तु कुछ छन्दोंमें 'कौकहल' की छाप तथा एक टीकाकारके उल्लेखके आधारपर विद्वानोंका अनुमान है कि इनके रचयिता महाराष्ट्र-निवासी 'कुतूहल' नामके कोई ब्राह्मण हैं। इसका रचना-काल १००० ई० अनुमान किया जाता है। यह एक प्रेम-काव्य है, जिसमें मुख्यतया प्रतिष्ठानके राजा सातवाहन तथा सिंहलकी राजकुमारीकी प्रेमकथाका विस्तार है। साथ ही गन्धर्वलोकके कतिपय पात्रोंकी प्रेमकथाका भी इसमें प्रासंगिक वर्णन है। इसलिए कविने स्वयं ही अपनी कृतिकी 'दिव्य-मानुषी' बताया है। सर्गबद्ध न होनेपर भी ग्रन्थमें कविकी अनोखी प्रवन्ध-पद्धति प्रकट होती है। मानव-प्रेम तथा प्राकृतिक छटाके वर्णनमें कविकी पूर्ण सफलता मिली है।

सिरिचिन्ध (श्रीचिह्न) प्रवन्ध-काव्य है, जिसके आठ सर्ग कवि कृष्णलीला शुक्र तथा अन्तिम ४ सर्ग कविके शिष्य दुर्गाप्रसाद द्वारा रचे गये हैं। इसमें कृष्णलीलाके साथ कतिपय प्राकृत व्याकरणोंकी व्याख्या भी है। कृष्णलीलासे सम्बन्धित एक अन्य रचना १६वीं शताब्दीके कवि श्रीकृष्णरचित 'सोरि-चरित्र' है, जिसकी भाषा कृत्रिम और भाव दुरूह है।

खण्डकाव्यके अन्तर्गत 'उषाणिरुद्ध' तथा 'कसवहो' मुख्य रचनाएँ हैं, जिनके रचयिता केरल-निवासी रामपाणिवाट हैं। इनका रचना-काल १७५० ई०के लगभग माना जाता है। पहलेमें उषा-अनिरुद्धके प्रेम-प्रसंग तथा विवाहका वर्णन २८० छन्दों तथा दूसरेमें कृष्णकी बाल-क्रीडा तथा कंसवधका वर्णन २३३ छन्दोंमें हुआ है। प्राकृतके अन्य प्रवन्ध ग्रन्थोंका नामोल्लेख मिलता है, जैसे, 'हरिविजय', 'रावणविजय', 'कुणालयाश्वरचित' आदि, किन्तु ऐसा जान पड़ता है कि ये ग्रन्थ या तो नष्ट हो गये या कहीं लुप्त पड़े हैं और इनकी खोजकी आवश्यकता है।

सुष्क काव्यके अन्तर्गत 'गाहासत्तमड' (गाथासप्तशती),

'वत्सालग' प्रसिद्ध रचनाएँ हैं। दोनोंमें सात सौमें ऊपर गाथाएँ संगृहीत हैं। 'गाहासत्तमड' किसी एक कविकी रचना न होकर कई कवियोंकी कृतियोंका संग्रह है। इसके नग्नकर्ता दक्षिणके कोई महाराज सातवाहन अथवा कवि वत्सल (हाल) माने जाते हैं, जिनका उद्भवकाल ६९ ई० माना गया है। इसकी गाथाओंका उल्लेख अलंकार-ग्रन्थोंमें हुआ है। इसीके अनुकरणपर संस्कृतमें 'आर्यासप्तशती' लिखी गयी। इसमें विविध नायक-नायिका सन्दर्भोंकी शृंगारिक वर्णनोंकी प्रधानता है। प्राकृतिक दृश्योंकी छटा भी दर्शनीय है। नीति तथा नाधारण ज्ञान सम्बन्धी तथ्योंकी भी चर्चा है। विषयकी मौलिकता तथा भाषा एवं अलंकार-सौष्ठवकी दृष्टिमें यह एक अनूठी कृति है। दूसरी रचना 'वत्सालग' है। इसके एक छन्दसे स्पष्ट होता है कि यह ग्रन्थ अनेक कवियोंकी रचनाओंका संग्रहमात्र है और नकलनकर्ता जयवल्लभ है। इसके अनेक छन्दोंका उल्लेख अलंकार-ग्रन्थोंमें हुआ है। ग्रन्थके ७९५ छन्द ४८ परिच्छेदोंमें विभाजित हैं। इसमें शृंगारके अन्तर्गत आलम्बन, उदीपन, अनुभाव, संचारी, नख शिख आदिका विग्रह वर्णन मिलता है। साथ ही रीति-नीति, सत्जन, दुर्जन आदि तथा मानव स्वभावमें सम्बन्धित प्रसंगोंका विस्तारसे चित्रण किया गया है। अनेक सुभाषित छन्द भी अनुकरणीय हैं। आनन्दवर्धनाचार्य-रचित 'विषमवाणलीला' का उल्लेख 'ध्वन्यालोक'में हुआ है। जैना ग्रन्थके नामसे ही स्पष्ट है कि यह शृंगार रसकी रचना है, किन्तु यह अनुपलब्ध है। गोपाल मिश्ररचित मुकुट नामक रचना अधूरी उपलब्ध है। इसमें ८१ छन्दोंका उल्लेख मिलता है। इनके अतिरिक्त प्राकृतके अनेक फुटकर पद्य, कई अलंकार-ग्रन्थों—'ध्वन्यालोक', 'सरस्वतीकण्ठाभरण', 'दशरूपक', 'काव्यालंकार', 'काव्यादर्श', 'काव्यानुशासन', 'रस-नगाधर' आदिमें उपलब्ध होते हैं। ये पद्यात्मक रचनाएँ विविध-विषयक हैं, जिनमें शृंगार और नीतिकी प्रधानता मिलती है। भरत-रचित 'नाट्य-शास्त्र'में भी महाराष्ट्री तथा शौरसेनी प्राकृतके सैकड़ों छन्द मिलते हैं, जिनसे स्पष्ट होता है कि १०० ई०के लगभग प्राकृत भाषाकी पूर्ण प्रतिष्ठा हो गयी थी। उक्त सभी प्रसिद्ध रचनाओंका अनुवाद संस्कृत तथा जर्मन आदि भाषाओंमें किया गया है। इसने प्राकृत काव्यकी विशिष्टता का बोध होता है।

जैन धर्म सम्बन्धी अधिक रचनाएँ अर्धभागधी प्राकृतमें उपलब्ध होती हैं। इसमें सिद्धान्त-ग्रन्थ तथा टीकाएँ, दोनों सम्मिलित हैं। विद्वानोंने सिद्धान्त-ग्रन्थोंको आगम साहित्य (canonical) तथा इतर सिद्धान्त-ग्रन्थोंको आगमेतर (non-canonical) साहित्यके अन्तर्गत विभाजित किया है। वर्धमान महावीरने अर्धभागधीमें अपने उपदेश दिये, इसके अनेक उल्लेख मिलते हैं। आगम ग्रन्थोंका विभाजन अग, उपाग, सूत्र आदि भेदोंमें मिलता है। अगकी संख्या १२ है। इनमें गद्य-पद्य, दोनोंका व्यवहार किया गया है। ध्यानों द्वारा जैन धर्मकी व्यवहारोपयोगी बातों या तीर्थंकरों की जीवनी, ब्राह्मण तथा अन्य धर्मोंके खण्डन, निर्वाण, मोक्ष आदिका विवेचन मिलता है। उक्त अंगोंके १२ उपाग हैं। इनमें सन्धु, पूर्वजन्म, पुनर्जन्म, आत्मा, नक्षत्रलोक

भूगोल, स्वर्ग, नरक आदिकी दृष्टान्तों सहित विवेचना की गयी है।

सिद्धान्त-ग्रन्थोंके अन्तर्गत छेयसूत और मूलसूत्र हैं। प्रथमकी सख्या छ है। इनमें जैन धर्म सम्बन्धी आचार-व्यवहार, तप आदिका विधान प्रस्तुत किया गया है। मूलसूत्र चार हैं। इनमें व्रत, अनुशासन आदि धार्मिक विषयोंका विशद वर्णन है। पइण्ण (प्रकीर्ण)-ग्रन्थोंकी सख्या १० है। इनमें मनुष्यके जन्म, रोग सम्बन्धी उपचार, त्याग, मरण, जीवन आदिकी विधियाँ दी गयी हैं। दो चूलिकासूत्र हैं। इन्हें जैन धर्मका ज्ञानकोश कहा जा सकता है। ये सभी आगम ग्रन्थ साहित्यिक दृष्टिसे भी काफी महत्वपूर्ण हैं। इनमेंसे अनेकमें आलंकारिक भाषा तथा समास-शैलीका प्रयोग हुआ है।

कालान्तरमें जैन-धर्म इवेताम्बर तथा दिगम्बर—दो शाखाओंमें बँट गया। इवेताम्बर शाखाके अनुयायियोंने महाराष्ट्री तथा दिगम्बरने शौरसेनी प्राकृतमें साहित्यका निर्माण किया। इन प्राकृतोंको जैन-महाराष्ट्री तथा जैन-शौरसेनीकी संज्ञा दी गयी है। इनमें गद्य-पद्य, सभी प्रकारकी रचनाएँ लिखी गयी हैं। गद्य-साहित्यका विभाजन निबन्ध, आख्यायिका, उपन्यास, कथा-चरित आदि विधाओंमें किया गया है।

जैन-महाराष्ट्रीमें कथासाहित्यके अन्तर्गत 'समराइच्च-कथा' (समरादित्यकथा), 'कथाकोशप्रकरण', 'धूर्ताख्यान', 'कथामहोदधि', 'विजयचन्द्रकेवलिन' आदि प्रसिद्ध आख्यायिका-ग्रन्थ हैं। इनमें वाणकी कादम्बरीके समान समास-शैलीके उत्कृष्ट नमूने यत्र-तत्र मिलते हैं। 'तरंगवती', 'सुरसुन्दरी-चरित', 'कालकाचार्यकथानक', 'सिरिसरिवालकथा' (श्रीपाल-कथा), 'रयनसेहरकथा' (रत्नशेपरकथा) आदि प्रसिद्ध कथा-ग्रन्थ हैं, जिनमें कहीं-कहीं पद्यात्मक शैलीका भी प्रयोग है। चरितसाहित्यके अन्तर्गत 'पउमचरिय' (पञ्चचरित), 'वसुदेवहिण्डी', 'कुमारपालचरित' आदि मुख्य रचनाएँ हैं। इन रचनाओंका काल तीसरी शताब्दीसे लेकर १४वीं शताब्दीतक निर्धारित किया गया है।

जैन-शौरसेनीमें दिगम्बर साम्प्रदायिकोंकी कई प्रसिद्ध रचनाएँ मिलती हैं। 'पवयणसार' (प्रवचनसार), 'समयसार', 'नियमसार', 'छप्पाहुड' (पटप्राकृत), 'कतिगेयाणुपेक्खा', 'मूलाचार', 'मूलाराधना', 'श्रावकाचार', 'दर्शनसार', 'आराधनासार', 'जीवविचार' आदि पद्यात्मक रचनाएँ हैं। 'पट्खण्डागम', 'कापाय' प्रभृत प्रसिद्ध सूत्र-ग्रन्थ हैं। इन ग्रन्थोंमें जैन धर्मके सिद्धान्तोंका विशद निरूपण मिलता है। प्राकृतमें महावीर स्वामी तथा अन्य तीर्थंकरों तथा जैन-गुरुओंसे सम्बन्धित स्तुतिग्रन्थ (स्तोत्र) भी लिखे गये, जैसे, 'क्षपभ-पचासिका', 'महावीर', 'शान्तिनाथस्तवन' आदि। जैन धर्म सम्बन्धी अनेक रचनाएँ, जैसे, स्तोत्र, नाटक आदि सस्कृतमें भी मिलती हैं। यद्यपि सस्कृत लोक-व्यापक भाषा नहीं रह गयी थी, फिर भी उसका प्रयोग सीमित वर्गके द्वारा बराबर होता रहा। कालान्तरमें गुप्त-वंशके राजाओंने ब्राह्मण धर्मका पुनरुत्थान किया तथा संस्कृत भाषाको विशेष प्रश्रय दिया। किन्तु वे अन्य धर्मों तथा प्राकृत भाषाओंके प्रति भी उदार थे। अतः जैन धर्म सम्बन्धी ग्रन्थ उम कालमें

भी लिखे गये।

शौरसेनी तथा मागधी प्राकृतोंकी स्वतन्त्र रचनाएँ उपलब्ध नहीं होतीं, किन्तु सस्कृत नाटकोंमें इनका व्यापक व्यवहार हुआ है। तत्कालीन समाजमें कतिपय वर्गके लोगोंकी भाषा प्राकृत थी और इसलिए सस्कृत नाटककारोंने उन पात्रों द्वारा प्राकृत भाषाका ही प्रयोग कराया है। नाटकोंमें निम्न स्तरके लोग जैसे मछुए, दुष्ट, चाण्डाल, राक्षस, महावत, नाई, ग्लेच्छ आदि प्रायः मागधी बोलते हैं तथा महिलाएँ, विदूषक, गुप्तचर, गणिका, अप्सराएँ, राजमहिषी, चेट्टी आदिकी भाषा शौरसेनी प्राकृत है। राजा, राजगुरु, मन्त्री आदिकी भाषा सस्कृत है। कहीं-कहीं इसका अपवाद भी मिलता है। कुछ स्वतन्त्र नाटक भी प्राकृतमें लिखे गये होंगे, किन्तु सस्कृतमें रूपान्तरित होनेके बाद सम्भवतः वे नष्ट हो गये। इसीलिए वे आज उपलब्ध नहीं होते। अश्वघोष रचित 'सारिपुत्तपकरण' (सारिपुत्र-प्रकरण), राजशेखर-रचित 'कर्पूरमञ्जरी' ऐसी ही रचनाएँ थीं, यह अनुमान किया जाता है। भास-रचित 'चारुदत्त', कालिदासके 'अभिज्ञानशाकुन्तल', 'मालविकाग्निमित्र', 'विक्रमोर्वशीय', श्रीहर्षके 'प्रियदर्शिका', 'रत्नावली', शूद्रकके 'मृच्छकटिक' आदि नाटकोंमें प्राकृतका प्रचुर प्रयोग हुआ है। इन सस्कृत नाटकोंमें प्राकृत भाषाका व्यवहार स्वाभाविक कहा जा सकता है, क्योंकि उनके कालमें प्राकृत लोकभाषाके रूपमें प्रतिष्ठित थी। नाटकका एक भेद सट्टक है, जिसमें स्त्री-पात्रोंकी प्रधानता होती है और पूर्ण रचना प्राकृतमें होती है। 'कर्पूरमञ्जरी', 'रम्भामञ्जरी', 'चन्द्रलेखा' (चन्द्रलेखा), 'शृगारमञ्जरी', 'आनन्दसुन्दरी' आदि ऐसी ही रचनाएँ हैं। सस्कृत नाटकोंमें प्राकृत भाषाका प्रयोग एक शैली रूपमें प्रचलित हो गया था, इसलिए प्राकृत जब लोकभाषा नहीं रह गयी तो भी सस्कृत नाटकोंमें कतिपय पात्रोंके द्वारा प्राकृत भाषाका प्रयोग कृत्रिम रूपसे कराया जाता था। प्राकृतके कृत्रिम प्रयोग सम्बन्धी कई ग्रन्थोंका उल्लेख मिलता है, किन्तु वे अभीतक उपलब्ध नहीं हो सके हैं।

प्राकृतमें ऐसे अनेक ग्रन्थ उपलब्ध हैं, जिनमें भारतीय भाषाओंके तुलनात्मक अध्ययनकी विशद सामग्री मिलती है। भाषा-शास्त्रके वैज्ञानिक अध्ययनमें इनका विशेष महत्त्व है। ५०० ई० पू० के लगभग जो राजनीतिक तथा धार्मिक उथल-पुथल प्राकृतके उद्भवका कारण हुई, वैसी ही ११०० ई० की उथल-पुथल आधुनिक आर्य भाषाओंके उद्भव और विकासका कारण बनी। भारतीय आर्य भाषाओंके विकासका सम्यक् ज्ञान प्राकृत भाषा और साहित्यके अध्ययनसे ही सम्भव हो सकता है। विविध प्राकृत भाषाओंका आधार लेकर ६०० ई० के लगभग अनेक अपभ्रंश भाषाओंका उद्भव हुआ और उन्होंने अपभ्रंशोंमें विकसित होकर आज अर्वाचीन आर्य भाषाओंका एक जाल-सा बिछ गया है।

लोकभाषा प्राकृतसे भाषाके साहित्यिक रूपोंका तथा साहित्यिक रूपोंसे पुनः लोकभाषाका विकास कैसे सम्भव होता है, यह हमें प्राकृत साहित्यके अध्ययनसे ज्ञात होता है। प्राकृतके कथा-साहित्य, सत्तमई-माहित्य आदिका

प्रभाव सस्कृत तथा द्रविड भाषाओंपर तो पड़ा ही, साथ ही आधुनिक अर्ध-भाषाओंपर उनका प्रभाव मिलता है। इस प्रकार हिन्दीके ऐतिहासिक विकास तथा कान्व-परम्पराओंकी पूरी जानकारी प्राकृत साहित्यके अध्ययनमें सम्भव है। हिन्दीका प्रेमसाहित्यक कान्व तथा सन्मर्द-साहित्य इसीसे अनुप्राणित है।

[सहायक ग्रन्थ—प्राकृत विमर्श - सरयूप्रसाद अग्रवाल।] —न० प्र० अ०

**प्राकृतवाद**—प्राकृतवाद अंग्रेजी शब्द 'नेचुरलिज्म'का हिन्दी पर्याय है। प्रकृति सन्बन्धी कान्व अथवा साहित्यसे भिन्न अर्थमें प्राकृतवादका प्रयोग होना है। अन्य बहुतसे कला-आन्दोलनोंके समान प्राकृतवाद मुख्यतः फ्रान्समें विकसित हुआ। प्राकृतवादको व्यापक दृष्टिकोणसे ही एक निकाय कहा जा सकता है। इस दृष्टिकोणके अनुसार मानवीय सन्तिककी समस्त प्रक्रियाएँ इन्द्रियजन्य हैं। फलन प्राकृतवादी विचारधारामें अध्यात्मके लिए कोई स्थान नहीं रहता, जो कुछ है, सब इन्द्रियों द्वारा उद्भूत है। प्राकृतवाद एक प्रकारमें फ्रेंच यथार्थवादका ही विकसित रूप है।

प्राकृतवादका प्रमुख उन्नायक प्रसिद्ध फ्रेंच उपन्यासकार एमिली जौला (१८४०-१९०७ ई०)को माना जाता है। प्रस्तुत सन्दर्भमें इस शब्दका प्रथम प्रयोग भी जौलाने ही किया था (१८६८ ई०)। इसने वादमें प्राकृतवादको कलात्मक ईमानदारीका प्रतीक माना जाने लगा। प्राकृतवादी कलाकार अपनी समस्त अनुभूतियों तथा विचाराओंको बिना किसी बन्धन तथा सामाजिक नियमोंको माने हुए स्वच्छन्द भावसे अभिव्यक्त करते थे। साहित्यके क्षेत्रमें प्राकृतवादी विचारधाराका विरोध भी बहुत हुआ। यह आन्दोलन प्रायः १८९० ई० तक तो चलता ही रहा, पर इसके बाद भी वह फ्रेंच कथा साहित्यमें किन्हीं-न-किन्हीं रूपमें अभिव्यक्ति पाता रहा है। प्रसिद्ध आधुनिक फ्रेंच लेखक ज्याँ पॉल सार्त्रकी कृतियोंमें प्राकृतवादका प्रभाव स्पष्ट रूपसे देखा जा सकता है।

फ्रेंच प्राकृतवादके साथ-ही-साथ यूरोपीय साहित्यमें जर्मन प्राकृतवादका भी विशिष्ट स्थान है। जर्मनीमें प्रायः १८८० ई०से इस विचारधाराका प्रभाव बढ़ना आरम्भ हुआ। वहाँ यह आन्दोलन मुख्यतः जौलाके समर्थन, विरोध अथवा व्याख्याको लेकर ही उदित हुआ। इसके उपरान्त परम्परागत जर्मन साहित्यके विरोधके रूपमें भी प्राकृतवादी विचारधाराका समर्थन किया गया।

हिन्दी साहित्यमें प्राकृतवाद किसी एक निश्चित तथा नुब्यवस्थित निकायके रूपमें कभी विकसित नहीं हुआ। प्राकृतवादी प्रवृत्तियाँ अवश्य ही कुछ आधुनिक लेखकोंमें मिलती हैं—विशेष रूपमें कथाकारोंमें। इलाचन्द्र जोशी, बेचन शर्मा 'उग्र' तथा 'अधेय'के नामोंका उल्लेख इस प्रसंगमें किया जा सकता है। हिन्दीके प्रगतिवादी आन्दोलनके साथ भी कुछ प्राकृतवादी प्रवृत्तियाँ साहित्यमें दृष्टिगोचर हुई थीं। नागार्जुनका उपन्यास 'रतिनाथकी चाची' इसी प्रकारकी कृति है। कविनाके क्षेत्रमें बचन, 'अचल' तथा नरेन्द्र शर्माके दैनित्वमें प्राकृतवादी प्रवृत्तियाँ डिगार्ड पट जानी हैं।

वचनकी प्रसिद्ध कविता 'कह रहा जग, वासनामय हो रहा उद्गार मेरा' प्राकृतवादका सूक्ष्म समर्थन है।

यौन चित्रणोंका सरपूर उपयोग होनेके कारण प्राकृतवादके अन्तर्गत अश्लीलताकी सीमा निर्धारित करना कठिन है। हिन्दीमें प्राकृतवादी प्रवृत्ति भाषागत सीमाओंके कारण शुद्ध रूपमें प्रायः गृहीत नहीं हो पाती। यह स्मरणीय है कि हिन्दीमें प्राकृतवाद विदेशी प्रभावके रूपमें अपेक्षाकृत कम आया है। वस्तुतः मध्यकालीन रीतिकाव्यके रूपमें तो हिन्दी प्राकृतवादकी परम्परा काफी प्राचीन निम्न होनी है। —रा० स्व० च०

**प्रागैतिहासिक युग (prehistoric age)**—लिखित इतिहासमें पहलेके युगको प्रागैतिहासिक युग कहते हैं। सनाजका लिखित इतिहास अपेक्षाकृत हालका ही है। उसके पहलेके इतिहासका अनुमान इमारती अवशेषोंमें करते हैं। इतिहास-पूर्वकी सामाजिक अवस्था वस्तुतः असन्ध और वर्वर है। इतिहास यथार्थ रूपमें सन्ध जातियोंका ही होता था हो सकता है, क्योंकि इतिहास परिवर्तनका प्रतीक है और परिवर्तन आदिम, असन्ध और वर्वर जातियोंमें नहिके बराबर होते हैं। पूर्व और नव-प्रस्तरयुग इसी प्रागैतिहासिक युगके काल-मान हैं। तबके मनुष्य पत्थर आदिके औजार-हथियार काममें लाते थे और ऐसा भी नहीं कि उनमें कला आदिकी प्रवृत्ति न रही हो। आखिर स्टेनके अल्टामाईरा, दक्षिण फ्रान्स और मिर्जापुर आदिकी गुफाओंमें जो आदिम मनुष्यके बनाये चित्र मिले हैं उनमें उनके कलात्मक प्रयासोंकी सूचना मिलती है। फिर खेनीका आरम्भ, उसके पहले अग्निकी खोज, पशुपालन, पहियेका निर्माण, चाकपर वर्णनोंका बनाना, हथियारोंकी सुष्ठियोंपर भौतिक-भौतिक चित्रण आदि भी आदिम मनुष्यकी कलात्मक प्रवृत्तिके परिचायक हैं। धार्मिक और नैतिक विचार भी उस युगमें रूपपर चले थे। फिर भी प्रमाणतः ऐतिहासिक युगसे प्रागैतिहासिक युगमें सन्धताकी प्रगति कम हुई। इसका एक विशेष कारण यातायातके साधनों और फलतः जातियोंके सम्पर्ककी कमी थी। इनका विकास ऐतिहासिक युगमें हुआ, जब मानव सन्धताकी काया पलट गयी। —म० श० उ०

**प्राणायाम-टे०—'हठयोग'।**  
**प्राथमिक साम्यवाद**—मार्क्सके अनुसार यह वह आर्थिक व्यवस्था है जो 'सन्ध और सस्कृत जातियोंके इतिहासके उपाकालमें प्राप्त होती है।' इसमें उत्पादन सामूहिक, श्रम-संयुक्त कृषि और घरेलू उद्योग-व्यवसाय रहते हैं, श्रम-विभाजन अवस्था और लैंग-भेदपर आधारित होता है। इस व्यवस्थाके विनाशका कारण व्यक्तिगत सम्पत्तिकी उदय है। —रा० कृ० शि०

**प्राप्त्याशा**—रूपककी पाँच अवस्थाओंमेंसे तीसरी अवस्था। 'उपायापायशकाभ्या प्राप्त्याशा प्राप्तिः सम्भव' (द० ह० : चौखन्मा पृ० १५) जहाँ फलप्राप्तिकी सम्भावना तो हो, किन्तु उपाय और विघ्न, दोनोंकी आशंकाओंके कारण फलप्राप्तिका ऐकान्तिक निश्चय नहीं हो पाता है वहाँ प्राप्त्याशा अवस्था होती है। 'ध्रुवस्वामिनी' नाटकके द्वितीय अंकमें प्राप्त्याशाका प्रसंग चलना है। अकराजके वक्ते पश्चात ही फल प्राप्ति की आशा उत्पन्न

होती है। इस वधसे जो बल उसे प्राप्त हुआ है उसीके आधारपर ध्रुवस्वामिनी अपने प्राप्यकी ओर अग्रसर हो सकी है। —व० सि०

**प्रायकी बीभत्स-दे०—‘बीभत्स रस’।**

**प्रारम्भिक घटना-प्रस्तावना** (इण्ट्रोडक्शन) और आरम्भिक घटना (इनीशियल ऐक्शन) में अन्तर यह है कि प्रस्तावना नाटकके कार्य-व्यापारसे पृथक् तथा उसकी भूमिका है। नाटककी कथा वस्तु वहाँ प्रारम्भ होती है, जहाँ प्रस्तावना समाप्त होती है। नाटकके प्रारम्भिक भागमें प्रथम अंककी समाप्तिसे पूर्व, अधिकतर प्रथम दृश्यमें ही नाटकीय कार्यका किसी मानसिक अथवा वाक्य घटना द्वारा आरम्भ होता है जो कि नाटकीय सघर्षका सूत्रपात करता है। इसे आरम्भिक घटना कहते हैं। उदाहरणके लिए, शेक्सपीयरके ‘रोमियो एण्ड जूलिएट’ में जूलिएटके माता-पिताका अपनी पुत्रीका विवाह काउण्टी पेरिससे करनेका निश्चय नाटकीय सघर्षकी जन्म देता है, अतः प्रारम्भिक घटना है। इसी प्रकार ‘स्कन्दगुप्त’ नाटकके प्रथम अंकमें अनन्तदेवी, पुरगुप्त और भटार्कके कुचक्रमें सम्राट्का निधन होता है। साथ ही साम्राज्यके परम हितैषी पृथ्वीसेन, महाप्रतिहार और दण्डनायक आत्महत्या कर लेते हैं। इन व्याघातोंका कर्तव्योन्मुख स्कन्दगुप्तकी चेष्टाओंपर प्रतिकूल प्रभाव पड़ता है। वह महान् उद्देश्यकी पूर्तिके निमित्त अग्रसर होकर मालव-रक्षामें सलग्न होता है। लक्ष्य-प्राप्तिके साधनका भी यहाँसे आरम्भ हो जाता है। अतः इसे प्रारम्भिक घटना समझना चाहिये।

यदि नाटकमें दो या दोसे अधिक कथाएँ हों तो उनमेंसे प्रत्येककी एक प्रारम्भिक घटना होगी। ये प्रारम्भिक घटनाएँ नाटकके एक ही स्थलपर भी घटित हो सकती हैं तथा अलग-अलग स्थलोंपर भी। उदाहरणके लिए, ‘मर्चेंट ऑफ वेनिस’ के प्रथम अंकमें मुख्य कथाओंकी प्रारम्भिक घटनाएँ लगभग एक ही समयपर प्रारम्भ होती हैं, जब कि प्रासंगिक घटना-चक्रकी प्रारम्भिक घटना तीसरे अंकके दूसरे दृश्यमें जाकर मिलती है। —इया० मो० श्री०

**प्रार्थनागीत-दे०—‘स्तुतिगीत’, ‘भजन’।**

**प्रासंगिक चक्रता-दे०—‘प्रकरणचक्रता’, पाँचवाँ नियामक।**  
**प्रासंगिक वस्तु-दृश्यकाव्यमें** नायक या अधिकारीकी दृष्टिसे वस्तुके दो भेद किये गये हैं—**आधिकारिक और प्रासंगिक।** अधिकारीसे सम्बन्ध रखनेवाली कथा मूल कथा होती है, पर इसके अतिरिक्त कुछ ऐसी गौण कथाएँ भी आती हैं, जो विशेष प्रसंगोंमें आधिकारिक कथाकी सहायता करती हैं, अतः इन्हें प्रासंगिक कथा कहते हैं। दशरूपक-कारने इसकी व्याख्या करते हुए लिखा है—‘प्रासंगिक-परार्थस्य स्वार्थो यस्य प्रसंगतः’ (द०.रू० १ १३ की प्रथम पंक्ति) अर्थात् जो कथा दूसरे (आधिकारिक) के प्रयोजनके लिए होती है, किन्तु प्रसंगसे जिसका स्वयंका फल भी सिद्ध होता है, वह प्रासंगिक कथा है। प्रासंगिक कथाका मुख्य प्रयोजन आधिकारिक वृत्तकी फलनिर्वहणता-में सहायता पहुँचाना है, किन्तु प्रसंगत उसका स्वयंका भी फल होता है। उदाहरणार्थ, सुग्रीवकथाका प्रयोजन वालिवध और राज्यलाभ है तथा विभीषणकथाका न्येय लंकाकी

राज्यप्राप्ति है। ‘प्रसाद’ के ‘अजातशत्रु’ में उदयन और प्रसेनजित् के कथानक प्रासंगिक कथाएँ हैं।

प्रासंगिक वस्तुके प्रमगमें सबसे अधिक ध्यान देनेकी बात यह है कि इनकी नियोजना इस प्रकार होनी चाहिये कि वे आधिकारिक वस्तुके अनिवार्य अंग बनकर उसे गति प्रदान करें। आधिकारिक वस्तु अंगी हो, प्रासंगिक अंग। इस अंगगिभावसे चक्रगतिसे चलते हुए कथानकको एक लय मिलती है। —व० सि०

**प्रिया छंद-वर्णिक छन्दोंमें** समवृत्तका एक भेद, सगण और लघु-गुरुके योगसे इस वृत्तका चरण बनता है (11S, 1S)। इस छन्दका प्रयोग केवल केशवने किया है। भानुने इसका रति नाम दिया है। केशवका उदाहरण है—‘सुख कन्द हैं, रघुनन्द जू। जग यों कहै, जगवन्द जू।’ (रा० चं० १ १३)। —पु० शु०

**प्रेक्षण-इसमें** एक अंक, गर्भ और विमर्श सन्धियोंका निर्वाह, विष्कम्भक, प्रवेशक, सूत्रधारका अभाव, नायकहीन पुरुष होता है। नान्दी और प्ररोचना नेपथ्यसे पढ़ी जाती है। अभिनयमें सुद्ध और सफेद रहता है। सभी वृत्तियोंका प्रयोग मिलता है, उदा०—‘वालिवध’। —वि० रा०

**प्रेमगर्विता-दे०—‘गर्विता’, नायिका।**

**प्रेमगीति-दे०—‘भावगीति’।**

**प्रेममार्गी-प्रेममार्गी** शब्दका प्रयोग सूफी साधकों अथवा कवियोंने नहीं किया है। हिन्दी साहित्यके इतिहास लिखनेवालोंने इस शब्दका प्रयोग सूफी साधकों और कवियोंके लिए किया है। सूफी साधक प्रेमको अपनी साधनामें बहुत बड़ा स्थान देते हैं। उनके मतसे प्रेमका अस्तित्व साधनाके प्रारम्भमें तो रहता ही है, उसकी परिणति भी प्रेममें ही होती है। परम प्रियतम परमात्माको प्रेम द्वारा पाना सूफी साधनाका अंग-विशेष है।

सूफियोंका विश्वास है कि भगवत्कृपासे ही साधकके हृदयमें प्रेम उत्पन्न होता है। परमात्मा जिससे स्वयं प्रेम करता है उसीके हृदयमें प्रेम होता है। सूफी साधक वायजीद विस्तामीका कहना है कि ‘मैं समझता था कि मैं परमात्मासे प्रेम करता हूँ, लेकिन गौर करनेपर मैंने देखा कि मेरे प्रेम करनेके पहलेसे ही वह मुझसे प्रेम करता है।’ सूफियोंका विश्वास है कि इस प्रेमको पाकर प्रेमी और प्रियतम, दोनों सन्तुष्ट होते हैं। प्रेमके द्वारा जब प्रेमीके सारे अन्तर्द्वन्द्वों, सभी वासनाओंका अन्त हो जाता है तब वह आगे बढ़ता है और उसे परमात्माके दर्शन होते हैं। —रा० पू० ति०

**प्रेमलक्षणा भक्ति-जिस भक्तिमें** प्रेम अथवा रागकी प्रधानता होती है उसे प्रेमलक्षणा भक्ति कहते हैं। पुष्टिमार्गीय भक्ति इसी कोटिकी है (विस्तारके लिए दे०—‘पुष्टिमार्ग’)। भागवत सम्प्रदायोंमें प्रेमलक्षणा भक्तिका अत्यन्त महत्त्व है। वल्लभाचार्यके पुष्टिमार्गमें गोपी-प्रेमको प्रेमलक्षणा भक्तिका आदर्श माना गया है। ‘नारदीय भक्तिसूत्र’ में प्रेमरूपा भक्तिका उदाहरण देते हुए ब्रजगोपिकाओंके प्रेमको प्रस्तुत किया गया है ‘यथा ब्रजगोपिकानाम्’, ‘श्रीमद्भागवत’ में व्यासने स्वयं श्रीकृष्ण-के मुखमें कहलाया है कि ‘हे गोपिकाओ, तुमने

गृहस्थाश्रमकी श्रृंखलाओंको तोड़कर जो मेरा भजन किया है इसके लिए मे तुम्हारे उपकारका बदला नहीं चुका सकता।' (१०।३०।२२) (गोपी-प्रेमकी विविध दशाओंके लिए देखिये 'श्रीमद्भागवत' १०।४४।८५, १०।४७।५८, ६०।६१, १०।८६-४-३)। गोपियोंकी तीन श्रेणियाँ हैं—(१) कुमारिका, जो कात्यायन ब्रजादि ढांग परम सेव्य श्रीकृष्णकी पतिके रूपमें कामना करती है। (२) गोपायना, जो लोक और शास्त्राचारकी अवहेलना कर एकान्तभावमें श्रीकृष्णके प्रेममें व्याकुल रहती है, (३) ब्रजायना, जो वात्सल्यभावमें श्रीकृष्णके प्रति प्रेम धारण करती है। गोपी-प्रेममें श्रीकृष्णके माहात्म्य और प्रभावका ज्ञान, उनके प्रति व्याकुलताका भाव, सर्वस्व-समर्पण और उनके सुखसे सुखी रहनेकी इच्छा मुख्य है (ना० म० सू० १५-२४)। पृष्ठभागार्थ प्रेमलक्षणा भक्तिमें जाति (ली-पुरुष) वर्ग (ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य, शूद्र), देश आदिका भेद-भाव नहीं है (हरिरायकृत प्र० २० पृ० १८, २४)। इस मार्गमें भगवान् अपने अरणागतको अनुग्रहनाप्रति प्रयत्नमुक्त कर देते हैं (ब्र० सू० ३।३।२९ का अणुमाप्य)।

वल्गु-मन्त्र-प्रदायी सूर तथा अन्य अष्टछापके कवियों तथा अन्य भागवत कवियों—विद्यापति आदिमें गोपी-प्रेमकी विविध दशाओंके प्रचुर उदाहरण मिलते हैं (सू० सा०; नन्दगानधन 'रासपचाव्यायी' और 'भैरवी', 'अष्टछाप-पदावली', 'अष्टछाप परिचय', विद्यापतिकी 'पदावली')। सूफी कवियों—जायसी, मझन आदि और निर्गुण भक्तोंमें भी प्रेमकी प्रचुर पीर प्रचलित हुई। हिन्दीके प्रथम निर्गुण भक्त कवि नामदेवमें यह पीर सर्वप्रथम व्यक्त हुई है। तत्पश्चात् कबीर, दादू, सुन्दरदास, रदास आदि सभी अपने रामके लिए व्याकुल हैं। —वि० सो० अ०

प्रेमाख्यान काव्य-प्रेम-कथानकोंका आधार लेकर काव्यकी रचनाकी परम्परा इस देशमें बहुत पुरानी है। पहलेके बहुतसे इन प्रकारके काव्योंका परिचय मिलता है, जैसे, 'रत्नावली', 'पद्मावती', 'लीलावती' आदि। लोकप्रचलित कथाएँ ही सम्भवतः इन काव्योंका आधार रही हैं। इन कहानियोंके नायक ऐतिहासिक पुरुष भी हो सकते हैं, जैसे इन कहानियोंमें ऐतिहासिकताका होना जरूरी नहीं था। कल्पनाका सहारा लेकर उन प्रेमकहानियोंको नासल बनाया जाता था। ऐतिहासिक राजाओंमें उदयन, शूद्रक, विक्रमादित्य आदिके नामसे बहुत-सी कल्पित प्रेमकहानियाँ प्रचलित हैं। मल्लिकार्जुन, प्राकृत, अपभ्रंश तथा नाना प्रादेशिक भाषाओंमें इस तरहकी कहानियाँ वर्तमान हैं। ऐतिहासिक पुरुषोंकी छोड़कर कल्पित नायकोंके नामसे भी प्रेमकथाएँ प्रचलित हैं, जो अत्यन्त लोकप्रिय हैं। इनमें 'माधवानल-कामकुन्दला', 'हीर रांझा', 'नारगा-सदाशिव', 'ढोला-मारवणी' आदिका उल्लेख किया जा सकता है।

इन प्रेमकहानियोंमें प्रेमी और प्रेमिकाके उत्कट प्रेम, उनके मिलनके मार्गीका बाधाएँ, मिलनके लिए नाना प्रकारके प्रयत्न तथा अन्तमें उनके मिलनका वर्णन बड़े रोचक ढंगसे होता है। इन लौकिक प्रेमकहानियोंका उपयोग सूफी कवियोंने भी किया है। सूफी कवियोंने इन कहानियों का अपना अपने नन्का प्रचार किया है। उनको नन्की मोहवा

अताव्दीसे इन प्रेमकहानियोंमें प्रतीकात्मकताका समावेश हुआ, जो सूफी कवियोंकी देन है। सूफी काव्यमें प्रतीकोंका सहारा लिया गया है। इन सूफियोंके अतिरिक्त अन्य मन्तोंने भी प्रेमकथानकोंको अपनाया। सूफी साधकोंकी तरह उन्होंने भी अपने निदान्तोंका प्रचार इन कथानकोंके सहारे किया। —रा० पू० ति०

प्रेमाश्रयी शाखा—भक्तिकालकी निर्गुण शाखाके उन भक्त-कवियोंकी रचनाओंको, जिन्होंने परमात्माको पानेके लिए प्रेमको साधन माना है, प्रेमाश्रयी शाखाके अन्तर्गत रखा जाता है। इस शाखाके प्रमुख कवि सूफी साधक थे। सूफी परमात्माको प्रेम स्वरूप मानते हैं और उने प्रेम द्वारा ही पानेकी बात कहते हैं।

इस शाखाके सबसे अधिक रपात कवि मलिक मुइज्जिद जायसी हैं। इनका 'पद्मावत' इस शाखाकी प्रतिनिधि-रचना कहा जा सकता है। जायसी ईसवी सन्की सोलहवीं शताब्दीमें वर्तमान थे, जैसे ईसवी सन्की चौदहवीं शताब्दीमें ही इस प्रकारकी रचनाओंके लिखे जानेका पता चलता है। मुल्ला वसुदेवका 'चन्दायन' सन् १३७० ई० की रचना है और सम्भवतः इस शाखाका यह प्रथम काव्य है। इस शाखाके अन्य कवियों तथा रचनाओंमें निम्नलिखित उल्लेखयोग्य हैं—कुतुबन (ईसवी सन्की पन्द्रहवीं शताब्दीका अन्त तथा सोलहवींका प्रथम भाग)की 'सुगावती', मझनकी 'मधुमालती' (रचनाकाल सन् १५५४ ई० के लगभग), उसमानकी 'चित्रावली' (रचनाकाल सन् १६१३ ई०), जान कवि (ईसवी सन्की सत्रहवीं शताब्दी)की 'कनकावती', 'मधुकरमालती' आदि, कासिनशाह (ईसवी सन्की अठारहवीं शताब्दी)की पुस्तक 'इस जवाहर' तथा नूरमुहम्मदकी 'इन्दावती' (रचनाकाल सन् १७४४ ई०)।

सूफी साधकोंके भारतवर्षमें आनेका पता ईसवी सन्का न्याहवीं शताब्दीमें ही चलता है, लेकिन बारहवीं शताब्दीमें सूफी सन्प्रदायोंका प्रवेश हुआ। तेरहवीं और चौदहवीं शताब्दीमें सूफी साधकों तथा सूफी सन्प्रदायोंका पूरा जोर रहा। ये सूफी साधक अत्यधिक उदार थे तथा इनकी करामातोंकी कहानियाँ खूब प्रचलित थीं, इसलिए जनतामें इनका प्रभाव व्यापक रूपसे पड़ा। इस देशकी जनतामें घनिष्ठ सम्पर्क होनेके कारण इन सूफी साधकोंने यहलकी प्रचलित कहानियोंको लेकर काव्यकी रचना की। इन कहानियोंके सहारे उन्होंने परोक्ष सत्ताके प्रति प्रेमका वर्णन किया है। सूफी काव्य अत्यन्त हृदयग्राही है।

इस कालकी रचनाएँ प्रायः तज्जुब शब्दावली-प्रधान अवधीमें हैं और दोहा-चौपाईकी प्रबन्ध-परम्परामें होते हुए भी फारसीकी मसनवी-ज़ैलीमें लिखी गयी हैं। इन सूफी प्रेमाख्यानक-काव्योंकी कथाएँ आध्यात्मिकताको लिये हुई हैं। उनमें योगियोंका प्रभाव भी स्पष्ट दिखाई देता है। लगभग सभी कथाओंमें नायक योगी होकर घरमें निकल पड़े हैं और अन्ततः योग-साधनासे ही उन्होंने सिद्धि प्राप्त की है। जनतामें बहुचर्चित गोरखनाथ, गोपीनाथ तथा भर्तृहरिके उल्लेख इन रचनाओंमें प्रायः मिलते हैं।

यह एक विचित्र तथ्य है कि बहुप्रचलित लोक-कहानियोंको काव्यका वर्ण्य विषय बनानेमें भी यह



साहित्यधारा जनतामें अधिक लोकप्रिय नहीं हुई। कुछ इतिहासकारोंने इस स्थितिके कारण इन तथ्योंमें देखे हैं— (क) इन सूफी कवियोंकी रचनाओंकी मूल प्रतियाँ प्रायः फारसी लिपिमें हैं, (ख) इन काव्योंके रचयिताओंका दृष्टिकोण प्रचारात्मक भी था, (ग) सूफी कवियोंका मुख्य प्रेरणा-स्रोत फारसी-साहित्य था, (घ) अध्यात्मके क्षेत्रमें इस शाखाके कवियोंने ब्रह्मके निर्गुण स्वरूपका चित्रण किया था। इन्हीं कारणोंसे ठेठ अवधीमें अत्यन्त लोकप्रिय ढंगसे प्रस्तुत की जानेपर भी सूफियोंकी ये प्रेम-कथाएँ जनतामें अधिक प्रचलित न हो सकीं। दे०—‘सूफी आख्यान-काव्य’।

[सहायक ग्रन्थ—सूफीमत और हिन्दी साहित्य विमलकुमार जैन] —रा० पू० ति०

प्रेयस् (प्रेय) - दे०—‘रसवत्’ आदि।

प्रेषणीयता—वह प्रक्रिया जिसके द्वारा कोई लेखक या विचारक अपनी भावनाएँ या विचार पाठकोंतक पहुँचाता है, प्रेषण (कन्युनिकेशन) कहलाती है। लिखित या अभिव्यक्त अनुभूतिकी वे विशेषताएँ, जिनके द्वारा प्रेषण सम्भव होता है, उस अनुभूतिकी प्रेषणीयताका आधार होती है। प्रेषणका व्यापार बड़ा जटिल है, उसमें स्वभावतः कठिनाइयाँ होती हैं। लेखक किसी चीजको अपने विशिष्ट दृष्टिकोण एवं ढंगसे देखता है। लेखक होनेके नाते उसकी समस्या यह होती है कि वह अपने पाठकोंको ठीक उसी दृष्टिकोण और ढंगसे देखनेकी प्रेरणा दे। ऐसा करनेमें सफल होकर ही लेखक पाठकोंमें वह रागात्मक स्पन्दन, जिसका उसे अनुभव हो रहा है, पैदा कर सकता है। प्राचीन साहित्य-शास्त्रमें एक विशेष रागात्मक स्पन्दनके उन्मेषकी क्रियाको रसानुभूतिकी स्थिति कहा गया है। इस स्थितिको पैदा करनेके लिए साहित्यकार उपयुक्त विभावों, अनुभावों आदिकी योजना करता है। इसका मतलब यह हुआ कि साहित्यकार उन वस्तु रूपोंके विशिष्ट चित्र उपस्थित करता है जो उसे सार्थक लगे हैं, वे चित्र पाठकोंमें स्वभावतः सम्बद्ध भावनाओंको उत्पन्न करते हैं। इस प्रकार भावनाओंका प्रेषण एवं रसपरिपाक सम्भव होता है, इसका एकमात्र कारण यही होता है कि लेखककी अन्तः प्रकृति एवं पाठकोंकी अन्तः प्रकृतिमें तात्त्विक समानता है।

वस्तुओं तथा स्थितियोंमें अनेक विशेषताएँ होती हैं। एक खास अनुभवकी एक खास स्थितिमें लेखक और उसके साथ पाठक वस्तु-स्थितिके खास धर्मोंको ही देखते हैं, ये खास धर्म मनुष्यकी विशिष्ट भावनाओंसे सम्बन्धित रहते हैं। साहित्य-शास्त्रमें विशिष्ट भावना-पुञ्जोंको विभिन्न स्थायी भावोंसे सम्बद्ध किया गया है। उदाहरणके लिए, रति नामक स्थायी भावका सम्बन्ध मानवीय भावनाओंके एक खास समूहसे है।

लेखक प्रेषण-क्रियामें असफल होता है, जब उसके देखनेका ढंग इतना व्यक्तिगत हो जाता है कि उसका सम्बन्ध मूल अन्तः प्रकृतिसे नहीं जुड़ पाता। ऐसा तब होता है जब लेखक स्थिति-विशेषको केवल बौद्धिक धरातलपर एक निराले, असाधारण ढंगसे देखता है। बड़े लेखक अपनी असाधारण प्रतीतियोंको भी कुछ इस प्रकार मानव-प्रकृतिकी गहराइयोंसे सम्बन्धित कर लेते हैं कि वे

पाठकोंके लिए सवेध बन जाती हैं। इसके विपरीत मामूली लेखकोंकी असाधारण प्रतीतियाँ केवल हलका चमत्कार उत्पन्न करके रह जाती हैं।

प्रेषणमें एक दूसरे कारणसे भी बाधा पड़ सकती है, विशेषतः चिन्तनके क्षेत्रमें। जब लेखक और पाठकके बौद्धिक धरातलोंमें अथवा उनके विचारोंकी पृष्ठभूमिमें अधिक दूरी होती है तो वे एक-दूसरेको समझना कठिन पाते हैं। जीवन-मूल्योंके क्षेत्रमें लेखक और पाठकोंकी सांस्कृतिक दूरी भी प्रेषणमें बाधक बन सकती है। किन्तु सांस्कृतिक दूरीके बावजूद यदि हम विदेशी साहित्यकारोंकी कृतियोंमें रस ले सकते हैं तो इसका कारण वही है, जिसका ऊपर मकेत किया गया है—साहित्यकारोंकी प्रतीतियोंका मनुष्यकी मूल अन्तः प्रकृतिमें अनुस्यूत होना। —दे० रा०

प्रोषित नायक—दे०—‘नायक’, शृंगार।

प्रोषितपत्तिका (नायिका)—अवस्थानुसार नायिकाओंके विभाजनका एक भेद, विशेषके लिए देखें—‘नायिका-भेद’। भरतने ‘प्रोषितभर्तृका’के नामसे उल्लेख किया है। प्रोषितका अर्थ है विदेश गया हुआ। भानुदत्तके अनुसार—‘देशान्तर-गते प्रेयसि सन्तापव्याकुला प्रोषितभर्तृका।’ (र० म० ९०) अर्थात् पति अथवा प्रियके विदेश चले जानेपर दुःखित नायिका। नायिकाकी इस अवस्थाके अन्तर्गत स्वकीयाके मुग्धादिक भेद, परकीया तथा मामान्याको स्वीकार किया गया है। मतिरामने इसकी परिभाषा दी है—‘जाको पिय परदेशमें विरह विकल तिय होय।’ (र० रा० . १११)। मुग्धा अपनी वियोगवेदनाकी छिपाना चाहती है—‘आँख सके मोचि न सकोच वस आलिन उलही विरह बेलि दुलही दुरावै है।’ (पद्मा० ज० वि० १ १४५)। मध्या अपनी विरहव्यथाकी अभिव्यक्ति सलज्ज भावसे करती है—‘इक मीन विचारो विध्यो वनसी पुनि जालके जाइ दुमाले परथी। मन तो मनमोहनके संग गो तन लाज मनोजके पाले परथी।’ (वही १ १४८)। विरहका सवेदनात्मक वर्णन रसलीनने किया है—‘तिय उसाँस पिय विगहँत उससि अथर लँ आइ। कछु बाहर निकसति कछु भीतरको फिरि जाइ।’ (ब्र० भा० ना० २ ५६३)। प्रोढ़ाकी पीड़ा अधिक उद्देगपूर्ण है—‘कासों कहैं सन्देसुवा पिय परदेसु। लगेहु चहत नहि फूले तेहि वन टेसु।’ (र० व० ३८)। यह नायिका विरह निवेदनमें अधिक मुखर होती है—‘कैमें धरौं धीर वीर त्रिविध समीर तव, तरजि गयी तो फेरि तरजन लागी री। धुँमडि धमण्ड घटा घनकी घनेरी आवै, गरजि गयी तो फेरि गरजन लागी री।’ (ब्र० भा० ना० २ ५८३ पद्या०)। परकीयाकी वियोगपीड़ामें मार्मिक उद्देग तथा वलेश है—‘घनआनँद जीवन टायक हौ कछु मेरियो पीर छिँ परसौ। कवहूँ वा विसासी सुजानके आँगन मो अँसुआँनहि ले वरसौ।’ (सु०सा० १३१)। सामान्याको शृंगार करना है, पर वह क्लेशप्रद है—‘आली सिंगारति है हठसौ पर लागत अग सिंगार अँगारी।’ (मतिराम र० रा० १२०)।

प्रोषितपत्तिकाका बहुत विस्तृत और भावमय वर्णन हिन्दी साहित्यमें मिलता है। शृंगारमें वियोग-पक्षको सवेदनशीलताकी दृष्टिसे अधिक महत्त्व मिला है। इसके

अन्तर्गत वर्णनोंमें भावान्मक विस्तार अधिक है और वेदनाके माव्यमसे प्रेमको गरिमा भी प्राप्त हो सकी है। ब्रंगला कवि चण्डीदानकी राधा वियोगिनीके रूपमें अत्यधिक भावविह्वल है यद्यपि विद्यापतिकी राधानें शारीरिक उद्वेग अधिक है फिर भी वियोगिनीके रूपमें वे पीड़ाका अनन्त स्वार सहन कर रही है। सूतकी राधा तथा गोपियाँ वियोगकी स्थितिमें भावविह्वल हैं। उनकी मनोदशाका बहुत कोमल और सूक्ष्म चित्रण कविने किया है। कवीरने भी विरहिणीके रूपमें अपनी पीड़ा और क्लेशका मार्मिक अंकन किया है। जायसी और उनके साथके अन्य प्रेमी सूफी कवियोंने नायिकाके विरहका, विशेषकर वारहनात्ता प्रमगमें, भावपूर्ण और चवेदक चित्रण किया है। रीतिकालके कवियोंने प्रीतिपतिकाका विस्तारमें वर्णन किया है। वियोगकी वेदना, क्लेश, उद्वेग, पीड़ा तथा व्यथाका उक्तिवैचित्र्यपूर्ण चित्रण किया गया है। ऋतुओंके उद्दीपक रूपका उपयोग इन वर्णनोंमें सुन्दर रूपमें किया जा सका है। सेनापतिने ऋतुओंके साथ वियोगका अंकन भावपूर्ण किया है। वनानन्द, आलम, रसखान, ठाकुर तथा बोधा जैसे सुक्त प्रेमी कवियोंने वियोगजन्य भावस्थितियोंका सुन्दर व्यञ्जनापूर्ण अंकन किया है। वनानन्दकी व्यञ्जना अधिक लाक्षणिक है। हरिश्चन्द्रने भक्ति तथा राति परम्पराओंका समन्वय करते हुए प्रेमके वियोग-पक्षमें नायिकाकी इस स्थितिका भावाकुल चित्रण किया है। वर्तमान छायावादी कवियोंमें वियोग-वर्णनके साथ विरहिणीके विरह-निवेदनका सूक्ष्म तथा रहस्यपरक चित्रण है, यद्यपि इनकी रहस्यात्मकता केवल आलम्बनके अशरीरी होने तथा भावोंके सूक्ष्म चित्रणनक सीमित है। —२०

**प्रौढा (नायिका)**—इसके लिए दूसरा प्रचलित शब्द 'प्रगल्भा' है। संस्कृतमें रद्रसे लेकर भानुदत्तने इसके लिए इसी शब्दका प्रयोग किया है, विद्यानाथ तथा आगेके आचार्योंने प्रौढा शब्दका प्रयोग किया है। हिन्दीमें इसी शब्दका प्रयोग प्राग् किया गया है। प्रगल्भका अर्थ है विश्वस्त, साहसी, वाक्चतुर, पूर्ण विकसित, चतुर और शील्लिए इस सन्दर्भमें साहसिक तथा चतुर नारीका भाव है। भानुदत्तने इसे 'केलिकलाकलापकोविदा' कहा है। प्रौढाका अर्थ भी पूर्ण विकसित, मानी, अवस्थाप्राप्त तथा शक्तिशाली आदि है, जो पहलेके निकट है। मतिरामने परिभाषा इस प्रकार दी है—'निज पतिसे रतिचेलिकी मकल कलानि प्रवीन।' (२०१०० : ३३)। यहाँ 'निज पति' भानुदत्तका 'पतिनाम' है। देवने 'मति गति रति पतिसे' कहा है, पर पद्मावर आदिने 'ललित लाज'का भी उल्लेख किया है। इस प्रकार लज्जा कम, कान अधिक और रतिकलाने जो परम प्रवीण हो ऐसी नायिका प्रौढा मानी जायगी। इस नायिकाके वर्णनमें कवियोंने रतिविलासका नकेतपूर्ण और व्यञ्जक चित्र अंकित किया है—'होत प्रभात चलो चहै प्रीतम सुन्दरके हियमें दुख मारे। चन्द सो आनन दीप-सी दीपति स्थान सरोजसे नैन निहारे।' (मतिराम : वही : ३४), परन्तु रीतिकालीन काव्यमें बाह्य रतिक्रीड़ाका वर्णन भी इस सन्दर्भमें हुआ है। भक्त-कवियोंमें विशेष रूपसे विद्यापति, सूर तथा जायसीने नायिकाके इस

रूपका भी चित्रण किया है।

इसके भेदविस्तारके लिए देखें 'नायिका भेद'। अधिक प्रचलित भेदोंमें रतिप्रीता है, जिसे रतिप्रीतिमती भी कहा गया है। भानुने इसे गतिने अत्यन्त प्रीति करनेवाली माना है और मीनलके अनुसार 'पतिके साथ रतिकेलिमें अत्यन्त रचि' लेनेवाली होती है। उदा०—'करनि केलि पिय हिय लगी कोकलनि अवरोरि। विमुद कुमुद ली है रही चन्द मन्ददुति देखि।' (पद्मा० - जगदि० - भा० : १. ५०)। **आनन्दसम्मोहिता**—जो नायिका अपने पतिके रतिसुखम निमग्न हो जाय (मीतल)। उदा०—'भई मगन यों नागरी सुलहि सुरति आनन्द। अँग अँगोहि भूपन वसन पहिरावत नंदनन्द।' (वही . ५३)। **समस्तरसकोविदा**—केशव द्वारा उल्लिखित, देवने रतिकोविदा नाम दिया है। विश्वनाथने इस विभाजनको स्वीकार किया है। 'जो रस भावै प्रीतमहि ताही रसको दानि' (केशव . २० पि० ३. ५१)। देवने केशवकी अपेक्षा भावपूर्ण चित्र अंकित किया है—'छेदि काछ-की कारनि सों गुन पतिको मन मानिक पोहै' (भा० वि० नायिका०)। **विचित्रविभ्रमा**—केशवके इस भेदको देवने सविभ्रमा कहा है, सम्भवत यह विश्वनाथकी भावीन्नता है। केशवके अनुसार जिसकी 'दीपति दूतिका' उसको अपने प्रियसे मिलाती है। अर्थात् यह नायिका अपने सौन्दर्यने नायकको आकर्षित कर लेती है—'है गति नन्द मनोहर केसव आनंदकन्द हिये उलहे हैं। माँह विलासनि कोमल हासनि अग सुवासनि गाढे गहे हैं।' (वही . ५४)। **आक्रामित**—केशवके इस भेदको देवने आक्रान्ता कहा है। केशवके अनुसार यह नायिका मनसा-वाचा-कर्मणा 'वस कोनो मित्त' होती है। इस भेदमें नायककी स्थितिका अधिक बोध होता है—'तो हित गाढ वजावत नाचत वार अनेक मिंगार वनायो' (वही . ५६)। देवने भी नायक द्वारा शृंगारका वर्णन किया है। रीतिकाव्यमें इस प्रकारके चित्रण बहुत हुए हैं, पर विद्यापति तथा सूरमें भी ऐसे स्थल हैं। **लुब्धापति**—लज्जापति भी। केशवके अनुसार—'कानि करै पति कुल सवै प्रमुता प्रमुहि समान।' (वही . ५७), इस नायिकाका पतिपर पूरा प्रभुत्व होता है, यह भेद भी नायककी स्थितिसे सम्बद्ध है। उदा०—'स्यामके सग सदा हम टोल जहाँ पिक बोळ अलीगन गुजै।' —२०

**प्रौढोक्ति**—गन्यापम्याश्रय वर्गका अर्थालंकार। सम्भवत जयदेवने प्रथम बार प्रौढोक्तिको स्वतन्त्र स्थान दिया। इनका अनुकरण 'कुवलयानन्द'के लेखक अप्पय दीक्षित और फिर 'रसगगाधर'के लेखक जगन्नाथने किया। लेखकोंने इस अलंकारकी गणना अमेद-प्रधान वर्गके अन्तर्गत सन्बन्धातिशयोक्तिके की है। 'रसगगाधर'में अतिशयोक्तिके सन्बन्धमें कहा है कि 'अतिशय'का अर्थ है 'निगरणम्'। इस मूलार्थके विचारसे प्रौढोक्ति भिन्न हुई। प्रौढोक्तिमें किसी उत्कर्षका होना आवश्यक है चाहे वह कृत्रिम हो अथवा काल्पनिक, और इस उत्कर्षका कारण किसी ऐसी वस्तुको बताया जाय जो वास्तवमें असमर्थ है। अतएव जयदेवने सन्बन्धातिशयोक्तिका लक्षण पृथक् पृथक् प्रौढोक्तिका पृथक् किया है। उनके अनुसार—'प्रौढोक्तिस्तदशक्त्य तच्छक्तत्वाऽवकल्पनम्।' (चन्द्रालोक ५. ४७), अर्थात्

किसी एक कार्यके अयोग्य पदार्थको उसके योग्य कह देना ही प्रौढोक्ति है। उन्होंने ही इसका एक सुन्दर उदाहरण भी दिया है—‘कलिन्दजातीरुहा श्यामला सरलद्रुमा ।’ अर्थात् यमुनाके तीरपर होनेसे सरल नामक वृक्ष नीले हैं, पर यमुनाके तीरमें यह सामर्थ्य नहीं है कि वह वृक्षोंको नीला कर दे। हिन्दीमें प्रायः आचार्योंने ‘कुवलयानन्द’के आधारपर इसका लक्षण दिया है—‘जो अहेतु उत्कर्षको ताहि बखानत हेत ।’ (ल० ल० २९४)। उदा०—‘गग नीर विधु-रुचि झलक, मृदु सुसकानि उदोति । कनक मौनके दीप लौं, जगमगाति तन जोति ।’ (वही २९५)। यहाँ तन-जोतिके उत्कर्षका जो कारण नहीं है, उसे ही कारण कहा गया है। —ज० कि० व०

**प्लवंगम**—मात्रिक सम छन्दका एक भेद। ‘प्राकृतपैगलम्’-के अनुसार इसके प्रत्येक चरणमें २१ मात्राएँ और अन्तमें ल ग (IS) माना गया है (१ १८६)। मिखारीदासने प्लवंगका जो उदाहरण दिया है वह इसके समान है—‘एक कोऊ मलयागिरि खोदि बहावती’ (छन्दो० पृ० २८)। इसके अन्तमें जगण तथा गुरु (ISIS) भी है। भानुके अनुसार इस छन्दमें ८, १३ पर यति आदि ग (S) तथा अन्तमें ज ग (ISIS) रहता है (छ० प्र० पृ० ५५)। इस छन्दका प्रयोग हिन्दीमें सुन्दर तथा सद्गुणने किया है। सद्गुणने ‘सुजानचरित’में यतिको ११, १० पर माना है और ज ग का प्रयोग भी विकल्पसे स्वीकार किया है। उदा०—‘पावन हरि जन सग सदन मान दीजिये’ (छ० प्र० पृ० ५५)। —स०

**प्लाट-दे०**—‘कथावस्तु’।

**फना**—‘फना’का अर्थ लय हो जाना है। इस शब्दकी नाना प्रकारसे व्याख्या की गयी है। सूफी साधकोंमें इस शब्दको लेकर पूरा मतभेद है। वैसे साधारणतः ‘फना’से यह समझा जाता है कि साधक सतत चेष्टाके द्वारा अपने आपको मिटाकर परमात्मामें लय हो जाता है। वह स्व-ज्ञानसे परे हो जाता है। आत्मा जब परमात्माके अनन्त सौन्दर्यको प्रत्यक्ष करती है तब वह इन्द्रियजगत् विषयोंसे परे हो जाती है तथा प्राणिजगत् सम्बन्धी उसके समस्त ज्ञान तिरोहित हो जाते हैं। सूफी मार्गपर अग्रसर होता हुआ जब साधक अपनी समस्त वासनाओंको मिटाकर सभी इच्छाओंसे परे हो जाता है तो आत्मा परमात्मामें लीन हो जाती है। इसीको ‘फना’ कहते हैं। उसमें अपने-परायेकी भावना नहीं रह जाती। उस समय उसके लिए सुख-दुःखका कोई अर्थ नहीं रह जाता। उसके व्यक्तिगत जीवनकी कोई सार्थकता नहीं रहती। परमात्माको लेकर ही वह मस्तमौला बना रहता है। मजहबके नियम-कानूनों-का उसके लिए कोई अर्थ नहीं रह जाता।

सूफी कहते हैं कि ‘फना’की अवस्थामें आत्मा परमात्मामें विलीन हो जाती है। ऐसा कहनेका वे यह अर्थ लगाते हैं कि वह सर्वव्यापक सत्तामें विलीन होकर उसका अंग बन जाती है। उनके अनुसार आत्मा-विशेषका नाश नहीं होता, अतएव वे मानते हैं कि ‘फना’में आत्माकी स्थिति वही है जो महामागरमें एक बूँदकी होती है। बहुत दिनोंतक सूफी साधक इमे ही चरण लक्ष्य मानते

रहे।

—रा० पू० ति०

**फलागम**—रूपककी पाँच अवस्थाओंमेंसे पाँचवीं अवस्था। सम्पूर्ण फलको प्राप्तिको फलागम अवस्था कहा जाता है। अधूरा फल प्राप्त होनेपर नियतासिकी अवस्था ही मानी जानी चाहिये। यहाँपर (फलागम अवस्थामें ही) नायकादिके अभीष्टकी सिद्धि हो जाती है। संस्कृतकी ‘रत्नावली नाटिका’में उदयनको रत्नावली तथा चक्रवर्तित्वका जो लाभ होता है वह नाटिकाका फलागम है। ‘प्रसाद’के ‘स्कन्दगुप्त’ नाटकका फलागम है हूणोंकी पराजयसे आर्यावर्तकी गौरव-रक्षा और पुरगुप्तको युद्धक्षेत्रमें ही टीका लगाकर गृह-कलहका शमन। —व० सि०

**फलोत्प्रेक्षा-दे०**—‘उत्प्रेक्षा’, तीसरा भेद।

**फारसी (साहित्य)**—फारस-निवासी अपने देशको ईरान और अपनेको एव अपनी भाषाको ईरानी कहते हैं। फार्स, जिसका पुराना नाम पार्स है, ईरानका एक प्रान्तमात्र है। ईरानके दो परम प्रतापी और सुविख्यात राजवंश (ई० पू० छठी अताब्दीमें अखामेनी और ईसाकी तीसरी अताब्दीमें सासानी) इसी प्रान्तके थे, इसलिए ईरानके बाहर पूरे देशका ही नाम फारस और वहाँकी भाषाका फारसी पड़ गया।

प्राचीन ईरानी या फारसीका, जो हिन्दी-यूरोपीय भाषाकी ही एक शाखा होनेके कारण मस्कृतसे बड़ी समानता रखती थी, सबसे प्राचीन ग्रन्थ पारसियोंका धर्मग्रन्थ ‘आवेस्ता’ है। ई० पू० ५५९के पहले फारस या ईरानमें मीडियोंका राज्य था। ‘आवेस्ता’के अतिरिक्त उस समयके किसी साहित्यका अब पता नहीं है। ई० पू० ५५९में ई० पू० ३३०में यवनराज अलक्षेन्द्रके आक्रमणके समयतक ईरानमें अखामेनी राजवंशका शासन रहा। कुछ शिलालेखोंको छोड़, जिनका महत्त्व ऐतिहासिक अधिक और साहित्यिक कम है, इस समयका अन्य कोई साहित्य अब उपलब्ध नहीं है। ई० पू० ३३०से ईसवी सन् २२६तकके भी किसी साहित्यका अब पता नहीं है। ईसवी सन् २०६में ईरानपर सासानी राजवंशका शासन प्रारम्भ हुआ, जो ६५१ ई० तक रहा। सासानियोंके शासनकालमें, जब ईरान ससारके प्रमुख शक्तिशाली राज्योंमें गिना जाता था, जरथुस्ती या पारसी धर्मका, जो विदेशी शासनके कारण इतने दिनोंसे दबा पड़ा हुआ था, फिरसे उदय हुआ और ईरानियोंकी राष्ट्रीय भावना भी पुनर्जागरित हुई, जिसके कारण साहित्यका भी, मुख्यतया धार्मिक साहित्यका उत्कर्ष हुए बिना नहीं रहा। सासानियोंका शासन आते-आते विदेशी प्रभावके कारण ईरानकी भाषामें पर्याप्त परिवर्तन हो चुका था और पहलवी लिपिमें लिखी जानेके कारण उसका नाम भी पहलवी पड़ गया था। इस कालके धार्मिक साहित्यमें ‘आवेस्ता’पर लिखा गया भाष्य ‘जेन्द’ और लौकिक साहित्यमें ‘यात्कारे जरीरान’, जिसका दूसरा नाम ‘शाहनामे गुतास्प’ भी है और ‘कारनामके आरतखशीरे पापकान’ विशेषतया उल्लेखनीय हैं।

ई० सन् ६५१में ईरान अरबों द्वारा आक्रान्त होकर उनके शासनाधीन हो गया, जिसके परिणामस्वरूप अरबीने भी इसी फारसीको दबा लिया और फारसी साहित्यका

विकास शताब्दियोंके लिए रुक गया, फारसी भाषाका आर्य-स्वरूप अरबी नमिश्रणके कारण बहुत कुछ बदल गया और फारसीकी लिपि भी पहलवीसे अरबी हो गयी। इस कालका अधिकांश साहित्य फारसीमें न होकर अरबीमें ही है।

ईसाकी नवी और दसवीं शताब्दीके बीच अरब शासनाधीन अनेक राज्य एक-एक करके स्वतंत्र हो गये और तभी फारसी साहित्यका नये मिरसे उदय हुआ। आदिमें तो इस नये युगके फारसी काव्यकी गैली और छन्द-योजना पूर्णतया अरबी ही थी, किन्तु आगे चलकर ईरानी कवियोंने स्वतंत्र रूपसे गजल, रुबाई, मस्नवी आदि कई नये छन्दों और काव्य-शैलियोंका आविष्कार और विकास किया।

आधुनिक फारसी साहित्यका महाकवि, रुबाईका आदिच्छा, रुदगी था। इसने रुबाई, गजल और पशस्ति-रचनामें बड़ी ख्याति पायी और कदाचित् मस्नवीकी रचना भी पहले-पहल इसीने की, किन्तु उसकी कोई मस्नवी अब उपलब्ध नहीं है। यह ई० सन् ९४० में जीवित था। उसके बाद हुए तो अनेक कवि, किन्तु फारसी भाषाका महान् कवि होनेका सौभाग्य 'शाहनामा' या ईरानकी राजतरंगिणीके रचयिता फिरदौसीको ही, जो महमूद गजनवीके दरबारी कवियोंमें था, प्राप्त हो सका। महमूदके दरबारका राजकवि उमुरी कसीदा-रचनामें रुदगीमें भी बढ़ा-चढ़ा था। उस कालका एक अन्य सुविख्यात कवि अविमेन्ना था, जिसने अनेक गजलों और रुबाइयोंके अतिरिक्त 'दानिश्नामय अलाई' नामक एक विश्वकोशकी भी रचना की।

११वीं शताब्दीके पूर्वार्द्धमें फारसके एक बहुत बड़े भागपर मैल्जुकी तुकोंका शासन प्रारम्भ हुआ जो १२वीं शताब्दीके अन्ततक रहा। मैल्जुकोंके समयमें फारसी साहित्यने विशेष उन्नति की। उनका प्रधानामात्य निजामुल्मुल्क अबू अलीउल हसन बड़ा विद्यानुरागी और विद्याव्यसनी था। उसने स्वयं शासनकालपर 'सियासतनामा' नामक एक ग्रन्थकी रचना की। इन कालका गद्य-साहित्य अधिकतर अरबीमें ही है। फारसीके गद्य-ग्रन्थोंमें 'सियासतनामा'के अतिरिक्त हुजवीकी सुफीमत-प्रतिपादक ग्रन्थ 'काश्फुल्महजूर', गजालीका रहस्यवादी ग्रन्थ 'कीमियाए सबादत' और निजामिअ अरजिए समरकन्दीका राजधर्म, काव्यकला, ज्योतिष और चिकित्सा-शास्त्र-विषयक सुविख्यात ग्रन्थ 'चहार मकाला' ही उल्लेखनीय हैं। इस कालके पद्य-साहित्यमें परिमाणकी दृष्टिमें कसीदोंका ही स्थान सर्वोपरि है। अनवरौ खुरासानी, साकानी शीराजी और निरमीजके अदीब साविर इस कालके प्रसिद्ध कसीदाकारोंमें थे। इस कालमें सुफीवादका भी, जिसने लगभग समग्र फारसी-काव्यको प्रभावित और सुवासित कर रखा है और जो हिन्दीकी भी सुफी काव्यधाराका न्रोत है, विशेष उत्कर्ष हुआ। इन कालका सबसे बड़ा कवि, जो फारसके अमरकवियोंमें गिना जाता है, निजामी (११४१-१२०३ ई०) था, जिसने खम्सा या पंचगज (पंचरत्न) नामने विख्यात पाँच अत्यन्त सुन्दर मस्नवियोंकी रचना की। इनी कालमें अंग्रेजी कवि फिट्नेरन्ट द्वारा अन्तिम उमर्गय्याम(मृत्यु ११२३ ई०)ने

भी मदिरा और कामिनीको प्रशंसामें अपनी सुललित रुबाइयोंकी भरिता बहायी।

मैल्जुकी तुकोंका शासन १२वीं शताब्दीके लगभग अन्ततक रहा। उसके बाद लगभग आधी शताब्दीको अराजकताके बाद १२५८ ई० में चंगेज खाँने पौत्र हलाकू खाँने ईलखानी राजवंशकी नींव डाली। उपर्युक्त आधी शताब्दीके सन्धिकालमें चंगेज खाँने फारसी-साहित्य और संस्कृतिके दो बहुत बड़े प्रान्तों खीवा और खुरासानको पूर्णतया ध्वस्त कर दिया था और शेष ईरानको २०-२० वर्षतक आतंकित करता रहा था। इसी सन्धिकालमें ईरानमें दो ऐसे सुफी कवि हुए जिनकी कीर्ति आज भी ईरानके बाहरतक फैली हुई है। ये थे प्रसिद्ध मस्नवीकार मौलाना जलालुद्दीन रुमी (१२०७-१२७३ ई०) और उपदेशात्मक ग्रन्थों 'बूस्तों' और 'गुलिस्तों'के प्रसिद्ध लेखक शेख सआदी शीराजी (११८४-१२९१ ई०)।

फारसमें बगदादके अच्चासी खलीफाओंका प्रभाव अद्यपि नहींके बराबर रह गया था, तथापि १२५८ ई० तक समस्त फारस उन्हींके साम्राज्यके अन्तर्गत समझा जाता था। १२५८ ई० में हलाकू खाँने खलीफाओंके साम्राज्यका अन्त कर दिया, जिससे ईरान अरबके राजनीतिक प्रभावसे सर्वथा मुक्त हो गया और फारसीने वहाँकी राजभाषाका आसन पुनः ग्रहण किया। इसका प्रभाव फारसी साहित्यकी उन्नतिपर भी पड़े बिना न रहा।

ईरानमें मुगलोंका राज्य, पहले हलाकू खाँके वंशजों, ईलखानियोंके हाथ और फिर तैमूर और उसके वंशजों, तैमूरियोंके हाथ चौदहवीं शताब्दीके मध्यतक रहा। मुगलोंके कालमें जितने इतिहास-ग्रन्थ लिखे गये उतने काव्य-ग्रन्थ नहीं। गीत-काव्योंके अमर रचयिता हाफिज शीराजी और यूसुफ-जुलैखा आदि ७ मस्नवियों, ३ दीवानों और कई ग्रन्थोंके रचयिता हैं। फारसके दूसरे अमर कवि मुल्ला नुरुद्दीन अब्दुर्रहमान जामी (जन्म १४१४ ई०) इस कालके सबसे बड़े कवियोंमें थे। ये सब कवि सुफी थे और इनकी सभी कृतियोंपर तनखुफका पूरा रंग है।

फारसी काव्य-जगतके ७ सर्वोत्कृष्ट रत्नोंमेंसे फिरदौसी पुरातिहासिक काव्यके लिए, निजामी प्रेम-गाथाओंके लिए, रुमी रहस्यवादी कविताके लिए, सआदी सामान्य नीति विषयक छन्दोंके लिए, हाफिज गीतोंके लिए और जामी इन सभी प्रकारकी काव्य-कृतियोंके लिए विख्यात हैं।

तैमूरियोंका राज्य समाप्त होनेके बाद आधी शताब्दी-तक फारसमें काफी अराजकता रही, जिसके बाद १४९९ ई० में सफावी नामक एक ईरानी राजवंश ईरानके सिंहासनपर आसीन हुआ। यह राजवंश ईरानी होनेके साथ ही शिया मतानुयायी भी था। इसके सिंहासनपर आते ही शिया धर्म ईरानका राजधर्म हो गया और ईरानियोंकी राष्ट्रीय भावनाको भी बल मिला। तबमें अवतक राजवंश तो कई बदले, लेकिन रहे सब ईरानी ही।

फारसपर सफावी राजवंशका राज्य १४९९ ई० से १७३६ ई० तक रहा। इसी बीच भारतमें मुगल साम्राज्यका उदय हुआ और वह अपने चरमोत्कर्षपर भी पहुँचा। इस कालमें फारस और भारतका परस्पर सम्पर्क अत्यन्त घनिष्ठ

रहा और अनेक फारस निवासी कवि और लेखक भारत आकर मुगल दरबारकी ओमा बढ़ाते रहे। इस देशमें भी अत्युत्कृष्ट फारसी विद्वानों, कवियों और लेखकोंने जन्म लेकर फारसी साहित्यकी अमूल्य सेवा की। मुसलमानी ईरानका सबसे बड़ा शासक सफावी वशोत्पन्न अब्बास महान् (१५८७-१६०९ ई०) मुगल सम्राट् अकबर महान् (१५५६-१६०५ ई०) का समकालीन था और दोनोंके ही दरबारोंमें कवियों और लेखकोंका बड़ा मान था।

सोलहवीं शताब्दीका सबसे बड़ा ईरानी कवि हातिफी था, जिसने पुरैतिहासिक काव्य 'तैमूरनामा' और 'लैला उ मजनूँ', 'खुमरौ उ शीरी' आदि कई मस्नवियोंकी रचना की। इस शताब्दीके अन्य लेखकोंमें 'तोहफ़े सामी' नामक कवियोंकी जीवनीके रचयिता साम मिर्जाका नाम भी उल्लेखनीय है।

सत्रहवीं शताब्दीमें कई अच्छे कवि और इतिहास-लेखक हुए, किन्तु कवियोंमें कोई ऐसा नहीं हुआ जो प्रथम श्रेणीका समझा जा सके। इतिहासकारोंमें शाह अब्बास प्रथम (महान्) के इतिहास-लेखक मुन्शी इस्कन्दर बेग तथा शाह अब्बास द्वितीयके वजीर और इतिहास-लेखक ताहिर वहीदके ही नाम उल्लेखनीय हैं। ताहिर वहीद इशा- (साहित्यिक पत्र-व्यवहारके) भी सिद्धहस्त कलाकार थे।

अठारहवीं शताब्दीमें भी कोई अच्छा कवि नहीं हुआ। इस कालके लेखकोंमें शेख अली हजीन (जिसका देहान्त १७६६ ई० में काशीमें हुआ था) और 'आतशकदा' तथा मस्नवी 'यूसुफ उ जुलैखा' के रचयिता लुत्फ अली आजुरके ही नाम उल्लेखनीय हैं। 'आतशकदा' में फारसके आठ सौसे ऊपर कवियोंके जीवनचरित और वृत्तान्त दिये हैं। उन्नीसवीं शताब्दीके सर्वोत्कृष्ट कवि मिर्जा हबीबुल्लाह, उपनाम 'कानी' (मृत्यु १८५३ ई०) समझे जाते हैं। १९वीं शताब्दीका उत्तरार्द्ध फारसमें साहित्यिक क्रान्तिका युग था। इस कालमें फारसके तत्कालीन बादशाह नासिरुद्दीन शाह (१८४८-१८९६) ने फारसमें दारुल्फुनून- (विज्ञान-मन्दिर) की स्थापना की और अपनी यूरोप-यात्राओंके भी वृत्तान्त प्रकाशित किये। इस कालमें फारसका यूरोपीय देशोंसे काफी सम्पर्क रहा, जिसका प्रभाव उसके साहित्यपर भी पड़े बिना नहीं रहा। इस कालमें सानिउद्दौला- (मृत्यु १८९६ ई०) ने अनेक भूगोल और इतिहास-ग्रन्थ लिखे और लिखवाये तथा मिर्जा जाफरने फ्रांसीसी साहित्यसे प्रभावित अनेक तुर्की नाटकोंका अनुवाद किया। इसके पहले फारसी साहित्यमें नाटकोंका नितान्त अभाव था और उक्त अभाव अब भी बहुत-कुछ चला ही आ रहा है। यद्यपि कुछ स्वतन्त्र नाटकोंकी रचना होने लगी है। यही बात उपन्यासोंके विषयमें भी है।

बीसवीं शताब्दीमें यूरोपीय प्रगतिवादिता और अतिथार्थवादितासे प्रभावित एक नयी काव्यधाराका आविर्भाव हुआ, किन्तु उसीके साथ पुरानी धारा भी अबाधित बहती ही जा रही है। इस शताब्दीके पुरानी शैलीके कवियोंमें इराज मिर्जा (मृत्यु १९२६ ई०), अदीबी पेशावरी (मृत्यु १९३१ ई०), युवा कवयित्री परवीन (मृत्यु १९४१ ई०), रबावी और मलिकुल जोअरा बहारके तथा

नयी शैलीके कवियोंमें इसकी (मृत्यु १९२५ ई०) तथा लाहूती (जन्म १८८७ ई०) के नाम उल्लेखनीय हैं। १९०५ ई० में वर्तमान पहलवी राजवंशने शासनकी वागडोर संभाली और तबसे ईरानमें साहित्यिक अनुशीलन और सम्पादनके कार्यमें अभूतपूर्व प्रगति हो रही है। ईरानमें इधर अनेक पत्र-पत्रिकाएँ भी निकलने लगी हैं और वहाँका आधुनिक साहित्य अधिकतर उन्हींमें प्रकाशित होता है।

फारसी साहित्यकी अभिवृद्धि और विकास भारतमें भी कुछ कम नहीं हुआ। यहाँके सर्वप्रथम फारसी कवियोंमें अमीर खुसरौ (जन्म १३२५ ई०) का नाम विशेष रूपसे उल्लेखनीय है, जिन्होंने अनेक शृंगार-रसात्मक छन्द, पुरैतिहासिक काव्य एवं गीतों तथा निजामीकी ही टक्करके खम्सा (पञ्च-काव्य संग्रह) की रचना की। मुगलकालके फारसी कवियोंमें सफी शीराजी (मृत्यु १५९०), वैजी (मृत्यु १५९५ ई०), जुहुरी (मृत्यु १५१६ ई०), जहाँगीरके राजकवि तालिव आमूली (मृत्यु १६२६ ई०) और शाहजहाँके राजकवि अबू तालिव कलीम मुख्य थे। मुगलोंके ही कालमें रामायण, महाभारत, गीता, पुराण, उपनिषद् आदि संस्कृत ग्रन्थोंका भी फारसीमें अनुवाद हुआ और वदायुनी, अबुल फजल, फिरिश्ता, मुजान राय, नवाब आकिल राँ आदिने अपने प्रसिद्ध इतिहास-ग्रन्थोंकी रचना की। आधुनिक कालके एतद्देशीय फारसी कवियोंमें सर मुहम्मद एकवालका ही नाम उल्लेखनीय है। इनकी सूफी रचना 'असरारे खुदी' फारसके साहित्य-भण्डारमें एक विशिष्ट स्थान रखती है।

मुसलमानी कालमें इस देशमें ऐसे भी अनेक फारसी ग्रन्थोंकी रचना हुई जिनका महत्त्व हिन्दीकी दृष्टिसे अब भी बहुत है। इस प्रकारके अद्यावधि ज्ञात ग्रन्थोंमें औरंगजेबके शासनकालमें मिर्जा मुहम्मद द्वारा रचित 'तोहफतुल हिन्द' और १८वीं शताब्दीके उत्तरार्द्धमें मीर गुलामअली 'आजाद' द्वारा रचित 'सर्वे आजाद' विशेष रूपसे उल्लेखनीय हैं। 'तोहफतुल हिन्द' में नागरी वर्णमाला और लिपि एवं व्याकरण, अलंकार, पिंगल, रस, नायिका-भेद आदि अनेक विषयोंका वर्णन और विवेचन है और अनेक हिन्दी काव्योंके छन्द भी उद्धृत हैं। इस ग्रन्थका अगीभूत व्याकरण स्यात् हिन्दी भाषाका सर्वप्रथम व्याकरण है। 'सर्वे आजाद' में अनेक फारसी कवियोंके जीवनवृत्तोंके अतिरिक्त ८ हिन्दी कवियोंके भी जीवनवृत्त दिये गये हैं। इसी प्रकारके और भी अनेक तज्जिकरे तथा अन्य ग्रन्थ फारसीमें विद्यमान हैं।

फारसीमें कविताके चार मुख्य रूप या प्रकार हैं—कसीदा, गजल, रवाई और मस्नवी। इनमेंसे कसीदा फारसीको अरबीकी देन है और शेष तीनों स्वयं फारसी कवियोंकी ईजादे हैं। हिन्दीकी उर्दू शैलीने कविताके इन सभी रूपोंको फारसीके समस्त पिंगल और अलंकार सहित ज्योंका त्यों ले लिया है। यही नहीं, वह एतद्देशीय भाषाओंमें प्रयुक्त उपमाओं और रूपकोंका आश्रय न लेकर फारसीमें प्रयुक्त और फारसके ही भूगोल, इतिहास और संस्कृतिसे प्रभावित उपमाओं और रूपकोंका प्रयोग करती आ रही है। किन्तु हिन्दीकी विशुद्ध शैलीकी स्थिति हमने



निम्न है। इस श्रृंखला के अपने छन्द, अपने अलंकार और अपनी परम्परा है, जो उसके सुमलमान कवियोंके हाथों भी अधुण रही है। हिन्दी के सभी कवियों ने फारसी की तुकान्त मन्त्रवीका अनुकरण अवश्य किया है, किन्तु उनके लिए फारसी के तुकान्त मन्त्रवी छन्दों का प्रयोग न करके पहले से चले आ रहे चौपाई और दोहा छन्दों का ही आश्रय लिया है। हिन्दी की इस विशुद्ध श्रृंखला में कुछ गजलों की भी रचना हुई है और लाला भगवानदीन एवं कुछ अन्य कवियों ने एकाध और भी फारसी छन्दों का प्रयोग किया है। अब कुछ दिनों में कुछ कवियों का ध्यान नवाबों और फारसी दगके गीत-काव्यों की ओर भी गया है। गजलों का प्रयोग अधिकतर नामान्य कौटुकी रचनाओं में ही मिलता है और ये रवाइयों एवं गीतकाव्य फारसी रवाइयों और गीतकाव्यों के अनुरूप न होकर विलकुल अपने ही दगके हैं। हरिगीतिका आदि कुछ हिन्दी छन्द तदनु रूप फारसी छन्दों के समान हैं, किन्तु उनमें से अधिकतर यहाँ कदाचित् पहले से ही विद्यमान थे, और जो फारसी से इधर आये भी वे हिन्दी पंगल के साँचे में ही ढल गये और फारसी अलंकार का अनुकरण न करके हिन्दी छन्द-शास्त्र के नियमों का ही पालन करते हैं। जहाँ तक उपमाओं, उत्प्रेक्षाओं और ऐतिहासिक एवं पौराणिक दृष्टान्तों का सम्बन्ध है, हिन्दी के सुसलमान कवियों ने भी एतद्देशीय दृष्टान्तों, उपमाओं और उत्प्रेक्षाओं का ही अधिकतर प्रयोग किया है और यदि किसी ने किसी स्थान पर किसी फारसी उपमा आदिका प्रयोग किया भी है (जैसे 'अनुराग बँसुरी' में नूर मुहम्मद ने 'नरगिज फूल विलोकि सयाना। ओहि लोचन के ध्यान मुलाना') तो वही दूसरे स्थान पर भारतीय उपमा या उत्प्रेक्षा का प्रयोग करना नहीं भूला है (जैसे नूर मुहम्मद ने ही इसी ग्रन्थ में—'अजन नैन देन जब सोई। खजन देखि वियाकुल होई')।

—गो० च० सि०

**फॉर्मलिज्म (formalism)**—फॉर्मलिज्म या रूपवाद वह प्रयोग या सिद्धान्त है, जो निर्धारित या बाह्य रूपों का कट्टर अनुगामी या उसपर निर्भर कहा जाता है, विशेष रूप से धार्मिक विषयों में और इसका कोई भी उदाहरण बाह्य धार्मिक रूपों को बिना कर्म की प्रवृत्ति या जीवन के उसका उपयोग करना या अनुसरण करना है। नाट्यकर्म यह उस नाटकीय प्रतिनिधित्व को कहा जाता है, जो उत्पादन के सभी तत्त्वों को, साधारण या स्वतन्त्र शब्दों में, अर्थसाथी रचनात्मक पृष्ठभूमिका उपयोग करके, प्रायः रंगमंच की सीमाओं का विचार न करते हुए, उसे सीमाबद्ध कर देता है। ललित कलाओं में इस व्यवस्था के लिए दी गयी दृढ़ता या सतर्कता को कहते हैं, विशेष रूप से चित्रकला या मूर्तिकला में निर्धारित या परम्परागत रचना के नियमों को।

रूपवाद की स्थापना सबसे पहले रूस में आलोचना के क्षेत्र में सन् १९२० ई० में हुई। लगभग एक दशवर्ष तक वहाँ इसकी प्रधानता रही। इस सिद्धान्त के आधार पर कला में शिल्प का ही विशेष महत्त्व स्वीकार किया जाना है। इसीलिए कोई कलाकार शिल्प-विधान में जिस कला का प्रयोग करता था या जिस रूप की योजना करता था, उसी का महत्त्व होता था।

आकार या रूप किन्हीं उद्देश्य की विशेषता को कहते हैं जो अनुभव की गयी हो, या वह रचना जिसमें किन्हीं अनुभव या किन्हीं वस्तु के तत्त्वों को मयोजित किया गया हो। रूपविषयक चारणा उच्च आलोचनात्मक सिद्धान्त के प्रारम्भिक लेखों में प्राचीनतर है और पूर्व में भी उतनी ही सामान्य है, जितनी पश्चिम में, विशेष रूप से सृष्टि-निर्माण की विधिक विचार के विषय में, जिसमें बनायी जानेवाली वस्तु के विषय में मानसिक विचार या कल्पना को उस वस्तु का रूप या रूप का सिद्धान्त माना जाता है। प्लेटो के अनुसार रूप या किन्हीं भी वस्तु के विचार अपनी सामाजिक उत्पत्ति में अलग, पूर्ण रूप से पूर्व-स्थित होते हैं, और जो इस प्रकार एक अनुकरण होता है। प्लेटो तथा अरस्तू के सिद्धान्तों पर आधारित रूप का आधुनिक अर्थ किसी स्वाभाविक प्रवृत्ति का एक उदाहरण है। किसी वस्तु या अनुभव की विशेषता या रचना के सन्दर्भ में इनके विश्लेषण या वर्णन का तात्पर्य रूप शब्द है, जिस प्रकार वह एक आकार या रूप प्रदान करता है।

अरस्तू के विचार में रूप उन चार कारणों में से एक है, जो पूर्णतया किन्हीं वस्तु के अस्तित्व का आधार होते हैं। कारण चार होते हैं—(१) उत्पादक, (२) उद्देश्य, (३) विषय और (४) रूप। इनमें से प्रथम दो बाह्य होते हैं और अन्तिम दो आन्तरिक। विषय उसे कहते हैं, जिसमें कोई वस्तु बनती है और रूप उसे कहते हैं, जो उसे आकार देता है। इसलिए अरस्तू के अनुसार रूप केवल आकार ही नहीं है, बल्कि आकार प्रदान करनेवाला भी है, केवल रचना या विशेषता ही नहीं है, बल्कि रचना का सिद्धान्त भी है, जो विशेषता देता है। अतः अरस्तू की धारणा है कि किसी कलाकृति में रूप केवल रचना नहीं है (संकुचित अर्थ में), लेकिन वह सब-कुछ है, जो किसी उल्लेख्य विशेषता का निर्धारण करता है। अर्थ या अभिव्यक्ति और रचना भी बाह्य तत्त्व हैं। इस प्रकार किसी साहित्यिक कृतिके विषय को सामान्य रूप में उसकी वस्तु के समान माना जाता है, जिसके लिए किसी कृतिका अर्थ या एक सन्दर्भ होता है या स्वयं उस अर्थ के साथ, और रूप तब केवल वही हो सकता है, जो एक कृतिकी विशेषता में से गेप रह गया हो, जब कि उसका अर्थ निकाल दिया गया हो, अर्थात् केवल उसकी मौलिक रचना और विशेष रूप से उसकी ध्वनि-रचना।

जिस विषय में कोई कवि अपनी कविता तैयार करता है, वह उसके समय या स्थान की भाषा होती है। लेकिन, जब कोई कवि अपना कार्य करता है, वह भाषा किसी भी प्रकार से एक रूपहीन विषय नहीं होती, बल्कि यह स्वयं कला से उत्पन्न होती है और मनुष्य द्वारा युगों तक रूप का वस्तु के ऊपर लादा जाना होती है। जब एक लेखक अपना कार्य आरम्भ करता है, तब उसकी सामग्री बाह्य तत्त्व में मुक्त होती है, लेकिन चूँकि ये सर्वत्र बाह्य तत्त्व रहते हैं, जैसा कि उसके समाप्त हो गये कार्य से लक्षित होता है, वे सब उसके लिए उस विषय का एक अंग हैं, जो उसे स्पष्ट करना है। उसके कार्य का आकार वह आकार है, जो वह अपने आकारों के समूह पर लादना है और उन अधिक शुद्ध

विषयोंपर उसे सम्पूर्ण रूपसे एक रचनाका आकार और स्वरूप अपने द्वारा विचारे गये अर्थ देनेके द्वारा। जो आकार वह लादता है, वह उसके द्वारा कहे गये वक्तव्यकी एक अनोखी पूर्ण विशेषता होती है। जबतक उसका कार्य समाप्त नहीं हो जाता, यह नया आकार, जो वह अपनी भाषापर लादता है, एक विचार होता है, थोड़ा या बहुत, अस्पष्ट रूपमें उसके मस्तिष्कमें विचाररूपमें आता है, किसी वस्तुका विचार, जो वक्तव्य किया जाता है।

किसी बातको अभिव्यक्त करनेके लिए यह आवश्यक है कि किसी रूपको किसी विषयपर लादा जाय और इस प्रकार रूपका किसी विषयपर लादा जाना उस विषयको स्पष्ट करना है, जो कोई बात अभिव्यक्त करता है। हम किसी पूर्ण कृतिमें इस बातकी प्रशंसा नहीं करते कि विषय और आकार एकमें संयुक्त कर दिये गये हैं, लेकिन उस प्रशंसानीय आकारकी करते हैं, जो विषयके साथ संयुक्त कर दिया गया है।

[सहायक ग्रन्थ—फॉर्म एण्ड स्टाइल इन पोइट्री  
टल्ड ० पी० केर] —प्र० ना० २०

**फासिज्म**—आधुनिक युगमें धर्म द्वारा प्रतिष्ठापित देवताओंका स्थान नये देवताओंने ले लिया है। इन नये देवताओंमें शायद सबसे बड़ा देवता राष्ट्र है और उसकी प्रतिष्ठा करनेवाला नया धर्म है राष्ट्रवाद। राष्ट्रवादके विकरालतम रूपकी प्राणप्रतिष्ठा मार्च, १९१९ ई० में वेनिटो मुसोलिनी द्वारा इटलीमें फासिज्म नामसे चलाये गये आन्दोलनमें हुई, जिसने अक्टूबर, १९२२ ई० में इटलीकी शासन-सत्ता भी हस्तगत कर ली। बादमें इस प्रकारके सर्वत्र प्रचलित आन्दोलनोंके लिए 'फासिज्म' नाम रूढ़ हो गया। इतालिय मूल शब्द 'फासिज्मो' लैटिनके फासिज(fascis)से व्युत्पन्न है जिसका अर्थ है पोतली या गड्ढा। प्राचीन रोमके मजिस्ट्रेटोंके आगे-आगे अधिकारके प्रतीक रूपमें एक कुठारसे युक्त दण्डोंकी एक पोतली चला करती थी। 'फासिज्म' शब्दका इसी भावनासे सम्बन्ध है।

फासिज्म एक व्यापक मनोदशा है। इसके उद्भवकी व्याख्या कई प्रकारसे की जाती है। कुछ लोग कहते हैं कि जनतन्त्रमें असाधारण व्यक्तियोंको अपनी प्रतिभा और शक्तिका प्रदर्शन करनेका पूरा अवसर नहीं मिलता, उन्हें यह भावना सताती रहती है कि उन्हें व्यर्थ ही अयोग्य बहुसंख्याके हाथकी कठपुतली बने रहना पड़ता है। अतः उनका जनतन्त्रसे असन्तोष स्वाभाविक ही है। वे ऐसी व्यवस्थाकी कामना करने लगते हैं जिसमें उन्हें कार्य करनेका पूरा अवसर मिल सके। इसके विपरीत अन्य अनेक व्यक्तियोंकी यह दशा है कि वे जनतन्त्रके लिए आवश्यक उत्तरदायित्वका निर्वाह नहीं कर सकते। जनतन्त्र, जिसकी आयु अभी प्रायः ३०० वर्षकी है, सबसे कठिन व्यवस्था है, क्योंकि इसमें वैयक्तिक उत्तरदायित्व बढ़ जाता है, जिसके लिए एक निश्चित प्रौढ़ता और परिपक्वताकी अपेक्षा होती है। कुछ लोगोंका विचार है कि फासिज्म इस कठिनाईसे पलायनका एक अच्छा मार्ग है। फासिज्ममें व्यक्ति अपना सारा उत्तरदायित्व अधिनायकको सौंपकर छुट्टी पा लेता है। इसके अतिरिक्त फासिज्ममें आर्थिक

प्रगति और सामाजिक सुरक्षाकी भी अधिक गारण्टी है।

साम्यवादियोंके अनुसार फासिज्म हासोन्मुख पृजीवादकी अन्तिम अवस्था है। शक्तिशाली श्रमिक-दलको छूट देते-देते पृजीवाद अब इस स्थितिको पहुँच गया है कि यदि वह राजनीतिक लोकतन्त्रका चोगा उतारकर श्रमिकोंका खुल्लम-खुल्ला शोषण नहीं करे तो उसका नाश निश्चित है। जेम्स बर्नहमने अपनी पुस्तक 'मैनेजीरियल रेवोल्यूशन' में यह सिद्ध करनेकी चेष्टा की है कि फासिज्म व्यवस्थापकीय (मैनेजीरियल) समाज-व्यवस्थाका प्रथम रूप है।—ह० ना० फिक्शन-दे०—'कथा-साहित्य', 'उपन्यास'।

फीचर-दे०—'रेडियो रूपक'।

**फ्लैशबैक**—रेडियो नाटक या फिल्म नाटकमें किसी पात्रके द्वारा विगत जीवनका जो दृश्य प्रस्तुत किया जाता है, उसे फ्लैशबैक कहते हैं। इसे स्मृति-दृश्य या विगताख्यान भी कहा जाता है। —मि० कु०

**चंकनाल**—शंखिनी नाडी। दे०—'हठयोग'।

**बंगला (भाषा तथा साहित्य)**—बंगला-भाषाके आदि स्वरूपकी रचना आठवींसे बारहवीं शतीके बीच हुई। बंगदेशमें आर्योंका आगमन ईसा पूर्व तीसरी शतीसे आरम्भ हुआ और ईसाकी पाँचवीं शतीतक वे वसते-वसते रहे। इनकी भाषा संस्कृत थी। भाषाके विकासक्रममें बंगला आदि आधुनिक भाषाओंका स्तर तीसरा पड़ता है। पहले वैदिक और रामायण आदिकी संस्कृत, उसके बाद बौद्धोंकी पालि-प्राकृत, फिर बंगला तथा अन्य आधुनिक भारतीय आर्य भाषाएँ। हार्नले साहबने आधुनिक भाषाओंका नाम दिया है गौडीय भाषा और इसका सूत्रपात वे आठवीं शतीमें मानते हैं, जब कि बौद्ध प्रभाव विलुप्त होकर हिन्दू धर्मका पुनरुत्थान आरम्भ होता है।

बंगलाका आरम्भिक रूप संस्कृतबहुल रहा है। राजशेखरने 'काव्यमीमांसा'में लिखा भी है कि गौड या बंगाल देशमें लोग संस्कृतसे अधिक रुचि रखते थे। वीम्सने भी स्वीकार किया है कि गौडीय भाषाओंमें बंगला और मराठी ही संस्कृतके ज्यादा समीप हैं। 'साहित्यदर्पण'में अठारह प्राकृतोंकी चर्चा है और गौड देशकी प्राकृतका दण्डीने 'काव्यादर्श'में उल्लेख किया है—'औरसेनीय गौडीय लाटी चान्या च तादृशी।' किन्तु वररुचिने औरसेनी और मागधी इन दोनोंको ही माना है। इनमेंसे पहली पश्चिमी हिन्दीके पूर्वरूपकी और दूसरी बंगलाकी जननी है। मागधी प्राकृत ही वास्तवमें मूल बंगलाका प्राचीन रूप है। डाक और खनाके वचन, परागली महाभारत और हरप्रसाद शास्त्री द्वारा अन्वेषित 'बौद्ध गान ओ दोहा'में बंगलाका वह प्राथमिक रूप है, जब वह प्राकृतका केंचुल छोड़कर अपना स्वतन्त्र रूप ले रही थी। एक उदाहरण—'बुद्धा बुझिया एड़िव डुंड। आगल हैले निवारिव तुट ॥'

हरप्रसाद शास्त्रीने दसवीं-ग्यारहवीं शतीके कुछ ग्रन्थोंकी खोज नेपालमें की। वे हैं, 'चर्याचर्य-विनिश्चय', 'बोधिचर्यावतार', 'ढाकारणव'। उनकी रायमें इन ग्रन्थोंमें हजार साल पहलेकी बंगलाका आरम्भिक रूप है, मगर इनकी भाषा दुरुह तो है ही, बंगलासे इनकी खासी दूरी भी है। यों परिचित प्राकृतमें बंगलाकी पूर्वावस्थाका बहुत

अधिक मान्य तो नहीं है, पर उनके अनेक अष्ट भिन्ने हैं। जेने वे कुछ क्रियाएँ जो नहज ही बंगला बन जानी हैं—जाग (जाना = जानना), चिण (चिना = चीन्हा), वुन्ज (बोझा = बूझना), गाव (गाओया = गाना)। शुनिवाजा शुनिवा, करिवका करिया भी आसानीसे बन जाता है।

वंगला पहले प्राकृत नामसे ही परिचित था। सजय-रचित 'महाभारत' की दो नं० माल पुताती एक पोधीमें है—'भारतेर पुण्यकथा श्रद्धा दूर नहे। पराकृत पद बवे राजेन्द्रदाम कहे॥' लोचनदासके 'चैतन्यमंगल'में—'इहा वलि गीतार पड़िल एक लोक। प्राकृत प्रग्ये जोह शुन सर्वलोक॥ 'गीतगोविन्द'के एक अनुवादमें, 'इति श्री गीतगोविन्द महाकाव्ये प्राकृत भाषाया न्वाधीनमर्तुका-वर्णने सुप्रति पीतान्वरो नाम द्वादश मर्ग।'।

प्रिन्समने वंगला बोलनेवालोंकी संख्या ४,१३,४०,००० बतायी थी। १९०१ ई०की मर्दुमशुमारीन यह संख्या ४,९५,९४,०९९ हुई और १९३१ ई०की मर्दुमशुमारीन बंगाल और बंगालके बाहर वंगला बोलनेवालोंकी संख्या ५,३८,०८,१०० बतायी गयी।

भारतकी नवापेक्षा प्राचीन लिपि भारी है, उसीके अनेकानेक परिवर्तनोंसे विभिन्न भारतीय लिपियाँ बनीं। प्रसिद्ध पुराणात्त्विक बुद्धर साहबके मतानुसार पूर्वभारतीय नागरी लिपिने न्यारहवाँ शतीके अन्तमें वंगला लिपिने अपना स्वतन्त्र रूप ग्रहण किया, गौकि वहुनोंको यह बात मान्य नहीं। सच तो यह है कि ब्राह्मी लिपिके कालान्तरमें तीन रूप हुए। उत्तर-भारतमें शारदा, दक्षिण-पश्चिममें नागर और पूर्वमें कुटिल। इमी कुटिलसे बगावरका रूप स्थिर हुआ। सन् ११७० ई०में बोधगयामें महाराज अशोकचल्ल-का जो शिलालेख प्राप्त हुआ और १०४२ ई०में जो राजा दानोदर प्रदत्त ताम्रशालन चडगाँवमें मिला, उनमें वंगला अक्षरका प्राचीनतम रूप है। 'ललितविस्तर'में ऐसा उल्लेख आया है कि बुद्धदेव अध्यापक विश्वामित्रने दगलिपि सीख रहे हैं। ऐसा हो, तो यह ईसापूर्वकी बात है। वगुड़ा जिलेके महास्थान गडमें मौर्वयुगकी जो लिपि पायी गयी है, उससे दगलिपिके अति प्राचीन रूपका परिचय मिलता है।

वंगला आदि आधुनिक भाषाओंकी गौडीय भाषा कहनेकी एक और सार्थकता है। मुसलिम विजयके कुछ पहलेतक विन्ध्यगिरिका उत्तरी और प्राञ्च्योत्तिपपुरका विराट् भूभाग पाँच भागोंमें बँटा हुआ था—सारस्वत, कान्यकुब्ज, गोंड, मिथिला और उत्कल। इसे पचगौड कहते थे। इनमेंसे मिथिला सभी दृष्टियोंसे बंगालका सर्वश्रेष्ठ शिक्षक रहा था। मेथिली अक्षरको बंगालने अपनाया था। विद्यापतिके पदोंकी भाषाके अनुरूप बंगालमें ब्रजबुलीकी सृष्टि हुई थी, जिसमें सारा वैष्णव साहित्य है। यहाँतक कि अति आधुनिक कालमें रवीन्द्रनाथने भी उसी भाषामें 'ठाकुर भानुमिहिर पदावली' रची। कन्नौजने बंगालको पंचम्राक्षण और पंचकायस्थोंका ही दान नहीं दिया, पाचालाके आदर्शमें ही बंगालकी आरम्भिक गीतधारा अनुप्राणित हुई। ब्रजबुलीकी छोट मोटें तो भी वंगलापर हिन्दी-मैथिलीका प्रभुत्व प्रभाव है।

वंगला वर्णमाला न्यारह स्वर और छत्तीस व्यन्तनोंकी है। इसकी एक विशेषता है कि वर्णोंके नामके ऊपर निर्भर न करके एक विशेषणका आश्रय लेना पड़ता है। प्रत्येकको सम्झानेकी अलग ध्वनि नहीं है। वर्णोंकी मूल ध्वनिसे वंगलाकी ध्वनिमें विभिन्नता है, फलस्वरूप बहुत बर मूल होती है। यहा गिरिश और गिरिश, दिनेश और टीनेश नमान है। इसी दृष्टिसे यहाँ लोग सुनपुत्र वर्ण लिख देते हैं, सुर और सूरन भ्रान्ति हो जाती है।

वंगलाकी मनेमें पहली पोथी अभिनन्दरचित 'रामचरित' मानी जाती है, ये आठवाँ शतीकी है। इसी नामकी दूसरी पोथी मन्नाकर नन्दोंकी है। उनका समय है दसवीं शतीका शेष भाग। किन्तु वास्तवमें साहित्यकी अनुप्रेरणा वंगलामें जयदेवके 'गीतगोविन्द'से हुई। जयदेव बारहवीं शतीके अन्तमें हुए। उपर्युक्त तीनों ही पुस्तकें सङ्ग्रही हैं। सच तो यह है कि चौदहवीं शतीतक वंगलाके लिखित साहित्यका कोई नमूना नहीं मिलता। लोककथा, लोकगाथाएँ कुछ-कुछ उत्तर चलती रहीं। 'इयानशय', 'ओषा चम्पू', 'मोपार पाठ' आदि कुछ ग्राम-गीतिकाँदे, कुछ व्रत-कथा आदि मौखिक लोकसाहित्यका परिचय मिलता है।

वंगला साहित्यकी छन पाँच युगोंमें बाँट सकते हैं—आदिकाल—नवामे बारहवीं शती। प्रारम्भिक विकास-काल या चैतन्यपूर्वकाल—तेरहवाँसे पन्द्रहवीं शती। विकासकाल या चैतन्योत्तरकाल—सोलहवींसे अठारहवीं शती। आधुनिक काल—आधी अठारहवीं शतीमें रवीन्द्रनाथ-तक, अत्याधुनिक या रवीन्द्रोत्तरकाल।

बारहवीं शतीतक लोककथा, व्रतकथा, धर्मपूजा, पत्नी-गीतिकाँदे, लोकमुख-प्रचलित निधियाँ ही साहित्यसर्वस्व रही। चैतन्यपूर्वकालमें मुसलमानों दरबारमें वंगलाको आश्रय मिला और उसकी श्रीवृद्धि शुरू हुई। वंगलामें 'महाभारत'का पहला अनुवाद नासिर शाहने, फिर परागल खाने कबीन्द्र परमेश्वरसे कराया, जो 'परागली महाभारत'के नामसे मशहूर है। इनमें १७ हजार श्लोक हैं। नन् तारीखने युक्त वंगलाका जो पहला काव्य मिलता है, वह मालाधर वसुका 'कृष्णलीला काव्य' है। १४८१ ने ८७ तक, सान वर्षोंमें यह लिखा गया।

प्रारम्भिक विकासकालमें वर्न-भावनाकी प्रवृत्ति रही। 'जिखायन', 'चण्डीमंगल', 'मनसाभगल', 'पदावली' आदिमें वही अभिव्यक्ति है। चैतन्यपूर्वकालसे ही 'रामायण', 'महाभारत', 'भागवत'का अनुवाद शुरू हुआ और उन पदावली-साहित्यका भी यहाँसे स्रजपात हुआ, जिसने बंगालके नमस्त लोक-जीवनको उदबुद्ध किया। सुप्रसिद्ध कृत्तिवासी रामायणकी रचना पन्द्रहवीं शतीमें हुई। रामायण, महाभारत, भागवत काव्यकी परम्परा लम्बे अरसेतक चलती रही। वंगलामें महाभारतकार कई हुए। इतिहासमें सबसे पहले 'महाभारत' लिखनेवालेका नाम सजय मिलता है—'भारतेर पुण्य कथा नाना रसमया नजय कहिल कथा, रचिल नजय।' विजय पण्डित, नित्यानन्द घोष आदिके भी महाभारत मिलते हैं। लेकिन वंगलामें सबसे ज्यादा लोकप्रिय हुआ काशीराम दासका महाभारत। बंगालके हर आदमीकी जवानपर आज भी ये पक्तियाँ हैं, 'महा-

भारतेर कथा अमृत समान । काशीराम दास कहे, शुने पुण्यवान् ।

यह सत्रहवीं शतीके अन्तमें लिखा गया । आरम्भिक विकासकालकी सर्वाधिक उल्लेखनीय घटना है विद्यापति और चण्डीदासका आविर्भाव । विद्यापतिसे वँगला साहित्य बहुत प्रेरित-प्रभावित हुआ और उनकी गीत-धाराके अनुरूप बहुत दिनोंतक काव्य-सृष्टि होती रही । पदकर्ताओंमें चण्डीदास, शानदास, गोविन्ददास, बलरामदास आदि ही बहुत प्रसिद्ध हुए । इनमें भी सबसे अधिक सशक्त हुए चण्डीदास । चण्डीदास भी वँगलामें तीन हुए—बड़ चण्डीदास, दीन चण्डीदास, द्विज चण्डीदास ।

पद-रचनाओंकी बाढ़से बंगाल तीन शतियोंतक प्लावित होता रहा । विकास-युगकी अपनी विशेषता चरित-काव्यकी है । काव्यने देवी-देवताओंके आख्यानोके वजाय मानवजीवनकी कथाकी भित्ति बनायी । महाप्रभु चैतन्यके जीवनपर अनेक काव्य लिखे गये—‘चैतन्य भागवत’, ‘चैतन्य मंगल’, ‘श्रीकृष्ण चैतन्य चरितामृत’, ‘चैतन्य चरितामृत’ आदि । भगल-काव्यकी परम्परामें भी इस युगमें अभिनव कड़ी जुड़ती रही । ‘मनसा मंगल’ पर वँगलामें लगभग ६२ काव्य मिलते हैं । ‘मनसा मंगल’के पहले कवि काणा हरिदत्त माने जाते हैं, पर पहला लिखित ‘मनसा मंगल’ विजयगुप्तका है, जो १४९५ की रचना है । ‘मनसा मंगल’में सबसे प्रसिद्ध केतकादास क्षेमानन्द काव्य है, जिसमें २६०० श्लोक हैं । द्विज जनार्दन (पन्द्रहवीं शती)की चलायी चण्डी मंगल-परम्परामें भी कई उल्लेखयोग्य काव्य लिखे गये । इन सबमें कवि कंकणमुकुन्दराम चक्रवर्तीकी रचना ही सर्वश्रेष्ठ है । कृष्ण भगल-काव्य, पण्ठी मंगल और टाप मंगल काव्यके अतिरिक्त इस युगकी एक देन और है, विद्यासुन्दर-काव्य । विद्यासुन्दरके कवि कई हुए, लेकिन भारतचन्द्र राय गुणाकर और रामप्रसाद सेन कविरजनके काव्यकृतित्व ही सर्वश्रेष्ठ हैं । श्यामा संगीत, बाउल संगीत और कविगानकी लोकप्रियता बढ़ी ।

अठारहवीं-उन्नीसवीं शतीके सन्धिकालसे गद्य-युगका सूत्रपात और साहित्यके सौभाग्यकी सूचना होती है ।

सन् १७७८ ई० में वँगला टाइपमें हालहेड साहब लिखित वँगलाकी पहली पुस्तक वँगला व्याकरण निकली । १८०० ई० में फोर्ट विलियम कालेजकी स्थापना हुई । उसके अध्यक्ष विलियम कैरीने पण्डितोंसे पुस्तकें लिखायीं और स्वयं कोश, व्याकरण, इतिहासमाला आदि लिखे । अनुवादोंकी बाढ़-सी आयी । उस बाढ़से साहित्यकी निजस्वधाराको वेग और प्राजलता देनेवाले हुए राजा राम-मोहन राय । इस युगमें बंगला-भाषाके दो समर्थ सेवक और संस्कारक हुए—वंकिमचन्द्र चटर्जी और ईश्वरचन्द्र विद्यासागर । वँगलाका पहला मासिक पत्र १८१८ ई० में निकला ‘दिग्दर्शन’ । उसके बाद ‘समाचार-दर्पण’, ‘बंगाल गजट’, ‘समाचार-चन्द्रिका’, ‘सवादकौमुदी’, ‘वगदर्शन’, ‘आर्यदर्शन’, ‘बान्धव’, ‘भ्रमर’, ‘क्षानाकुर’, ‘भारती’, ‘साधारणी’, ‘प्रचार साधना’ आदि अनेक पत्र-पत्रिकाओंने जाग्रति उत्पन्न की । वंकिम बाबूने वँगला उपन्यासोंकी नींव डाली । उन्होंने ‘दुर्गेशनन्दिनी’, ‘कपालकुण्डला’, ‘विपवृक्ष’,

‘इन्दिरा’, ‘राजसिंह’, ‘आनन्दमठ’, ‘देवी चौधरानी’ आदि अनेक उपन्यास लिखे । इनके पहले वँगलाके दो उपन्यास थे, जिनका वंकिमपर प्रभाव पड़ा । वे ये टेकचन्द्र ठाकुरका ‘आलालेर घरेर दुलाल’ और भूदेव मुखोपाध्यायका ‘आंगठीर विनिमय’ । इनके समसायिक औपन्यासिकोंमें तारकनाथ गंगोपाध्याय और रमेशचन्द्र दत्त हैं ।

वँगला नाट्यशालाका उद्भव उन्नीसवीं शतीके बीचसे होता है । पाचाली गान, झूमर, यात्रा और तब नाटक । वँगलाकी पहली रंगशाला हेरासिम लेवेडेफने कायम की और बंगालियोंकी निजस्व पहली रंगशाला उसके ४० वर्ष बाद सन् १८३१ ई० में बनी । शुरूमें अँग्रेजी और संस्कृत नाटकोंके अनुवाद ही खेले जाते रहे । १८७३ ई० में नेशनल थियेटरकी स्थापनासे मौलिक नाट्यलेखनकी प्रचेष्टा शुरू हुई । ‘कौतिलता’, ‘भद्रार्जुन’ और ‘भानुमतीविलास’में ही पहले पहल मौलिकताके दर्शन होते हैं । फिर तो माइकेल मधुसूदन दत्त, दीनबन्धु मित्र, मनोमोहन वसु, ज्योतिरीन्द्र-नाथ ठाकुर, गिरीशचन्द्र घोष, क्षीरोदप्रसाद विद्याविनोद, अमृतलाल वसु, द्विजेन्द्रलाल राय जैसे समर्थ नाटककार हुए ।

गीतोंकी जो धारा आदियुगसे प्रवाहित हुई, वह विभिन्न रूपोंमें बढ़ती आयी—वैठकी गीत, तर्जों, कविगानसे सशक्त गीतोंने जन्म लिया । काव्यमें भी माइकेल मधुसूदन और रवीन्द्रनाथ युगान्तर लाये । नये छन्दोंकी योजना और नवीन भावोंके समावेशसे एक नये युगका जन्म हुआ । मधुसूदनके दो सफल अनुयायी हुए हेमचन्द्र और नवीनचन्द्र सेन । दोनोंने कई उल्लेखनीय रचनाएँ कीं । वँगलाके अन्यतम श्रेष्ठ कवि विहारीलाल हैं । इनकी कविताओंमें सौन्दर्य और गीतिमत्ताका अपूर्व समन्वय है । विहारीलालकी सृष्टिकी भूमिकापर ही रवीन्द्रकी बहुमुखी और विविधतामयी प्रतिभाका अभ्युदय हुआ । रवीन्द्रके व्यक्तित्वकी दिशाएँ बहुत हैं । काव्यमें उनकी तीन दिशाएँ हैं—प्रकृति, प्रेम और आध्यात्मिकता और उनकी रचनाओंकी मुख्यतया तीन प्रवृत्तियाँ हैं—अन्तर्मुखी, बहिर्मुखी और ऊर्ध्वमुखी । गीत, कविता, निबन्ध, कहानी, उपन्यास, नृत्यनाट्य, गीत-नाटिका, सब-कुछ उन्होंने अधिकारपूर्वक लिखकर बंग-सरस्वतीका भण्डार भरा । रवीन्द्रके समसामयिक गद्य-पद्य लेखकोंमें प्रमुख हैं—अक्षयकुमार बहाल, सत्येन्द्रनाथ दत्त, कालिदास राय, रजनीकान्त सेन, यतीन्द्रमोहन वागन्धी, मोहितलाल मजुमदार, प्रभातकुमार मुखोपाध्याय, काजी मजरुल इस्लाम, राखालदास बन्धोपाध्याय, रामेन्द्र-सुन्दर त्रिवेदी आदि । औपन्यासिकोंमें शरच्चन्द्र चट्टोपाध्यायने प्रभूत यश अर्जन किया । उनके ‘देवदास’, ‘चरित्रहीन’, ‘जेप प्रश्न’, ‘दत्ता’, ‘पथेर दावी’, ‘दिना-पावना’, ‘विप्रदास’ आदि उपन्यास बहुत ही प्रसिद्ध हुए ।

रवीन्द्रके साथ वँगला साहित्यका एक युग समाप्त होता है और अनेक प्रवृत्तियोंकी नवीन चेतनासे उद्दीप्त नये युगका प्रारम्भ होता है । इस युगमें एक वैचित्र्य है और अनेक वादोंकी यह भावभूमि है । बंगलाके वर्तमान काव्यका आकाश तो वैसा उद्भासित नहीं, किन्तु कथा-साहित्यकी गति असाध है और उसमें अनेक ओजस्विनी

प्रतिभाओंके दर्शन होते हैं। विभूतिभूषण बन्योपाध्याय ('शरण्यक', 'पथे पाचाडी' आदिके लेखक), नारायण बन्योपाध्याय (रचना—'रायकमल', 'वरता देवता', 'आरोग्य-निकेतन' आदि), विभूतिभूषण सुजोपाध्याय ('नीलागुदीय', 'नवागदपि गरीयसी' आदिके लेखक), वनफूल ('लगन', 'मानदण्ट', 'दाना' आदिके लेखक), परशुराम ('गङ्गुलका', 'कञ्जली', 'हनुमानेर स्वप्नम्'), रवीन्द्र मैत्र ('त्रिलोचन कविराज', 'मानसयी', 'गुरु रत्न'), जैलजानन्द सुखोपाध्याय ('कचला कुठी', 'बागमाषि', 'नरनेथ', 'अतनी') आदिने उपन्यास-साहित्यकी अमूल्य वृद्धि की है। प्रवीण सान्याल, अन्नदाशकर राय, अचिन्त्यकुमार नेनगुप्त, दुद्धदेव वसु, प्रेमेन्द्र मित्र, विमल मित्र, नागिक बन्योपाध्याय, अरविन्द बन्योपाध्याय, सुनीताय भादुङी, अनलादेवी, प्रमथनाथ त्रिशी, मनोज वसु आदि कथा-साहित्यका भण्डार भरनेमें दृष्टिपूर्वक हैं। साहित्यके अन्य वर्गोंमें भी अनेक उल्लेखनीय प्रतिभाएँ नेवानीरत हैं।

नव्यकालीन बंगला काव्यपर हिन्दी (ब्रजभाषा)के प्रभावका उल्लेख ऊपर किया जा चुका है। आधुनिक कालमें पाश्चात्य साहित्यका हिन्दीपर प्रभाव बंगलाके नाट्यनाने ही पड़ा। काव्यमें रवीन्द्रनाथका प्रभाव हिन्दीके छायावादी कवियोंपर स्पष्ट दिखाई देता है। गद्यके क्षेत्रमें टी० एल० राय (नाटक) तथा रवीन्द्र और अरवि- (उपन्यास)से हिन्दीका कथा-साहित्य पर्याप्त प्रभावित हुआ है।

—ह० कु० वि०

बंगाली-चर्यापत्रोंमें वीर नायक जब अद्वैतज्ञानकी प्राप्ति कर लेता है (दे०—'चण्डाली') तब उसे बंगाली कहा जाता है और उसे चण्डालीका स्वामी माना जाता है।

—५० बी० भा०

वद-उर्दूमें जब किसी नानाकृत विषयपर लिखी गयी कविता (नज्म)को एक ही तरहके कुछ टुकड़ोंमें बाँट दिया जाता है तो उसके हर टुकड़ेको 'वन्द' कहते हैं। इन वन्दोंका आकार कविकी इच्छापर निर्भर होता है। —न०

बंध-जब अमूर्त वषोंकी रचना खट्ग आदि आकारमें प्रकट होती है तब 'चित्र' नामक शब्दालंकारके वे रूप 'बंध' कहलाते हैं। दण्डीने 'गोमूत्रिका', 'अर्धभ्रम', 'सर्वतोम्र' चित्रोंका वर्णन किया है (का० द० . ३ : ७८. ८२)। 'अग्निपुराण'में बाण, बागासन, व्योम, खड्ग, मुद्गर, शक्ति, मृदा, पद्म, मुसल, अलङ्घ आदिको ठेकर इनकी अनन्तता ग्रहणायी गयी है—'एते वक्ष्यन्त्या चान्येऽप्येव श्रेया स्वयं दर्श'। मन्मथने 'कष्टकाव्य' कहकर खड्ग, मुद्गर, पद्म तथा सर्वतोम्रका ही उदाहरण दिया है। केशवका 'कविप्रिया'न अन्तिम 'षोडश प्रभाव' चित्रालंकारके ही निमित्त लिखा गया है, जिसमें निरोध आदि ७, नियन्ता-क्षरी, बहिरांपिका, गूढोत्तर आदि ७ तथा गोमूत्रिका आदि ७ और चक्र आदि ८ का वर्णन है। 'काव्यनिर्णय'के इकाईसवें उल्लासने षास कविने केशवके समान ही चित्रालंकारका वितृप्त परिचय दिया है। काशिराजकी 'चित्रचन्द्रिका' हिन्दीमें इस विषयकी सबसे पूर्ण रचना है। —ओ० प्र०

वका-वकाका अर्थ स्थिति है। 'परमात्माने स्थिति को रक्षी वका कहते हैं। 'परमात्माने वाम वक्ता', 'सर्वव्यापी

सत्ताके साथ आत्माका एकमेक होना' आदिवा वेष 'वका' शब्दमें होता है। वादके सूफी इसे ही चरम लक्ष्य मानते लगे। सुफियोंका कहना है कि 'वका' फनाके बादकी स्थिति है। फनाकी अग्न्यामें 'अह' भाव निरोहित हो जाता है। इस प्रकारसे 'फना'में एक ओर तो साधकका अस्तित्व, उसका आत्मभाव जाता रहता है और दूसरी ओर वकामें स्वात्मकी मृत्युकी पूर्णावृत्ति परमात्माने आश्रित जीवनकी प्राप्तिमें साथ होती है। उसका अवास्तविक, क्षणस्थायी जीवन समाप्त हो जाता है और वास्तविक, शाश्वत जीवन प्राप्त होता है। अब साधक केवल परमात्माके 'एकत्व'का ध्यान करता हुआ उल्लाससे पूर्ण उत्तम बना हुआ नहीं रहता बल्कि अपने पिछले गुणोंको विशुद्ध और दिव्य रूपमें प्राप्त कर 'परमात्माने वाम' करने लगता है। उसकी विशुद्ध सत्ता परमनताका अंग बनकर वर्तमान रहती है। यह ज्ञानावस्था है। वकामें आत्मा अपनी इच्छाने, जो क्षणिक है, परे हो जाता है। वकामें आत्माका सर्वव्यापी सत्तासे इसी प्रकार अमेट होना है जिस प्रकार वर्षाकी बूँदें जब समुद्रमें पड़ती हैं तो उनका अस्तित्व नष्ट नहीं होता, लेकिन उनका अपना एक अलग अस्तित्व भी नहीं होता।

—रा० पू० वि०

वधेली-यह नाम बंगालसुण्डमें सामान्य जनकी बोलीका धोनक है। यह बोली पूर्वी हिन्दी (दि०)के अन्तर्गत आती है। उच्चारण और पदरचनाकी दो एक विशेषताओंको छोड़कर अवधीमें इसका कोई भेद नहीं है और इसीलिए वावूरान सबसेनाने इसको पृथक् बोली न मानकर अवधीकी ही एक बोली माना है। रीवाँ राज्यके नरेशोंके दरबारमें वधेलीमें कुछ काव्यरचना हुई थी, किन्तु कोई विशिष्ट साहित्य नहीं मिलता।

—वा० रा० सु०

वधावा-(वधाईके गीत) पुत्रजन्मके अवसरपर गाये जानेवाले गीत वधावा कहलाते हैं। अन्य मागलिक अवसरोंके कुछ गीत भी वधावे कहलाते हैं। सभी जनपदोंमें वधाई-गीत वधावे, वधावा, वधाई अथवा वदावा कहलाते हैं, इसकी निश्चित शैली नहीं है। —इया० पे०

वक्ता-इसे बना या बना भी कहने हैं, विवाहगीत-वरातकी निगासीसे पहले वरपक्षकी महिलाओं द्वारा गाया जाता है, उत्तर-पश्चिमके कुछ जिलोंमें विशेष रूपसे प्रचलित, हिन्दीके चिन कृत्तिपय लोकगीतोंको मुसलिन सृष्टि और उर्दू-फारसी भाषाके प्रभावका घातक माना जा सकता है, उनमेंमें एक; यह गीत मुसलमानोंने यहाँ भी निकाहके अवसरपर बड़े सुन्दर ढंगसे गाया जाता है। इसमें वक्ता (वर)के रूप-गुण आदिका वर्णन रहता है। बना नामका एक मात्रक छन्द भी होता है, जिसमें १०, ८ और १४ के विरामसे ३० मात्राएँ होती हैं। —र० अ०

वक्ती-या वनी या वरनी, वक्ताका एक उप-प्रकार, इसमें वक्ती अर्थात् वधूके रूप-गुण और शृंगार आदिका उल्लेख रहता है। —र० अ०

वरवै-मात्रिक अर्द्धसम छन्द। इस छन्दके पहले, तीसरे पादोंमें १०, १० और दूसरे, चौथे चरणोंमें ७, ७ मात्राएँ होती हैं। नम पादोंके अन्तमें प्रायः जगण या नगण आता है। इस छन्दका नाम प्राकृत-अपभ्रंश छन्दोंकी



चर्चा करनेवाले ग्रन्थोंमें नहीं मिलता। हिन्दीके छन्दोंकी चर्चा करनेवाले प्राचीन ग्रन्थोंमें भी इसका उल्लेख नहीं मिलता—जैसे भिखारीदासके 'छन्दार्णव' ग्रन्थमें बरवैका विवरण नहीं दिया गया है। इसमें प्रतीत होता है कि यह छन्द लोकगीतोंके रूपमें प्रचलित था और पीछे इसको साहित्यमें अपनाया गया। हिन्दीमें तुलसीदासकी इसी छन्दके नामपर प्रसिद्ध कृति 'बरवै रामायण'में सम्भवतः सबसे पहले इसका साहित्यिक प्रयोग मिलता है। उनके बाद भी यह छन्द-साहित्यमें बहुत लोकप्रिय नहीं हो सका। रहीमने अपने 'बरवै नायिका-भेद'में इसका बहुत सजीव प्रयोग किया है। सुन्दरदासके 'पूर्वभास बरवै', रघुराज सिंहके 'रामस्वयंवर' तथा सेवकके 'नखसिख'में इसका प्रयोग हुआ है। रहीमने बरवैमें बहुत सुन्दर लघु चित्र प्रस्तुत किये हैं—'लहरत लहर लहरिया, लहर बहार। मोतिन जरी किनरिया, विथुरे वार।'—और तुलसीका—'सात दिवस भये साजन, सकल बनाउ।'—रा० सि० तो० बहिर्मुखी-दे०—'मनोविश्लेषण'।

**बहुदेवतावाद**—बहुदेवतावाद कर्ममीमासाका सिद्धान्त है। देवताका यहाँ तात्पर्य यज्ञका देवता है, जिसको हवि दी जाती है। यह देवता एक काल्पनिक सत्ता है, जिसका अभिधान, केवल यज्ञके लिए किया जाता है। यज्ञ न होता, यदि कोई देवता न माना जाता, जिसको कि हवि दी जाती है। इस प्रकार यह देवता याग या यज्ञके अधीन है। इसके भौतिक शरीर नहीं होता, कोई आकार नहीं होता। यह कुछ खाता नहीं है। यह न दण्ड दे सकता है, न पुरस्कार। दण्ड या पुरस्कार तो कर्म या यज्ञसे उत्पन्न अपूर्व देता है। जितने याग हैं, उतने ही देवता हैं। इस प्रकार ऐसे देवताओंकी संख्या बहुत है और इस वादको बहुदेवतावाद कहा जाता है।

बहुदेवतावाद बहुदेववादसे भिन्न है। बहुदेवतावाद वस्तुतः नास्तिकवाद है, क्योंकि देवताओंकी वास्तविक सत्ता नहीं, केवल काल्पनिक है। बहुदेववाद आस्तिकवाद है, जिसमें देवोंकी वास्तविक सत्ता मानी जाती है। देव दण्ड या पुरस्कार देता है, वह साकार होता है, शरीरी होता है, वह यज्ञके परतन्त्र नहीं होता। वह पुरुषोंकी नियतिका चितेरा है। देवता यह सब नहीं है। अस्तु, बहुदेवतावाद और बहुदेववादमें मौलिक अन्तर है। —स० ला० पा०

**बहुदेववाद**—बहुदेववाद शब्द अंग्रेजीके 'पॉलिथीज्म' शब्दके लिए हिन्दीमें गढ़ लिया गया है। अंग्रेजीमें 'पॉलिथीज्म' शब्दसे एक ऐसे देवता-विधानका बोध होता है, जिसमें बहुतसे छोटे-बड़े देवता, जिनकी छोटाई-बड़ाई निश्चित रहती है, एक महादेवताके अधीन रहते हैं। प्लेटो अपने ग्रन्थोंमें ग्रीस देशके बहुदेवता-विधानको ऐसा ही बतलाता है। इसका बड़ा देवता जिऊस या जूपिटर है। तुलसीदासकी 'विनयपत्रिका'में भी ऐसे देवता-विधानका परिचय मिलता है। वे रामको सत्रसे बड़ा देवता, देवता-सम्राट् मानते हैं। उनकी 'पत्रिका' उन्हींके पास जा रही है। पर रामके पहले अनेक कर्मचारी-देवताओंके पास उनकी पत्रिका जाती है। गणपति, सूर्य, ब्रह्मा, शिव, भैरव आदि रामके ही दरबारके मामन्त या कर्मचारी हैं। इस प्रकारका बहुदेववाद

सामन्तशाही और साम्राज्यशाही समाजकी उपज है। प्लेटोके समय ग्रीसमें सामन्तशाही थी और तुलसीदासके समय भारतमें साम्राज्यशाही। दोनोंने परम ईश्वरको सबसे बड़े शासक और अन्य देवोंको उसके अधीन कर्मचारीके रूपमें देखा।

उपर्युक्त बहुदेववादसे भिन्न वेदोंका बहुदेववाद है। वैदिक ऋषि अनेक देवोंकी ओर आकृष्ट हुए थे। वे प्रकृतिके तेजोष्म रूपसे उल्लसित होते थे और जिस वस्तुसे उनको यह उल्लास मिलता था, उसे वे 'देव' या देवता कहते थे। उषा, सविता, धावा, पृथिवी, जल, तेज, वायु, पर्जन्य, वरुण, इन्द्र, सूर्य, अग्नि इत्यादिको उन्होंने इसी अर्थमें देवता कहा। उन्होंने इनकी स्तुतियाँ कीं और इनसे बल, आयु, विद्या, धन-धान्य, वृष्टि, पुत्र आदिकी याचना की। उस समय वैदिक आर्योंमें उल्लास था, उत्सुकता थी, श्रुत्योंपर विजय प्राप्त करनेकी इच्छा थी और थी सभी श्रेष्ठ वस्तुओंका उपयोग करनेकी कामना। अपनी इस प्रवृत्तिके कारण उन्होंने नाना देवोंकी कल्पना की और उनसे उनकी शक्ति लेनेकी चेष्टा की। पर उन्होंने प्रत्येक देवकी स्वतन्त्र रखा जैसे कि वे स्वयं स्वतन्त्र थे। जिस किसी देवकी वे स्तुति करते थे, वे उसको सर्वश्रेष्ठ समझते थे। इस कारण उनके नाना देव किसी सम्राट् देवके अन्तर्गत नहीं थे। उनका सब स्वतन्त्र था। वे वस्तुओं या भावोंके तत्त्व या शक्तिके रूपमें सोचे गये थे। मैक्स-मूलरने इस प्रकारके बहुदेववादके लिए 'हेनोथीज्म' या 'कैथेनोथीज्म' शब्दका प्रयोग किया है। इसको हम एकैकदेववाद कह सकते हैं। यह बहुदेववाद या पॉलिथीज्म नहीं है। यह सर्वेश्वरवाद या पैनथीज्म भी नहीं है। ऐसा चेदके सभी अर्वाचीन पण्डितोंने स्वीकार किया है। पर नामकरण कर देनेमें कठिनाई दूर नहीं हो जाती। इसके भावको समझना अधिक महत्त्वपूर्ण है।

भाव यह है कि वैदिक ऋषि अनेक देवोंको देव इसलिए कहते थे कि उनमें 'देवत्व' था। देवत्वकी कल्पना सर्वत्र एक है। जिसमें शक्ति और तेजस्विता हो, जो महनीय और प्रार्थनीय हो, जो करुणावरुणालय और न्यायनिष्ठ हो, उसमें देवत्वकी कल्पना की जाती थी। शक्ति एक थी। अनेक रूपोंमें उसके होनेसे उसके अनेक नाम भी हो गये, पर प्रयत्न इस बातका किया गया कि बाह्य रूप भिन्न होनेपर भी सभी देवोंकी आन्तरिक एकता होनेके कारण उनको एक समान ही देव समझा जाय, छोटा या बड़ा नहीं। इस भावनाके फलस्वरूप वैदिक बहुदेववादकी कल्पना हुई।

उपर्युक्त भावको कुछ आधुनिक पण्डित उस कालकी प्रवृत्ति मानते हैं जब कि वैदिक ऋषियोंका ध्यान अद्वैत या एकतत्त्वकी ओर चला गया था। उनके मतसे वैदिक ऋषि आरम्भसे ही अद्वैत-तत्त्वके शास्त्रा नहीं थे। उन्हें पहले पृथक् पृथक् देवोंका ज्ञान हुआ, पृथक् पृथक् देवोंकी उन्होंने उपासना की और कालान्तरमें सभी देवोंमें 'देवत्व'का सामान्य गुण देखकर सबको एक अद्वैत-तत्त्वका ही नामान्तर बतलाया। कुछ भी हो, पर इतना निर्विवाद है कि वैदिक बहुदेववादमें प्रत्येक देव पूर्ण रूपमें, समान रूपसे, देव है,

वर किमी अन्य देवता अनुचर नहीं है।

वैदिक बहुदेववादको ही लेकर मध्ययुगान् भारतमें एकेश्वरवादके अनेक मन्त्रप्रदाय विकसित हुए। वैष्णव, शैव, शाक्त, सौर, गाणपत्य और ब्राह्म इनमें मुख्य हैं। इन सभी धर्मोंका समन्वय स्मार्त धर्ममें हुआ जो आज भी बहुदेववादके रूपमें चल रहा है। स्मार्त बहुदेववाद कभी-कभी अनुयायियोंकी प्रवृत्तिके कारण अंग्रेजीके पॉलिथीज्मके अधीन मान लिया जाता है। पर उसका वास्तविक अर्थ वही है जो वैदिक बहुदेववाद या एकेश्वरवादका है। किमी भी देवताको इष्ट मान लेनेपर उसकी उपासनामें ही अमान्य रूपमें अन्य सभी देवोंकी उपासना हो जाती है। मध्य युगमें वैष्णवों, शैवों, शाक्तों आदिमें परस्पर उपास्य देवकी लेकर झगड़े होते थे। पर स्मार्त आचार्योंके प्रयत्नोंसे उनका विरोध शान्त हो गया और भारतके नामान्य गृहस्थ हिन्दू नव देवोंको तुल्यबल मानने लगे।

शाक्तने स्थान-विभागकी दृष्टिसे देवताओंकी तीन श्रेणियोंमें विभक्त किया है—पृथ्वी स्थान, अन्तरिक्ष-स्थान तथा द्यु-स्थान। पृथ्वी स्थान देवोंमें अग्नि, नदी-देवता, वनस्पति-देवता (जैसे नोम) आदि हैं। अन्तरिक्ष-स्थान देवोंमें इन्द्र, उषा, पर्जन्य आदि हैं। द्यु स्थान देवोंमें सूर्य, नक्षत्र, विष्णु आदि हैं। भाव-दृष्टिसे कुछ देव नीति-रक्षक हैं, जैसे, वरुण, इन्द्र, पूषा आदि और कुछ प्रकृति-देव हैं, जैसे, अग्नि, सूर्य, उषा आदि। जब वैदिक ऋषियोंका ध्यान आधिभौतिकसे आध्यात्मिक श्रेयकी ओर गया तो वे मन, प्राण, वाक्, विद्या, आनन्द, आत्मा आदिको देवता मानने लगे।

देवताओंकी संख्या कितनी है, इसका उत्तर देना कठिन है। पहले तो यही सिद्ध करना कठिन है कि देवता हैं कि नहीं। यदि उसका अस्तित्व सिद्ध हो जाय तो फिर वह बनाना और भी कठिन है कि वह एक है या अनेक। एकेश्वरवादी एक देवता मानते हैं। पर उनका मानना अन्धविश्वास या श्रद्धाकी वस्तु है। यदि देवता है तो स्वतन्त्र विचारकको, जो किसीका अन्धभक्त नहीं है, अनेक देव मानना पड़ेगा। यही कारण है कि यूनान और भारतमें अनेक देव माने गये। यहूदी, ईसाई और इस्लाम धर्मके अनुयायियोंने स्वतन्त्र विचारक होनेके स्थानपर अन्धभक्त होना ही स्वीकार किया। अतः वे अपने प्रवर्तककी अनुभूति-के अनुसार एकदेववादी ही रहे। सच्चा एकेश्वरवाद रहस्यवाद है। यूनान तथा भारतके भी रहस्यवादियोंने एकेश्वरवादका ही समर्थन किया है। पर धर्म रहस्यवादमें पृथक् है, यद्यपि रहस्यवाद उसका प्राण है। धर्मको सार्वजनिक होना है। रहस्यवाद कभी सार्वजनिक नहीं हो सकता, क्योंकि वह व्यक्तिगत अनुभूति है। ऐसी स्थितिमें धर्म रहस्यवादपर आधारित हो या तर्कपर? तर्कपर आधारित होनेसे धर्मका वही विकास होगा जो यूनान और भारतमें हुआ। रहस्यवादपर आधारित होनेसे उसका वही रूप होगा जो इस्लाम, ईसाई और यहूदी धर्मोंमें है। रहस्यवादी धर्मोंमें स्वतन्त्र चिन्तनकी हला होती है और अन्ध-भक्ति या श्रद्धाका प्राबल्य रहता है। वैज्ञानिक दृष्टिकोणसे इतने मतसे अच्छा बहुदेववाद है, यद्यपि वह भी

विद्यानके समुन्नत होनेपर बहुत टिक नहीं सकता।

देवताओंकी संख्याका प्रश्न अटिष्ठ है। इस प्रश्नमें 'गृहदारण्यक' उपनिषदमें निम्नलिखित शब्द उल्लेखयोग्य हैं—आरुय—'याश्वत्थय, कितने देवगण हैं?' याज्ञ०—'तीन हजार तीन सौ छ'। या०—'ठीक है। कितने देवगण हैं?' या०—'तीन सौ'। या०—'ठीक'। तो याश्वत्थय, कितने देवगण हैं?' या०—'छ'। या०—'ठीक है। हाँ, कितने देव हैं?' या०—'तीन सौ'। या०—'ठीक'। कितने देव हैं?' या०—'दो सौ'। या०—'ठीक'। कितने देव हैं?' या०—'एक सौ'। या०—'ठीक'। कितने देव हैं?' या०—'एक'।

इसपर शंकराचार्यका कहना समीचीन प्रतीत होता है कि पृथ्वी आदिके सूक्ष्म नारतन्य नाममें पूर्व-पूर्व पदार्थका उत्तरोत्तरवर्ती पदार्थमें ओतप्रोत भाव बतलाते हुए याश्वत्थयने सर्वान्तर ब्रह्मकी प्रकाशित किया है। इसीलिए नरत्यामें अधिकसे कम होने-होते एक हो गयी है और उस ब्रह्मका नानरूपात्मक द्वैतप्रपञ्चमें नियन्त्रित बतलावा गया है। स्मार्त धर्ममें ब्रह्मा, विष्णु और महेश (पक्षियों सहित)—इन तीन देवोंकी तुल्य मान्यता है। परमेश्वरकी इनमें प्रत्येक रूपमें देखा गया है। कुछ लोग इसे ईसाई मतके त्रैमावका प्रभाव मानते हैं, पर भारतीय धर्मसाधनाके इतिहासमें स्पष्ट है कि यह वाक्य प्रभावके बिना ही ब्रह्म, वैष्णव और शैवके पारस्परिक समझौतेसे सम्भव हुआ है। इन देवोंके अनिरिक्त शक्ति, गणेश और सूर्यकी भी पूजा स्मार्त धर्ममें बराबर होती है। इन समय ब्रह्माकी पूजा उन्मत्त हो गयी है और स्मार्त धर्ममें पञ्चदेवोंकी (विष्णु, शिव, गणेश, सूर्य, शक्ति)की ही उपासनाकी व्यवस्था है।

ऐतिहासिक तथा वैज्ञानिक दृष्टिसे धर्मके इतिहासमें बहुदेववाद एक आवश्यक कड़ी है। वनस्पति-पूजा, पशु-पूजा, वीर-पूजा, रहस्यानुभूति तथा एकेश्वर-पूजा प्राकृतिक धर्मके विकासमें मुख्य स्तर हैं।

रहस्यवादियोंमें मनोवैज्ञानिक भिन्नताओंके कारण उनकी एकेश्वरानुभूतिमें भी भिन्नता हो जाती है। कोई शिवकी, नो अन्य विष्णु, राम, रुद्र, करीम, ईसा मसीह, आदिकी अनुभूति करते हैं। इन रहस्यानुभूतिवांकी ब्रह्मवादकी दृष्टिमें एक ही ठहरा दिया गया। जो ऐसा नहीं मानते उनमें या तो अन्ध-एकेश्वरवाद आ गया और या तो साधारण बहुदेववाद। फिर एकेश्वरवाद और बहुदेववादके समन्वयमें अवतारवादकी कल्पना की गयी। यदि बहुदेववाद न होता, नो अवतारवादकी कल्पनाका उद्रेक असम्भव था। निर्गुण सन्त यद्यपि घोर एकेश्वरवादी थे, नो भी वे अवतारवादसे प्रभावित थे। उनका ब्रह्म सभी अवतारोंके नाममें पुकारा जाता है।

अनेक देवोंकी पूजासे भारतमें सालभर प्रतिमास कुछ-न-कुछ पूजा, उत्सव, पर्व आदि होते रहते हैं। इससे जीवनमें आमोद-प्रमोद तथा आध्यात्मिक दृष्टिकोण आता है। धर्मसहिष्णुता, जो भारतका प्रधान गुण है, सम्भवतः बहुदेववादके फलस्वरूप ही है। साहित्य, संगीत, स्थापत्य, चित्रकला, मूर्तिकला और नृत्यकलाकी बहुदेववादमें बहुत गति-शक्ति मिली। वैदिक युगमें बहुदेवता-विद्यानके अन्दर वृद्ध होने थे। यशोंके होनेसे गणितशास्त्र, खगोल, ज्योतिषि,

रसायनशास्त्र आदिका विकास हुआ। भारतमें प्रत्येक विद्याका उद्भव धार्मिक कृत्योंसे ही हुआ—यह अधिकांश विद्वानोंका मत है।

भारतमें बहुदेववाद सदैव साधारण जनताका धर्म रहा है। सभी साधक, भक्त, सन्त, विद्वान् और दार्शनिक बहुदेववादसे ऊपर उठकर एकेश्वरवाद या ब्रह्मवादको मानते हैं, पर इनमें दो दल हो गये हैं। एक दल बहुदेववादको धर्म-साधनामें अनावश्यक बतलाता है तो दूसरा आवश्यक। हिन्दीमें निर्गुण सन्तों और वेदान्तियोंने बहुदेववादको अनावश्यक बतलाया। सगुण सन्तोंने इसे आवश्यक माना, यद्यपि एकेश्वर-प्राप्तिको उन्होंने भी बहुदेव-पूजामें श्रेष्ठ बतलाया। तात्त्विक दृष्टिसे बहुदेववाद ब्रह्मवादके रूपमें ही ठीक कहा जा सकता है, पर धार्मिक दृष्टिसे दोनोंमें पर्याप्त अन्तर है। बहुदेववादमें ब्रह्म-पूजाका विधान है और ब्रह्मवादमें आन्तरिक या मानसिक पूजा अथवा भक्तिका। प्राचीन बहुदेववादमें यज्ञ-विधान और वर्तमान बहुदेववादमें मूर्ति-पूजा, तीर्थ-आदि की व्यवस्था है। आधुनिक वैज्ञानिक दृष्टिकोणने इन सबको महत्त्वको कम कर दिया है। आधुनिक दर्शन अद्वैतवादकी शिक्षा देता है और विज्ञान भौतिकवादकी। इस प्रकार दोनों बहुदेववादपर ही नहीं वरन् धर्म-सामान्यपर घोर प्रहार कर रहे हैं।

[सहायक ग्रन्थ—(१) भारतीय दर्शन बलदेव उपाध्याय, (२) मध्ययुगकी धर्म-साधना हजारीप्रसाद द्विवेदी]

—सं० ला० पा०

बहुरा-बहुराका व्रत भाद्रपद मासकी कृष्णपक्षकी चतुर्थीको किया जाता है। इसे बहुला भी कहते हैं। इस व्रतकी कथाका प्रधान पात्र बहुला है, इसीलिए इसे बहुला या बहुरा कहा जाता है। इस दिन कन्याएँ तथा युवती स्त्रियाँ दिनभर व्रत रखती हैं। सायंकालकी किसी नदी या तालाबमें स्नानकर बहुला नामक गाय, उसके बछड़े तथा सिंहकी वालकी प्रतिमा बनाकर स्त्रियाँ पुष्पादिसे उनकी विधिवत् पूजा करती हैं। तदनन्तर जोके सत्तू तथा गुड़ खाती हैं। यह व्रत सन्तानको देनेवाला तथा ऐश्वर्यको बढ़ानेवाला माना जाता है।

बहुला नामक गायकी, जो जगलमें चरनेके लिए गयी थी, किसी मिहने पकड़ लिया। गायके इस आश्वामन देनेपर कि मैं अपने पुत्रको सान्त्वना देकर पुन जगलको लौट आऊँगी, सिंहने उसे छोड़ दिया। बहुला अपनी प्रतिज्ञाके अनुसार पुन जगलको लौट आयी। सिंह उसकी सत्यवादिताको देखकर बड़ा प्रसन्न हुआ और उसे मुक्त कर दिया। संक्षेपमें बहुलाकी यही कथा है। इस कथासे पुत्रके प्रति माताका प्रगाढ़ प्रेम और प्रतिज्ञा-पालनका पता चलता है। परन्तु इस अवसरपर जो गीत गाये जाते हैं उनमें ये बातें नहीं पायी जाती।

बहुराके गीतोंमें साम और वधूका शत्रुता विरोध, पति पत्नीका प्रेम तथा किसी स्त्रीके अतिशय सौन्दर्यको देख उसपर मोहित होनेका उल्लेख उपलब्ध होता है। रेशमी नामक कोई रुपयौवनसम्पन्न स्त्री बाजार जा रही है, उसके लावण्यको देखकर राजाके मोहित होनेका वर्णन

सुन्दर रीतिसे किया गया है। बहुराके गीत भी धूमरके समान शृंगार रससे लवालव भरे हुए हैं। —क० दे० उ०

बहर-अरबी-फारसीके ढगपर उर्दूमें जिन छन्दोंका व्यवहार होता है, उन्हें बहर कहते हैं। (दे०—‘गजल’)। अवरोह(आहग)के लिहाजसे शब्दोंकी आवाजोंको सामने रखकर कुछ पैमाने नियत कर दिये गये हैं; इन्हींको बहर कहते हैं। हर बहरमें भिन्न-भिन्न रुक्न (चरण या अंग्रेजी छन्द-शास्त्रके फीट) होते हैं। ये रुक्न भी आपसमें छोटे-बड़े होते हैं। जैसे अंग्रेजी पिंगलमें आयम्बिक तथा डैक्टलके दो और तीन स्वराघात होते हैं और उन्हींसे छन्दकी पहचान की जाती है, वैसे ही उर्दूमें भी फारसीके समान फेरुन, फायेलातुन, फायलुनकी नापसे बहरें मुकर्रर हैं। बहुरोंकी छोटाई-बढ़ाई और उतार-चढ़ावसे उनके नाम रखे गये हैं। यहाँतककी सबसे बड़ी बहरका जो बहुरे-तवील कहलाती है, एक-एक मिसरा, पचास शब्दोंमें अधिक होनेपर भी एक बहरमें होता है।

कुछ बहरें रुवाई(दे०) और मसनवी(दे०)के लिए नियत हैं। उर्दू पिंगलकी किताबोंमें तो बहुतसी बहरें लिखी हैं, जिनमें शायरोंने ज़ेर भी कहे हैं, परन्तु प्रधानतः उर्दूमें प्रचलित सात बहरें हैं। —म०

वाउल-बंगालके गाँवोंमें गीत गा गाकर जीवनयापन करनेवाला एक सम्प्रदाय जिसके अनुयायियोंमेंसे कुछ हिन्दू होते हैं, कुछ मुसलमान। हिन्दू वाउल अधिकतर वैष्णव हैं और मुसलिम वाउल सुफी। दोनों दिव्य-प्रेमके मार्गके गायक हैं। ‘वाउल’ शब्दका हिन्दी रूप वाज़िर, वावला, वौरा, वावरा है, जिसे वातुल या व्याकुल इन दोनों शब्दोंका विकसित रूप माना जा सकता है। नरहरि नामक वाउलकी कुछ पक्तियाँ (‘मिडीवल मिस्टीसिज्म ऑफ इण्डिया’में क्षितिमोहन सेन द्वारा उद्धृत) इनकी सामान्य प्रकृतिकी परिचायिका हैं—‘अरे भाई मैं वाउल इसलिए कहलाता हूँ कि मैं न तो किसी मालिककी आज्ञा मानता हूँ, न किसीका शासन मानता हूँ, न किसी विधि-निषेध एवं परम्परागत आचार-व्यवहारकी पाबन्दीका कायल हूँ।’ इनका सर्वप्रथम परिचय १५वीं शताब्दीके आसपास मिलता है। पश्चिमी बंगालमें इनका प्रधान केन्द्र नदियाके आस-पास है। ये अपनेको मानव जातिका न कहकर पक्षियोंकी जातिका कहते हैं, जो पृथ्वीपर चलनेकी अपेक्षा आकाशमें उड़नेके अभ्यस्त होते हैं। इनके गीतोंकी कोई लिखित परम्परा नहीं है।

वाउलोंके बहुतसे सिद्धान्त तो ऐसे हैं जो बौद्ध सिद्धोंसे लेकर सुफी साधकोंतकमें प्राप्त होते हैं, पर कुछ उनकी अपनी निजी विशेषताएँ हैं। वे ‘मनेर मानुष’के खोजी हैं और उसके सम्बन्धमें आतुर होकर कहते हैं, ‘कोथाय पाव तारे, आमार मनेर मानुष ये रे!’ (हारामणि—मुहम्मद मयूर उद्दीन)। यह ‘मनेर मानुष’ वास्तवमें कोई मानवोपरि परमात्मा नहीं वरन् मनुष्यका ही एक आदर्श रूप प्रतीत होता है। उल्टी साधना, गुरुका महत्त्व, मानव-देहका महत्त्व आदि तत्त्व तो सहज-साधना-पद्धतिके अवशिष्ट चिह्न हैं, किन्तु ‘मनेर मानुष’की स्थापना इनकी मौलिक देन है, जिसे रवीन्द्रनाथ ठाकुरतकने स्वीकार किया है।

(दि०-३ रेलिजन्स ऑफ नैन : रवीन्द्रनाथ टैगोर। आन्ध्रयोर रेलिजन्स क्लब्स : अग्निभूषणदास गुप्त)। — १० वी० भा०  
वाण-३०—‘अदरी’।

**वारहमासा**—वारहमासा लोकगीतोंका वह प्रकार है जिसमें किष्पि विरहिणी स्त्रीके वर्षके प्रत्येक मासमें अनुभूत दुखों तथा हादसिक नर्तनविदनाओंकी विवृति पायी जाती है। चूँकि इन गीतोंमें सालके वारहों मासोंके दुखोंका वर्णन होता है, अतः इनको वारहमासाकी मंजु प्राप्त हुई है। इन गीतोंकी परम्परा प्राचीन ज्ञान पद्धति है। जायसीने ‘पद्मावत’में नागमतीके वियोगका वर्णन वारहमासाके द्वारा बड़ी ही नायिकी रीतिसे किया है। बहुत सम्भव है कि जायसीने लोकमें प्रचलित इन गीतोंकी मधुरताको देखकर ही इन्हें नागमतीके विरह-वर्णनका माध्यम बनाया हो। सेनापतिने वारहमासे भी सुन्दर है। सरस्वतीने पद्मश्रुतीका वर्णन महाकाव्यका एक आवश्यक अंग माना जाता है। परन्तु प्रत्येक मानका पृथक् निर्देश कर पति-वियोगके कारण अनुभूत दुखोंका वर्णन हिन्दी वारहमासोंकी निजी विशेषता है।

लोकसाहित्यमें प्रचलित वारहमासे प्रायः आपाद माससे प्रारम्भ होते हैं। कहीं-कहीं वषरके प्रथम मास चैत्रसे भी शुरू होते हैं। इनमें विरहणीके कष्टोंका उल्लेख मासके क्रमसे होता है। जिसमें वियोगिनीके केवल छ मासों या चार मासोंकी दुःखानुभूतिका चित्रण उपलब्ध होता है, उसे छमासा वा चौमासा कहते हैं। बंगला लोकसाहित्यमें भी ये गीत उपलब्ध होते हैं और ‘वारमासों’के नामसे प्रसिद्ध हैं। ब्रज, अवधी, मैथिली, मालवा तथा भोजपुरी—इन सभी बोलियोंमें ये गीत पाये जाते हैं, परन्तु भोजपुरीके वारहमासोंमें जलण तथा विषादकी बड़ी गहरी रेखा दिखाई पड़ती है। —३० टे० ७०

**वालयोगी**—हठयोगका वर्णन करते हुए ‘स्कोटेशटीका’में साधकोंकी चार श्रेणियाँ बतायी गयी हैं—वाल, प्रौढ, वृद्ध और प्रजापति। वालयोगी प्रारम्भिक अवस्थामें होता है, अतः उसका अधिकार महासुद्राके पयोधरोंतक ही होता है। महासुखकमलकी साधनासे साधकोंको जिन रत्नोंकी प्राप्ति होती है वह वालयोगीके वंशकी बात नहीं, क्योंकि वह तो केवल प्रारम्भिक साधक होता है, जो बोधिवित्तकी साधना करता है। —४० वी० भा०

**वावरीपंथ**—‘वावरी’ शब्दका सामान्य अर्थ होता है पगली अथवा वावली। वावरीपंथके विषयमें लिखनेवाले कवियत्री वावरी साहिबाका निम्नलिखित सर्वथा उद्धृत करते हैं। इस सर्वथासे वावरी शब्दका अर्थ कुछ अधिक स्पष्ट हो जाता है—

‘वावरी रावरीका कहिये, मन हँके पतंग भरे नित भौवरी।  
भौवरी जानहिं सन्त सुजान, जिन्हें हरि रूप हिये दरसावरी।  
साँवरी सुरत मोहनी मूरत, ठै करि ज्ञान अनन्त लखावरी।  
खाँवरी सौंह तेहारी प्रभू, गनि रावरी देखि भई मनि वावरी।’

कवियत्री निवेदन करती है कि ‘प्रभु’ आपकी लीलाके सम्बन्धमें मैं क्या कहूँ? मेरा मन तो आपके चारों ओर पतंगके मध्य भौवरी, चक्कर लगाया करता है। इस भौवर लगानेका रहस्य केवल उमीकी उद्गामिन है जिनने आपकी

रूप-माधुरीका ध्यान किया है। साँगन्ध सागर कहती हैं कि आपकी गतिविधि देखकर मैं तो वावली हो गयी हूँ।’ वृत्त वावली या वावरी शब्दका यहाँपर अर्थ होता है मगनी अद्भुत लीला देखकर चकित रह जानेवाली।

वावरीपंथकी सन्धापिका वावरी साहिबा या। वावरी साहिबाके पूर्व इस सम्प्रदाय या पंथके मन्थनकी रूपरेखा क्या थी, इसके मन्थनमें कुछ भी नहीं ज्ञात है। वावरी साहिबाने पहले इस विचारधाराका पोषण करनेवाले तीन साधक हुए। परन्तु इन साधकोंने न तो मन्थनकी ओर ध्यान दिया और न प्रचारकी ओर। वावरी साहिबाका आविर्भाव इन साधकोंके अनन्तर चतुर्थ स्थानपर आता है। ये साधनाके क्षेत्रमें बड़ी कुशल थी। इसीलिए इनके अनन्तर होनेवाले साधकोंने इस पंथका नाम वावरीपंथ रखा। पंथके ठीके व्यक्ति चारी साहबने पंथको सुव्यवस्थित रूप प्रदान किया और इसके प्रचारके लिए भी प्रयत्नशील प्रयत्न किया।

वावरी साहिबाकी परम्पराका प्रारम्भ गाजीपुर जिल्लेके पटना गाँवके निवासी रामानन्दसे माना जाता है। रामानन्दके शिष्य दयानन्द हुए और दयानन्दके शिष्य मायानन्द। मायानन्दके अनन्तर वावरी साहिबाका स्थान है। वावरीकी प्रेरणा और दीक्षासे वीर साहबने साधनामें स्वार्थी प्राप्ति की। वीरके बाद चारी साहब या वार सुहृन्मद, केसरीदान, बूला साहब (ई० १६३० से १७०९), गुलाल साहब (मृत्यु ई० १७०९), भीखा साहब (मृत्यु ई० १७९१), चतुर्भुज साहब (मृत्यु ई० १८१८), नरसिंह साहब (मृत्यु ई० १८९०), जै नारायण साहब (मृत्यु ई० १९२४) आदि प्रसिद्ध विचारक और मन्त हुए। इन्होंने वावरीपंथकी परम्पराओंको बल दिया।

वावरीपंथमें व्यक्तिगत सदाचार और नैतिकताकी ओर अधिक ध्यान दिया गया है। इसी कारण इस पंथमें आचार और आचरणकी शुद्धता अपना विशेष महत्त्व रखती है। इस पंथके प्रचार और प्रसारमें साधकों तथा शिष्योंने विशेष ध्यान नहीं दिया। इसी कारण इस पंथका विशेष प्रसार नहीं हो सका। परन्तु इतना अवश्य है कि इस पंथने अच्छे विचारक और कवियोंको जन्म दिया, जिनमें चारी साहब, बूला साहब, जगजीवन साहब, गुलाल साहब, पलटू साहब तथा भीखा साहबका नाम विशेष आदरके साथ लिया जाता है। इस पंथके कवियोंपर वेदान्त और सूफी दर्शनका प्रचुर प्रभाव पड़ा।

वावरीपंथमें अज्ञानतापकी स्वाभाविक क्रियाको बहुत महत्त्व दिया गया है। सद्गुरुकी कृपासे अग्न्य ज्योति तथा परमतत्त्वकी उपलब्धि होती है। स्वानुमति, सुरति-शब्दयोग या चतुर्थ पदकी प्राप्ति सद्गुरुकी कृपा और निर्देशके द्वारा हो सकती है। सुरतिका सम्बन्ध काल या शब्दतत्त्वके साथ जोड़ रखना नितान्त आवश्यक है। शब्दका साक्षात्कार नाम-जपसे होता है। सुरति-शब्दयोग, इस प्रकारके साक्षात्कारमें बड़ा सहायक है। योगका सच्चा ज्ञाता ही इस सुरति-शब्दयोगके रहस्यको समझ सकता है। आत्म-विचार ज्ञानयोगकी आधारशिला है। आत्मानुभूति एवं एकतातन्त्र आत्म-विचारके बिना सम्भव नहीं है।

सत्संगकी महिमा अवर्णनीय है। ब्रह्म ही अविनाश द्रव्य है। वह चेतन एव निरन्तर शून्य है। एक ही तत्त्वकी अनेकरूपता सर्वत्र प्रतिभासित है। सोना एक ही होता है, परन्तु उससे निर्मित आभूषणोंके आकार-प्रकारमें विभिन्नता होती है। उसी प्रकार एक ही सर्वात्मा समस्त सृष्टिका मूल स्रोत है। वावरीपन्थके उज्ज्वल रत्न पलटू साहबने ब्रह्मकी अद्वैत सत्ता स्पष्ट करते हुए कहा है, जोई जीव सोई ब्रह्म एक है। सक्षेपमें वावरी साहिबमें आध्यात्मिक दीवानापन, यारी साहबमें सूफी संस्कार, गुलाल एवं भीखा साहबमें वेदान्ती तत्त्व तथा पलटू साहबमें ये सभी तत्त्व समन्वित होकर अभिव्यक्त हुए हैं।

वावरीपन्थमें प्रायः डेढ़ दर्जन उत्कृष्ट कवि हुए। इनमें विशेष रूपसे उल्लेखनीय हैं—वीरू साहब, यारी साहब, केशवदास, बूला साहब, गुलाल साहब, भीखा साहब तथा पलटू साहब। यारी साहबकी कविताओंका संग्रह 'रत्नावली' और केशवदासका 'अमोघूँट' प्रयागसे प्रकाशित हो चुका है। बूला साहबका 'शब्दसागर', गुलाल साहबकी बानी भी उक्त प्रेससे प्रकाशित हुई है। गुलाल साहबकी दो और पुस्तकें—'ज्ञानगुष्टि' तथा 'रामसङ्गनाम'का उल्लेख हुआ है। भीखाकी 'राम कुण्डलियाँ', 'राम सहस्रनाम', 'रामसवद', 'रामराग', 'रामकवित्त' तथा 'भगतवच्छावली'का प्रकाशन वेलविडियर प्रेससे 'भीखा साहबकी बानी' नामसे हो चुका है। हरलाल साहबके नामपर चार ग्रन्थ 'शब्द', 'चतुर-मासा', 'कुण्डलियाँ' तथा 'पदसंग्रह' प्रसिद्ध हैं। पलटू साहबकी कविताओंका संग्रह तीन भागोंमें प्रयागके वेलविडियर प्रेससे प्रकाशित है। इसमें लगभग १००० पद संग्रहीत हैं। नेवलदास, खेमदास, देवीदास, पहलवान-दास, देवकीनन्दन आदिकी रचनाएँ अप्रकाशित हैं। इनमेंसे पलटू साहब सबसे सामर्थ्यवान् कवि थे। इनमें प्रचुर काव्यप्रतिभा थी। विचारोंकी स्पष्टता और भावोंकी सुष्ठु अभिव्यंजना इनकी विशेषता है।

[सहायक ग्रन्थ—उत्तरी भारतकी सन्त परम्परा परशुराम चतुर्वेदी]

—त्रि० ना० दी०

वा-शरा-वे सम्प्रदाय जो शरीरभक्तको मानकर चलते हैं। बहुत दूरतक ये सनातन-पन्थी इस्लामके आचार-विचारकी ध्यानमें रखकर चलते हैं। प्रायः सभी प्रमुख सूफी-सम्प्रदाय और उप सम्प्रदाय इसके अन्तर्गत आ जाते हैं।

—रा० पू० ति०

वासोख्त—उर्दूके जिस काव्यमें प्रेमी अपनी प्रेमिकासे विगड़कर उसे बातें सुनाता है, उसको वेवफा ठहराता है, उसपर यह दोषारोपण करता है कि तुम अब मुझसे वेपरवाह हो गयी हो, उसे वासोख्त कहते हैं। गजलमें भी आशिक अपने माशूकको वेवफा कहता है, उससे वेपरवाहीकी शिकायत करता है, परन्तु उसमें आशिक सदैव नम्रताका भाव रखता है। वासोख्तमें वह यह दोष देकर कि माशूक उससे वेवफाई कर रहा है, वह तो यह जताता है कि पहले तुम कुछ नहीं थे, तुमको मैंने आज इतना महान् बनाया है, मेरे ही कारण तुमको यह प्रसिद्धि प्राप्त हुई है और अब तुम इस गौरवको प्राप्त कर नये-नये चाहनेवालोंमें पड़ गये हो। मुझको कमी नहीं है, मैं तुमसे भी अच्छा

और सुन्दर माशूक ढूँढ़ निकालूँगा। फिर उसमें मेरा परिचय धनिष्ठ होगा। प्रेमकी बातें होंगी, सुखपूर्वक दिन व्यतीत होंगे।

फारसीमें वासोख्तका रिवाज नहीं था। मीर तकी मीरने उर्दूमें वासोख्त लिखे। उनके अतिरिक्त सौदा, जुरुबत, सदासुख, निसार तथा मोमिन आदिने दिल्लीमें वासोख्त लिखे। किन्तु वासोख्तका अत्यधिक प्रचार उस समय हुआ जब लखनऊके नवाबोंने वहाँके जीवनमें कविता, गायन, नृत्य तथा अन्य ललित कलाओंको प्रोत्साहन दिया। बर्क, वहेर, अमानत, रिन्द, नवाब, मिरजा शौक, सहेर, जवाहर सिंह 'जौहर', तोताराम 'शमा' आदिने वड़े जोरदार वासोख्त लिखे, जिनमें 'अमानत' लखनवीको सबसे अधिक प्रसिद्धि प्राप्त हुई। परन्तु अब लोक-रुचि बदल गयी है और बीसवीं शताब्दीमें लोगोंका ध्यान इसकी ओरसे विलकुल हट गया है।

वासोख्त और गजलमें एक अन्तर रूपका भी है। गजलमें प्रत्येक शेर पृथक्-पृथक् अर्थ रखता है और इसमें एक ही 'काफिया' और 'रदीफ' (तुकान्त)की पाबन्दी होती है। वासोख्त मुसद्स (छ-छ शेरोंके बन्द)में लिखी जाती है और इसमें विषयका क्रमशः वर्णन किया जाता है। उसकी लम्बाई अनिश्चित होती है। अमानतके प्रसिद्ध वासोख्तमें २५० से अधिक बन्द हैं। —म०

वाह्यावादी (काव्य)—दे०—'वस्तुनिष्ठ' (काव्य)।

वाह्यार्थनिरूपक (काव्य)—दे०—'वस्तुनिष्ठ' (काव्य)।

वाह्यार्थपरक (काव्य)—दे०—'वस्तुनिष्ठ' (काव्य)।

वाह्यार्थमूलक (काव्य)—दे०—'वस्तुनिष्ठ' (काव्य)।

वाह्यार्थव्यंजक (काव्य)—दे०—'वस्तुनिष्ठ' (काव्य)।

विंदु १—अर्थ प्रकृतिकी पाँच स्थितियोंमेंसे दूसरी स्थिति। 'अवान्तरार्थविच्छेदे विन्दुरच्छेदकारणम्' अर्थात् किसी दूसरे अर्थ या कथासे विच्छिन्न हो जानेपर इतिवृत्तके जोड़ने या आगे बढ़ानेके कारणको विन्दु कहा जाता है। जैसे तेलकी बूँद पानीमें फैल जाती है वैसे ही विन्दु भी नाटकीय कथा-वस्तुमें फैल जाता है। 'प्रसाद'के 'स्कन्दशुभ'के प्रथम अंकके 'अन्तिम दृश्यमें विन्दु अर्थ-प्रकृतिका आरम्भ हो जाता है, क्योंकि मुख्य कथावस्तु अविच्छिन्न बनी ही रहती है और अवान्तर, जो मालव-विजयका प्रसंग है, वहाँ अग्रसर होती हुई दिखाई पड़ती है। इसके पश्चात् अवान्तर कथा तो उत्तरोत्तर अग्रसर होती जाती है और आधिकारिक कथा भी बराबर चलती रहती है। इस प्रकार विन्दुका प्रसार तृतीय अंकके प्रथम दृश्यकी समाप्ति तक चलता है।' ('प्रसाद'के नाटकोंका शास्त्रीय अध्ययन जगन्नाथ शर्मा)।

—व० सि०

विंदु २—शब्द-साधनामें ससारमें व्याप्त अनाहत नादको पिण्डमें भी स्थित माना गया है। नादसे प्रकाश होता है और प्रकाशका व्यक्त रूप है विन्दु, जो तेजका प्रतीक है। विन्दुके तीन प्रकार हैं—इच्छा, ज्ञान, क्रिया। नाद और विन्दुकी यह क्रीड़ा ब्रह्माण्डमें व्याप्त है। पिण्डमें यही विन्दु वीर्यविन्दुके रूपमें है और हठयोगी साधक उसी विन्दुको कारणसे बचाकर ऊपरकी ओर उन्मुख करता है। बौद्ध तथा शाक्त तान्त्रिक साधनाओंमें बज्रौली, महजौली



आदि कई क्रियाएँ ऐसी थीं, जिनमें माधक मुद्रासे नमागम करते हुए भी विन्दुको स्थलित नहीं होने देता या बल्कि उसे ऊपर खींचता था। ऐसे योगीको ही ऊर्ध्व-रेतन् कहा जाता है। —४० वी० भा०

विंव-दे०-‘प्रतिमा’ (मौन्दर्यानुमन्धाथिनी), ‘विंवविधान’।

विंवप्रतिविंबोपमा-दे०-‘उपमा’, पाँचवाँ प्रकार।

विंवविधान-मनुष्यके जीवनमें विन्वविधान अथवा कल्पनाका बड़ा महत्त्व है। प्रस्तुत परिवेशके म्वेदनों और प्रत्यक्षके अतिरिक्त उसके मानसमें अतीतकी, तथा कभी अस्तित्व न रखने, न घटनेवाली वस्तुओं और घटनाओंकी असत्य प्रतिमाएँ भी रहती हैं। विन्व शब्द इसी मानस प्रतिमाका पर्याय है। इन विन्वों या प्रतिमाओंका वर्गीकरण दो प्रकारसे किया जाता है। उद्भवके आधारपर प्रतिमाएँ दो प्रकारकी मानी जाती हैं—स्मृतिजन्य और स्वरचित, और ज्ञानेन्द्रियोंके आधारपर दृष्टि, शब्द, गन्ध, रस, स्पर्श प्रतिमाएँ आदि अनेक प्रकारकी होती हैं। स्मृतिजन्य विन्व पूर्वगामी अनुभूतिका पुनरुत्पादमात्र होता है, जैसे अपने किसी मित्रकी याद करनेपर उसके रूप, स्वर आदिकी दृष्टि और शब्द-प्रतिमाएँ हमारे मनमें आ जाती हैं। स्वरचित प्रतिमाएँ अपेक्षाकृत नूतन और मौलिक होती हैं, यद्यपि उनके निर्मायक घटक हमारे अनुभवमें अलग-अलग आ चुके होते हैं। जैसे ‘मेघदूत’ नव्य कविकी स्वरचित नूतन प्रतिमा है, वह हमारे प्रत्यक्ष अनुभवमें न कभी आया है, न आ सकेगा। हाँ, हमने मेघ और दूतको अलग-अलग अवश्य देखा है। वह नूतन प्रतिमा-निर्माण या विन्वविधान नमस्त काव्य, कला, संगीत और नवनिर्माणका मूलधार है। भाषा और चिन्तनके मूल उपादान विन्व ही हैं।

व्यक्तियोंकी विन्वविधान मन्वन्धी क्षमतामें बड़ा अन्तर होता है। दृष्टि सम्बन्धी विन्वविधान या कल्पनाकी क्षमता प्रायः सभी व्यक्तियोंमें मिलती है। दूसरा स्थान शब्दिक विन्वविधानकी क्षमताका है। गन्ध, रस, स्पर्श सम्बन्धी कल्पनाकी क्षमता अपेक्षाकृत कम लोगोंमें मिलती है। कुछ व्यक्तियों तथा दमसे पन्द्रह वर्षतककी आयुके अधिकांश बालकोंमें एक विशिष्ट प्रकारकी शक्ति होती है। जटिलमे जटिल दृश्यको एक बार कुछ सेकण्डोंतक देख लेनेके बाद वह उनके मनपर अत्यन्त तीक्ष्णतासे अंकित हो जाता है। यहाँतक कि उद्दीपकके हटा लिये जानेपर भी वे उस दृश्यके सूक्ष्मतम व्यौराका इस तरह वर्णन कर सकते हैं कि जैसे वह उनके प्रत्यक्ष सामने हो। कुछ कवियों और कलाकारोंमें यह क्षमता होती है।

साहित्य-रचनामें विन्वविधानका स्वरूप बहुत-कुछ कवि या लेखकके अपने व्यक्तित्वपर निर्भर करता है। रचनाकी शैलीसे ही व्यक्तिके विषयमें अनुमान नहीं किया जा सकता, उसके विन्वविधानसे भी किया जा सकता है। वाल्मीकि, कालिदास और अश्वघोषका विन्वविधान उत्कृष्ट होते हुए भी विशिष्ट प्रकारका है। कबीर, सूर और तुलसीदासकी रचनाओंमें भी यही बात मिलती है। ‘प्रसाद’, पन्त, ‘निराला’ और महादेवीका विन्वविधान उनके व्यक्तित्वके अनुरूप अपने ढंगका है। —आ० रा० आ०

विदेसिया-उत्तरप्रदेशके पूर्वी जिलोंमें, विशेषकर बलिया, देवरिया तथा बिहारके पश्चिमी जिलों (आरा और छपरा)में ‘विदेमिया’के गीत अत्यन्त लोकप्रिय हैं। ये साधारण जनताकी जिज्ञापर मदा नाचते रहते हैं। इन सुप्रसिद्ध ‘विदेसिया’ गीतोंके रचयिता भिखारी ठाकुर हैं, जो बिहारके छपरा जिलेके निवासी हैं। इन्होंने अपना परिचय देते हुए स्वयं लिखा है कि ‘जातिके हजाम मोर कुतुबपुर ह मोकाम, छपराने तीन मील दियारामें बावूजी। पुन्वके कोनापर गगाके किनारेपर, जानि पेसा बाटे विया नहीं बाटे बावूजी॥’ इससे पता चलता है भिखारी ठाकुर एक अनपढ़ लोककवि हैं। परन्तु इनकी प्रतिभा बड़ी विलक्षण है।

भिखारी ठाकुरने ‘विदेसिया’ नामक नाटकों की रचना की है, जिसकी कथा संक्षेपमें इस प्रकार है—कोई व्यक्ति जीविकोपार्जनके लिए विदेश (कलकत्ता, रंगून) जाता है। वहाँ जाकर वह अपने घरकी सभी सुख-सुध भूल जाता है। उसकी स्त्री उसके वियोगके कारण अनेक कष्ट सहन करती है। अन्तमें किसी बड़ोहीके द्वारा वह अपना दुःखद मन्देश पत्रिके पान भेजती है, जिसे नुनकर वह अपनी नौकरी छोड़कर घर लौट आता है। इस कथाको भिखारी ठाकुरने बड़ा ही सुन्दर नाटकीय रूप दिया है। इसी नाटकन वह सुप्रसिद्ध गीत उपलब्ध होना है जो ‘विदेसिया’ गीतके नामसे प्रख्यात है। चूँकि इन गीतकी प्रत्येक पंक्तिमें ‘विदेमिया’का नाम आता है, अतः इन लोकगीतको ‘विदेसिया’के नामसे अभिहित किया जाता है। इस गीतकी कुछ पंक्तियाँ इस प्रकार हैं—‘गवना कराइ सइयाँ घर बहठबले से अपने चलेले परदेस रे विदेसिया। चढ़ली जवनियाँ बैरिन भइली हमरी से के मोर हरिहँ कलेस रे विदेसिया॥ दिनवाँ धीते ला सइयाँ बडिया जोहत तोर रतिया वितेली जागि-जागि रे विदेसिया। घरी राति गइले पहर रात गइले से धपके करेजवामें आगि रे विदेसिया॥’ इस गीतमें विरहकी तीव्र व्यजना पायी जाती है। लोककविने विरह-वेदनाकी जो अनुभूति दिखायी है उसकी उपलब्धि अन्यत्र कठिन है। समस्त गीत कल्पन रमने ओतप्रोत है, जिसका प्रभाव श्रोताओंके हृदयपर अभिष्ट रूपसे पड़ता है।

भोजपुरी प्रदेशमें विदेमिया नाटकका इतना अधिक प्रचार है कि सहस्रोंकी मन्व्यामें ग्रामीण जनता इसके अभिनयको देखनेके लिए उपस्थित होती है। अपनी युवावस्थामें भिखारी ठाकुर इन अभिनयोंमें स्वयं भाग लेते थे। अब उनके शिष्योंने अनेक नाटक मण्डलियोंकी स्थापना की है, जो इस नाटकका अभिनय करती हैं। भिखारीके ‘विदेसिया’ नाटककी नकलपर अनेक ‘विदेसिया’ नामक नाटकोंकी रचना भी हो गयी है, जिनमेंसे नाथशरण पाण्डेयकी कृति अधिक प्रसिद्ध है। भिखारीने इस नाटकको लिखकर उस नाटक-सम्प्रदायकी प्रतिष्ठा की है, जो ‘विदेमिया’के नामसे विख्यात है।

इस नाटकमें सामाजिक दुराश्यों, विशेषकर बालविवाह और वृद्धविवाहकी ओर जनताका ध्यान उन्हींकी बोली भोजपुरीमें आकर्षित किया गया है। इसकी भाषा बड़ी प्राजल, सरस एवं मधुर है। यही कारण है कि यह नाटक जनताको इतना प्रिय है। —कृ० दे० उ०

**विरहा**—विरहा अहीरोंका जातीय लोकगीत है। लोकगीतों-में उसका स्थान उसी तरह महत्त्वपूर्ण है जिस तरह संस्कृतमें द्विपदी, प्राकृतमें गाथा और हिन्दीमें बरवैका है। 'न विरहाकी खेती करै, भैया, न विरहा फरै डार। विरहा बसलै हिरदयामें हो, राम, जब तुम गैले तव गाव।' विरहाकी उत्पत्तिके सम्बन्धमें भोजपुरी-विरहाकी उक्त पक्तियाँ द्रष्टव्य हैं। यह मुख्य रूपसे प्रेम और विरहकी उपयुक्त व्यञ्जनाके लिए सार्थक लोकछन्द है। विप्रलम्भ शृंगारको अधिकांश विरहामें स्थान प्राप्त है। कहते हैं, इसका जन्म भोजपुरी प्रदेशमें हुआ। गढ़रिये, पासी, धोवी, अहीर और अन्य चरवाह जातियाँ कभी-कभी होड़ बंदकर रातभर विरहा गाती हैं। विरहामें पहले देवी-देवनाओंकी स्तुति की जाती है, तत्पश्चात् कौटुम्बिक जीवनके विभिन्न सम्बन्धोंका स्वाभाविक वर्णन, ग्रामजीवनके चित्र, प्रेम और विरहके कोमल प्रसंग, नैहर और ससुरालकी मीन-मेख, नायिकाओंकी प्रणय-उमंगें, अनव्याही ग्रामीण नारीकी व्यथा, सास-बहूके झगड़े, ननद-मावजकी चुहल आदि विषयोंके वर्णन मुखर होते हैं। यद्यपि विरहा भोजपुरकी धरतीमें उपजा है, तथापि आजके लोक-जीवनमें विरहाने समस्त कृषक जातियोंके गीतोंमें अपना स्थान बना लिया है। गाते समय ठठनेवाली आवाजकी ऊँचाईसे दूर-दूरतक वन-प्रान्तरमें हृदयकी टीस गूँजने लगती है। यह दो कड़ियोंकी रचना है। जब एक पक्ष अपनी बात कह लेता है तो दूसरा पक्ष उसी छन्दमें उत्तर देता है। मात्राओंकी संख्या इसमें सीमित नहीं होती। गानेवालेकी धुनपर भाग्राएँ घट-बढ़ जाती हैं। —श्या० प०

**विहारी**—विहारी बोलियोंका समूह जिसके अन्तर्गत भोजपुरी, मैथिली तथा मगहीकी गणना होती है। विहारी भाषाओंकी उत्पत्ति मागधी अपभ्रंशसे मानी जाती है। विहारी भाषाके प्रदेशमें साहित्यिक भाषाके रूपमें हिन्दीका प्रयोग होता है। विहारीके लिए तीन लिपियोंका प्रयोग होता है। मुद्रण आदिके लिए देवनागरी लिपिका प्रयोग होता है, लिखनेमें सामान्यतः कैथी व्यवहारमें आती है तथा मैथिल ब्राह्मणोंके व्यक्तिगत व्यवहारकी मैथिली लिपि अलग है। —स०

**बिहुला**—बिहुलाकी लोकगाथा करुण रससे परिपूर्ण है। उत्तरप्रदेशके अतिरिक्त विहार तथा बंगालमें भी इसका प्रचार पाया जाता है। संक्षेपमें इसकी कथा निम्नांकित है—चन्दू साहु नामक एक सुप्रसिद्ध सौदागर था। इसके लड़केका नाम वाला लखन्दर था। यह रूप-धीवन्से सम्पन्न तथा सुन्दर युवक था। अवस्था प्राप्त होनेपर इसका विवाह-सम्बन्ध बिहुला नामक परम सुन्दरी कन्यासे किया गया। चन्दू साहुके छ लड़के विवाहके अवसरपर कोहबरमें सोंपके काटनेसे मर चुके थे। अतः वाला लखन्दरके विवाहके समय इस बातका विशेष ध्यान रखा गया कि पूर्व दुर्घटनाकी पुनरावृत्ति न होने पाये। इस विचारसे ऐसा मकान बनानेका निश्चय हुआ जिसमें कहीं भी छिद्र न हो। विपहरी नामक ब्राह्मण, जो चन्दू सौदागरसे द्वेष रखता था, वड़ी ही दुष्ट प्रकृतिका व्यक्ति था। उसने मकान बनानेवाले कारीगरोंको घूस देकर उसमें सर्पके प्रवेश करने योग्य एक

छिद्र बनवा दिया। बिहुला भी इस दुर्घटनाको रोकनेके लिए बड़ी सचेष्ट थी। उसने अपने मायकेसे पहरेदार भी चौकसी रखनेके लिए बुलवाये थे। विवाहके पश्चात् जब बहू वाला लखन्दरके गयनकक्षमें गयी तो देखा कि वह अचेत सो रहा है। सर्पदंशसे रक्षाके लिए उसने उसकी चारपायीके चारों पायोंमें कुत्ता, बिल्ली, नेवला तथा गरुड़को बाँध दिया और स्वयं चौकसी करती हुई लखन्दरके सिरहाने बैठ गयी। जिस कमरेमें वाला सो रहा था उसमें प्रकाशके लिए नौ मन तेलका अखण्ड दीप जल रहा था।

दुर्भाग्यसे कुछ देरके बाद बिहुलाको भी नींद लगने लगी और लखन्दरके पास ही वह सो गयी। इसी बीचमें विपहरी ब्राह्मणके द्वारा भेजी गयी एक नागिन आयी और उसने लखन्दरकी टाँग ली। जब प्रातःकाल बिहुलाकी नींद खुली तो वह क्या देखती है कि उसका पति मरा पड़ा हुआ है। उसकी लाशको देखकर उसने बड़ा करुण क्रन्दन किया। वह बहुत रोयी तथा अपने भाग्यपर पश्चात्ताप करने लगी।

अन्तमें वह नेतिया नामक धोविनके पास गयी और उसकी सलाहके अनुसार काम करके उसने बड़ी शुक्तिसे अपने पति तथा चन्दू साहुके अन्य छ पुत्रोंको जीवित कर लिया।

बिहुलाकी गाथा बड़ी कारुणिक है। जब गवैये स्वरके साथ बिहुलाका विलाप गाने लगते हैं उस समय श्रोताओंकी आँखोंसे अश्रुपात होने लगता है। यदि 'आल्हा' वीर रसका वैलेड है तो 'बिहुला' करुण रसकी कथा है, जिसे सुनकर मन मुग्ध हो जाता है। बिहुलाके विलापका वर्णन करता हुआ लोककवि कहता है कि 'ए राम स्वामी स्वामी हाय स्वामी कहे रे दइया छाती पीटि रोदनिया करे ए राम। ए राम कोहबरमें रोवे सती बिहुला रे दइया सुनि लोगके छाती फाटे ए राम ॥"

करुण रससे ओत-प्रोत बिहुलाकी उक्त कथाको सुनकर पापाणहृदयका भी चित्त द्रवित हो उठता है। यही कारण है कि इस लोकगाथाका इतना व्यापक प्रचार हो सका है। इस गाथाको लेकर अनेक छोटी-छोटी पुस्तकोंकी रचना भोजपुरीमें हुई है, जिनमेंसे 'बिहुला-विपहरी' और 'बिहुला-गीत' नामक पुस्तकें प्रसिद्ध हैं।

बंगालमें बिहुलाकी कथाका बड़ा प्रचार है, जो वहाँ 'मनसामंगल'के नामसे प्रसिद्ध है। बंगालमें 'मनसा' सर्पोंकी अधिष्ठात्री देवी मानी जाती है। अतः इसकी पूजाके अवसरपर ये गीत गाये जाते हैं। 'मनसामंगल'के गीतोंका कथानक कुछ थोड़ेसे परिवर्तनके साथ वही है जो 'बिहुला'का है। बँगला भाषाके अनेक कवियोंने 'मनसामंगल'की रचना की है, जिनका प्रकाशन कलकत्ता विश्वविद्यालय तथा 'बंगीय साहित्यपरिषद्' द्वारा हुआ है।

वगप्रान्तमें 'मनसा' देवीकी पूजा बड़े प्रेमसे की जाती है। इस अवसरपर इस कथाको नाटकीय रूप देकर अभिनय भी किया जाता है, जिसे देखनेके लिए दर्शकोंकी भीड़ लग जाती है। इस उल्लेखसे पता चलता है कि बिहुलाकी कथा कितनी लोकप्रिय और व्यापक है। —कृ० दे० उ०

**बीज**—अर्थ-प्रकृतिकी पाँच स्थितियोंमेंसे पहली स्थिति।

‘दशरूपक’के अनुसार ‘स्वरोपदिष्टस्तु तद्धेतुर्वाज विस्तार्यने-  
कथा ।’ अर्थात् रूपकके आरम्भमें स्वरोपसंकेतित वह हेतु  
जो अनेक विधि विस्तृत होता हुआ इष्ट या फलका कारण  
होता है, बीज है । जैसे बीजमें अनेक शाखाओं और  
पल्लवोंने युक्त वृक्ष उत्पन्न होता है वैसे ही प्रारम्भमें  
उल्लिखित हेतुका भी नाटकमें काफी विस्तार होता है ।  
इसीलिए हमें भी ‘बीज की मृदा ढी गयी है ।’ ‘स्कन्दशुभ’के  
प्रथम दृश्यमें बीज उस स्थलपर दिखाई पड़ता है ‘जहाँ  
स्कन्दशुभके पूछनेपर कि ‘अधिकारका उपयोग करें । वह  
भी किनलिए ?’ पर्णदत्तने अधिकारयुक्त वाणीने उत्तर  
दिया है ‘किसलिए ! व्रत प्रजाकी रक्षाके लिए, शिशुओंको  
हँसानेके लिए, मतीत्वके सम्मानके लिए, देवता, ब्राह्मण  
और गौओंकी मर्यादामें विश्वासके लिए, आनन्दसे प्रकृतिको  
आश्वासन देनेके लिए आपको अधिकारोंका उपयोग करना  
होगा ।’ इसी स्थलमें अधिकारी उदात्त कार्यव्यापारोंकी  
ओर संलग्न हुआ है । अधिकारकी मर्यादा ही उस कार्यका  
बीज रूप है, जिसकी सिद्धिके लिए नव व्यापार किये गये  
ह ।’ (‘प्रमाद’के नाटकोंका शास्त्रीय अध्ययन : जगन्नाथ  
शर्मा) ।

—१० सि०

बीजाक्षर-सभी तान्त्रिक पद्धतियोंने बीजाक्षरोंका महत्त्व  
स्वीकार किया था । बौद्ध-तन्त्रोंमें इनका विकास और भी  
रोचक है । बौद्धोंके साम्प्रदायिक ग्रन्थोंमें सूत्र-शैलीका  
प्रयोग होता था । बादमें स्थविरवादियोंने धरणिवाँकी अपने  
साहित्यमें स्थान दिया । जो साधक सभी सूत्रोंको समझ  
नहीं पाते थे उनकी सुविधाके लिए छोटी-छोटी धरणियाँ  
रची गयीं । (दि०—‘वज्रयान’) कालान्तर्गमें यही धरणियाँ  
तान्त्रिक प्रभावमें मन्त्र और बीजाक्षर-रूपमें परिवर्तित हो  
गयीं । मन्त्रको जिस एक अक्षरमें घनीभूत किया गया उसे  
बीजाक्षर कहते हैं । जैसे वैरोचनका अ, अमोन्यका ‘य’,  
रत्ननम्बका ‘र’, अमिताभका ‘म’ अमोघसिद्धिका  
बीजाक्षर ‘ल’ था । इन बीजाक्षरोंमें देवताओंकी कल्पनाके  
पीछे मीमांसकोंका शब्दसिद्धान्त था, जिसमें कहा गया  
है कि शब्द शाश्वत है, अक्षररूपमें वर्णमालामें सदैव  
विद्यमान रहता है । अर्थकी स्थिति शब्दमें है, शातामें नहीं ।  
अर्थ शब्दकी ही विवृति है और इसीलिए तन्त्रोंमें लगातार  
शब्द-ब्रह्मकी कल्पना मिलती है, जिससे समस्त ज्ञानवाँ  
और देवोंकी सृष्टि हुई है ।

सन्तोंने इन बीजाक्षरोंको मान्यता नहीं दी थी, किन्तु  
परवर्ती कवीरपन्थी साहित्यमें इनका उल्लेख मिलता है ।  
‘स्वसवेदबोध’में सात बीजाक्षरों तथा उनके साथ अक्षरोंका  
उल्लेख है । उन्हींसे सात करोड़ महामन्त्रोंका उद्भव होता  
है, जिनसे सात सिद्धियाँ मिलती हैं । —१० बी० भा०

बीभत्स रस-बीभत्स रस काव्यमें मान्य नव रसोंमें  
अपना विशिष्ट स्थान रखता है । इसकी स्थिति दुःसात्मक  
रसोंमें मानी जाती है । इस दृष्टिसे करुण, भयानक तथा  
रौद्र, ये तीन रस इसके सहयोगी या सहचर सिद्ध होते  
हैं । शान्त रससे भी इसकी निकटता मान्य है, क्योंकि  
बहुधा बीभत्सताका दर्शन वैराग्यकी प्रेरणा देता है और  
अन्ततः शान्त रसके स्थायी भाव शमका पोषण करता है ।

भरत(३ अ० ३० ई०)के ‘नाट्यशास्त्र’में बीभत्स रसको

चार मुख्य उत्पत्ति-हेतुक रसोंमें माना गया है—‘वीभत्साच्च  
भयानक’ (६ • ३०) । हमें अनुसार बीभत्स रस भयानक  
रसका उत्पादक है । बीभत्स रसका स्थायी भाव जुगुप्सा है,  
जो भयानक रसके स्थायी भयका मूल प्रेरक रहता है  
(६ • ४१) । भय यद्यपि आनन्द आदि अनेक कारणोंसे भी  
उत्पन्न हो सकता है, पर सूक्ष्म दृष्टिसे भयजनित पलायनके  
मूलमें ऐसी किसी-न-किसी स्थितिकी कल्पना अवश्य निहित  
प्रतीत होती है जो भीतरमें घृणा या जुगुप्साका भाव  
जगाती है । धनञ्जय(१० अ० ३०)ने रसोंमें कार्यकारण-  
सम्बन्ध माननेका विरोध किया है । वे उक्त हेतुभावको  
‘संभेद’की अपेक्षा द्वारा सिद्ध मानते हैं (३० सू० • ४ : ४४-  
४५) । बीभत्स रस शृंगार रसका विरोधी समझा जाता है,  
क्योंकि जुगुप्सा उत्पन्न करनेवाले प्रसंगके आ जानेसे  
शृंगार रसमें रसाभानकी स्थिति आ जाती है (दि०—  
‘रसाभास’) । शृंगार ‘हृष’ है और बीभत्स ‘अहृष’ अर्थात्  
हृदय द्वारा अप्राप्त । बीभत्स रसका परिचय देते हुए  
भरतने उसकी उत्पत्ति अहृष, अप्रियावेद, अनिष्ट-श्रवण,  
अनिष्ट-दर्शन तथा अनिष्ट-परिकीर्तन आदि विभावोंमें  
बनायी है । सर्वांगहार अर्थात् सब अंगोंकी निष्क्रियता,  
मुक्त-नेत्र-विवर्णन अर्थात् मुख-नेत्रका म्लकुचित होना, वनन,  
कम्पन आदिको अनुभाव माना गया है । मन्त्रारो या  
व्यभिचारियोंमें अपमान, वेग, मोह, व्याधि, मरण आदिकी  
गणना की गयी है । पुनः अनभिहितदर्शन, रसगयस्पर्श-  
शब्ददोष, उद्वेजन आदिसे भी बीभत्सकी उत्पत्ति निर्दिष्ट  
की गयी है तथा नयननासाप्रच्छादन, अवनमिष, होनेपर  
एव अव्यक्तपादपतनके द्वारा उसके अभिनयका आदेश  
दिया गया है (नाट्य० : ६ : ७३-७४) । ‘नाट्यशास्त्र’में ही  
बीभत्स रसका देवता महाकाल (६ • ४५) तथा कर्वा नील  
(६ : ४३) माना गया है । शैलीकी दृष्टिसे उसके वर्णनमें  
गुरु अक्षरोंका प्रयोग उचित बताया गया है । कर्वा रसमें  
भी यही विधान है (११ : ११०) ।

करुण रसकी तरह बीभत्स रसको लेकर भी आनन्दोप-  
लब्धिकी समस्या उठायी गयी है । आधुनिक मराठी  
लेखकोंमें बाटवेका मत तो यह है कि ‘स्वतन्त्र आस्वादनके  
अभाव’में हमें रस-व्यवस्थामें निकाल ही देना चाहिये ।  
द० के० केलकरने भी लगभग इसका समर्थन किया है ।  
दि० के० वेडेकरकी धारणा है कि यह बात बीभत्स रसको  
आधुनिक मनोविज्ञानकी कसौटीपर तौलने और भरत-  
प्रणीत रस-व्यवस्थाका मूल आधार न समझनेके कारण ही  
हुई है । भरतने रसोंकी कल्पना द्वन्द्वरूपमें की है और इन  
प्रकार बीभत्स रस शृंगार रसके साथ मिलकर एक अविच्छेद्य  
‘द्वन्द्व’की सृष्टि करता है (दि०—‘आलोचना’ : अक ४) ।

अपने ‘नाट्यशास्त्र’में भरतने बीभत्स रसके विभाजनकी  
भी व्यवस्था कर दी है, यथा—‘बीभत्स-क्षोभज शुद्ध’  
उद्देगी स्थातृतीयक । विष्टाकृमिभिरुद्देगी क्षोभजो रुधिरा-  
दिज ।’ (६ • ८१) । इस कथनके अनुसार बीभत्स रसके  
तीन भेद होते हैं—१ क्षोभज, २ शुद्ध, ३ उद्देगी ।  
‘क्षोभज’की उत्पत्ति रुधिरादिके देखनेसे मनमें क्षोभका  
मन्चार होनेपर होती है और ‘उद्देगी’ विष्टा तथा कृमिके  
सम्पर्क द्वारा उद्भूत होता है । ‘शुद्ध’ बीभत्सकी व्याख्या

भरतके इस विभाजनमें नहीं मिलती। जुगुप्साका सामान्य भाव ही कदाचित् उसका उत्पादक है, जिसमें किसी तात्कालिक स्थूल वस्तुकी अपेक्षा नहीं रहती। 'भावप्रकाश' नामक संस्कृत ग्रन्थके रचयिता शारदातनय (१३-१० ई०) ने उक्त भेदोंमेंसे केवल 'क्षोभज' और 'उद्देगी' को ही मान्यता प्रदान की है। 'शुद्ध' उन्हें मान्य नहीं हुआ। धनजय (१०-१० ई०) ने 'दशरूपक' में भरतके तीनों भेदोंको यथावत् स्वीकार कर लिया है। भानुदत्त (१३-१४ ई०) ने 'रसतरंगिणी' में कर्ण, रसकी तरह वीभत्स रसके भी 'स्वनिष्ठ' और 'परनिष्ठ' दो रूप माने हैं। साहित्य-दर्पणकार विश्वनाथ (१४-१० ई०) ने भरत द्वारा निर्दिष्ट बातोंको तो ज्योंका त्यों वीभत्स रसके लक्षणमें समाविष्ट कर लिया है, पर उसके भेदोंका कोई उल्लेख नहीं किया है। वीभत्स रसके स्थायी भाव जुगुप्साकी उत्पत्ति दो कारणोंसे मानी गयी है—एक विवेक और दूसरा अवस्था-भेद। पहलेको 'विवेकजा' और द्वितीयको 'प्रायकी' संज्ञा दी जाती है। विवेकजा जुगुप्सासे शुद्ध वीभत्स तथा प्रायकीसे क्षोभज और उद्देगी वीभत्सको सम्बद्ध किया जा सकता है। अधिकशः हिन्दी काव्याचार्यों ने 'जुगुप्सा' के स्थान पर 'घृणा' को वीभत्स रसका स्थायी भाव बताया है। भिखारी-दासने लिखा है—'घिनते है वीभत्स रस' (का० नि० : ४-८)। पर कहीं-कहीं कवियोंने दोनों शब्दोंका प्रयोग किया है, जैसे, 'देवने वस्तु घिनौनी देखि मुनि घिन उपजे जिय भाँहि'। छिन वादे वीभत्स रस, चितकी रुचि मिट जाँहि। निन्य कर्म करि निन्य गति, सुनै कि देखै कोइ। तन सकोच मन सम्भ्रम हृदिविध जुगुप्सा होइ। (श० र०)।

इससे सिद्ध होता है कि घृणा या घिनको कवियोंने 'जुगुप्सा' का पर्याय समझकर ही प्रयुक्त किया है। देवने यहाँ जुगुप्साकी द्विविध उत्पत्ति मानी है, पर वह विवेकजा और प्रायकीके समान्तर नहीं है।

कभी कभी वीभत्स रसका कुछ अन्य रसोंसे पृथक्करण कठिन हो जाता है। शान्त और भक्ति रसके प्रसंगोंमें भी नारीके प्रति वैराग्य-भावना व्यक्त करनेकी दृष्टिसे अथवा क्षणभंगुर शरीरके प्रति मोह कम करनेके लिए इनका वीभत्सतापूर्ण चित्रण किया जाता है और सत्कृतके स्तोत्रों में 'नारीस्तनभरणाभिनवेशम् एतन्मासवसादिविकारम्' अर्थात् नारीके विविध अंग मास-मज्जाके विकार-मात्र है, कहा गया है, अथवा जैसे सुरदासने लिखा है—'जा दिन मन पंछी उड़ि जैहैं। ता दिन मैं तनकी विष्टा कृमिकै है खाक उडैहैं।' ऐसे स्थलोंपर जुगुप्सा स्वयं स्थायी भाव न होकर शमका सहायक संचारी जैसा प्रतीत होता है, अतएव यहाँ वीभत्स-रस नहीं माना जायगा।

हिन्दी काव्योंमें वीभत्स रस मुख्यतया युद्ध-वर्णनके प्रसंगोंमें मिलता है। पौराणिक परम्पराकी कथाओंके अन्तर्गत राक्षसों और दानवोंके क्रिया-कलाप तथा नरक आदिके चित्रणमें भी वीभत्सताका विशेष समावेश रहता है और काव्योंमें उनका वर्णन भी प्रायः वीभत्स रसकी कोटिमें आता है। 'कवितावली' रामायण में तुलसीने वीभत्सका

एक स्थलपर अच्छा चित्रण किया है—'जौहरीकी झोरी काँधे, औतनिकी सेरही बाँधे, मूँढके कमण्डल, खपर किये कोरिकै। जोगिनी झुण्ड झुण्ड झुण्ड बनी तापस-सी, तीर-तीर वैठी सो समरसरि खोरि कै।' (लका)। वीर काव्योंमें युद्धभूमिके वर्णनोंमें इसका विशेष उपयोग हुआ है। इसी प्रकार हरिश्चन्द्रने अपने नाटक 'हरिश्चन्द्र' में श्मशान-भूमिका चित्रण किया है।

—ज० गु०

बुंदेली-ग्रियर्सनके अनुसार पश्चिमी हिन्दीकी पाँच बोलियोंमेंसे एक, जो व्रजभाषा तथा कन्नौजीके साथ पश्चिमी हिन्दी बोलियोंका दक्षिणी वर्ग बनाती है। बुन्देली बुन्देल-खण्डकी बोली है। शुद्ध रूपमें यह उत्तरप्रदेशमें झाँसी, जालौन, हमीरपुर जिलों तथा मध्यप्रदेशमें ग्वालियर, भूपाल, ओढ़छा, सागर, नृसिंहपुर, सिवनी तथा होशंगाबाद जिलोंमें बोली जाती है। इसके मिश्रित रूप दतिया, पन्ना, चरखारी, दमोह, बालाघाट तथा छिन्दवाड़ाके कुछ भागोंमें पाये जाते हैं। बुन्देली बोलनेवालोंकी संख्या ग्रियर्सनने ६९ लाखके लगभग मानी थी। हिन्दी साहित्यके इतिहासके मध्यकालमें बुन्देलखण्ड साहित्यका प्रसिद्ध केन्द्र रहा, किन्तु यहाँके कवियोंने व्रजभाषामें ही कविता लिखी, यद्यपि उनकी व्रजभाषापर बुन्देली बोलीका प्रभाव जहाँ-तहाँ मिलता है।

—धी० व०

बुझौवल—इसका सीधा अर्थ है 'बूझ', परीक्षासे सम्बन्धित उक्ति। शब्दार्थकी दृष्टिसे बुझौवल और पहेलीमें कोई अन्तर नहीं। कहीं-कहीं पहेलीके लिए बुझौवलका ही उपयोग होता है, पर पारिभाषिक दृष्टिसे दोनों शब्द अलग-अलग हैं। बुझौवल सप्रसंग, साभिप्राय होता है। इसमें किसी व्यक्तिसे हम अभिप्रायविशेषसे पहेलीरूपमें कोई बात कहकर अपना इष्ट साधते हैं। फलतः बुझौवलके लिए प्रसंग प्रस्तुत करनेके लिए एक कहानीकी आवश्यकता हो जाती है। उस कहानीमें बुझौवलका उपयोग केवल उक्ति-चमत्कारके लिए नहीं होता, अभिप्राय सिद्ध करनेके लिए होता है। ऐसी बुझौवलको एक प्रकार ऐसा हो सकता है जिसमें सिद्धान्तपरीक्षण हो, किसीको कोई वान सिद्धान्तके रूपमें दे दी गयी और उसने फिर उसकी परीक्षा करके उसे सत्य पाया। दूसरे प्रकारकी बुझौवलमें किसी पदार्थके रूपमें पहेली बूझी जाती है। पहेली बुझौवलमें उन बातोंकी परीक्षा प्रकृत परिस्थितियोंसे हो जाती है। दूसरी बुझौवलमें किन्हीं बातोंको सिद्ध करनेके लिए परिस्थितियाँ पैदा की जाती हैं। कहीं किसी विचित्र दृश्य अथवा घटनाको देखकर पृच्छा उत्पन्न होती है और उसके समाधानके लिए कहानी प्रस्तुत की जाती है, जैसे, गगाराम पटेलकी कहानियाँ। जहाँ कहानियोंमें एक समस्या खड़ी हो जाती है और उसका समाधान किसीसे पूछा जाता है, ऐसी बुझौवल बैताल-विक्रमकी कहानियोंमें है। कहीं बुझौवल किसी बातको गुप्त रखने या गुप्त प्रकारसे किसीको कोई बात ज्ञात करानेके लिए उपयोगमें आती है। बुझौवलके द्वारा बातोंलाप भी हो सकता है। बुझौवलके उपयोगके ऐसे ही कितने ही रूप हो सकते हैं। बिना प्रसंग अथवा कहानियोंके बुझौवलका एक रूप उस साकेतिक भाषामें मिलता है, जिसमें एक पेजेवाला अपनी बात अपने साथी-

को बताता है। सुनारोंकी 'पारसी' इसका उदाहरण है। कपड़ेवाले कपड़ेके भावोंको आपसमें ऐसी ही विलक्षण शब्दावलीसे प्रकट करते हैं। वस्तुतः तो वे बुझौवल हैं नहीं, क्योंकि इनका अर्थ जिने ग्रहण करना है, वह उनका अर्थ जानता होता है। उनमें कोई सांकेतिक अर्थ नहीं रहता। बुझौवलमें अभिधार्थसे काम नहीं चलता, बुद्धिका उपयोग आवश्यक होता है। —सं०

बुत-‘बुत’का अर्थ मूर्ति है। पहले लोग समझते थे कि यह शब्द फारसीका है और अरबीमें ‘बुद’ हो गया है। वास्तवमें वह शब्द ‘बुद्ध’ने बना है। इसाकी न्यायहर्षा शताब्दीके पहलेके नव्य एशिया, खुरासान, अफगानिस्तान आदिमें बौद्ध धर्मका प्रचार था। सन् ईसवीकी दसवीं शताब्दीमें बुत्तारा बौद्ध धर्मका एक केन्द्र था। सालभरमें दो बार वहाँ मेला लगता था, जहाँ बुद्धकी मूर्तियाँ विकती थीं। इन्हीं मूर्तियोंने मूर्ति शब्दका पर्याय अरबीमें ‘बुद’ और फारसीमें ‘बुत’ हो गया। प्रेमपात्रके लिए इस शब्दका प्रयोग करते हैं। सूफ़ी साहित्यमें इसका प्रयोग कभी परम सौन्दर्य(परमात्मा)के लिए, तो कभी मुर्गाद(गुरु)के लिए किया गया है, कभी कामिल(पूर्ण मानव)के लिए किया गया है। परमात्माके निवा कभी-कभी अन्य उपास्यके लिए भी इसका प्रयोग हुआ है। —रा० पू० ति०

बुत-परसी-मूर्ति-पूजा। परमात्माके प्रेमी साधकके लिए भी इसका प्रयोग हुआ है। (दे०-‘बुत’) —रा० पू० ति०

बुद्धिवाद-सामान्यतया बुद्धिवाद शब्दका प्रयोग एक ऐसे व्यापक दृष्टिकोणके अर्थमें किया जाता है, जो जीवन और जगतको समझने तथा उसकी व्याख्या करनेमें मनुष्यकी बुद्धिको सर्वोपरि महत्त्व देता है। वह परम्परा, आप्त-वचन, धार्मिक पवित्र पुस्तकों आदिमें अन्धश्रद्धाके विरुद्ध विद्रोह है। ज्ञान और श्रेयकी खोजमें वह मानवीय बुद्धिको ही उच्चतम स्थान देता है। आन्तरिक और वहि प्रकृतिकी व्याख्या करनेमें वह ईश्वर जैसी पराप्रकृतिक मान्यताओंमें विश्वास नहीं करता बरन् वह विज्ञान द्वारा प्रस्तुत ज्ञानको स्वीकार करता है। जो तथ्य वैज्ञानिक विचारणा और पद्धतिकी कसौटीपर पूरा नहीं उतरता उसे वह सत्य नहीं मानता। इस प्रकार वह विशुद्ध प्रकृतिवादी, इन्द्रिय-प्रत्यक्षपरक वैज्ञानिक दृष्टिकोण है। स्पष्ट है कि ऐसा दृष्टिकोण ईश्वर, परम्परीय धर्म, परलोक, पुनर्जन्म, आत्मा आदिको अन्धविश्वास समझता है।

मानवीय संस्कृतिके इतिहासमें बुद्धिवादी दृष्टिकोण समय-समयपर व्यक्त होता रहता है। प्राचीन भारतमें चार्वाक और उसके अनुचरोंकी आस्था इसी प्रकारके दर्शनमें थी। प्राचीन ग्रीस और रोममें भी बुद्धिवादी थे। निर्वाणकी जीवनका परम श्रेय बतलानेवाले बुद्ध तत्त्वतः और बहुत बड़ी सीमातक विशुद्ध बुद्धिवादी थे। विज्ञानकी सफलता और प्रयानताके कारण आधुनिक युगकी प्रवृत्ति बुद्धिवादी ही है।

बुद्धिवाद शब्दका प्रयोग प्राचीन ग्रीस और रोममें प्रचलित उस मान्यताके लिए भी होता है, जिसके अनुसार मनुष्य एक विवेकशील प्राणी है। प्लेटोके अनुसार बुद्धि आत्माका नवाच्च अंग है और उसका कार्य शरीरपर

शासन करना है। अरस्तू भी बुद्धिको आत्माकी सर्वोच्च शक्ति मानता है। इस दृष्टिकोणके अनुसार बुद्धिमान् या विवेकशील मनुष्य ही मदाचारी है, क्योंकि सच्ची ज्ञानना उसपर आचरण करना है, पाप अज्ञानका परिणाम होता है।

(पश्चिमी) दर्शनशास्त्रमें बुद्धिवाद शब्द एक विशिष्ट अर्थमें प्रयुक्त होता है। इस मतके अनुसार बुद्धि सत्यकी खोज कर सकनेमें स्वतन्त्र ही समर्थ है। सत्य-ज्ञानकी प्राप्ति बुद्धिमें ही होती है। केवल इन्द्रियप्रत्यक्षमें संगत और सांख्यिक ज्ञान उपलब्ध नहीं हो सकता। दृष्टि, शब्द, स्पर्श, स्वाद और गन्धकी संवेदनाएँ तथा अनुभूतियाँ ज्ञान नहीं हैं। वह ज्ञान तभी होती है जब बुद्धि उनको सुसंघटित करती है। नित्य-ज्ञान संवेदनोंसे नहीं बरन् प्रत्यक्षों, सिद्धान्तों और नियमोंमें प्राप्त होता है। मनुष्यकी बुद्धि ऐसा ज्ञान प्राप्त कर सकती है, जो इन्द्रिय-प्रत्यक्षकी सीमासे परे है। इस प्रकारके बुद्धिवादका अतिवादी रूप वह विश्वास करता है कि मनुष्य इन्द्रियोंकी सहायतासे नितान्त स्वतन्त्र होकर परम सत्यका ज्ञान प्राप्त करनेमें समर्थ है। टेकार्टेन, स्पिनोजा, लाइबनिज और काण्ट आदि प्रमुख बुद्धिवादी दार्शनिक हैं। बीसवीं शतीके उन्नत साहित्यमें प्रायः सर्वत्र बुद्धिवादको प्रधानता देखी जा सकती है। —आ०

बुद्धिवादी-यह शब्द फ्रेंच भाषाका है और इसका तात्पर्य है पूर्णपति, किन्तु साधारण बोलचालकी भाषामें यह आधुनिक व्यवसायी समाजके उच्च वर्गकी ओर संकेत करता है। —रा० कृ० त्रि०

बेशरा-वे सम्प्रदाय जो शरीरभ्रतका पालन करनेमें शिथिलता दिखलाते हैं। ये इस्लामके आचरण-विचारपर ध्यान नहीं देते। धर्मके मामलेमें ये बड़ी स्वतन्त्र प्रकृतिका परिचय देते हैं। नाना प्रकारके चमत्कारोंके बलपर ये लोगोंको अपनी ओर आकृष्ट करते हैं। इन सम्प्रदायोंके अधिकांश साधक अशिक्षित हैं। अध्ययनकी आवश्यकता वे नहीं समझते। मनातनपन्थी इस्लामके अनुयायी इन सम्प्रदायोंको अच्छी निगाहसे नहीं देखते, फिर भी साधारण जनतामें इनका खूब प्रभाव है। —रा० पू० ति०

बैल-योग-साधनामें मन या बोधचित्तको बेलकी उपमा देते हैं। चूँकि मनमें संसार उत्पन्न होता है, अतः उसीको बेलके प्रमवकी चमत्कार-योजना मानते हैं-‘बलद बिआबल गविआ बौज’ (चर्यापट ३३), ‘बैल बिआय नाय मै बँजा’ (क० ग्र०)। —ध० बी० भा०

बैलेड-दे०-‘नृत्यगान’, लोकगाथा और साहित्यिक गाथा।

वैसवाड़ी-यह नाम कभी-कभी अवधी भाषाके लिए प्रयुक्त हुआ है, किन्तु इस नामका प्रयोग वैसवाड़ीकी बोलीके लिए अधिक उपयुक्त है। वैसवाडा अवध-प्रान्तका एक क्षेत्र है, जिसके भूभाग, उन्नाव, लखनऊ, रायबरेली और फतेहपुर जिलोंमें पड़ते हैं। इस क्षेत्रके निवासी अपनी आनपर बटनेवाले तथा स्वाभिमानी होनेके लिए प्रख्यात हैं। भाषाके लक्षणकी दृष्टिमें वहाँकी बोली वैसवाड़ी बोली मध्यवर्ती अवधीके अन्तर्गत समझनी चाहिये। प्रमुख भेदक लक्षण ये हैं-‘दम्ब ए और ओके लिए य और व



और दीर्घ ऐ और औके लिए या और वा इस बोलीमें पाया जाता है, उदाहरणके लिए, केरकी जगह क्या और चोरकी जगह चार। —वा० रा० स०

बोधक-दे०—‘स्वभावज अलकार’, वीसवाँ।

बोधिचर्या-दे०—‘महायान’।

बोधिचित्त-महायानमें साधना-पद्धतिका आधारबिन्दु बोधिचित्तको माना था (दे०—‘महायान’)। वज्रयानी साधनाओंमें भी बोधिचित्तका महत्त्व विकसित होता गया। सिद्धोंने यह कहा है कि चित्त साधनाका आधार है। जबतक इसमें सहज सम्बोधि नहीं जागती तबतक वह चंचल रहता है, मूषकके समान और कालमें प्रवेश कर जाता है। जब यह नैरात्म्यज्ञानके प्रति जाग्रत् होकर करुणा या उपायसे समन्वित हो जाता है तब यह उस गजेन्द्रकी माँति हो जाता है जो नलिनीवनमें विहार करता है। प्रज्ञोपाय-साधनामें प्रवृत्त होनेके पूर्व इसका रूप स्पन्दरूप है और प्रवृत्त होनेके बाद वज्ररूप हो जाता है। जब प्रज्ञोपायका युगनद्ध सम्पन्न कर लेता है तब यही चित्त सहजचित्त हो जाता है।

विज्ञानवादी परम्परामें भवजालसे मुक्त कर चित्तको करुणामें समन्वित कर साधना-पथमें अग्रसर करनेकी प्रणालीको बोधिचित्त-समुत्पाद कहते थे। यह साधना-महारम्भ, चित्तका महा उदय, साधकका महा उत्साह कहलाता था। वज्रयानी सिद्धोंमें केवल एकाध स्थलपर समुत्पाद या महा उदयका चित्रण है, जब चित्तवृत्तियोंका अस्त होनेके बाद प्रज्ञा या शून्यकी शीतल रजनीका उदय होता है, वही प्रज्ञाज्ञानाभिप्रेकदानका समय है, उसमें बोधिचित्त नवचन्द्रके रूपमें विहार करता है। किन्तु अधिकतर सिद्धोंने इस प्रक्रियाके लिए समुत्पादके स्थानपर चित्तविशोधन शब्दका प्रयोग किया है। कहीं-कहीं चित्तहनन या चित्तमारण शब्दका भी प्रयोग है। यह विशोधन शब्द रसायनशास्त्र और उसपर आधारित प्राचीन तान्त्रिक शब्द है, जो वस्तुतः गुह्य साधनामें पारेके विशोधन और उसके द्वारा अमरत्व लाभ करनेके अर्थमें प्रयुक्त होता था। चित्त पारदवत् चंचल है और पारेके लिए भी मारण शब्दका प्रयोग है, पारेका मारण या हनन अर्थात् पारेकी चंचलता नष्ट कर देना। सिद्ध लोग इस साधनाका सम्बन्ध बुद्धकी धर्मकायासे भी जोड़ते हैं। धर्मकाया धर्मधातुसे निर्मित होती है। चित्तका विशोधन कर उसे धर्मधातुमें परिवर्तित कर बुद्धकी धर्मकायामें लीन कर देते हैं।

इसीको अमनस्कार या अमनस्कार-साधना भी कहते हैं। बोधिसत्त्व मनके स्वभावकी अमनस्कार कहते हैं। ‘महायान-सूत्रालकार’में इस अमनस्कार-प्रणालीकी सम्यक् विवेचना है। सर्वास्तिवादी दशभूमिक चैत धर्मोंमें एक मनस्कार मानते थे, जिसका अर्थ था मसारमें प्रवृत्त होना। विज्ञानवादियोंने इसे दसमें एक गौण वृत्ति न मानकर, सर्वप्रमुख वृत्ति मान लिया, अतः मनस्कारका निषेध करना बोधिचित्तसमुत्पादकी प्रथम प्रक्रिया हो गयी। अमनस्कारमें विज्ञानवादियोंने ज्ञान-साधनाको विशेष सहायक माना, जो चित्तकी एकाग्रतासे सम्पन्न होती थी।

ज्ञान-साधनामें ‘अर्हन्’ शब्दको अपने मनमें धारण कर

उसपर ध्यान एकाग्र करना चाहिये। अर्हन् बीजाक्षर है, जिसके तीनों अक्षर बुद्ध, धर्म और सध (त्रिरत्न)के प्रतीक हैं। बादमें चित्तमें पंच महाभूतोंका उदय होता है, जिन्हें ऊर्ध्वोन्मुख कर चक्रोंमें स्थापित किया जाता है। वज्रयानी सिद्धोंने अर्हन्के स्थानपर एवकी बीजाक्षररूपमें ग्रहण करने का आदेश दिया, जिसके दोनों अक्षर प्रज्ञा और उपायके प्रतीक हैं। इस साधनामें सिद्धोंने बोधिचित्तका उदय शुक्रतारकके रूपमें माना है। (दे० ‘बौद्धधर्म-दर्शन’ नरेन्द्रदेव। ‘सिद्ध-साहित्य’ धर्मवीर भारती) —ध० वी० भा०

बोधिचित्तसमुत्पाद-दे०—‘बोधिचित्त’।

बोधिसत्त्व-दे०—‘महायान’।

बोल-कक्कोल-योग-बोधिचित्तको जाग्रत् कर प्रज्ञा और उपायके युगनद्धकी साधनाको सिद्धोंने बोल-कक्कोल-योग की संज्ञा भी दी है। यह गुह्य तान्त्रिक साधना थी, जिसके कुछ प्रतीकोंपर प्रबोधचन्द्र वागचीने प्रकाश डाला है (दे० स्टडीज इन तन्त्राज)। यह रस साधना कर्पूरके किसी प्रयोगसे सम्बद्ध थी। कर्पूरके रूपमें सहजकी सिद्धि-का संकेतात्मक उल्लेख तिल्लोपाके ‘दोहाकोप’की टीकामें मिलता है। कक्कोल(कमल, प्रज्ञा)में बोल(कुलिश, वज्र, उपाय)का प्रक्षेपण कर उसका कुन्दुर योग करे तो उससे कर्पूररूपी सहजकी उत्पत्ति होती है। ‘प्रज्ञोपायविनिश्चय-सिद्धि’में बोधिचित्ताभिप्रेकके समय कर्पूरका उल्लेख किया गया है। ‘दोहाकोप’की टीकामें ही इसका प्रयोग कर्ममुद्रामें मैथुनके समय बताया जाता है। —ध० वी० भा०

बोलशेविक-यह शब्द रूसकी कम्युनिस्ट पार्टीसे सम्बन्धित है, जिसने बादमें चलकर समाजवादकी स्थापना की। बहुत दिनोंतक रूसमें कम्युनिस्ट पार्टीके नामके आगे बोलशेविक शब्द जुड़ा रहता था, किन्तु अब उसे हटा दिया गया है। —रा० म० त्रि०

बौद्ध भार्याएँ-महायानी सम्प्रदायोंमें पाँच ध्यानी बुद्धोंकी कल्पना की गयी है। ये पाँच ध्यानी बुद्ध हैं वैरोचन, रत्नसम्भव, अमिताभ, अमोघसिद्धि और अक्षोभ्य। तान्त्रिक-पद्धतिके अनुसार इनकी पाँच भार्याओं या शक्तियोंकी भी कल्पना की गयी—मोहरति, ईर्ष्यारति, रागरति, वजरति, वेपरति। ये पंच भार्याएँ या रतियाँ ही पंच कुलोंको उत्पन्न करती थीं, जो मोह, ईर्ष्या, राग, वज्र और द्वेष कहलाते थे। समस्त वज्रयानी देवश्रृंखला व्यानी बुद्ध तथा भार्याओंसे उद्भूत हुई है। इन्हीं शक्तियोंको वज्रघाती-श्वरी, लोचना, मामकी, पाण्डरा तथा आर्यतारा भी कहते थे। —ध० वी० भा०

ब्रजबुलि-ब्रजबुलि बंगाल, आसाम तथा उड़ीसा प्रदेशके मध्यकालीन (१५वीं-१६वीं शती) कृष्णभक्त वेष्णव-कवियों द्वारा प्रयुक्त एक कृत्रिम-सी भाषा है। इसका मूल ढाँचा मैथिली तथा बंगालीके संयोगसे बना है। कुछ शब्द मथुरा-वृन्दावनकी बोलीके इसमें मिश्रित रहते हैं। ब्रजबुलिका पद-साहित्य अत्यन्त सृष्ट है। आधुनिक समयमें प्रसिद्ध बंगाली कवि रवीन्द्रनाथ ठाकुरने भानु सिंहके नामसे ब्रजबुलिमें कुछ पदोंकी रचना की है। —रा० स्व० च०

ब्रजभाषा-पश्चिमी हिन्दी(दे०)की पाँच बोलियोंमेंसे एक मुख्य बोली। त्रियम्बकके अनुसार इसका प्रचार

निम्नलिखित प्रदेशों में है—उत्तरप्रदेशके मथुरा, अलीगढ़, आगरा, बुलन्दशहर, एटा, मैनपुरी, बदायूँ तथा बरेलीके जिले, पूर्वी पंजाबमें गुडगाँव जिलेकी पूर्वी पट्टी, राजस्थानमें भरतपुर, धौलपुर, करौली तथा जयपुरका पूर्वी भाग, मध्यप्रदेशमें खालियरका पश्चिमी भाग। धीरे-धीरे वर्मा कन्नौजी बोलीको भी ब्रजभाषाके अन्तर्गत रखते हैं, अतः उत्तरप्रदेशके बोलीभाषी, ग्राहजहाँपुर, फर्रुखाबाद, हरदोई, इटावा और कानपुरके जिले भी उन्होंने ब्रजप्रदेशमें सम्मिलित कर लिये हैं। आधुनिक ब्रजभाषा १ करोड़ २३ लाख जनताके द्वारा बोली जाती है और लगभग २८,००० वर्गमीलके क्षेत्रमें फैली हुई है।

ब्रजभाषाका साहित्यमें प्रयोग १६वीं शताब्दीके प्रारम्भसे मिलता है, जब ब्रजप्रदेशमें गौड़ीय वैष्णव और वल्लभसम्प्रदाय अथवा पुष्टिमार्गके केन्द्र स्थापित हुए। चन्द्रदास साहित्यिक ब्रजभाषाके सर्वश्रेष्ठ कवि थे। उनके उपरान्त हिन्दी प्रदेशके लगभग समस्त कृष्णभक्त कवियोंने अपनी रचनाएँ ब्रजभाषा में ही लिखीं, जिसके फलस्वरूप ब्रजभाषा हिन्दी प्रदेशकी प्रमुख साहित्यिक भाषा बन गयी। १७वीं और १८वीं शताब्दीका हिन्दी रीति-साहित्य भी ब्रजभाषा में ही लिखा गया। यह भक्तिकालकी ब्रजभाषाका अधिक परिमार्जित और साहित्यिक रूप है तथा इसपर पूर्वी ब्रज(कन्नौजी)का प्रभाव कुछ अधिक मिलता है। ब्रजभाषाकी साहित्यिक परम्परा २०वां शताब्दीमें भी क्षीण रूपमें चल रही है।

ब्रजभाषाके वर्तमान लोक-साहित्यका अध्ययन सत्येन्द्र द्वारा हुआ है। इसमें ब्रजभाषाका वर्तमान ग्रामीण रूप मिलता है।

ऐतिहासिक विकासकी दृष्टिसे ब्रजभाषाका सीधा सम्बन्ध गौरसेनी अपभ्रंश तथा गौरसेनी प्राकृतसे है। कुछ विद्वानोंका मत है कि साहित्यिक तथा वैदिक संस्कृतका मूलधार भी गौरसेन जनपदकी ही समकालीन बोली थी। गौरसेन जनपदकी सीमाएँ वर्तमान ब्रजप्रदेशमें मिलती-जुलती रही होंगी। इसका केन्द्र मथुरा रहा है।

यह बोली प्रारम्भमें 'पिंगल' तथा 'भाखा' नामोंसे प्रसिद्ध थी। निश्चित रूपसे 'ब्रजभाषा' नामका उल्लेख १८वीं शताब्दीसे पूर्व नहीं मिलता है। बंगाली कवियोंकी 'ब्रजबुलि' ब्रजभाषा नहीं थी, बल्कि नैयली बोलीसे मिली हुई हिन्दी शब्दों तथा हिन्दी व्याकरणके ढाँचेमें ढली हुई बंगालीकी ही एक शैली थी।

—वी० व०

ब्रह्मनाडी-दे०—'हठयोग'।

ब्रह्मरंध्र-दे०—'हठयोग'।

ब्रह्मवाद—ब्रह्म शब्द बहुत प्राचीन है। ऋग्वेद तथा अन्य वैदिक साहित्यमें इसका प्रचुर प्रयोग हुआ है और ब्रह्म सम्बन्धी अनेक सिद्धान्तोंका विशद वर्णन है। आरम्भमें ब्रह्म शब्दका अर्थ धन, वाक् और प्रार्थना था, किन्तु इन अर्थोंका प्रचलन शीघ्र इसकी व्युत्पत्ति द्वारा बन्द हो गया। व्युत्पत्तिसे ब्रह्म शब्द बृह (बढ़ना) धातुमें बना है। जो बृहत्तम या महत्तम हो, जो सबसे बड़ा-बड़ा हो, जिनमें 'बढ़ना' क्रियाके सभी अर्थ शामिल हों, उसे ब्रह्म कहा जाता है। शंकर, रामानुज आदि ब्रह्मवादियोंने अपने मार्गोंमें

ब्रह्म शब्दको वही व्युत्पत्ति दी है। शंकरके मतानुयायियोंने बृहत्तम या महत्तमके अर्थकी विशद व्याख्या करने हुए ब्रह्मके स्वरूपपर प्रकाश डाला है। जो देश, काल और वस्तुसे नीमित हो, जो अनित्य तथा परिवर्तनशील हो, जो गुणहीन और दोषयुक्त हो, जो जड़ तथा अज्ञानी हो, जो परतत्र तथा बड़ हो, उसे महत्तम या ब्रह्म नहीं कहा जा सकता, वह तो 'अल्प' है। अन ब्रह्म अनन्त, नित्य, शुद्ध, बुद्ध और सुक्त है। 'ब्रह्म'को ही 'भूमा' कहते हैं, क्योंकि दोनों समानार्थक हैं। 'छान्दोग्योपनिषद्'में कहा गया है कि जहाँ कुछ और नहीं देखता, कुछ और नहीं जानता तथा कुछ और नहीं सुनता वह भूमा है, किन्तु जहाँ कुछ और देखता है, कुछ और सुनता है वह कुछ और जानता है वह 'अल्प' है। जो भूमा है वही अमृत है और जो अल्प है वही मर्त्य है। इस प्रकार भूमा या ब्रह्मको अनानात्व या अद्वैत कहा गया है। यदि ब्रह्म दो है तो फिर वे ब्रह्म या बृहत्तम अथवा असीम और अनन्त नहीं हो सकते, वे अपरमापेक्ष्य होंगे और इन कारण ब्रह्म न होकर अल्प होंगे। अनन्तता, निरपेक्षता, स्तम्भता तथा अद्वितीयता ब्रह्मके अन्विष्य लक्षण हैं, क्योंकि बृहत्तम होनेसे वह मान्य, सापेक्ष, परतन्त्र तथा नद्वितीय नहीं हो सकता।

'तैत्तिरीय उपनिषद्'में कहा है कि ऋगु अपने पिता वरुणके पान गया और बोला—भगवन्, मुझे ब्रह्मता बोध कराइये। तब वरुणने कहा—'यतो वा इमानि भूतानि जायन्ते। येन जातानि जीवन्ति। यत्प्रयन्त्यभिसंविशन्ति। तद्विजिज्ञासन्व। तद् ब्रह्मेति' अर्थात् जिसने निश्चय ही ये सब भूत उत्पन्न होते हैं, उत्पन्न होनेपर जिसके आश्रयसे वे जीवित रहने ह और अन्तमें विनाशोन्मुख होकर जिसमें वे लीन होने हैं, उसे विशेष रूपसे जाननेकी इच्छा कर, वही ब्रह्म है।

'छान्दोग्य उपनिषद्'में शाण्डिल्यने ब्रह्मकी उपर्युक्त परिभाषाके अर्थमें ही सूत्रवत् 'तज्जलान' कहा है। ब्रह्म तज्जलान है, क्योंकि वह तज्ज, तल्ल और तदन है। तत्+ज+ल+अन्ते तज्जलान बनता है। क्योंकि समस्त भूत ब्रह्मसे जात या उत्पन्न होते हैं इसलिए वह तज्ज है, सभी भूतोंका उसी ब्रह्ममें लय होता है अतः वह तल्ल है, फिर समस्त भूत अपने स्थितिकालमें उसी ब्रह्ममें अनन्त या प्राणन यानी चेष्टा करने हैं, इसलिए ब्रह्म तदन है। अन्तर्गत तीनोंको मिलाकर ब्रह्म तज्जलान हो जाता है, जो ब्रह्मका प्रथम लक्षण है। ब्रह्मसूत्रकार चादरायणने इसी लक्षणको 'जन्माद्यस्य यत' (ब्र०सू० १.१.२) कहा है, जिसका शाब्दिक अर्थ है कि जिससे समस्त भूतोंके जन्म आदि (आदिसे अभिप्राय स्थिति और लयसे है) होते हैं, वही ब्रह्म है। इस परिभाषाका वादमें चल्कर बड़ा आदर हुआ, जिसके फलस्वरूप 'जन्माद्यस्य यत' शताब्दियोंसे आजतक ब्रह्मका लक्षण माना जाता है। प्राविधिक शब्दावलीमें इसे ब्रह्मका तटस्थ लक्षण कहते हैं। इस लक्षणमें तीन बातें उल्लेखनीय हैं। पहली, ब्रह्मसे सृष्टि आरम्भ होती है। इस कारण जगत्के मूल कारणको ब्रह्म कहते हैं। दूसरी, ब्रह्म सृष्टिमें अन्तर्व्याप्त है। वह अन्तर्यामी है और सभी वस्तुओंकी आधारभूत और नियामक सत्ता है। तीसरी,

ब्रह्ममें ही सृष्टिका अन्त होता है अर्थात् ब्रह्म ही सृष्टिका साध्य भी है। इससे सिद्ध होता है कि सब कुछ ब्रह्म ही है। यहाँ स्मरण रहे कि ब्रह्म 'प्रकृति' के अर्थमें जगत्का मूल कारण नहीं है। किसी वस्तुके मुख्यतः दो कारण होते हैं, उपादान कारण और निमित्त कारण। वही उपादान कारण मिट्टी है और निमित्त कारण कुम्भकार। प्रकृतिवादी प्रकृतिको केवल जगत्का उपादान कारण मानते हैं। निमित्त कारण कार्यको गति, आकार तथा प्रयोजनता प्रदान करता है और उपादान कारण कार्यको वस्तु-सामग्री है। ब्रह्मके उपर्युक्त लक्षणसे सिद्ध है कि वह जगत्का उपादान और निमित्त दोनों कारण है, क्योंकि जगत्का उसीसे आरम्भ होता और उसीमें स्थिति है इसलिए वह जगत्का उपादान कारण है, फिर वह जगत्को अपनी स्वतन्त्रतासे रचकर नियंत्रित करता है, शासित करता है और अपनेमें ही उसका विलय करता है इसलिए वह जगत्का निमित्त कारण है। जगत्के उपादान कारण और निमित्त कारण, दोनों एक ही ब्रह्ममें होनेके कारण ब्रह्मवाद प्रकृतिवाद और ईश्वरकारणवादसे पृथक् है। ब्रह्मवाद अभिन्ननिमित्तोपादानकारणवाद है अर्थात् एक और अद्वितीय ब्रह्म ही जगत्का निमित्त और उपादान, दोनों कारण है। प्रकृतिवाद, केवल जगत्का उपादानकारणवाद है और ईश्वरकारणवाद, केवल निमित्तकारणवाद। सांख्यदर्शन प्रकृतिवाद, न्याय-वैशेषिक-ईश्वरकारणवाद और वेदान्त ब्रह्मवादको मानता है। यद्यपि ब्रह्मवादियोंमें ब्रह्मके स्वरूपपर मतभेद है, पर ब्रह्मका यह लक्षण और उसकी अभिन्ननिमित्तोपादानकारणता सबको मान्य है।

संक्षेप-रूपसे विचार करनेपर ज्ञात होगा कि ब्रह्मको इस प्रकार समझनेपर उसे सब वस्तुओंका सत्, सब चैतन्यधारी जीवोंका चैतन्य तथा अनन्त मानना पड़ेगा। इस कारण 'तैत्तिरीय उपनिषद्' में ब्रह्मको 'सत् चित् आनन्दम्' कहा गया है। फिर अनन्त होनेके कारण ही वह निर्दोष तथा दुःखशून्य है इसलिए उसे आनन्द भी कहा जाता है। सत्-चित्-आनन्दको मिलाकर सच्चिदानन्द बनता है, जो ब्रह्मका दूसरा लक्षण समझा जाता है। इसको स्वरूपलक्षण कहते हैं। तदर्थ लक्षण 'जन्माद्यस्य यत्' या 'तज्जलान' ब्रह्मकी परिभाषा जगत्के माध्यमसे देता है और स्वरूप-लक्षण 'सच्चिदानन्द' या 'सच्चिदानन्द' उसकी परिभाषा बिना जगत्के माध्यमसे स्वतः ब्रह्मके सद्भाव या स्वरूपमात्रसे देता है।

ब्रह्म क्या है? इस प्रश्नका उत्तर ब्रह्मकी परिभाषा निश्चित हो जानेपर भी सरल नहीं है। औपनिषद् दार्शनिकोंने विभिन्न रूपोंमें ब्रह्मकी समझनेकी चेष्टा की है। स्वतन्त्र विचारकका ध्यान पहले बहिर्मुखी हो जाता है और बादमें अन्तर्मुखी। अतः पहले बाहरी वस्तुएँ—जैसे, आदित्य, चन्द्रमा, पर्जन्य, पृथ्वी आदि ब्रह्म मानी गयीं। फिर शरीर और इन्द्रियोंसे प्रत्येकको ब्रह्म समझा गया। अन्तमें सारी खोजका पर्यवसान 'प्रत्यगात्मा ब्रह्म है' इस सिद्धान्तमें हुआ (दे०—'आत्मवाद')।

इस खोजमें श्रुगुका नाम अमर है। ऊपर कहा गया कि 'तैत्तिरीय उपनिषद्' में श्रुगुने अपने पितासे ब्रह्म जाननेकी चेष्टा की। पिताने उन्हें तपस्या करनेको कहा। तपस्याके उपरान्त श्रुगुने पहले अन्नको ब्रह्म समझा, क्योंकि निश्चय

ही अन्नसे ही सब प्राणी उत्पन्न होते हैं, उत्पन्न होनेपर अन्नसे ही जीवित रहते हैं तथा प्रयाण करते समय अन्नमें लीन होते हैं। 'अन्न'का यहाँ अर्थ पृथ्वी और पार्थिव वस्तु है। इसे हम मिट्टी भी कह सकते हैं।

कुछ और तप करके श्रुगुने प्राणको ही ब्रह्म माना, क्योंकि प्राणसे ही प्राणी उत्पन्न होते हैं, उत्पन्न होनेपर प्राणसे जीवित रहते हैं और मरणोन्मुख होनेपर प्राणमें ही लीन हो जाते हैं।

तीसरे, फिर तप करनेपर श्रुगुको ज्ञात हुआ कि विज्ञान ब्रह्म है, क्योंकि विज्ञानसे ही सब जीव उत्पन्न होते हैं, उत्पन्न होनेपर विज्ञानके द्वारा ही जीवित रहते हैं और प्रयाण करते समय विज्ञानमें ही समा जाते हैं।

अन्तमें पुनः तप करनेपर श्रुगुको ज्ञात हुआ कि आनन्द ब्रह्म है, क्योंकि आनन्दसे ही सब जीव उत्पन्न होते हैं, उत्पन्न होनेपर आनन्दके द्वारा ही जीवित रहते हैं और मृत्युके समय आनन्दमें ही लीन हो जाते हैं।

'तैत्तिरीय उपनिषद्' की 'आनन्दवल्ली' में अन्न, प्राण, मन, विज्ञान और आनन्दको ब्रह्मका कोष कहा गया है। ब्रह्मको क्रमशः अन्नमय, प्राणमय, मनोमय, विज्ञानमय और आनन्दमय माना गया है। इनमें परवर्तीकी पूर्ववर्तीका आधार दिखलाया गया है। इससे आनन्दमय सबका आधार सिद्ध होता है। बादमें 'ब्रह्म पुच्छप्रतिष्ठा' (ब्रह्म पुच्छप्रतिष्ठा है अर्थात् ब्रह्म सबका आधार है) यह कहकर आनन्दमयसे भी परे ब्रह्मको निश्चित किया गया है।

श्रुगुके निश्चयसे सभी ब्रह्मवादी सहमत हैं कि आनन्द ब्रह्म है। सच्चिदानन्दमें आनन्द शब्द प्रविष्ट ही है, पर 'आनन्दवल्ली' के निष्कर्षपर वेदान्तियों या ब्रह्मवादियोंका विवाद है। शंकराचार्य और उनके अनुयायी आनन्दमयको ब्रह्म नहीं मानते। अन्य सभी वेदान्तियोंका कहना है कि अन्नमय कोष, प्राणमय कोष, मनोमय कोष तथा विज्ञानमय कोषका खण्डन करके 'आनन्दवल्ली' ने निश्चय किया है कि ब्रह्म आनन्दमय है अर्थात् आनन्दसे बना हुआ है (मय प्रत्ययका अर्थ निर्मित होता है), आनन्दसे निर्मित होनेके कारण ब्रह्ममें स्वगत भेद है अर्थात् आन्तरिक भिन्नता है। पर शांकर अद्वैतवादियोंका कहना है कि अन्य कोषोंकी भाँति आनन्दमय भी कोष है और जैसे अन्य कोषोंका खण्डन किया गया है, वैसे आनन्दमय कोषका भी खण्डन अभिप्रेत है। ब्रह्म इन कोषोंकी प्रतिष्ठा है, न कि इनमेंसे कोई एक। आनन्दमय न होकर आनन्दघन अर्थात् आनन्दकी प्रचुरता है। मय प्रत्ययका प्रयोग प्राचुर्य अर्थमें भी होता है (दृष्टव्य पाणिनि तत्प्रकृतवचने मयट् ५ ४ २१)। इससे ब्रह्ममें स्वगत भेदों या आन्तरिक भिन्नताओंकी सत्ता नहीं सिद्ध होती।

भेद या भिन्नता तीन प्रकारकी होती है—स्वगत भेद, सजातीय भेद और विजातीय भेद। यदि ब्रह्मसे भिन्न कोई विजातीय द्रव्य उसके साथ ही हो तो ब्रह्ममें विजातीय भेद मानना पड़ेगा। यदि ब्रह्म एकसे अधिक हो तो उसमें सजातीय भेद मानने पड़ेंगे। यदि ब्रह्म आनन्दमय या शरीरी या पौरुषेय हो तो उसमें स्वगत भेद मानने पड़ेंगे। सभी ब्रह्मवादी ब्रह्ममें सजातीय और विजातीय भेदका

निराकरण करने ह। अद्वैतवादी और चैतन्य-मतानुयायी स्वगत भेद भी नहीं मानते। अन्य सभी वेदान्ती उभय स्वगत भेद मानते हैं। इस भेदको माननेसे ब्रह्म भिन्नताओं की एकता होगी, अर्थात् वह अंगी या शरीरी होगा और भिन्नताएँ उसके अंग या शरीर होंगी। इस कारण अद्वैत-वादियोंको छोड़कर अन्य समस्त वेदान्ती शरीरी ब्रह्मको मानते हैं। भिन्नताएँ गुण हैं, अतएव वे सगुण ब्रह्मको मानते हैं और अकार निगुण ब्रह्मको। फिर सगुण ब्रह्मको अद्वैतवादियोंने भिन्न सभी वेदान्ती विष्णु या विष्णुका अवतार-विशेष मानते हैं। इसलिए उन्हें वैष्णव या वैष्णव-वेदान्ती कहा जाता है। दार्शनिक दृष्टिसे अकारका मत समीचीन है और धार्मिक दृष्टिसे वैष्णवोंका मत बहुत आवश्यक है।

ब्रह्म जगत्की सृष्टि वस्तुन करना है कि माया? इसपर सभी वेदान्तियोंमें मतभेद है। (३०—'विवर्तवाद')।

अकाराचार्यने ब्रह्मके अस्तित्वके लिए तीन प्रमाण दिये हैं—

(क) सभी वस्तुओंका कोई मूल कारण होता है। वे अपने मूल कारणसे उत्पन्न होती हैं। इस कारणका भी कारण होनेपर अनवस्था दोष आ जायगा। फिर कार्य-कारण-श्रृंखला अनन्ततक जायगी और जबतक सभी कारणोंका ज्ञान न हो जाय तबतक किसी कार्यका ज्ञान असम्भव है, क्योंकि कार्यका ज्ञान कारण-ज्ञान द्वारा ही सम्भव है। पर अनवस्थाके कारण अनन्त कारणोंका जानना अशक्य है। अत किसी कार्यभूत वस्तुका ज्ञान नहीं हो सकता। परन्तु वह अनुभवके प्रतिकूल है। हमें वस्तुओंका यथार्थ ज्ञान होता है। अत हमें उनका मूल कारण भी कुछ ज्ञात है और वह मूल कारण अर्थात् अजन्मा, अनुत्पन्न कारण या ब्रह्म है। वह असत् नहीं हो सकता, क्योंकि असत्ने सत्की उत्पत्ति कथमपि नहीं हो सकती है।

(ख) जगत्में वस्तुओंकी अपनी क्रमिकता है। वे परस्पर सघटित और सयोजित हैं। उनका अनुक्रम, सघटन या सयोजन किसी अचेतन मूल कारणसे, जैसे प्रकृतिसे उत्पन्न नहीं हो सकता। अत उनका आदि कारण चेतन है, न कि जड़-प्रकृति, अर्थात् ब्रह्म है।

(ग) ब्रह्म प्रत्यगात्मा होनेके कारण सबको सर्वदा अनुभव होता है कि 'मैं हूँ'। इस 'मैं हूँ'में वही ब्रह्म है।

अन्य वेदान्ती प्रथम दो प्रमाण ही मानते हैं।

'तत्त्वमसि' इस उपनिषद् वाक्यमें तत् पदसे ब्रह्म या परमात्माका और त्वन् पदसे आत्मा या जीवात्माका बोध होता है। इसमें दोनोंका सम्बन्ध दिखलाया गया है। पर इसकी विविध व्याख्या सम्भव होनेके कारण दोनोंमें विविध सम्बन्धोंकी खोज की गयी है। (क) शंकर प्रभृति अद्वैतवादी दोनोंमें अभेद-सम्बन्ध मानते हैं और 'तत्त्वमसि'-का सीधा अर्थ कि 'तू (त्वन्) तत् (ब्रह्म) है' करते हैं। (ख) मध्व जैसे द्वैतवादी दोनोंमें शाश्वत भेद मानते हैं और वाक्यकी व्याख्या यों करते हैं—तत् त्वन् अस्ति अर्थात् उसके तुम हो। वह तुम्हारा स्वामी है और तुम उसके सेवक हो। तत्त्वमसि वाक्यमें वे लोग 'तत्त्वन्'में नमास मानते हैं। (ग) रामानुज जैसे विशिष्टाद्वैतवादी दोनोंमें भेदसे विशिष्ट अभेदका सम्बन्ध मानते हैं। इनके मतसे वाक्यका विग्रह 'तत् त्वन् अस्ति' वह तू है—यही है। पर

जीवात्मा देह या अंग है और ब्रह्म देही या अंगी। जैसे 'तुम ब्राह्मण' हो, 'तुम मनुष्य हो' आदि वाक्योंमें 'तुम' पदमें वाच्य जीवात्माको ब्राह्मण जातिका, मनुष्यतासे युक्त समझा जाता है, वैसे हम भी जीवात्मने युक्त हैं। इस प्रकार इनके मतमें दोनोंमें अंगागिमावका सम्बन्ध निश्चित होता है। (घ) निम्बार्क जैसे द्वैताद्वैतवादी भेद तथा अभेद, दोनों मानते हैं। तत्त्वमसि की व्याख्या तत् त्वन् अस्ति—वह तू है—यही है। पर इनका बोध 'स्फुलिंग अग्नि है' 'किरण सूर्य है' आदि वाक्योंकी भाँति है। जैसे न्फुलिंग और अग्नि अथवा किरण और सूर्य परस्पर अभिन्न तथा भिन्न दोनों हैं, वैसे जीवात्मा और परमात्मा परस्पर भिन्न तथा अभिन्न, दोनों हैं। (८) बल्लभाचार्य जैसे शुद्धाद्वैतवादी तत्त्वमसि की व्याख्या तत्मात् त्वमसि—तुम उससे हो, ऐसी करते हैं। उनके मतमें जीवात्मा परमात्मासे उत्पन्न है और परमात्मा वारणहटने अपने कार्यरूप जीवात्मा में रहता है। इस प्रकार दोनोंमें आत्यन्तिक अभेद नहीं है, क्योंकि परमात्मा अनुत्पन्न है और जीवात्मा उत्पन्न, तथापि दोनोंमें अभेद है। (च) चैतन्य जैसे अचिन्त्य-भेदाभेदवादी दोनोंमें अचिन्त्य-भेदाभेद मानते हैं। इनके मतमें ब्रह्म या परमात्मा में अचिन्त्य शक्तियाँ हैं, जिनमें तीन मुख्य हैं, स्वरूपशक्ति, तटस्थशक्ति या जीवशक्ति और मायाशक्ति। इस प्रकार जीवात्मा परमात्माकी शक्ति है। वह परमात्मा में न तो विलकुल भिन्न है और न अभिन्न, क्योंकि वह अचिन्त्यशक्ति है। उनको भिन्न और अभिन्न, दोनों पृथक्-पृथक् माननेमें तार्किक दोष है। दोनोंका भ्रमन्वय तो व्यापार है। अत उनमें अचिन्त्यभेदाभेद ही मानना चाहिये।

ब्रह्मवादका हिन्दी-साहित्यपर दूरगामी प्रभाव पड़ा है। मन्त-साहित्य और भक्ति-साहित्यकी मूल प्रेरणा ब्रह्मवादमें है। इसके अतिरिक्त आधुनिक रहस्यवाद तथा छायावाद तथा रीतिकालीन कवियोंका ईश्वरवाद किसी-न-किसी रूपमें ब्रह्मवाद ही है। निर्गुण ब्रह्मवाद और सगुण ब्रह्मवादपर तो हिन्दी-साहित्यमें अनेक ग्रन्थ लिखे गये हैं। कबीरपन्थमें निर्गुण ब्रह्मवाद है, तो रैदासी सन्प्रदाय और तुलसीदास तथा सूरदासमें सगुण ब्रह्मवाद। हिन्दी कवियोंने ब्रह्मवादको नूतन दिशामें मोड़ा भी है। सगुण और निर्गुणसे परे और दोनोंका साक्षी उनके मतसे 'नाम' है। तुलसीदासने स्पष्ट कहा है कि 'अगुन सगुन विच नान सुसाक्षी', 'मोरे मत बड़ नाम दुहूँ ते।' कबीर और रैदास जैसे सन्त नामसे भी आगे अनाम तथा अवोलतक जाते हैं। सगुण ईश्वरके पूर्व वे मूर्ति तथा विराट्को भी ब्रह्म मानते हैं। कुछ सन्त 'सत्'मात्र ही ब्रह्म मानते हैं। कुछ विष्णुको तो कुछ उनके अवतार राम तथा कृष्णको ब्रह्म मानते हैं। कबीर आदि रामको ब्रह्म मानते हुए भी अपने रामको दशरथ-सुत अवतारी रामसे भिन्न मानते हैं। अधिकांश सन्त नवैश्वरवादी हैं। वे मुख्यत रहस्यवादी भक्त कवि हैं। 'अलख', 'निरजन', 'निर्गुण' आदि शब्द हिन्दी-साहित्यमें घर कर गये हैं। उनके पीछे अनेक सार-गर्भित सिद्धान्त हैं। ब्रह्मके स्वरूपपर इतना प्रचुर प्रकाश डालनेके अतिरिक्त हिन्दीके दार्शनिकोंने ब्रह्म तथा जीवके सम्बन्धपर भी बहुत मनन और अनुभव किया है। कबीर,



तुलसी, सर, रविदास, दादू, नानक, सुन्दरदास आदि दार्शनिक कवियों ने इस सम्बन्ध पर नूतन प्रकाश डाला है। 'तुम और मैं' नामसे वर्तमान युगमें भी निराला जैसे रहस्यवादी दार्शनिक कविने इस सम्बन्धकी नयी व्याख्या की है। प्रायः हिन्दी साहित्यमें जीवात्मा और परमात्माका सम्बन्ध उदाहरणों और रूपकों द्वारा किया जाता है, पर उनके अन्तरालमें दार्शनिक सिद्धान्त छिपे रहते हैं। सिद्धान्तोंके अतिरिक्त साधनामें भी हिन्दीके सन्तों, भक्तों और दार्शनिकोंने महत्त्वपूर्ण योगदान किया है। —सं० ल० पा० ब्रह्मसमाज-आधुनिक भारतके निर्माणमें नवीन शिक्षा और वैज्ञानिक आविष्कारोंका प्रमुख हाथ रहा है। इस दृष्टिसे इसाकी उन्नीसवीं शताब्दी आधुनिकताका वपनकाल है और ब्रह्मसमाजके संस्थापक राजा राममोहन राय सर्वप्रथम आधुनिक भारतीय थे। उत्तरभारतमें बंगालका ही पाश्चात्य ज्ञान-विज्ञान और संस्कृतिसे सर्वप्रथम सम्पर्क स्थापित हुआ था। यह समय उन्नीसवीं शताब्दीका प्रारम्भिक काल था। पाश्चात्य ज्ञान-विज्ञानका बंगीय विचारधारापर ही प्रभाव नहीं पड़ा, बरन् प्रेस, रेल आदि वैज्ञानिक आविष्कारोंसे परम्परागत रुढ़िग्रस्त सामाजिक और धार्मिक व्यवस्थामें भी परिवर्तनके चिह्न प्रकट होने लगे थे। ये परिवर्तनशील शक्तियाँ ब्रह्मसमाज (१८२८ ई०) में आकर केन्द्रीभूत हुईं और राजा राममोहन रायने उसका नेतृत्व ग्रहण किया। ब्रह्मसमाजने धर्म-शिथिल भारतवासियोंको विशुद्ध हिन्दू धर्मका ज्ञान करानेका प्रयत्न किया और धीरे-धीरे परम्परागत कट्टरता और पौराणिकताका लोप होने लगा। किन्तु कट्टरताके लोपके साथ-साथ ब्रह्मसमाजकी विचारधारापर पाश्चात्य प्रभाव बहुत तीव्र रूपमें पड़ा; वास्तवमें पाश्चात्य प्रभाव तो उसपर प्रारम्भसे ही था। ज्यों-ज्यों यह प्रभाव बढ़ता गया, त्यों-त्यों कट्टर हिन्दू इस आन्दोलनसे अलग भी रहने लगे। बंगालके नव-शिक्षित समाजपर उसका जो प्रभाव पड़ा, उसे स्वयं भारतेन्दु हरिश्चन्द्र अपनी बंगाल-यात्रामें देख आये थे। राजा राममोहन राय संस्कृत, फारसी, अंग्रेजी आदि भाषाओंके ज्ञाता थे और ईसाई मिशनरियोंसे भी उनका सम्पर्क था। उन्होंने विविध मतोंका गहन अध्ययन और उपनिषदों तथा वेदान्तका बँगलामें अनुवाद किया। उन्होंने धार्मिक सहिष्णुता और एकेश्वरवादपर जोर दिया। वास्तवमें ब्रह्मसमाजका मूल तो हिन्दू धर्ममें ही था, किन्तु उसका बाह्य रूप पाश्चात्य था। यही कारण है कि उसने नवीन उपदेश-प्रणाली, संगीतके सहारे सामूहिक आराधना-प्रणाली, नारी-शिक्षा और स्वतन्त्रता, अन्तर्जातीय विवाह आदिको प्रोत्साहन प्रदान किया। उसमें विश्व-बन्धुत्वकी आवाज, ओतप्रोत थी और उसने ईसाई प्रभावकी आत्मसात् करते हुए धर्म और समाजके विश्लेषणार्थ बौद्धिक दृष्टिकोण प्रदान किया।

जहाँतक हिन्दी-भाषा और साहित्यसे सम्बन्ध है, ब्रह्मसमाजका ऋण एक प्रकारसे नगण्य है। राजा राममोहन रायने वेदान्तपर हिन्दीमें थोड़ा-लिखा, ऐसा कहा जाता है। किन्तु उसके उपलब्ध अंशकी भाषाकी देखते हुए यह कहा जा सकता है कि उसमें खड़ीबोली

हिन्दी गद्यकी शैली और रूपकी प्रभावित करनेकी शक्ति नहीं थी। उसमें अरबी-फारसी शब्दोंका मिश्रण भी आवश्यकतासे अधिक है। ९ मई, सन् १८२९ ई० को 'बंगदूत' नामक जो पत्र निकला उसमें अलग-अलग कालमें अंग्रेजी, बँगला, फारसी और हिन्दी, चार भाषाएँ रहती थीं। उसका प्रकाशन राजा राममोहन राय, द्वारिकानाथ ठाकुर, प्रसन्नकुमार ठाकुर प्रभृति सज्जनों द्वारा होता था, यद्यपि उसमें प्रमुख भाग राजा राममोहन रायका था। हिन्दी पत्रकारिताको प्रोत्साहन प्रदान करनेकी दृष्टिसे राजा राममोहन रायका ऋण स्वीकार किया जा सकता है। आगे चलकर ब्रह्मसमाजके कुछ प्रधान समर्थकोंको हिन्दी राष्ट्रभाषा पद भी मान्य था, किन्तु इतना सब कुछ होनेपर भी खड़ीबोली हिन्दी गद्य-शैली और रूपको ब्रह्मसमाजकी देन नहींके बराबर है।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र जब बंगाल गये थे उस समय वहाँ ब्रह्म समाजका प्रचार जोरोंसे था। बंगालमें जो कुछ हो रहा था उसे उन्होंने स्वयं देखा। उनसे पहलेके खड़ीबोली हिन्दी गद्यके लेखकोंमेंसे कुछ कलकत्तामें रहे थे या वहाँ रहकर अपनी रचनाएँ प्रस्तुत कर रहे थे, किन्तु उनकी गद्य-शैली या विचारधारापर ब्रह्मसमाजका कोई प्रभाव दृष्टिगोचर नहीं होता। सम्भवतः उन्होंने ब्रह्मसमाजका कहीं उल्लेख नहीं किया। उन्नीसवीं शताब्दीके उत्तरार्धमें जब हिन्दी साहित्यमें सुधारकी आवाज बुलन्द हुई, उस समय भी ब्रह्मसमाजका उल्लेख एकाध स्थलपर, वह भी नाममात्रके लिए, मिलता है। हिन्दीके उन्नीसवीं शताब्दी उत्तरार्धके साहित्यिकोंका ब्रह्मसमाजकी विचारधारासे प्रभावित होना वैसे भी असम्भव था। वे न तो दयानन्दी बन जाना चाहते थे और न किरिस्तान। उनका मार्ग मध्यम मार्ग था, अर्थात् परम्परागत सनातन धर्ममें देश, काल, परिस्थितिके अनुसार आवश्यक सुधार प्रस्तुत करना उनका ध्येय था। ऐसी परिस्थितिमें पाश्चात्य प्रभावसे ग्रस्त ब्रह्मसमाजका उनपर प्रभाव पड़ना सम्भव नहीं था। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, श्रीनिवास दास, राधाकृष्ण दास आदिके जो नारी-शिक्षा तथा विविध सुधारोंसे सम्बन्धित विचार थे, वे हिन्दी प्रदेशमें प्रचलित पाश्चात्य शिक्षा आदिके फलस्वरूप स्वतन्त्र रूपसे उत्पन्न हुए थे और वे उनके अपने विचार थे। स्वयं सुधार और परिवर्तनकी प्रेरणा उन्होंने बंगालसे ली, यह दूसरी बात है, किन्तु उन सुधारों और परिवर्तनोंके मार्गका निर्देश उन्होंने अपने अनुभवके आधारपर किया। उनका दृष्टिकोण अनुकरणमूलक कदापि नहीं था। बीसवीं शताब्दीके हिन्दी लेखक और कवि स्वयं संसारके नवीन विचारोंका प्रभाव स्वीकार करते जा रहे थे और जा रहे हैं। रवीन्द्रनाथ या शरत्का प्रभाव उन्होंने उसी प्रकार स्वीकार किया था जिस प्रकार अंग्रेजीके रोमैण्टिक कवियोंका। इस सन्दर्भमें ब्रह्मसमाजका योगदान कहीं भी नहीं आता।

[सहायक ग्रन्थ—(१) लाइफ एण्ड लेटर्स ऑफ राजा राममोहन राय, मिस एस० डी० कोलेट, (२) आधुनिक हिन्दी साहित्य - लक्ष्मीसागर वाण्येय] —ल० सा० वा० ब्रह्मानंदसहोदर-भारतके रसज्ञकी व्याख्या करते



हुए मद्भनायक (१० अ० ३०) ने सर्वप्रथम रसास्वादके लिए 'ब्रह्मास्वादसदृश' का प्रयोग किया है (दि०—'रसनिष्पत्ति')। उनसे अनुराग भावकत्व द्वारा रज तथा तमके नष्ट होनेपर नरत्त्वोद्रेकके साथ जो काव्यानन्द प्राप्त होता है वह अनुभूतिमें ब्रह्मानन्दके सदृश है। अभिनवगुप्त (१०, ११ अ० ३०) ने रसकी अनुभूतिको लोकोत्तर माना है। मम्मट (१० अ० ३०) ने अभिनवकी व्याख्या करते हुए स्वीकार किया है—'ब्रह्मास्वादमिवानुभावयन् अलौकिकचमत्कारकारी रस' (का० प्र० ४ २८ वृ) अर्थात् रस ब्रह्मानन्द सदृश अनुपम अनुभूति प्रदान कर अलौकिक चमत्कारका जनक होता है। वस्तुतः विश्वनाथ द्वारा रसास्वादके वर्णनमें इस कल्पनाको सबसे अधिक प्रत्यक्ष आधार मिला है—'यह रस सत्त्वोद्रेकके कारण उत्पन्न है, स्वप्रकाशसे आनन्दरूपमें उद्भासित है, द्वैधमूलक ज्ञानसे शून्य है, ब्रह्मास्वादसहोदर है और लोकोत्तर चमत्कारसे अनुप्राणित है' (ज्ञा० द० ३ २, ३)। इसमें प्रयुक्त स्वप्रकाशित आनन्द तथा ब्रह्मास्वादको एक साथ रखकर सम्भवतः ब्रह्मानन्दकी कल्पना की गयी है।

आधुनिक हिन्दीके विचारकोंने काव्यको इसी आधारपर ब्रह्मानन्दसहोदर माना है। केशवप्रसाद मिश्र तथा श्यामसुन्दर दामने इसकी व्याख्याके लिए 'मधुमती भूमिका' (दि०) की स्थापना की है। ब्रह्मानन्दके कारण कुछ विद्वानोंने इसको अनीन्द्रिय कहा तथा योगकी भूमि माना है। पर यहाँ ध्यान देनेकी बात है कि आचार्योंने रसको ब्रह्मानन्द न मानकर उसके सदृशभाव माना है। रामचन्द्र शुक्लने इसी कारण रसको प्रत्यक्ष अनुभूतिसे भिन्न माननेका विरोध किया है। मम्मटके सामने यह स्पष्ट था, इसी कारण उन्होंने ब्रह्मास्वादसहोदरकी विलक्षणताका ध्यान करके उसे निर्विकल्पक समाधिसे सम्बन्धित नहीं किया है (ज्ञा० प्र० ४ २८ वृ)।

वस्तुतः इस कल्पनाके विकासका आधार भारतीय दर्शनका काव्य-सिद्धान्तपर प्रभाव है। 'तैत्तिरीय उपनिषद्' में कहा गया है—'रसो वै स' अर्थात् आनन्द ही ब्रह्म है। अतएव आगे चलकर जब रसकी सविदिशान्तिके रूपमें प्रतिपादित किया गया, तब उसे ब्रह्मानन्दके समकक्ष मानना सहज हो गया। भारतीय दर्शनोंमें यद्यपि न्याय दर्शन ब्रह्मको आनन्दने परे मानता है, पर नव्य नैयायिक ब्रह्मको ज्ञानके साथ आनन्दमय भी स्वीकार करते हैं। साख्यकी प्रकृति-पुरुषकी कल्पनामें यद्यपि ब्रह्मके साथ आनन्दका समावेश नहीं है, पर हिन्दी साहित्यमें प्रकृति-पुरुषकी कल्पना अत्यधिक प्रिय रही है और उनके साथ लीलाके आनन्दको कल्पनाका विकास भी हुआ है। योगदर्शनकी 'मधुमती भूमिका' से आकर्षित होकर आधुनिक विचारकोंने इसे ही रसभूमि माना है (दि०)। परन्तु योगदर्शनके अनुसार उत्कृष्ट स्थितिमें अतिक्रान्त भावनीय होता है अर्थात् योगी नन्पूर्ण लौकिक भावनाओंसे परे हो जाता है। अद्वैतदर्शनके अनुसार ब्रह्मानुभूतिमें उपभोक्ता तथा उपभोग्यका अन्तर ही नष्ट हो जाता है। ब्रह्म और जीवकी अलग स्थिति ही नहीं रहती, अतएव ब्रह्मास्वादकी अनुभूति जीवको किस प्रकार हो सकती है? मायाके तिरोहित होते ही साधक ब्रह्मानन्दमें निमग्न हो जाता है। अतएव अद्वैतके ब्रह्मानन्दकी

स्थिति वासनातीत है। लेकिन रसके आनन्दको ब्रह्मानन्द न कहकर उसका महोदर कहनेमें यह भाव व्यंजित है ही कि वह उसके समकक्ष नहीं है। वह ऐन्द्रिय न होकर भी इन्द्रियातीत तो नहीं है।

विशिष्टाद्वैत तथा शुद्धाद्वैत आदि वादके वेदान्तोंमें आनन्द तथा लीलाकी कल्पना अधिक समृद्ध है, जिसमें हिन्दी तथा अन्य भारतीय भाषाओंका भक्ति-साहित्य अनुप्राणित है। इस पृष्ठभूमिपर रसके ब्रह्मानन्दसहोदर होनेकी भावना अधिक प्रत्यक्ष हो सकती है। भक्त-कवियोंने तो अपनी माधना तथा काव्यात्मक अभिव्यक्तिमें इस तथ्यको पूर्णतः प्रतिपादित किया है। तुलसी, सुर, कवीर, जायसी जैसे भक्त-कवियोंके काव्यमें ब्रह्मानन्द तथा काव्यानुभूति सहोदर जैसी ही है। शैव सिद्धान्तकी आनन्दकी भावना भी इस सिद्धान्तके अनुकूल है। इस सिद्धान्तके अनुसार आत्मा नामात्मिक बन्धनरूप मलमें नृत्कर ब्रह्मको प्राप्त करती है। इसमें मुक्त होकर आत्मा अपने वास्तविक रूपमें आनन्दमय हो जाती है। वस्तुतः इन मत द्वारा प्रतिपादित विचारधाराके आधारपर अभिनवने ममत्व-परत्व आदिके त्यागकी व्याख्या की है। जिस प्रकार लोकके दन्धनोंमें मुक्त होकर साधक ब्रह्मानन्दको प्राप्त करता है, उसी प्रकार हृदयकी मुक्तिमें सहज काव्यानन्दकी अनुभूति ग्रहण करता है। —२०

**भक्ति १**—भज्धातुने इसकी उत्पत्ति हुई है, जिसका अर्थ भजना है। 'नारद'के अनुसार वह 'परमप्रेमरूपा' और अमृतस्वरूपा है, जिसे प्राप्त कर मनुष्य भिन्न, अमर और तृप्त हो जाता है। 'सा त्वस्मिन् परमप्रेमरूपा, अनृत-स्वरूपा च' (म० सू० २ ३), 'वल्लब्धा पुमान् सिद्धो भवति अनृतो भवति तृप्तो भवति' (म० सू० ४)। पाराशर-पुत्र व्यान पूजादिमें अनुराग तथा गर्ग कथादिमें अनुरक्तिको भक्ति कहते हैं। 'पूजादिष्वनुराग इति पाराशर्य। कथादिष्विति गर्ग।' (म० सू० १६-१७)।

मगवान्को प्राप्त करनेके साधनोंमें कर्म, ज्ञान, योग और भक्तिमार्गकी गणना होती है। सहज साध्य होनेके कारण आचार्योंने भक्तिमार्गको प्रमुखता दी है—'अन्यसाध सौलभ्य भक्तौ।' (म० सू० ५८)। भक्तिमार्गका प्रमुख सम्प्रदाय भागवत धर्म है, जिसका उद्भव ईसाके लगभग १४०० वर्ष पूर्व अनुमाना जाता है। उसने पूर्व ऋग्वेदके वरुण-सूक्त तथा उसकी अन्य ऋचाओं (४. १९. ६। ७ ८८. ६) में भक्तिकी कल्पनाका आभास मिलता है। ब्राह्मण-कालमें कर्मकाण्डकी प्रवृत्तियोंके कारण भक्तिका प्रवाह कुण्ठित हो गया था। उपनिषद्-युगमें निर्गुण ब्रह्मकी अनुभूतिके लिए मन, आकाश, सूर्य, अग्नि, यज्ञ आदि सगुण प्रतीकोंकी उपासनाके स्पष्ट न्यक्त मिलते हैं। 'मैत्रुपनिषद्', 'छान्दोग्योपनिषद्', 'मुण्डकोपनिषद्', 'इश्वेताश्वतरोपनिषद्' आदि उपनिषदोंमें शिव, रुद्र, विष्णु, अच्युत, नारायण आदिको परमात्माके रूप कहकर उनकी उपासनाका निर्देश है।

उपनिषद्-कालके अनन्तर 'महामारत' में प्रवृत्तिमय भक्तिका रूप परिलक्षित होता है। पाणिनीय सूत्रोंमें 'वासुदेवाजुनाम्या वुन्' में प्रतीत होता है कि पाणिनिके पूर्व

वासुदेव-भक्ति प्रचलित हो गयी थी। पाणिनिका समय ईसा पूर्व चौथी शताब्दी माना जाता है, अतएव भक्तिका प्रचार निश्चय ही उससे पूर्व हुआ होगा। भक्ति-मार्गमें सर्वप्रथम वासुदेव-भक्तिका प्राधान्य था। बुद्धोत्तरकालमें भक्तिका स्वरूप विस्तृत हो गया। भिन्न-भिन्न देवताओं और विभूतियोंकी उपासना प्रारम्भ हो गयी। निर्गुण, निराकार, ब्रह्मकी प्रतीकोपासना, जिसे उपनिषद्कारोंने प्रचलित करना चाहा था, सगुण-उपासना होते हुए भी अव्यक्त थी, जो सामान्य जनके लिए कष्टकर तथा अग्राह्य प्रतीत हुई, अतएव व्यक्त मानवदेहधारीकी उपासनाकी कल्पना अस्तित्वमें आयी। प्रत्यक्ष नामरूपात्मक उपासना ही भक्तिमार्ग कहलायी। भक्तिको भागवत धर्मका बलमिला। श्रीकृष्णावतारके पूर्व इसके ऐकान्तिक, नारायण, पांचरात्र, सात्वत् आदि नाम रूढ़ थे। महाभारतके शान्तिपर्वमें ऐकान्तिक धर्मकी उत्पत्तिकी कथा है। नर और नारायण नामक दो ऋषियोंने इस धर्मका सर्वप्रथम प्रारम्भ किया। इसीलिए ऐकान्तिक धर्म नारायणी धर्म कहा जाने लगा। इसी नारायणी धर्मका श्रीकृष्णकी सात्वत् जातिमें प्रचार हुआ। अतः यही सात्वती धर्मके नामसे प्रसिद्ध हुआ। श्रीकृष्णके पश्चात् यह भागवत धर्म कहलाने लगा। श्रीकृष्णका काल ईसाके लगभग १४०० वर्ष पूर्व माना जाता है।

भागवत-धर्म अपनी प्रथमावस्थामें ऐकेश्वरी भक्तिका प्रतिपादक था, क्योंकि उसके पूर्व साख्य तथा योग-मत प्रचलित थे, जिनका प्रभाव उसपर स्वभावतः पड़ा था। द्वितीयावस्थामें ब्राह्मण-धर्मके प्राबल्यके कारण इसमें बहु-देवोपासनाका समावेश हो गया। ईसाकी आठवीं शताब्दीमें शाक्य-मत (अद्वैतवाद)के प्रसारने भागवत धर्मकी गति कुण्ठित कर दी। परन्तु शंकराचार्यके पश्चात् दक्षिणमें रामानुजाचार्य और मध्वाचार्योंने इसका पुनरुद्धार किया। संक्षेपमें इस धर्मकी मान्यताएँ इस प्रकार हैं—

जगत्का उत्पादक एक परमेश्वर है। उसके नारायण, वासुदेव, भागवत नाम हैं। वह अनन्त, अविनाशी, अच्युत है। वह प्रकृतिसे समस्त जगत्का निर्माण करता है। जीवात्मा उसका अंश है। पर-पुरुषने ही ब्रह्मा, शिव आदि देवताओंको जन्म दिया है। जब-जब भक्तोंपर सकट पड़ता है तब-तब वह अवतार धारण करता है। अवतारोंमें राम और कृष्ण प्रमुख अवतार हैं। वासुदेव, संकर्षण, प्रद्युम्न और अनिरुद्ध उसके चार व्यूह हैं। भक्ति ही मोक्ष-प्राप्तिका साधन है। भक्ति वासुदेव या उनके अवतारोंकी करनी चाहिये। निष्काम-कर्मसे चित्त-शुद्धि होती है। जीव ४ प्रकारके है—(१) ब्रह्म, (२) सुसुक्ष्म, (३) केवल और (४) मुक्त। मुक्त जीव पापिव शरीर त्यागकर लिंग-देह धारण करता है। लिंग-देहके नष्ट हो जानेपर उसका परमानुभूतमें रूपान्तर हो जाता है। तत्पश्चात् वह क्रमशः अनिरुद्ध, प्रद्युम्न, संकर्षण और वासुदेवमें लीन हो जाता है, परन्तु जीव वासुदेव नहीं बन जाता। उनकी एक कलके नाते उनके सतत निकट रहता है।

इस पुनरुज्जीवित भागवत धर्मके ४ उपभेद हैं—(१) श्री सम्प्रदाय, रामानुजाचार्य द्वारा संस्थापित, (२)

ब्रह्म सम्प्रदाय : मध्वाचार्य द्वारा संस्थापित, (३) रुद्र-सम्प्रदाय : विष्णु स्वामी द्वारा संस्थापित, (४) सनकादिक-सम्प्रदाय : निम्बार्काचार्य द्वारा संस्थापित। ये चारों सम्प्रदाय शंकराचार्यके अद्वैत-सिद्धान्त और मायावादका खण्डन करते हैं और भगवान्को सगुण मानकर उनकी भक्तिपर बल देते हैं। देशमें 'श्रीमद्भागवत'के रचनाकालतक भक्तिके विकासका सकेत भागवतकारने इस प्रकार किया है—'उत्पन्ना द्रविडं साहं वृद्धि कर्नाटकं गता। कचित् कचिन्महाराष्ट्रे गुर्जरे जीर्णता गता। तत्र घोरकल्यैर्गोत् पाखण्डैः खण्डिता गता। दुर्बलाहं चिरं याता पुत्राभ्या सह मन्दताम्। वृन्दावन पुन प्राप्य नवीनेव मुरुषिणी। जाताहं युवती सन्यक् प्रेष्टरूपा तु साम्प्रतम्।' (मैं द्रविडमें उत्पन्न हुई, कर्नाटकमें बढी, कभी-कभी महाराष्ट्रमें मेरा पोषण हुआ, गुर्जरमें जीर्ण हो गयी, वहाँ घोर कलिके कारण खण्डिताग हो गयी, दुर्बलताको प्राप्त हो पुत्रों सहित धीरे-धीरे वृन्दावनमें आयी, जहाँ मैं सुन्दर रूप प्राप्त कर युवती हो गयी और अब उत्कृष्ट रूपवाली हूँ।) (श्रीमद्भागवतमाहात्म्य अध्याय १. श्लोक ४८, ४९, ५०)।

भागवत धर्म और भक्तिके ग्रन्थोंमें 'श्रीमद्भागवद्गीता', 'महाभारत'का शान्तिपर्व, 'पांचरात्र-संहिता', 'सात्वत्-संहिता', 'शाण्डिल्यसूत्र', 'भागवत-पुराण', 'हरिवंशपुराण', 'नारदीय भक्तिसूत्र', 'नारदपाचरात्र', रामानुजाचार्य आदि आचार्योंके ग्रन्थ प्रमुख हैं।

भक्ति भाव है या रस—इस सम्बन्धमें साहित्याचार्योंने थोड़ा-बहुत विवेचन किया है। रससम्प्रदायाचार्य भरत मुनिने अपने 'नाट्यशास्त्र'में शृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, वीमत्स, अद्भुत और शान्त रसको ही मान्यता दी है। भक्तिका उल्लेख नहीं किया। देव-विषयक रतिका नाम ही भक्ति है। मम्मटने 'काव्य-प्रकाश'में सर्वप्रथम देव-विषयक रतिको स्वतन्त्र भावकी सजा प्रदान की है। पण्डितराज जगन्नाथने 'रसगंगाधर'में भक्तिको रस न माननेके सम्बन्धमें प्रश्नमात्र उठाया है। भरतादि मुनियोंकी रस-व्यवस्थाको भंग करना कदाचित् उन्हें अमीष्ट न था। कन्हैयालाल पोद्दारने भक्तिको केवल भाव न मानकर रस माना है। (दि०-कल्याण : श्रीवेदान्तकः पृ० ५१५)। वल्लभ-सम्प्रदायी ग्रन्थ 'हरिभक्तिरसामृत-सिन्धु' (श्रीरूप-गोस्वामी-विरचित)में भक्ति-रसका शास्त्रीय विवेचन मिलता है।

आलचार सन्तोंने 'नामसंकीर्तन-भक्ति-धारा'से दक्षिणकी रस-सिक्त कर भक्तिकी मधुर हिलोर उत्तरकी ओर बहायी। ये राम-कृष्णके भक्त थे। इन्हींकी परम्परामें रामानुजाचार्य हुए। रामानुजाचार्यने जहाँ ब्राह्मण और अग्राह्योंके लिए भक्तिके वेदानुकूल भक्ति और तान्त्रिक तथा पौराणिक भक्ति नामक दो भेद निरूपित किये वहाँ उन्हींकी परम्पराको उत्तरभारतमें संचारित करनेवाले स्वामी रामानन्दने भक्तिके क्षेत्रमें भेदकी दीवारको खड़ा नहीं रहने दिया। उन्होंने भक्तिको स्त्री-पुरुष, ब्राह्मण-अग्राह्यण सबके लिए सेव्य बना दिया। रामानन्द दास्य भक्तिके अनुयायी थे। इसीको हिन्दीके भक्त कवि तुलसीदासने 'विनय-पत्रिका'में चरम सीमापर पहुँचा दिया है। 'काव्यशास्त्र'में

८, ९, १० भिन्न-भिन्न सख्या रसोंकी मानी गयी है। किन्तु वष्णव शास्त्रकारोंने रति स्थायी भावके पाँच भेद करके उतने ही रस माने हैं। वे हैं—शान्ति, प्रीति, नख्य, वात्सल्य और प्रियता या माधुर्य। जब इन पंचविध स्थायी भावोंका विकास होता है तो इन्हींसे पाँच रस उत्पन्न होते हैं, जो शान्त, प्रीति, सख्य, वात्सल्य, मधुर या उज्ज्वल कहलाते हैं।—जब भगवान्‌के साथ व्यक्तिगत प्रिय सम्बन्ध स्थापित हो जाता है तब यह विकसित होनेपर प्रेमाभक्ति कहलाती है। इसे सामान्यतः 'दास्य रस' कहते हैं (भागवत धर्म हरिभाज उपाध्याय, पृ० १३४)। अतः 'विनय-पत्रिका' में 'दास्य रस'की अच्छी निष्पत्ति हुई है। रामानुजाचार्यका तारक 'राममन्त्र' रामानन्दने ग्रहण कर उसका नगुणियों और निर्गुणियोंमें खूब प्रचार किया। तुलसी कहते हैं—'राम एक तापस तिय तारी। नाम अमित सब कुमति उधारी ॥' (रा० च० भा०)। भगवान्‌का राम ही नहीं, कोई भी नाम भक्तोंके कण्ठका हार बन गया। सर कहते हैं—'सोई सुकून सोई पुनीत नोई कुलवन्ता। जाको निसिदिन रहे कृष्ण नाम चिन्ता ॥ योग, यद्य, तीर्थ, व्रत कृष्ण नाम पाहीं। विना कृष्ण नाम कलि उद्धार और नाहीं ॥' (सू० सा०)। निर्गुणी सन्तोंने भक्ति रसका स्वाद लिया है। प्रसिद्ध है—'भक्ति द्राविड ऊपजी, लाये रामानन्द। परगट किया कवीरने सप्त द्वीप नव खण्ड ॥' यद्यपि कवीरकी रामानन्दकी शिष्य-परम्परामें गणना है, पर उनकी भक्ति रामानन्दकी भक्ति-नाथनाके साथ श्रवण-प्रतिश्रवण मेल नहीं खाती। उन्होंने उनके तारकमन्त्र 'राम'को पूर्ण रूपसे अपना लिया है, पर उससे सम्बद्ध दामरधी रामकी साक्षात् ब्रह्म या भगवान्‌ नहीं माना। 'राम' उनके लिए सर्वव्यापक ब्रह्मका प्रतीकमात्र है, जिसे उन्होंने हरि, केशव, कृष्ण, सारंगपानि, गोपाल, विठ्ठल आदि नामोंने भी अभिहित किया है। उन्ने वे घट-घटमें ज्योतिष पाते हैं। 'सर'के समान रामानन्दने भी प्रेमलक्षणा भक्तिको अपनाकर नवधा भक्तिको दृग्धा बना दिया है। निर्गुणी सन्तोंने प्रेमलक्षणा भक्तिको, जो निष्काम होती है, वड़े उत्साहसे स्वीकार किया है। कवीरका कथन है—'जब लगि भगति सकामता तब लगि निर्फल सेव। कहे कवीर वै क्यूँ मिलै, निहकामी निज देव ॥' भक्तोंके प्रति भगवान्‌का अनुग्रह-होता है, इसे सभी निर्गुणी सन्तोंने माना है और अनुग्रह-प्राप्त पौराणिक भक्तोंके प्रति उनका श्रद्धाभाव भी व्यक्त हुआ है। सच्चे वैष्णवोंकी उन्होंने स्तुति ही की है। भक्तिका मुक्ति(प्रवृत्ति)से विरोध नहीं है। श्रीमद्भागवत-कारने कहा है कि अनिमित्त भावसे अपने नित्य-निमित्तिक कर्मोंका पालन कर अहिंसा सहित पूजा-अर्चा आदि अनुष्ठान करनेवाला भक्त और गुणोंके श्रव्य मात्रमें ही मुझमें लीन हो जाता है (अ० २९ : स्क० ३ श्लो० १५-१९)। गोतामें भी प्रायः इसी भावकी पुनरावृत्ति है (अ० १९ ४६)। निर्गुणियोंकी सहज-साधना इसी कोटिकी है। वे विहित कर्म करते हुए अपने ब्रह्ममें लीन रहते हैं, उनकी अपने 'राम'के प्रति तन्मयासक्ति लौ अथवा 'ल्यौ' कहलाती है। वे न 'वैकुण्ठवास' चाहते हैं और न मुक्ति। कवीरके उद्गार हैं—'चलन-चलन भवको कहत हैं, नो जानौ वैकुण्ठ कहाँ

है ? जोजन परमिति परमनु जानै, वातनि हो वैकुण्ठ वपानै। जब लगिहै वैकुण्ठकी आना। तब लगि नहि हरि चरन निवासा ॥ कहैं कवीर यह कहिये काहि। साधु-नगति वैकुण्ठहि आहि ॥' अथवा—'राम मोहि तारि कहाँ लौ जैहाँ। जो मेरे जीव कोई जानत हौ तो मोहि मुक्ति बनाओ। एकमेक रमि रखा सबनिर्म नो काहे भरमाओ। तारण तिरण जब लगि कहिये तब लग तत न जाना। एक राम देख्या नवहिनमें काहे कवीर मनमाना ॥ (मन्तकाव्य : पृ० १८३)।

विधि-निषेधकी मर्यादाको लौंकर निर्गुणी भक्त वा मन्त ब्रह्मरूप हरिका गुणानुकथन कर सूर्य होने हैं (श्रीमद्भागवत . अ० १ स्क० ७ : श्लो० ७)। भक्ति मगुणी और निर्गुणी, दोनों साधकोंका 'परमतत्त्व'को प्राप्त करनेका साधन है, उनकी साधना-प्रणालीमें ही किञ्चित् भेद है। जहाँ सगुण भक्त परमतत्त्व(ब्रह्म)के सगुण और निर्गुण रूप, दोनोंको स्वीकार करता है और उसके अवतारोंकी प्रतीक-प्रतिमाओंका वाद्य साधनोंसे पूजन भी करता है, वहाँ निर्गुणी भक्त या मन्त उसके निर्गुण रूपपर ही मुग्ध है और अपनी मुग्धताको उसके अवतार-नामोंके माध्यमसे व्यक्त करता है। उनके श्रीविग्रह(रूप-प्रतिमा)की वाद्य अर्चा उन्ने मान्य नहीं है, क्योंकि वह उसे अपनेमें अनुभव करता रहता है। भक्तिके मन्त्रधर्ममें भागवतकारका यह मत प्रत्येक साधन-पथमें मान्य है कि 'जिस प्रकार रूप, रस, गन्ध आदि गुणोंका आश्रयभूत एक ही पदार्थ भिन्न-भिन्न इन्द्रियों द्वारा विविध रूपसे अनुभूत होता है, उसी प्रकार शालके विभिन्न मार्गों द्वारा एक ही भगवान्‌की अनुभूति होती है।' (दि०—श्रीमद्भागवत : अ० ३३ : स्क० ३ : श्लो० ३३)

—वि० मो० श०

भक्ति २—भक्ति रसका स्थायी भाव 'भक्ति' है। शाण्डिल्य 'भक्तिसूत्र'के अनुसार, ईश्वरमें परम अनुरक्ति ही भक्ति है—'सा परानुरक्ति ईश्वरे'। अतएव, यह ईश्वरविषयक अनुरक्ति भक्ति रसका स्थायी भाव ठहरती है। कतिपय प्राचीन आचार्योंने भक्तिकी रमोन्मोलकताकी उपेक्षा की है। भरत मुनिने भक्तिको शान्त रसके अन्तर्गत माना है। लेकिन शान्त रसके स्थायी निवेदसे भक्तिका स्पष्ट विरोध है, क्योंकि भक्ति भगवद्विषयक प्रेमरूप है। मम्मटाचार्यने भी देवादिविषया रतिको केवल भाव-रूपमें स्वीकार किया है। लेकिन माधु-सन्तोंने भगवान्‌के प्रति जैने भर्मविगलित आत्मोद्धार किये हैं तथा अनेक धर्मबुद्धि व्यक्ति आज भी जो ईश्वरानुरागमें मस्त भ्रमण करते दृष्टिगोचर होते हैं, उससे भक्तिभावकी उत्कट आस्वाद्यता भली भाँति सिद्ध होती है। भक्तकी भगवान्‌के प्रति जो पूज्य-भावना होती है, उसमें श्रद्धा, प्रेम, भीति इत्यादि कई चित्त-वृत्तियोंका संयोग होता है। इनके कारण भक्तिभावकी चर्वणीयतामें वृद्धि हो जाती है। पुरुषार्थोपयोगिता एवं उचितविषयनिष्ठत्व-के तत्त्व तो इसमें स्पष्ट ही विद्यमान हैं। रेनो इत्यादि मनस्तत्त्वविदोंने धर्मभावनाको मूलभूत चित्तवृत्ति निरूपित किया है, अतएव भक्तिभावका सर्वजनसुलभत्व भी सिद्ध हो जाता है।

औत्सुक्य, गर्व, हर्ष, निवेद, मति, धृति इत्यादि भक्ति स्थायीके व्यभिचारी भाव हैं तथा रोमांच, विह्वलता,

अशुभात इत्यादि अनुभाव है। उदाहरण—‘राधा मोहन लालको जाहि न भावत नेह।’ परियौ मुठी हजार दस तांकी आखिन खेह।’ (मंतिराम); यहाँ भक्तिभावकी व्यंजना है, स्थायीका पूर्ण प्रस्फुटन नहीं हुआ है, क्योंकि वह तो परिपाकमें ही सम्भव है। —२० ति०

**भक्तिकाल—हिन्दी साहित्यका पूर्व-मध्यकाल (दि०)**  
साहित्य-रचनाकी ही नहीं, सम्पूर्ण सांस्कृतिक चेतना और प्रमुख सामाजिक चेष्टा एवं कलात्मक अभिव्यक्तिकी दृष्टिसे भक्तिकाल कहा गया है। उस कालके प्रमुख कवि कवीर, रैदास, नानक, दादूदयाल, सुन्दरदास, मल्लदास, कुतबन, मञ्जन, जायसी, उसमान, नूरमुहम्मद, सूरदास, परमानन्ददास, कुम्भनदास, नन्ददास, हित हरिवंश, हरिदास, रसखान, भुवदास, मोरारि, तुलसीदास, अग्रदास, नामादास आदि सभी अपने-अपने भावके अनुसार मूलतः भक्ते थे। भक्तिकी प्रेरणासे ही इनकी जन्म-जात प्रतिभा कान्यके रूपमें प्रस्फुटित हुई। कुतबन, मञ्जन आदि मुसलमान सूफी कवियोंको छोड़कर इन सभी भक्त-कवियोंको भक्तिके विभिन्न सम्प्रदायोंने अपने प्रचारके लिए अपनाया और उनकी रचनाओंका युग-धर्मके निर्माणमें उपयोग किया। सच तो यह है कि इतिहासके तत्कालीन युग-निर्माता ये कवि ही हैं और उन्होंने जिस उच्च नैतिक चेतनाकी जगाया था वह आज भी किसी न-किसी अंशमें उत्तरभारतके अधिकांश जन-समूहके चित्तमें आरुढ़ है।

आलोचकोंने लक्षित किया है कि भारतीय इतिहासमें पहली बार समूचा देश एक भाव धारामें आन्दोलित हो उठा। ग्रियर्सनने कहा है, ‘हम अपनेको ऐसे धार्मिक आन्दोलनके सामने पाते हैं जो उन सब आन्दोलनोंसे कहीं अधिक विशाल है, जिन्हें भारतवर्षने कभी देखा है, यहाँतक कि बौद्ध धर्मके आन्दोलनसे भी अधिक विशाल है, क्योंकि इसका प्रभाव आज भी वर्तमान है। इस युगमें धर्म ज्ञानका नहीं बल्कि भाववेशका विषय हो गया था। यहाँसे हम रहस्यवाद और प्रेमोल्लासके देशमें आते और ऐसी आत्माओंका साक्षात्कार करते हैं जो काशीके दिग्गज पण्डितोंकी जातिके नहीं बल्कि जिनकी समता मध्य-युगके थूरोपियन भक्त बर्नार्ड ऑफ क्लेयर वाक्स, थामस ए० केम्पिस और सेण्ट थेरेसेसे है।’

उत्तरभारतमें भक्तिका यह उन्मेष ग्रियर्सनके शब्दोंमें ‘विजलीकी चमकके समान अचानक’ कैसे हुआ, इसपर विद्वानोंने तरह-तरहके मत प्रकट किये हैं। ग्रियर्सन तथा अन्य पाश्चात्य विद्वानोंका यह मत कि भक्ति-आन्दोलन ईसाई प्रभावका परिणाम है, अब असन्दिग्ध रूपसे निराधार प्रमाणित हो चुका है। ताराचन्दका यह मत कि यह इस्लामके प्रारम्भिक कालमें ही पश्चिमी समुद्रतटपर आ-वसे-अरबोंकी देन है, कभी भी स्वीकार नहीं किया गया। एक तीसरा मत कि यह मुसलिम आक्रमणकारियोंके अत्याचारों तथा उससे उत्पन्न हुई सामाजिक व्यवस्था और अरक्षकी भावनाके प्रतिक्रियास्वरूप अचानक उमड़ उठा था, ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्यकी हीनताका सूचक है। वस्तुतः तत्कालीन सामाजिक परिस्थितियोंने उस प्रक्रियाको तीव्र और व्यापक बनानेमें सहायता-अवश्यकी, जो

इस्लामके आनेके पूर्व ही प्रारम्भ हो चुकी थी और जिसके लिए वर्षों-साम्राज्यके पतनके बादकी राजनीतिक विचित्रता और बौद्ध धर्मकी तान्त्रिक परिणति एवं समस्त धार्मिक मतवादोंपर उसके प्रभावसे उत्पन्न हुए धार्मिक अंध-पतनने पहलेसे ही खुर्र खुर्र तैयार कर रखा था। एक जीवित जाति जब अधोगतिकी सीमापर पहुँच जाती है तब उसीके भीतरसे पुनर्निर्माणकी शक्तियाँ उदय हो जाती हैं और वह प्राचीन मूल्यों और जीवनादर्शोंकी नयी परिस्थितिमें, नये रूपमें खोज सकनेमें समर्थ होती है। भारतीय समाज इतिहासकी ऐसी अनेक संक्रान्तियोंके बीचसे गुजर चुका है। भक्ति-आन्दोलनके पूर्व न केवल राजनीतिक अव्यवस्था और उत्पीड़न तथा सामाजिक सुरक्षाका अभाव था, वरन् सामाजिक जीवन बहुत पहलेसे विच्छिन्न और क्षीण होता आया था, अनेक प्रकारकी कुप्रथाओंने घर कर लिया था तथा धर्म वाङ्माङ्ग और निरर्थक कर्मकाण्डसे आक्रान्त हो गया था, उसका उद्देश्य उच्च आध्यात्मिकतासे च्युत हो गया था। शिक्षा और स्वाध्यायके अभावमें ज्ञानमार्गका अनुसरण सम्भव नहीं था, उसकी परिणति तो वेदान्तियोंके दग्ध और पाखण्डके रूपमें होना अवश्यम्भावी थी। कर्ममार्गके लिए सामाजिक परिस्थितियाँ अनुकूल नहीं थीं। वल्लभाचार्यने अपने ‘कृष्णाश्रय’में कहा है कि ‘देश ग्लेच्छाक्रान्त है, गंगादि तीर्थ दुष्टों द्वारा अष्ट हो रहे हैं, अशिक्षा और अज्ञानके कारण वैदिक धर्म नष्ट हो रहा है, सत्पुरुष पीड़ित तथा ज्ञान विस्मृत हो रहा है, ऐसी स्थितिमें एक मात्र कृष्णाश्रयमें ही जीवनका कल्याण है।’ तुलसी, सूर तथा अन्य भक्त-कवियोंकी रचनाओंमें कलिकालके चित्रणके रूपमें तत्कालीन दारुण अवस्थाके सजीव चित्र मिलते हैं। इसी परिस्थितिमें दक्षिणभारतसे उठी भक्तिकी लहरने समस्त देशको आप्लावित कर दिया।

दक्षिणभारतमें आलवार भक्तोंके बीच भक्तिमार्ग (दि०—‘भागवत धर्म’)का पाँचवीं-छठी शताब्दीसे नवीं शताब्दीतक पूर्ण उत्कर्ष था। दसवीं शताब्दीमें आलवारोंके प्रपत्तिपूर्ण ऐकान्तिक भक्तिधर्मको तमिलप्रदेशके कुछ विद्वान् आचार्योंने शास्त्रीय आधार प्रदान किया और उसे वेद-प्रतिपादित ज्ञान और कर्मसे समन्वित किया।

रामानुज (ई० १०३७-११३७), मध्व (तेरहवीं शती), निम्बार्क (मृत्यु ई० ११६२)ने अद्वैतवाद-मायावादका अपने-अपने ढंगसे खण्डन करते हुए भक्तिका मार्ग प्रशस्त किया और अपने अपने सम्प्रदायोंकी स्थापना करके उसके संघटित प्रचारका उपक्रम किया। इन सभीने उत्तरभारतमें अपने केन्द्र स्थापित करके भक्ति-आन्दोलनको प्रगति दी। रामानुजकी परम्परामें स्वामी रामानन्द हुए, जिन्हें उत्तर और मध्यभारतके भक्ति-आन्दोलनका सबसे प्रथम और सबसे अधिक शक्तिशाली नेता कह सकते हैं। उत्तर-भारतकी सामाजिक परिस्थिति दक्षिणसे भिन्न थी, वहाँ वर्षाश्रमधर्मके छुआछूत सम्बन्धी कठोर नियम नहीं चल सकते थे। स्वामी रामानन्दकी क्रान्तिदर्शी दृष्टिने यह तत्काल समझ लिया और उन्होंने रामानुजसे भिन्न एक नये सम्प्रदायकी स्थापना की जिसमें छुआछूतके नियम उतने



कडे नहीं थे (दि०—‘रामानन्दी सम्प्रदाय’)। सीतारामको उद्देश्य मानकर उन्होंने राम नामके मन्त्रका देशव्यापी प्रचार किया। उन्होंने हिन्दीको अपने उपदेशका माध्यम बनाया तथा कुछ पदोंकी रचना भी की। तेरहवीं-चौदहवीं शताब्दीमें ही ‘महाराष्ट्र के सन्त नामदेवने उत्तरभारतमें भक्तिके प्रचारमें रामानन्दका सहयोग दिया। हिन्दीमें रचे हुए उनके कुछ पद मिले हैं। पंजाबकी ओर उनका विशेष प्रभाव था। सोलहवीं शताब्दीमें तैलंग ब्राह्मण वहभाचार्यने तथा बंगालके चैतन्यदेवने कृष्णभक्तिके प्रचारके लिए सघटित प्रयत्न किये। कृष्णभक्तिके और भी कई एक सम्प्रदाय, जैसे हित हरिवंशका राधावहभी (दि०) और हरिदासका मखीसम्प्रदाय (दि०), मथुरा-वृन्दावनके केन्द्रसे भक्तिका प्रचार करने लगे।

इन अनेक प्रयत्नोंके फलस्वरूप भक्तिके विविध रूप सामने आये। कालक्रमकी दृष्टिसे सबसे पहला रूप निर्गुण भक्तिका था। जिसके आदि प्रवर्तक कबीरदास (१२९९-१५१८ ई०) माने जाते हैं। कबीरके सम्बन्धमें अनेक प्रकारकी परस्पर विरुद्ध धारणाएँ प्रचलित हैं। यह तो सर्वमान्य है कि उन्होंने शास्त्रीय शिक्षा नहीं प्राप्त की थी, हो सकता है कि वे निरक्षर ही हों। जन्म या प्रारम्भिक जीवनके वातावरणमें उनमें कुछ सुसलमानी स्तुकार भी वर्तमान थे। परन्तु यह धारणा कि उन्होंने मात्र सुनी-सुनायी बातोंके आधारपर हिन्दू वेदान्ती, सुसलमानी, सूफी और नाथपन्थी विचारोंका अनगढ़ बेजोड़ सन्मिश्रण करके अपने धार्मिक और सामाजिक विचारोंका निर्माण किया था, अब बहुत कम लोगोंमें रह गयी है। सिद्ध-साहित्य तथा सम्प्रदाय (दि०) और नाथपन्थ (दि०)का जबसे विस्तृत अध्ययन हुआ है, यह बात स्पष्ट हो गयी है कि कबीरने सिद्ध और नाथ-परम्पराओंका भरपूर उपयोग किया था। उनके विचारोंका मूलधार वही है। कदाचित् वे स्वयं नाथपन्थी जुगोर्वंशमें पैदा हुए थे। कबीरका विलक्षण अद्वैतवाद, उनकी रहस्यात्मक साधना-पद्धति, धार्मिक दम्भ और आत्मस्वरूप विद्वत्ताके प्रति तीव्र विरोधकी भावना तथा समाजमें प्रचलित जाति-भेद और ऊँच-नीचकी भावनाका खण्डन—यह सब उन्होंने उसी परम्पराके स्तुकारके रूपमें प्राप्त किये थे, जो कमसे कम इतनी पुरानी थी जितना बौद्ध धर्म। कबीरकी मौलिकता और दूरदर्शिता इस बातमें है कि उन्होंने दायमें प्राप्त स्तुकारोंका सामयिक आवश्यकताओं-की दृष्टिसे उपयोग किया। नाथपन्थी प्रयोगियोंकी नीरस और कष्टकार्य साधनाको उन्होंने रामानन्दसे प्राप्त भाव-भक्तिके द्वारा सरल और सरल बनाया। हठयोगी रहस्य-वादको उन्होंने सूफी प्रेमभक्तिमें प्राप्त अनुभूतिपूर्ण रहस्यवाद (दि०)में बदल दिया। कबीरने निर्माकतापूर्वक हिन्दू और सुसलमान, दोनोंमें प्रचलित पाखण्ड और मिथ्यावादका चरे शब्दोंमें खण्डन किया। अपने विचार, जो उन्होंने हार्दिक अनुभूतिके वश तथा प्रचारकी सुविधाके लिए सुक्तिशैली-प्रधान दोहों और गेय शैलीके पदोंमें व्यक्त किये, सहज ही काव्यमय बन गये। कहा जाना है कि कबीर कवि नहीं थे, केवल साधक और समाज सुधारक थे। परन्तु यह कथन कविकर्मके सम्बन्धमें नकुचित धारणापर

आधारित है। निश्चय ही कबीर कवि-व्यवसायी नहीं थे। उनका उद्देश्य नमी कवियोंकी तरह लोगोंका मनोरंजन अथवा चमत्कार-प्रदर्शन नहीं था वरन् वे एक क्रान्तदर्शी मन्देशवाहक थे। उनकी वाणीमें काव्यका वह नैसर्गिक गुण है, जिसका सम्बन्ध काव्यशास्त्रके अनुशीलनसे नहीं, हृदयकी मद्धी अनुभूतिको सम्पूर्ण प्राणपणके साथ व्यक्त करनेकी क्षमतासे है। अन्य धार्मिक तथा सामाजिक नरकारोंकी तरह अभिव्यक्तिकी भाषा और शैलीकी भी उन्होंने सिद्ध और नाथपन्थी जोगियोंसे प्राप्त करके अपने उपयोगके अनुकूल निखार लिया था। उन्होंने साखी, सबद और रमैनी दोहा, पद और चौपाईकी शैलियाँ परम्परासे प्राप्त की थीं। अतः यह कहना भी उचित नहीं है कि कबीरके पीछे भाषा और साहित्यकी कोई परम्परा नहीं थी। केवल आधुनिक कालमें कबीरकी दैनिका उचित मूल्यांकन हो सका है और यह देखा गया है कि उनके विचारोंमें मानवताके आश्रित मूल्य और सार्वजनिक मर्यादाएँ निहित हैं। हिन्दी साहित्यमें उनकी गणना चौदहवीं कवियोंमें की जाती है। नवयुगके भक्तिकालमें उन्होंने अद्वितीय गौरव प्राप्त किया है।

कबीरके अतिरिक्त निर्गुणवादी सन्तोंकी परम्परामें रैदास, कमाल, नानक (१४६९-१५३९), दादू (१५४४-१६०३), नल्लदास (१५७४-१६८२), सूरदास (१५९६-१६८९) आदि अनेक भक्त हुए हैं, जिनमें अधिकांश समाज-के निम्न वर्णोंके थे। नवसाधारणकी भाषामें उन्होंने भक्तिका सन्देश उन लोगोंतक पहुँचाया, जिनके लिए धर्मका द्वार सदा बन्द था। इनमें नानक तो एक प्रसिद्ध सम्प्रदायके प्रवर्तक हुए, दादूकी वाणी उनके स्वभावकी मन्त्रता, अनुभूतिकी रहस्यात्मक गम्भीरताका स्थायी प्रभाव डालती है तथा सुन्दरदास सन्त-कवियोंमें अपने साहित्यिक सौष्ठव और काव्यशास्त्रीय ज्ञानके एकमात्र प्रतिनिधि कहे जा सकते हैं।

रामानन्दी भक्तोंकी दूसरी श्रेणी सवणोंकी थी। ये सुगुणोपासक थे। इनमें अकेले तुलसीदास (१५३२-१६०३) का व्यक्तित्व और कृतित्व इतना महान् है कि उन्होंने (राम) भक्तिके प्रचारमें जो सफलता पायी वह किसी सघटित सम्प्रदायकी भी नहीं मिल सकती। कबीर और तुलसी, दोनोंका उद्देश्य अपने समयके जर्जर जीवनमें जीवनी-शक्ति फूँककर उसे प्रगति पथपर अग्रसर करना था, यद्यपि दोनोंके दृष्टिकोणमें अन्तर था। कबीर समाजकी दृष्टी हुई व्यवस्थाको समाप्त करके उसे मानवताके आधारपर नवनिर्मित करना चाहते थे। तुलसी पुरातन व्यवस्थाको ही पुनर्जीवित करनेके पक्षमें थे। कबीरने कहा था—‘दसरथ सुत तिहुँ लोक बखाना। रामनामका मरम है आना।’ परन्तु तुलसीने इन्हीं दशरथ-सुत राममें जिनका चरित आदिकवि वाल्मीकिने पहले-पहल काव्यके रूपमें वर्णित किया था, परम ब्रह्मत्व और पूर्ण मानवत्वकी प्रतिष्ठा की और अत्यन्त ननोहर लोकभाषामें ‘रामचरितमानस’की रचना करके रामका नाम और जीवनके सभी क्षेत्रोंके प्रतिमान प्रस्तुत करनेवाले उनके चरित्र जन-जनके हृदयमें समा दिये। तुलसी पुराण, शास्त्र, काव्य आदिमें निष्णात ब्रज और अवधी, दोनों भाषाओंपर अदभुत अधिकार



रखनेवाले, पूर्ववर्ती और समसामयिक भाषा-कवियों के सम्पूर्ण कृतित्व को पारखी, कविकर्मकी समस्त कठिनाइयों के प्रति जागरूक एक ऐसे कवि थे, जिन्होंने नव्रतावश अपने को सर्वथा अयोग्य मानते हुए भी काव्यकी एक नवीन कसौटी की घोषणा की, 'कीरति भनिति भूति मलि सोई । सुरसरि सम सब कहैं हित होई ॥', कविताकी यह कसौटी कि वह सहृदयों को मात्र आनन्दित करे, भक्तिकाल के किसी कविको स्वीकृत नहीं थी, सभी के सम्मुख यही आदर्श था कि उनकी वाणी जन-जन का कल्याण करे । भक्तिकाल के इसी आदर्श को तुलसी ने मार्मिक ढंग से व्यक्त किया है । तुलसी ने प्राकृत जनकों का गुणगान करनेवाले कवियों को धिक्कारा है । इस काल के सभी कवि इसी आदर्श पर चले हैं । परन्तु जनकल्याण की भावना प्रधान होते हुए भी तुलसी में काव्य-सौन्दर्य का जो उत्कर्ष है, उसका उदाहरण मिलना असम्भव है । तुलसी की दृष्टि में व्यापकता और गहराई, दोनों असाधारण हैं, उनकी सहृदयता और संवेदनशीलता पण्डित और मूर्ख, दोनों को हिला देने की शक्ति रखती है । युग-पुरुष की दूरदृष्टि, दार्शनिक की गहरी पैठ और सच्चे कविकी रससिद्ध वाणी से सम्पन्न यह अकेला कवि भक्ति-काल को हिन्दी का 'स्वर्णयुग' सिद्ध कराने में समर्थ है । तुलसी ने अपने समय तक प्रचलित चौपाई-दोहा की वर्णनात्मक शैली, विविध छन्दों की गीति-पदों की स्तोत्रात्मक तथा भावात्मक शैली, सूक्ति-प्रधान दोहा-शैली, छप्पय की वीरकाव्य-शैली, कविता-सवैया की मुक्तक शैली, सभी काव्य-शैलियों का प्रयोग करके तथा रामकथा के चरित्रों में उच्च आदर्श तथा मनोवैज्ञानिक स्वाभाविकता का अद्वितीय समन्वय करके रामभक्ति-काव्य के मावी कवियों के लिए कुछ भी कहने को नहीं छोड़ा । रामभक्ति शाखा (दि०) के अन्य कवियों में अग्रदास और नामादास भक्त ही अधिक हैं, कवि नहीं, प्राणचन्द चौहान और हृदयराम ने नाटक-शैली का प्रयोग किया, परन्तु उन्हें सफलता नहीं मिली । आगे चलकर इस धारामें या तो धार्मिक स्तवनादिकी रचनाएँ हुई या कृष्ण-भक्ति शाखा (दि०) के भड़े अनुकरण में राम-सीता के संयोग-शृंगार के वर्णन लिखे गये ।

रामानन्द और तुलसी के द्वारा रामकी मर्यादा-भक्तिका सामान्यतः व्यापक प्रचार हुआ । परन्तु राम-भक्तिका संघन क्षेत्र रामकी जन्मभूमि अवध प्रदेश ही रहा । भक्तिके जिस रूप ने आसाम-बंगाल से गुजरात तक के बड़े भूभाग को रसमग्न कर दिया, वह था कृष्ण-भक्तिका प्रेम-प्रधान रूप, जिसका कई संघटित सम्प्रदायों ने कृष्णकी जन्मभूमि गोकुल-वृन्दावन को प्रधान केन्द्र बनाकर देशभर में प्रचार किया तथा जो कई शताब्दियों तक संगीत, काव्य, चित्र आदि कलाओं को प्रेरणा, विषय-वस्तु और उद्देश्य प्रदान करता रहा । हिन्दी काव्यकी कृष्ण-भक्ति शाखा इतनी समृद्ध और उत्कृष्ट है कि हम उसे न केवल भक्ति-काल की प्रधान काव्यधारा कह सकते हैं, वरन् सम्पूर्ण मध्ययुग में तथा उसके अनन्तर कमसे कम आधी शताब्दी तक हम कृष्ण-काव्य (दि०) की ही प्रमुखता पाते हैं ।

हिन्दी में कृष्ण-काव्य के प्रथम कवि विद्यापति (चौदहवीं-पन्द्रहवीं शती) कहे जाते हैं, जिनके मैथिल पद कृष्ण-

भक्ति-आन्दोलन के वेग के पूर्व ही रसिक जनों का चित्त हरने लगे थे । परन्तु वास्तव में हिन्दी काल की इस शाखा के प्रवर्तक सुरदास हैं, जिन्हें पुष्टिमार्ग (दि०) के प्रवर्तक महाप्रभु वल्लभाचार्य ने दीक्षा देकर अपना लिया और उनकी काव्य-प्रतिभा का भक्तिके प्रचारार्थ उपयोग किया । इस सम्प्रदाय के अनेक भक्त कवित्व-शक्तिसम्पन्न थे, जिनमें अष्टछाप (दि०) के कुम्भनदास, परमानन्ददास और नन्ददास तथा अन्य भक्त-कवियों में रसखान विशेष प्रसिद्ध हुए । पुष्टिमार्ग के अतिरिक्त गोसाईं हितहरिवंश (जन्म १५०२) द्वारा राधावल्लभी सम्प्रदाय (दि०), बंगाल के महाप्रभु चैतन्यदेव (जन्म १४८५) द्वारा स्थापित गौडीय वैष्णव सम्प्रदाय (दि०) इस काल में कृष्ण-भक्तिका संघटित प्रचार करने में काव्य के माध्यम का भी सफल उपयोग कर रहे थे । इनसे पहले स्थापित हुए यादव और निम्बाक के ब्रह्मा तथा सनकादि सम्प्रदायों के केन्द्र तो मथुरा-वृन्दावन में थे ही । कुछ नवीन सम्प्रदायों—गौडीय वैष्णव सखी और राधावल्लभी के प्रवर्तक भी पहले इन सम्प्रदायों से सम्बन्धित रहे थे । हितहरिवंश स्वयं अत्यन्त सरस कवि थे तथा हरिदास कविके साथ-साथ प्रसिद्ध संगीताचार्य भी थे । इन सभी सम्प्रदायों के अनुयायी सैकड़ों प्रसिद्ध और अप्रसिद्ध कवियों ने भक्ति-काल को हिन्दी साहित्य का सर्वाधिक सम्पन्न काल बनाने में योग दिया । परन्तु भक्ति-काल के समस्त कृतित्व में काव्य का चरम उत्कर्ष सुरदास में पाया जाता है । वस्तुतः वे ही कृष्ण-काव्यधारा की भाषा, शैली, विषय, वस्तु, भाव और विभाव-दर्शन के आदि और अक्षय स्रोत हैं । व्रजभाषा काव्य को एक साथ ही ऐश्वर्य और शोभा, महिमा और सौन्दर्य, गरिमा और श्री से सम्पन्न करके सुरदास ने बिना किसी धूमधाम और नेतृत्व की सजग भावना के चुपचाप काव्य के सहज गुप्त ढंग से युग जीवन की आत्मा को जितनी गहराई और स्थायित्व से प्रभावित किया है उतना कोई दूसरा कवि नहीं कर सका । उनकी सफलता का रहस्य यही है कि उन्होंने सच्चे कवि होने के नाते मनुष्य की सौन्दर्य-वृत्तिको ही परिष्कृत और उदात्त बनाने का उपक्रम किया । यही इस बात का भी कारण है कि उनका नाम युगनेता के रूप में कभी प्रसिद्ध नहीं हुआ, यद्यपि धर्म, दर्शन और नीतिके सभी उत्कृष्ट सिद्धान्त उनकी रचना में निहित हैं । उनका उपदेश सच्चे अर्थ में कान्तासम्मित उपदेश है । वे सोलह आने कवि और सोलह आने भक्त हैं । विषय के बहुत थोड़े से चुने हुए कवियों में उनका स्थान सुनिश्चित है ।

इन सम्प्रदायों से अलग स्वतन्त्र साधना और काव्य-रचना करनेवाले भी अनेक भक्त कवि हो गये हैं । मीराँवाई ऐसी ही थी । उनकी भक्ति-पद्धति में साम्प्रदायिकता का तनिक भी आग्रह नहीं है, यहाँ तक कि उनमें निर्गुण और सगुण का स्वाभाविक समन्वय पाया जाता है । मीराँ के पदों की गीति-भावना भक्तिकाल के काव्य में बेजोड़ है ।

भक्तिकाल की एक और शाखा प्रेममार्गी (सूफी) काव्य-दि० की है । इस शाखा के सभी कवि मुसलमान हैं । वे अन्य भक्त कवियों की तरह भक्तिके प्रचारक नहीं कहे जा सकते । उनका प्रभाव-क्षेत्र अत्यन्त सीमित था । उनके

विचारोंकी पृष्ठभूमि तथा वातावरण विदेशी होते हुए भी उनके दार्शनिक चिन्तनमें वेदान्तसे अद्भुत समता पायी जाती है। उनकी भक्तिका स्वरूप भी प्रपत्ति और प्रेमकी भावनासे ही प्रधानतया निर्मित हुआ है, अतः वैष्णव भक्तिये उसमें अधिक अन्तर नहीं है, केवल प्रतीक और अभिव्यक्तिकी शैलीमें ही भेद है। सूर्यी प्रेमभक्तिने निर्गुण मन्नोंकी भक्तिको तो प्रभावित किया ही था, वैष्णव भक्तिके साथ भी उसके आदान-प्रदानकी सम्भावना असम्भव नहीं है। परन्तु सूर्यी काव्यधाराका महत्त्व उनके सामाजिक पक्षमें इससे अधिक और कुछ नहीं है कि इसने भक्तिये प्रेमपूर्ण, उदार नानववादी, श्रद्धामय वातावरणके निर्माणमें सहायता की। इन काव्यधाराका शुद्ध काव्यकी दृष्टिमें ही विशेष महत्त्व है। सूर्यी कवियोंने प्राचीन कालसे प्रचलित मध्ययुगीन लोककथाओंकी कथाकाव्य या प्रेम-रोमानका अत्यन्त मनोहर रूप देकर कथाके लौकिक प्रेममें गूढ़ आध्यात्मिक प्रेमके संकेत किये हैं। कुतुबनकी 'शृगावती' (१५०१), नझनकी 'मधुमालती', मलिक मुहम्मद जायसीका 'पदमावत' (१५००-१५४०), उसमानकी 'चित्रावली' (१६१३) तथा 'शानदीप' (शेखनवी), 'हस जवाहिर' (कासिमशाह) और 'इन्द्रावती' (नूरमुहम्मद) आदि अनेक प्रेमालयानक काव्य (३०) सर्वसाधारणके नित्यप्रतिके जीवनकी प्रेम-भावनाओंमें ऐसी रहस्यमयी पारलौकिक व्यञ्जनाएँ करते हैं कि काव्यका चमत्कार सहज ही कई गुना बढ़ जाता है। इन कविदोंमें जायसी बड़ी सरलतासे सर्वश्रेष्ठ कवियोंमें स्थान पानेके अधिकारी हैं। उनका 'पदमावत' महाकाव्य कहा जाता है। उनकी बहुत बड़ी विशेषता यह है कि हिन्दीके अन्य भक्तिकालीन काव्य-ग्रन्थोंकी तरह उसमें किसी प्रकारका सिद्धान्तवाद या धार्मिक आग्रह नहीं है। कविके द्रवणशील हृदयकी निर्मल सरस निर्द्वारिणीकी भाँति निरुत्त होकर 'पदमावत' एक महाकाव्य गम्भीर सरिताके रूपमें प्रवाहित होता हुआ अमर्य्य मानवीय भावधारामोंको आत्मसात् करता हुआ अध्यात्मके असीम महासागरमें मिलकर एकाकार हो जाता है। उनमें अवगाहन करनेवाले जितना ही गहरे पेंठते हैं उतने ही मूल्यवान् रत्न उपलब्ध कर सकते हैं। शुद्ध काव्यकी दृष्टिसे 'पदमावत' अद्वितीय महाकाव्य है।

इस प्रकार भक्तिकालकी चारों—निर्गुण, सूर्यी, राम और कृष्ण-काव्यकी धाराओंने काव्यका चतुर्मुखी विकास करके हिन्दी साहित्यको तो गौरवान्वित किया ही, भारतके इस युगकी इतिहासके स्वर्णिम काल कहे जानेमें भी अद्वितीय योग दिया। दार्शनिक पृष्ठभूमि, चिन्तन-पद्धति और साम्प्रदायिक आचार और कर्मकाण्ड आदि अनेक बातोंमें पर्याप्त अन्तर होते हुए भी इन चारों धाराओंमें विलक्षण साम्य दिखाई देना है। ब्रह्मकी अद्वैतता और एकतामें अपने अपने ढंगसे सभीका विद्वान् है। व्यक्तिगत ईश्वरकी कल्पना, इष्टदेवके प्रति अनन्य भाव, उसके नाम और रूप- (या अरूप)के प्रति आत्मीय अनुराग, उसके प्रति किसी-न-किमी भावके प्रेमका सन्बन्ध, उसी प्रेमकी परिपूर्णता और व्यापकतामें आस्था, गुरुके प्रति इष्टदेव जैसी श्रद्धाका भाव आदि प्रवृत्तियाँ सभी भक्ति-सम्प्रदायोंमें पायी जाती

हैं। परन्तु समस्त भक्तिकालीन साहित्यको एक सूत्रमें बाँधनेवाली सबसे प्रमुख विशेषता यह है कि विविध विश्वासों और आचारिक पद्धतियोंवाले इन अगणित कवियोंने मानव-जीवनके लिए जिन मूल्योंकी खोज की, उनमें पूर्ण समान-रूपता है तथा उनके आधारपर स्थापित व्यक्तिगत और सामाजिक मर्यादाओंमें भी कोई मौलिक अन्तर नहीं है।

[सहायक ग्रन्थ—(१) हिन्दी-साहित्यका इतिहास रामचन्द्र शुक्ल, (२) हिन्दी साहित्यकी भूमिका हजारी-प्रसाद द्विवेदी] —त्र० व०

भक्ति-काव्य-दे०—'भक्ति-काल'।

भक्ति रस—भरत(३ श० ३०)ने लेकर पण्डितरान जगन्नाथ(१७-१८ श० ३०)तक रसज्ञानके किसी प्रमुख काव्याचार्यने 'भक्ति रस'को रस-शास्त्रके अन्तर्गत मान्यता प्रदान नहीं की। जिन विश्वनाथने 'वाक्य रसात्मक काव्य'के सिद्धान्तका प्रतिपादन किया और 'मुनि-वचन'-का उल्लेख करते हुए वात्सल्यको नव रसोंके समकक्ष मागोपाग स्थापित किया, उन्होंने भी भक्तिको रस नहीं माना। भक्ति रसकी सिद्धिका वास्तविक स्रोत काव्य-शास्त्र न होकर भक्ति-शास्त्र है, जिसमें मुख्यतया 'गीता', 'भागवत', 'शाण्डिल्य-भक्तिमूत्र', 'नारद-भक्तिमूत्र', 'भक्ति-रसायन' तथा 'हरिभक्तिरसामृतनिधु' प्रभृति ग्रन्थोंकी गणना की जा सकती है।

भक्तिको रस मानना चाहिये या भाव, यह प्रश्न इस बीसवीं शताब्दीतकके काव्य मर्मज्ञोंके आगे एक जटिल समस्याके रूपमें आता रहा है। कुछ विशेषज्ञ भक्तिको वलपूर्वक रस घोषित करते हैं। कुछ परम्परानुमोदित रसोंकी तुलनामें उसे श्रेष्ठ बताते हैं, कुछ शान्त रस और भक्ति रसमें अभेद स्थापित करनेकी चेष्टा करते हैं तथा कुछ उसे अन्य रसोंसे भिन्न, सर्वथा अलौकिक, एक ऐसा रस मानते हैं, जिसके अन्तर्गत शेष सभी प्रधान रसोंका समावेश हो जाता है। उनकी दृष्टिमें भक्ति ही वास्तविक रस है, शेष रस उसके अग या रसाभासमात्र हैं। इस प्रकार भक्ति रसका एक स्वतन्त्र इतिहास है जो रस-तत्त्व-विवेचनकी दृष्टिसे महत्ता रखता है।

'नाट्यशास्त्र'के सर्वप्रधान व्याख्याता अभिनवगुप्त- (१०-११ श० ३०)ने भरतके रस सिद्धान्तकी व्याख्या करते हुए शान्तको तो नवों रस सिद्ध कर दिया, पर नव रसोंके अतिरिक्त अन्य किसी रसकी स्वतन्त्र स्थितिको स्वीकार नहीं किया। नवका नौमेंसे ही किमी-न-किसी रसमें अन्तर्भाव मान लिया और—'एव भक्तावपि वाच्यमिति' लिखकर वही वान भक्तिपर भी लागू कर दी। वही नहीं, उन्होंने भक्तिको रस माननेका स्पष्ट निषेध भी किया है। यथा—'अत एवेश्वरप्रणिधानविषये भक्तिशब्दे स्मृतिमतिधृत्युत्साहाय-नुप्रविष्टेभ्योऽन्यथैवागमिति न तयो पृथग्रसत्वेन गणनम्।' (अभिनवभारती), अर्थात् अतएव ईश्वरोपासना-विषयक भक्ति और श्रद्धा, स्मृति, मति, धृति, उत्साह आदिमें ही समाविष्ट होनेके कारण अग्ररूप ही है, अतः उनका पृथक् रसरूपमें परिगणन नहीं होता। मम्मट(१२ श० ३० पूर्वा०)ने भक्तिका न तो शान्त रसमें अन्तर्भाव माना और न स्वतन्त्र रसरूपमें ही वे उसे स्थापित कर सके। अभिनवगुप्तकी

उक्त धारणासे भी वे सन्तुष्ट नहीं हुए, अतएव मध्यम मार्गका अनुसरण करते हुए उन्होंने भक्तिकी मूल भावना 'देवादि-विषयक रतिकी' व्यभिचारी भावोंसे पुष्ट भाव-विशेषके रूपमें स्पष्ट मान्यता दे दी—'रतिदेवादि विषयका व्यभिचारी तथाऽन्वित । भावः प्रोक्तः ।' (का० प्र० ४५: ३५) ।

क्या रस इतने (नौ) ही है, इस प्रश्नको सामने रखकर जगन्नाथ (१७-१८ श० ई०) ने अपने पूर्वपक्षका निरूपण करते हुए भक्तिकी रस माननेवाले मतके आधारसे पूरी अभिष्टता प्रदर्शित की—'भगवान् जिसके आलम्बन है, रोमांच, अश्रुपातादि, जिसके अनुभाव है, भागवतादि पुराण श्रवणके समय भगवद्भक्त जिसका प्रकट अनुभव करते हैं और भगवान् के प्रति अनुरागस्वरूपा भक्ति ही जिसका स्थायी भाव है उस भक्ति रसका शान्त रसमें अन्तर्भाव नहीं किया जा सकता, क्योंकि अनुराग और विरोग परस्पर विरोधी हैं । किन्तु भक्ति देवादिरति-विषयसे सम्बन्ध रखती है अतएव बंध भावके अन्तर्गत है और उसमें रसत्व नहीं माना जा सकता' । (२० ग० पृ० ४५-४६) । पहले तो लेखकने भक्ति रसके विभाव, अनुभाव, संचारी तथा स्थायी सभी रसार्गोंका उल्लेख करके उसका पूरा स्वरूप खड़ा किया, फिर रसोंके नवत्वकी रूढ़िके आग्रह से उसने शान्त रसमें भक्ति रसके अन्तर्भावपर विचार किया है । तदनन्तर 'मुनि-वचन'का उल्लेखन न हो जाय यह सोचकर भक्तिकी रस न मानकर भाव माननेके पक्षका ही समर्थन कर दिया । तर्क यह दिया कि देवादिविषयक रतिके आधारपर भक्ति रसको माना जायेगा तो पुत्रादि-विषयक रतिके आधारपर भी स्वतन्त्र रस (वात्सल्य) मानना प्रहेगा । यही नहीं, इससे आगे 'जुगुप्सा' और 'शोक'को स्थायी भाव न मानकर शुद्ध भाव ही मनवानेका आग्रह किया जा सकता है, जिसके परिणामस्वरूप सारा रसशास्त्र विश्वखल हो जानेकी आशंका होती है (इत्यखिलदर्शन व्याकुली स्यात्), अतएव मुनि-वचनसे नियन्त्रित रसोंकी नवत्व गणना ही मान्य होनी चाहिये । यहाँ पण्डितराजने निश्चय ही सकीर्ण परम्परावादी दृष्टिकोणका परिचय दिया है । अनुराग और विरागके विरोधकी जो महत्त्वपूर्ण समस्या उन्होंने उठायी, उसका भी समुचित विश्लेषण-विवेचन नहीं किया गया । भक्तिमें अनुराग ईश्वरके प्रति और विराग संसारके प्रति रहता है, अत आलम्बन-भेद होनेसे दोनोंका जैसे-विरोध सिद्ध नहीं होता जैसे 'रसगंगाधर'के रचयिताने परिकल्पित कर लिया ।

'भामह' (७ श० ई० पूर्वा०), दण्डी (७वीं श० ई०) आदि द्वारा मान्य 'प्रेयम्' अलंकारमें जिन रत्यादिक भावोंका समावेश होता था उनमें पुत्रविषयक रतिकी तरह देवादि-विषयक रतिकी भी गणना की जा सकती है, इसका सप्रमाण निर्देश करते हुए भक्ति रसके विकासका कुछ सम्बन्ध उक्त अलंकारसे भी बताया गया है (स० सा० ३० क० पौदार पृ० ९०-९१) । भक्ति-शास्त्रमें गीता-उपनिषद्के अन्तर्गत ब्रह्मके रसमय तथा आनन्दमय होनेका अनेक स्थलोंपर उल्लेख मिलता है । गीतामें भक्ति और भक्तिकी विशेष महत्ता प्रदान की गयी है, किन्तु 'भागवत-पुराण'की ही भक्तिकी व्यापक एवं श्रेष्ठ स्वरूपमें प्रतिष्ठापित

करनेका मौलिक श्रेय है । 'भागवत'के प्रारम्भमें ही भगवद्विषयक अलौकिक रस तथा उसके रसिकोंका उल्लेख मिलता है—'निगमकल्पतरोर्गलितं फलं शुक्लमुखाद-मृतद्रवसंयुतम् । पिवत भागवत रसमालयम् मुहुरहो रसिकां मुवि भावुका ।' (१. ३) । भक्ति रसकी महत्ता तथा उसका स्वरूप 'भागवत'में स्थान-स्थानपर व्यक्त किया है, (दि० श्लोक—४. ९. १०, ६. १२, २२, ११. ३. ३२ आदि) । शाण्डिल्य भक्ति-सूत्रमें भक्तिकी 'परानु-रक्तिर्भावरे' रूपमें परिभाषित करते हुए उसे द्वैपकी विरोधिनी तथा 'रस'से प्रतिपाद्य होनेके कारण भी राग-स्वरूपा माना गया है—'द्वैपप्रतिपक्षभावादसशब्दाच्च 'परमप्रेमरूपा' कहा गया है । इन सूत्र-ग्रन्थोंमें शान और भक्तिके पारस्परिक सम्बन्ध तथा राग और विरागकी भावनाके भक्तिगत अवरोधपर भी सूक्ष्म प्रकाश डाला गया है । भक्तिकी उपलब्धि अमृतत्व, तृप्ति और सिद्धिकारक होती है तथा उससे शोक, द्वेष, रति और उत्साह आदिका शमन होता है (ना० म० ४-५) । इसे बताकर शान्त और भक्ति रसके बीच जो द्वैध खड़ा करनेकी चेष्टा की जाती है उसका तात्त्विक निषेध किया गया है ।

मधुसूदन सरस्वतीके 'भक्तिरसायन' नामक ग्रन्थमें भक्तिके अलौकिक महत्त्व और रसत्वका विशद निरूपण करते हुए उसे एक ओर दसवाँ रस बताया गया है तो दूसरी ओर सब रसोंसे श्रेष्ठ भी माना गया है । उसके रसार्गोंका निर्देश भी 'भक्तिरसायन'में मिलता है । 'भगवद्भक्तिचन्द्रिका' नामक ग्रन्थके रचयिताने भी पराभक्तिकी रस कहा है—'पराभक्ति प्रोक्ता रस इति' (अमृततरसोल्लास) ।

गौडीय सम्प्रदायके प्रतिष्ठित आचार्य रूपगोस्वामी- (१५-१६ श० ई०) कृत 'हरिभक्तिरसःसन्तसिन्धु'में काव्यशास्त्रीय दृष्टिसे भक्ति रसका विस्तार एक मुनिश्चित व्यवस्थाके साथ किया गया है । 'भागवत'के बाद भक्ति रसकी मान्यताका सर्वाधिक श्रेय रूपगोस्वामीको ही है । उन्होंने भक्तिके पाँच रूप माने—१ शान्ति, २ प्रीति, ३. प्रेय, ४. वत्सल, ५. मधुर । ये शान्त, दास्य, सख्य, वात्सल्य, माधुर्य पाँच भाव-भक्तिके मूल हैं । उत्कृष्टताके आधारपर भक्ति रस पराकोटि और अपराकोटिका माना गया है । इन भावोंका मूल 'भागवत'की नवधा भक्ति तथा 'नारद-भक्ति-सूत्र'की एकादश आसक्तियोंमें मिल जाता है । ग्रन्थके दक्षिण विभागमें भक्तिके रसार्गोंका विवेचन विस्तार सहित किया गया है । चैतन्य महाप्रभु गौडीय भक्ति-सम्प्रदायके प्रवर्तक थे । उनकी उपासनाका आधार रसभावित तीव्र प्रेमानुभूति रहती है, अतएव उन्हींके सम्प्रदाय-में भक्ति रसका विशद विस्तार हुआ, यह स्वभाविक ही था ।

हिन्दीमें रीतिकालीन काव्याचार्योंने भक्तिमूलक काव्य-की तो रचना की, परन्तु काव्य रसके रूपमें भक्तिकी प्रतिष्ठाका कदाचित् कोई भी प्रयास उन्होंने नहीं किया । देवने अवश्य भक्ति रसपर विचार करते हुए उसके प्रेम, शुद्ध तथा प्रेमशुद्ध नामक तीन भेद किये हैं और प्रेमाश्रयी

भक्तिके अन्तर्गत शान्तकी गणना की है।

आधुनिक लेखकों में हरिऔधजी इस नियमिने सबसे अधिक ध्यान दिया जो उनके 'वात्मस्य रस' शीर्षक निबन्ध में भक्तिविषयक प्रसंगान्तर बनकर नीत्रताने व्यक्त हुआ। भक्ति रसका महत्त्व अन्य रसोंकी तुलनामें बताने हुए उन्होंने लिखा—'परमात्माका नाम रस है। श्रुति कहती 'रसो वै सः'। रस शब्दका अर्थ है—'य रमयति आनन्दयति स रसः'। वेण्णवोंकी माधुर्य उपासना परम प्रिय है अतएव भगवदनुरागरूपा भक्तिकी रस मानते हैं।

मेरा विचार है कि वत्सलमें उतना चमत्कार नहीं जितना भक्तिमें। हरिश्चन्द्रने 'भक्ति वा दास्य' लिखकर उसे दास्यतक परिमित कर दिया है, किन्तु भक्ति बहुत व्यापक और उन्नत है, साथ ही उसमें इतना चमत्कार है कि शृंगार रस भी इसकी समता नहीं कर सकता (को० रमा० नं०, पृ० ४२५-२६)। इसी प्रकार कन्हैयालाल पोद्दारने भी इस सनस्यापर विचार करते हुए कि 'भक्ति भाव है या रस', अपना मत बलपूर्वक भक्तिके रसत्वके पक्षमें दिया है—'दुःख और आश्चर्य है कि जिन साध्यामान शृंगारादि रसोंमें चिदानन्दके अशाश्वके स्फुरण मात्रने रसानुभूति होती है, उनको रस सझा दी जाती है और जो साक्षात् चिदानन्दात्मक भक्ति रस है उसे रस न मानकर भाव माना गया है। वही क्यों, क्रोध, मय, जुगुप्सा आदि स्थायी भावोंकी (जो प्रत्यक्षतः सुख-विरोधी हैं) रीढ़, कल्प, भयानक और बीभत्स रसकी सझा दी गयी है (सा० स० पृ० ७०-७३)। पोद्दारने भक्ति रसके रसगोंकी व्याख्या निम्नलिखित रूपमें निर्धारित की है और नवको अलौकिक माना है। स्थायी भाव—भगद्विषयक अनुराग। आलम्बन विभाव—भगवान् राम, हृष्ण आदिके अखिल-विश्व-सौन्दर्य-निधि दिव्य विग्रह। अनुभाव—भगवान्के अनन्य प्रेमजन्य अश्रु, रोमान् आदि। व्यभिचारी भाव—हर्ष, सुख, आवेग, चपलता, उन्माद, चिन्ता, वैश्य, धृति, स्मृति और मति। शान्त रसकी तरह ही उन्होंने भक्ति रसको वास्तविक ब्रह्मानन्द-सहोदर बताया है। रति स्थायी आलम्बन-भेदमें ही रस या भाव होता है, अतएव अलौकिक आलम्बन होनेसे तो यह अलौकिक भक्ति रस होगा ही।

आधुनिक नराठी रस-शास्त्रियोंने भक्ति रसकी समस्या-पर गम्भीरतापूर्वक विचार किया है। बाटवेने बीभत्स तथा रीढ़ रसको कम करके नव रसोंमें उनके स्थानपर वात्सल्य और भक्ति रसको स्थापित करनेका प्रस्ताव किया है (रसविमर्श)। टी०के० वेङ्कटने इसमें भरतके रस-चतुष्टयकी व्यवस्था भग होती हुई देखकर बाटवेके मतका तीव्र विरोध किया है। उनकी वारणा है कि रस-व्यवस्थाका मूल आधार 'देवासुर-कथा' है और रीढ़ और बीभत्सको निकाल देनेसे वह बिना रावणके रामायण जैसी एकपक्षी हो जाती है (आलोचना अंक ४. पृ० ८६)। मा० दा० आलतेकर भक्तिका शृंगारमें अन्तर्भाव करने हैं, इसी तरह क० कोल्हटकर अदभुतमें। आनन्दप्रकाश दीक्षितने इनके मतका समर्थ विरोध किया है। द० सा० प० निर्जीव आलम्बन होनेसे, 'रा० श्रीनग भक्तिकी अव्यापकता तथा उसकी

मूल भावना न होनेसे तथा रा० द्विगुणकर भक्तिके विक्रियाहीन होनेसे उसको रसस्यका अधिकारी नहीं मानते। शिवराम पन्तने भक्तिके विविध रूपोंकी कल्पना करके 'देशभक्ति को मन्त्र रस बनाया है, जिसका व्यापक भाव उन्होंने 'देशाभिमान' निर्धारित किया है।

वस्तुतः भक्ति रसका आलम्बन लौकिक न होकर अलौकिक ही मानना नमीचीन होगा। भक्तियात्रमें निराकार-निर्गुण ब्रह्मकी अवतारवादके आधारपर इस प्रकार भगुण साकार कल्पना की गयी कि वह भक्ति-भावनाका वास्तविक आलम्बन बन सका। निश्चय ही भक्ति-काव्यमें भावनाका जो विस्तार भारतीय साहित्यमें मिलता है उसको देखते हुए भक्तिको रस न स्वीकार करना वस्तुस्थितिकी उपेक्षा करना है। यह अवश्य है कि महत्त्वके साथ भक्ति रसकी अपनी अनेक सीमाएँ भी हैं जिनकी उपेक्षा नहीं की जा सकती। भारतकी सभी प्रमुख प्रान्तीय भाषाओंमें भक्तिका साहित्य उपलब्ध होना है। हिन्दी साहित्यमें सू०, तुलसी, मोरों आदिकी रचनाएँ भी भक्ति रसका श्रेष्ठ उदाहरण प्रस्तुत करती हैं। निर्गुणधाराके काव्यमें जहाँतक वेण्व भावनाका प्रवेश हुआ है वहाँतक भक्ति रसकी व्याप्ति है, अन्यथा नहीं। विशेषके लिए दे०—'उच्चल रस' तथा 'माधुर्य रस'। —३० गु०

भक्तिवाद—'ध्वन्यालोक'में उद्धृष्ट तीन ध्वनि-विरोधी मतोंमेंसे दूसरा। ध्वनिकारका कथन है कि कुछ लोग ध्वनिको भाक्त (गौण अथवा लक्षणागन्त्य) भी कहते हैं। लक्षणाके तीन तत्त्व माने जाते हैं और उन्हीं तीनों तत्त्वोंके आधारपर भक्ति शब्दकी तीन प्रकारकी व्युत्पत्ति की जाती है—'मुख्यार्थस्य भगो भक्ति' (भक्ति-पृथक्-पृथक् भाग) में मुख्यार्थ बाध, 'मज्जने मेव्यते पदार्थेन इति सामीप्यादिषु भी भक्ति' से सामीप्य आदि अर्थान्तरकी सिद्धि तथा 'प्रतिपाद्ये शैत्यपावनत्वाद्वा श्रद्धातिशयो भक्ति' से प्रयोजनकी सिद्धि सूचित होती है और इन तीनों तत्त्वोंसे आगत लक्ष्य अर्थको भाक्त कहते हैं—तब आगत भाक्त। मीमांसकोंने लक्षणाके दो भेद—गौणी तथा शुद्धामें गौणीको एक स्वतंत्र शब्दव्यापार माना है और भक्ति पदसे वे गौणी श्रुतिका ही धोतन करते हैं (विशेषके लिए दे०—हि० ध्व० पृ० १०)।

उपर्युक्त अलंकारशास्त्रियों एवं मीमांसकोंने व्यंग्यार्थका निषेध नहीं किया। वे उसकी स्थितिको स्वीकार करते हैं, किन्तु लक्षणाके अन्तर्गत ही उसका अन्तर्भाव कर लेते हैं। इनके पक्षको मन्देहमूलक कहा गया है, क्योंकि ये श्रुतोंके साथ व्यंग्यार्थका विरोध नहीं करते हैं। सभी ध्वन्याचार्योंने भाक्तवादियोंकी स्थापनाको त्रामक सिद्ध किया है। उनका प्रधान तर्क यह है कि लक्षणामें मुख्यार्थ बाधित होनेके उपरान्त लक्ष्यार्थका बोध होता है, पर जिस प्रयोजनकी प्रतीति उत्पन्न करानेके लिए लक्षणाका सहारा लिया जाता है उसकी प्रतीति ऐसी होती है जिसमें व्यङ्ग्यव्यापार-के अतिरिक्त और कोई भी व्यापार समर्थ नहीं होता है (यस्य प्रतीतिमाधातु लक्षणा समुपास्ते। फले शब्दकगन्धेऽत्र व्यङ्ग्यव्यापारो क्रिया—का० प्र० १४)। —३० अं० शु०



**भगवती नैरात्मा**—नैरात्मा वस्तुतः शून्यताकी संज्ञा है। 'गुह्यसिद्धि' में बताया गया है कि बुद्ध भगवान्‌के रूपमें भगवती नैरात्माके साथ निवास करते हैं। बोधिचित्त जाग्रत होकर उपायके रूपमें नैरात्मामें विलीन होकर शून्यता-लाभ करता है। युगनद्धमें महासुद्धा ही भगवती नैरात्माका प्रतीक मानी जाती है। (दि०—'महासुद्धा')—५० वी० भा०

**भजन-प्रक्रम**—दे०—'शब्द-दोष', सोलहवाँ 'वाक्य-दोष'।

**भजन**—स्तुति, स्तोत्र और स्तवनका लोकरूप ही भजन है। उपासनापरक गीतोंकी संज्ञा 'भजन' है। सगुणोपासनाके कारण इस विधानको अधिक प्रसार मिला। स्तोत्रग्रन्थ, धर्म-सम्बन्धी पंचक, अष्टक, दशकादि रचनाएँ इस पद्धतिके अन्तर्गत हैं, यद्यपि ये भजन नहीं हैं। 'भज गोविन्द भज गोविन्द गोविन्द भज मूढमते' इस पद्धतिकी सर्वाधिक प्रसिद्ध रचना है। बौद्ध, जैन और तत्पश्चात् पौराणिक हिन्दू धर्मने यह रचना-विधि अपनायी। लोक-रचना-विधिका यह धार्मिक अभियान है। भजनके लिए न तो कोई विशेष छन्द है और न गेयताकी दृष्टिसे कोई राग विशेष। स्तोत्र-काव्य जहाँ विशेष रूपसे छन्दात्मक हैं, वहाँ भजन गेय पदाश्रित है। प्रातः काल गाये जानेवाले भजनको 'प्रभाती' कहते हैं। संस्कृतमें भी 'प्रभात-स्तोत्र' हैं, जिनमेंसे श्रीहर्ष-कृत 'सुप्रभातस्तोत्र' में बुद्धकी प्रार्थना 'स्रग्धरा' वृत्तमें है। यामुनाचार्य (अनुमानत सन् १००० ई०) ने लक्ष्मी और विष्णुकी स्तुतिमें रचनाएँ की थीं। स्वामी रामानन्दके कारण उत्तरी भारतमें भक्तिकी जो धारा बही उससे गेय पदोंमें भजनोंकी रचनाको प्रोत्साहन मिला। भजनमें इष्टका रूप-कीर्तन अथवा गुण-कीर्तन होता है। अपने दैन्य और इष्टदेवकी वत्सलताके वर्णन इसमें मिलेंगे। भजनका एक विभेद 'आरती' है। 'गोरखवानी' में सगृहीत 'आरती' की प्रथम पंक्ति है 'नाथ निरंजन आरती गाऊँ। गुरुदयाल अग्यौ जो पाऊँ'। प्रभातीमें 'जागिये ब्रजराज कुँवर पंछी वन बोले' महत्त्वपूर्ण रचना है। मिथिलामें शिवोपासनापरक गीतोंकी संज्ञा 'नाचारी' है। भजनोंका विभेद 'निरुन' भी है, जिसमें वैराग्यमय जीवनका उत्कर्ष वर्णित रहता है। इसमें सगुणोपासनापरक गेय पद भी आते हैं। वल्लभ सम्प्रदायने भजनके स्थानमें कीर्तनको अधिक महत्त्व दिया, जिसमें इष्टदेवके रूप-गुण-कीर्तनको और अधिक ध्यान रहता है। कीर्तनमें सामूहिकताका अंश अधिक है और भजनमें वैयक्तिक साधनाका तत्त्व, यद्यपि कीर्तन वैयक्तिक भी हो सकता है और भजन सामूहिक भी। (दि०—'पद') —रा० खे० पा०

**भय**—भयानक रसका स्थायी भाव भय है। 'नाट्यशास्त्र' में लिखा है—'नयका सम्बन्ध स्त्रियों तथा नीच प्रकृतिके लोगोंसे है। यह अपनेने श्रेष्ठ व्यक्तियों तथा राजाके प्रति किये गये अपराध, वनमें भ्रमण, हाथी या सर्प देख लेना, शून्य गृहमें ठहरना, गुरुजनोंकी भर्त्सना, वरसातकी अँधेरी रात, उल्लूक तथा रातकी बाहर निकलनेवाले जानवरोंके शब्दका श्रवण इत्यादि विभावों द्वारा उत्पन्न होता है।' (ना० शा० ७ २१ ग)। 'साहित्यदर्पण' के अनुसार किसी रौद्र (सिंहादि) की शक्तिसे उत्पन्न, चित्तको व्याकुल करनेवाला भाव 'भय' कहलाता है (३ १७८)। हरिवीध-

का कथन है, 'अपराध, भयंकर शब्द, विकृत चेष्टा और रौद्रमूर्ति जीवादि द्वारा जो मनोविकार उत्पन्न होता है, उसका नाम भय है।'।

प्रसिद्ध मनोवैज्ञानिक मैकडुनलके अनुसार, जिसने प्रवृत्तिमूलक कृतिपय प्रधान भावोंका निरूपण किया है, भयका भाव किसी वस्तुसे वच निकलने अथवा भागनेकी सहज प्रवृत्तिसे सम्बन्धित है। भय पहुँचानेवाली वस्तु अपनी विकारलतासे मनुष्यका मनोबल ध्वस्त कर देती है और वह पलायन अथवा अन्य प्रकारसे दैन्य-प्रदर्शन करनेके लिए बाध्य हो जाता है। भयका कारण कोई गोचर वस्तु ही नहीं होती, अपितु कल्पनागृहीत विचार भी होता है। मूल तत्त्व है अपकार या अनिष्टकी निश्चित सम्भावना। लेकिन जहाँ इष्टहानि एव अनिष्टका अनुमान हो, वहाँ शका नामक संचारी भाव होता है, भय स्थायी नहीं।

भय तथा त्रासका अन्तर भी समझ लेना चाहिये। भरतके अनुसार, विजलीकी चमक, उल्का, गर्जन, भूकम्प, वादल, बड़े-बड़े जानवरोंका धीप इत्यादि कारणोंसे त्रास उत्पन्न होता है। अर्थात् किसी रूप या शब्दके गोचर होनेपर तत्क्षण कँपा देनेवाला मनोवेग त्रास है। भयसे आलम्बनकी निश्चित भावना होती है तथा उसका लक्ष्य भी निश्चित होता है, जब कि त्रासमें विषयकी स्पष्ट भावना नहीं होती और न कोई उसका लक्ष्य ही होता है। इसलिए त्रास संचारी है, स्थायी नहीं। रूपगोस्वामीके अनुसार 'गात्रोत्कम्पो मन कम्प सहसा त्रास उच्चते। पूर्वापरविचारोत्थ भयं त्रासात् पृथक् भवेत्।' (ह० भ० २० सि०), अर्थात् त्रासमें सहसा कम्प होता है, किन्तु भय पूर्वापरके विचारसे उत्पन्न होता है।

अंका, चिन्ता, ग्लानि, त्रास, दीनता इत्यादि भयके व्यभिचारी भाव हैं। उदा०—'काली हृद काली लख्यो वनमाली ढिग आतु। मन्द-मन्द गति भीत ज्यों चलन लख्यो विकुलातु।' (पोद्दार २० म०) 'भीत ज्यों'से भय भावमात्रकी व्यञ्जना है, स्थायीका प्रस्फुटन नहीं हुआ है। —२० ति०

**भयानक रस**—भानुदत्तके अनुसार, 'भयका परिपोष' अथवा 'सम्पूर्ण इन्द्रियोंका विक्षोभ' भयानक रस है। अर्थात् भयोत्पादक वस्तुओंके दर्शन या श्रवणसे अथवा शत्रु इत्यादिके विद्रोहपूर्ण आचरणसे जब हृदयस्थ 'भय' स्थायी भाव परिपुष्ट होकर आस्वाद्य बनता है, तब वहाँ भयानक रस होता है। इसमें सम्पूर्ण इन्द्रियोंमें विक्षोभ उत्पन्न हो जाता है। हिन्दीके आचार्य सोमनाथने 'रसपीयूषनिधि' में भयानक रसकी यह परिभाषा दी है—'सुनि कथितमें व्यंगि भय जब ही परगट होय। तहीं भयानक रस बरनि कहैं सवै कवि लोय।' भरत मुनिने इसका रंग काला तथा देवता कालदेवको बताया है। भानुदत्तके अनुसार इसका वर्ण श्याम और देवता यम है।

'नाट्यशास्त्र' में भयानक रसकी प्रधान रसामें न परिगणित कर, वीभत्स रससे उत्पन्न बताया गया है। वीभत्स रसका स्थायी भाव जुगुप्सा है। अप्रिय वस्तुके दर्शन, स्पर्शन अथवा स्मरणमें उत्पन्न घृणाका भाव



जुगुप्सा कहलाना है। अपराध, विह्वल रव अथवा विह्वल प्राणीसे उत्पन्न मनोविकार भय कहा गया है। भरतने वामनके दर्शनसे भयानककी उत्पत्ति मानी है। लेकिन आधुनिक मनोविज्ञानने भय एव ज़ुगुप्सा, दोनोंको प्रवृत्ति-प्रेरित प्रधान भावोंमें गिनाया है। वास्तवमें भयानकको वामनसे उत्पन्न बनानेका कोई नमीचीन मनोवैज्ञानिक आधार प्रतीत नहीं होता। अपितु, भय घृणाकी तुलनामें अधिक आदिम (primitive) मनोवृत्ति प्रतीत होता है। नृत्यविदोंने मानव-विकासका अध्ययन करने हुए भयको मानवी नस्लुतिके एक बहुत बड़े भागका प्रधान कारण सिद्ध किया है। भरतने भयानकके कारणोंमें विह्वल शब्दवाले प्राणियोंका दर्शन, गीदड, उल्लूक, व्याकुलता, खाली घर, वन-प्रदेश, मरण, सन्धियोंकी मृत्यु या बन्धनका दर्शन, श्रवण या कथन इत्यादिको निर्दिष्ट किया है, जब कि वामनसे विभागोंमें अननोहर तथा अप्रियका दर्शन, अनिष्टका श्रवण, दर्शन या कथन इत्यादिको परिगणित किया है। इस उल्लेखमें ही स्पष्ट होता है कि भयके उद्रेकके लिए ज़ुगुप्साकी अपेक्षा अधिक अवसर तथा परिस्थितियाँ उपलब्ध हैं, अर्थात् भयका क्षेत्र ज़ुगुप्साकी तुलनामें अधिक व्यापक है और इसीलिए भय ज़ुगुप्साकी अपेक्षा अधिक शक्तिशाली मनोविकार सिद्ध होता है। पुनः भयके मूलमें संरक्षणकी प्रवृत्ति कार्यशील होती है। प्राणिजगत्में यह वर्तमान रहता है तथा मनपर इसका सर्वाधिक प्रभाव पड़ता है। अतएव भयानक रसको वामनसे उत्पन्न बताना सुक्तिमगत् प्रतीत नहीं होता।

‘साहित्यदर्पण’में भयानक रसको ‘स्त्रीनीचप्रकृति’ कहा गया है। इसका अभिप्राय यह है कि इस रसके आश्रय स्त्री, नीच प्रकृतिवाले व्यक्ति, बालक तथा कोई भी कातर प्राणी होने हैं—‘भयानको भवेन्नेता बाल स्त्रीकातर पुनः’ (अक्षरमाहि . ४००)। अपराध करनेवाला व्यक्ति भी अपने अपराधके ज्ञानसे भयभीत होता है।

भयानकके आलम्बन व्याघ्र इत्यादि हिंसक जीव, शत्रु, निर्जन प्रदेश, स्वयं किया गया अपराध इत्यादि हैं। शत्रुकी चेष्टाएँ, असहायता उद्दीपन हैं तथा स्वेद, विवर्णता, कम्प, अश्रु, रोमाच इत्यादि अनुभाव हैं। त्रास, मोह, ज़ुगुप्सा, दैन्य, सङ्कट, अपसार, चिन्ता, आवेग इत्यादि उसके व्यभिचारी भाव हैं।

हिन्दीके आचार्य कुलपतिने इन सभी उपादानोंको एकत्र समेटकर भयानक रसका यों वर्णन किया है—‘बाघ व्याल विकराल रण, सूनी वन गृह देख। ने रावर अपराध पुनि, भय विभाव यह लेख। कम्प रोम प्रस्वेद पुनि, यह अनुभाव वरानि। मोह मूर्छा दीनता, यह संचारी जानि। इनतें नृत्य कवित्तमें, अति भय परगट होय। कवि सहृदयको मन गमन, कहै भयानक सोय।’ (२० २०)। भानुदत्तने ‘रसतरंगिणी’में भयानक रसके दो भेद किये हैं—पहला स्वनिष्ठ तथा दूसरा परनिष्ठ। स्वनिष्ठ भयानक वहाँ होता है जहाँ भयका आलम्बन स्वयं आश्रयमें रहता है और परनिष्ठ भयानक वहाँ होता है जहाँ भयका आलम्बन आश्रयमें वर्तमान न होकर उससे बाहर, पृथक् होता है। स्वनिष्ठ भयानक अपराधजन्य भयसे उत्पन्न होता है,

अर्थात् आश्रय स्वयं अपने किये अपराधसे ही टरता है। उदा०—‘कर्तव्य अपना हम नमय होता न मुझको ज्ञात है। कुहराज चिन्ताग्रस्त मेरा नल रहा सब गान है। अतएव मुझको अभय देकर आप रक्षित कीजिये। या पार्थ-प्रण करने विफल अन्यत्र जाने दीजिये।’ (मैथिलीशरण गुप्त ज० व०)। अपने वधके लिए अर्जुनको प्रतिष्ठा सुनकर जयद्रथने ये वचन दुर्योधनसे कहे हैं। अभिमन्यु-वधका अपराध आलम्बन है, अर्जुनका प्रण उद्दीपन है, त्रास इत्यादि संचारी है तथा जयद्रथका चिन्तित होना, गात्र जलना तथा कर्तव्यविमूढ़ होना अनुभाव है। इन उपादानोंमें पुष्ट होकर भय स्थायी भयानक रसकी निष्पत्ति समर्थ हुआ है। परनिष्ठ भयानक रसका उदा०—‘एक ओर अजगरहिं लखि, एक ओर गृगराय। विकल बड़ोही बीच ही, परची मूर्छा खाय।’ (का० ४०), यहाँ अजगर और सिंह आलम्बन हैं, उन दोनों जीवोंकी भयानक आकृति तथा चेष्टाएँ उद्दीपन हैं, स्वेद, कम्प, रोमाच आदि संचारी हैं और मूर्छा, विकलता आदि अनुभाव हैं। इन नवसे भय स्थायी पुष्ट होकर भयानक रसकी प्रतीति कराना है।

लेकिन कहीं-कहीं भय स्थायी होनेपर भी भयानक रस नहीं होता है, क्योंकि वहाँ कविका अभीष्ट कुछ और भी होता है, यथा—‘सूत्रनि सानि पद्मावतु है निज फौज लखे मरहट्टन केरी। औरंग आपुनि दुग्न जमाति विलोकन तेरिफ फौज दरेरी। साहि-तनै सिक्काहि भई भनि भूपन यों तुव धाक घनेरी। रातहु घौम डिलीस तऊँ तुव सेन कि सुरति सुरति घेरी।’ (भूषण)। यहाँ शिवाजी आलम्बन, उनके पराक्रमका सरण उद्दीपन, औरंगजेबको अपनी ही सेनामें शिवाजीकी सेनाका भ्रम होना अनुभाव तथा चिन्ता, त्रास इत्यादि संचारी है। इन सभी अवयवोंमें भय स्थायीकी अभिव्यक्ति होती है, परन्तु कविका अभीष्ट यहाँ शिवाजीकी प्रशंसा करना है, अतएव यहाँ भय ‘राजविषयक रतिभाव’में मिल गया है और गौण बन गया है। इसलिए यहाँ भयानक रसकी निष्पत्ति नहीं मानी जायगी।

भयानक रसका शृंगार, वीर, रौद्र, हान्य एव शान्तिके साथ विरोध बताया गया है। वीरगाथात्मक ‘रामो’ ग्रन्थोंमें युद्ध, रण, प्रयाण, विजय आदि अवसरोंपर भयानक रसका सुन्दर वर्णन मिलता है। ‘रामचरितमानस’में लंकाकाण्डमें भयानकके प्रभावशील चित्र अंकित हैं। हनुमान् द्वारा लंकादहनका प्रसंग भयानक रसकी प्रतीतिके लिए पठनीय है। रीति-कालीन वीरकाव्योंमें भी भयका संचार करनेवाले अनेक प्रसंग हैं। भूषणकी रचनाएँ इस सम्बन्धमें विशेष महत्त्वपूर्ण हैं। भारतेन्दु द्वारा प्रणीत ‘सत्य हरिश्चन्द्र’ नाटकमें इमशान-वर्णनके प्रसंगमें भयानक रसका सजीव प्रनिफलन हुआ है। इस सम्बन्धमें ‘रूखा चहुँ दिशि रत टरत सुनिकै नर-नारी’से प्रारम्भ होनेवाला पद्य-खण्ड द्रष्टव्य है। वर्तमान कालमें मैथिलीशरण गुप्त, ज्यामनारायण पाण्डेय, दिनकर इत्यादिकी विविध रचनाओंमें भयानक रसका उल्लेख्य प्रयोग हुआ है। छायावादी काव्यकी प्रकृतिके यह रस प्रतिकूल है, परन्तु नवीन काव्यमें वैचित्र्यके साथ यत्र-तत्र इनकी भी झलक मिलती है।

**भरथरी**—राजा भरथरीकी लोकगाथा सारंगी बजाकर भिक्षाकी याचना करनेवाले जोगियों द्वारा बड़े प्रेमसे गायी जाती है। ये जोगी इस गाथाको गाकर किसीको पूरा नहीं लिखाते। उनका विश्वास है कि इस सम्पूर्ण गाथाको लिखने तथा लिखानेवाले दोनों व्यक्तियोंका सर्वनाश हो जाता है। संस्कृतके सुप्रसिद्ध कवि राजा भर्तृहरिको कौन नहीं जानता, जिन्होंने शृंगार, नीति तथा वैराग्य-शतकोकी रचना कर अमरताको प्राप्त किया है। लोकगीतोंमें वर्णित भरथरी तथा राजा भर्तृहरि, दोनों एक ही व्यक्ति हैं, यह कहना कठिन है, परन्तु दोनोंके कथानकोंमें बहुत कुछ साम्य है। भरथरीकी कथा मक्षेपमें इस प्रकार है—

उज्जैनमें राजा इन्द्रसेन राज्य करते थे, जिनके लड़केका नाम चन्द्रसेन था। भरथरी इन्हींके पुत्र थे। इनकी माताका नाम रूपदेई और स्त्रीका नाम सामदेई था, जो सिंहल द्वीपकी राजकुमारी थी। विवाहके पश्चात् जब भरथरी शयनकक्षमें गये, तब उन्होंने अपनी खाटको टूटा पाया तथा इसका कारण अपनी स्त्रीसे पूछा, जिसका सन्तोषजनक वह उत्तर न दे सकी। मसारकी झड़टोंसे ऊबकर भरथरी गुरु गोरखनाथके चेला बन जाते हैं, परन्तु स्न्यास-धर्ममें दीक्षित होनेके पहले अपनी स्त्रीसे भिक्षा माँगकर लाना उनके लिए आवश्यक था। वे भिक्षाकी याचना करनेके लिए अपने घर गये। सामदेईने यह पहचानकर कि भिक्षुक अन्य कोई व्यक्ति नहीं बल्कि मेरा पति ही है, भिक्षा देना पहले अस्वीकार कर दिया, परन्तु बहुत अनुनय-विनयके पश्चात् इस प्रार्थनाको स्वीकार कर लिया। भरथरीने गोरखनाथसे दीक्षा ग्रहण कर कामरूप (आसाम) देशकी यात्रा की। इस प्रकार वे अन्ततः भ्रमण करते हुए यति-धर्मका पालन करते रहे।

भरथरीकी लोकगाथा भी कुछ कम प्रचलित नहीं है। उत्तरप्रदेशके पूर्वी जिलोंमें नाथपन्थी जोगी, जिन्हें 'साँई' भी कहते हैं, सारंगी बजाकर इस गीतको गाते फिरते हैं। भरथरीकी गाथा में गोपीचन्दके समसामयिक होनेका उल्लेख पाया जाता है, परन्तु ऐतिहासिक दृष्टिसे दोनोंके समयमें बड़ा ही अन्तर है। लोकगाथाओंमें गोपीचन्द तथा भरथरी, दोनों ही गोरखनाथके शिष्य बतलाये गये हैं। सम्भवतः इसीके आधारपर दोनोंके समसामयिक होनेकी कल्पना की गयी हो।

भरथरीकी गाथा में शृंगार तथा करुण, दोनों रसोंका पुट पाया जाता है। जब राजा भरथरी अपनी स्त्रीसे भिक्षा माँग रहे हैं उस समयका दृश्य बड़ा मनोमोहक है। कहीं-कहीं शान्त रसकी छटा भी देखनेको मिलती है। लोकगाथा-साहित्यमें इस गाथाका विशेष स्थान है। —कृ० दे० उ०

**भविष्यवाद**—भविष्यवाद (फ्यूचरिज्म) आधुनिक चित्रकलाकी एक शैली है। वस्तुतः यह चित्रशैली कम, आन्दोलन अधिक है। इटलीके राजनीतिक शक्ति हासके दिनों इसका प्रादुर्भाव हुआ। आन्दोलनका अभिप्राय यह था कि भविष्य हमारा (इटलीका) है। इस आन्दोलनका प्रवर्तक इटलीका प्रसिद्ध कवि मारीनेत्ती था। उसके कवि होनेसे ही यह स्पष्ट हो जाना चाहिये कि यह आन्दोलन केवल चित्रकलातक ही सीमित न था वरन् साहित्य और

संगीतमें भी उसका साका चला। मारीनेत्तीने जैसे उस आन्दोलन या शैलीका साहित्यमें प्रयोग किया, रूसीलोने वैसे ही उसका प्रयोग संगीतमें किया।

भविष्यवाद शक्ति-आन्दोलन अथवा साहित्य-संगीत-कलामें उसके आभासका प्रतीक था। इस शैलीके चित्रकार रात्रि-जीवनके भक्त थे और अधिकतर उसी सम्बन्धके विषय अपने अंकनके लिए चुना करते थे। भागती हुई मोटरें, दौड़ती हुई रेलें, कौंधती हुई विजली, बजते हुए बाजे, गति और स्वरके सभी साधन इनके वर्ण और रेखाओंकी परिधिमें आये और रूपायित हुए। चलती हुई चीजों—पहिये और चक्के, गतिमान चरण, हिलते पदार्थमें ही इनकी रति हुई, यद्यपि अंकनकी दृष्टिसे इन्हें विशेष सफलता न मिली। मिलती भी कैसे? प्रयास देश(सतह)की कलाको कालकी कलामें बदलनेका किया गया था, जो सम्भव न था। इसके स्रष्टाओंने अपने चित्रणमें चलचित्रका प्रभाव लानेका प्रयत्न किया। परन्तु समतलपर गतिका आभास उत्पन्न कर सकना असम्भव था। उस आभासके लिए उन्होंने बार-बार एक ही रेखाको चित्रित किया, पर रेखाको गति न मिली। दृष्टि गतिकी मायामें बँध न सकी।

भविष्यवाद वस्तुतः धनवाद(दि०)की ही एक शाखा है, यद्यपि भविष्यवादी घोषणापत्रमें यह सम्बन्ध स्वीकार नहीं किया गया है। दोनोंमें वस अन्तर इतना है कि धनवाद जहाँ गतिहीन है, भविष्यवाद वहाँ गतिमान् है। भविष्यवादी चित्रकारोंने गतिका आभास उत्पन्न करनेके लिए कुछ 'शक्ति-रेखाओं'का आविष्कार किया। आधी, तिरछी, काँपती-धूमती, गोल-लहरिया, शूल, शकु या खूँटोंकी-सी रेखाओंका उन्होंने निर्माण किया, जिससे गतिकी दिशा प्रकटित हो सके या अकित रूपका विसर्पात उन्हीं रेखाओंके तलपर आधारित हो सके। इस शैलीके चित्रणमें कुछ स्थितियाँ स्वभावतः स्वीकार कर ली जाती हैं, जैसे अकित सन्दूक चाहे जिस खूँटीसे भी क्यों न बन्द हो, उसका भीतर और उसमें रखी वस्तुएँ साफ दिखाई देती रहेंगी। वस्तुतः इस शैलीके चित्रके ऊपर दर्शक केवल दृष्टि डालकर उसका रूप नहीं ग्रहण करता, वरन् उसे चित्रके भीतर वर्ण और रेखाओंको भेदकर देखना होता है। स्वयं दर्शकको चित्रित वस्तुओंका ही भाग बन जाना पड़ता है। प्रभाववादियोंने जिस प्रकार दर्शकको वर्ण और प्रकाशके सम्पुजनसे प्रभावका आभास दिया था, उसी प्रकार भविष्यवादियोंने रेखाओंके कम्पनसे उसे गतिका आभास देना चाहा है। भविष्यवादियोंने अपने चित्रित रूपको अनेकधा तोड़ा और विभाजित किया और अन्तर्गामी प्रकाश-स्तम्भों द्वारा चित्रफलकपर चंचल गतिका आभास एक मात्रामें उत्पन्न किया।

भविष्यवादी आन्दोलनका प्रवर्तक कवि मारीनेत्ती था, जिसने पेरिसके पत्र 'फिगारो'में आन्दोलनका पहला घोषणापत्र (फरवरी २०, १९०९ ई०के अंकमें) प्रकाशित किया। ११ फरवरी, १९१० ई० को दूसरा घोषणापत्र प्रकाशित हुआ, जिसपर बोच्चिओनी कार्रा, वल्ला, सेवेरीनी आदि चित्रकारोंके हस्ताक्षर थे। एक तीसरा घोषणापत्र मूर्ति-कला(तक्षण)के क्षेत्रमें भी १९१२ ई० में प्रकाशित हुआ।

चित्रकारोंने तत्क्षण परिवर्तन अपने घोषणापत्रमें मानीनेत्ता-प्रमुख विद्रोहों कवियोंके भविष्यवादी दृष्टिकोणका शक्तिशाली समर्थन किया। उन्होंने कलाज्ञी प्राचीन नचार-गतिज्ञान शैलियोंसे विद्रोह करने हुए एलान किया कि उनकी कला अनीतका अकन त्याग उन सावधि और समसामयिक जीवनकी आलीनता प्रदर्शित करेंगी, जो विज्ञानके आविष्कारोंसे निरन्तर रह होता जा रहा है।

भविष्यवाद दोसवीं सदोका आन्दोलन था और इसके प्रधान नेता और चित्रकार इटलीके ही थे। वैसे इटलीके बाहरके देशोंमें भी इसका प्रचार हुआ और अंग्रेज चित्रकार नेविन्तनने इंग्लैण्डमें इन शैलीके कुछ शक्तिम चित्र लिखे। इसके कुछ मूर्धामिषिक्त चित्रोंके विवरण यहाँ दे देना अनुचित होगा।

रोमका चित्रेरा गियाकोमो वल्ला (१८७१ ई०) बोचिओनी और मेवेरीनीका गुरु है। १९१० ई० के भविष्यवादी घोषणापत्रपर उनके भी हस्ताक्षर थे और तत्सम्बन्धी कार्यक्रमका उनमें प्रायः पचीस वर्षोंतक निर्वाह किया। फिर उसने अपनी कलाकी भविष्यवादकी जड़से कुछ मुक्त कर लिया। गतिके प्रदर्शनमें उसने कुछ दावासे प्रयोग किये। न्यूयार्कके माटर्न आर्ट न्यूजियममें संगृहीत उसका चित्र 'गतिनाद् जजोर' (झड़ता चुत्ता) काफी प्रसिद्ध है। उन्वत्तों बोचिओनी चित्रेरा और नूतिकार, दोनों ही थे। उनमें भी भविष्यवादियोंके मिलानवाले पहले घोषणापत्र (१९१० ई०) पर हस्ताक्षर किये थे। भविष्यवादी चित्रोंमें सबसे अधिक प्रसुद्ध और जागरूक वही था। नूतिकार भी वह पहले दर्जेका था और तक्षण तथा रस-सिद्धान्तकी समझमें वह बेजोड़ था। सन् १९१० ई० में उसने नूतिकलाका भविष्यवादी घोषणापत्र प्रकाशित किया। उसने तक्षणविज्ञानमें एक नयी गतिशीलता निर्मित की—एक स्थावृत्तिसे दूसरीमें अविरल बढ़ती गतिकी। वह मेधावी कलावन्त चौनीस वर्षकी अन्पायु (१८८२-१९१६ ई०) में ही मर गया। उसका चित्र 'फुटबाल खिलाड़ीकी गतिशीलता' काफी ख्याति प्राप्त कर चुका है।

कार्लो कर्रा (१८८१ ई०) अवस्थामें बोचिओनीने कुल एक साल बड़ा है। वह भी १९१० ई० के पाँच घोषणाकारोंमेंसे था। उसने कुछ कालतक तो दड़ी निष्ठासे भविष्यवादी कार्यक्रमके अनुसार चित्रण किया, पर पाँच वर्ष बाद वह मध्यकालीन चित्रशैलीकी ओर आकृष्ट हुआ और पुनर्जागरण-कालके कलावन्तोंकी परम्परामें अंकन करने लगा। वह कुछ कालतक प्रसिद्ध ग्रीक-इटालियन चित्रकार गिरकोका भी सहकारी रहा। उसके चित्रोंमें काफी आकर्षण है। 'अनाकिस्तकी अन्वेष्टि क्रिया' नामक उसका चित्र न्यूयार्कके नाटर्न आर्ट न्यूजियममें अनेक दर्शकोंकी आकृष्ट करता है। नेविन्तन (१८८९-१९४६ ई०) अंग्रेज भविष्यवादी चित्रकार था। १९१२ ई० में लन्दनमें भविष्यवादी चित्र-प्रदर्शनीके बाद उसने पहली बार इंग्लैण्डमें इस शैलीके चित्रोंका समारम्भ किया। उसने इस शैलीसे प्रथम महामरके अपने अनुसर्वाको मनुष्यपर मशीनके घातक प्रभावके रूपमें अंकित किया। फिर वह इंग्लैण्डके कारडानोंके जीवनकी ओर मुड़ा और उसने अपने अगले

चित्रोंमें मशीनी आकृतियों द्वारा जीवनकी आध्यात्मिक रिक्तता प्रदर्शित की।

लुइगी रस्सोली (१८८५ ई०) ने भी सन् १९१० ई० के घोषणापत्रपर हस्ताक्षर किये थे। उसने चित्रण और संगीत, दोनोंमें भविष्यवादी दृष्टिकोण अपनाया। संगीतके क्षेत्रमें तो गति उत्पन्न करनेके लिए एक ध्वनि मशीनका आविष्कार ही कर डाला, जिससे अनेक प्रकारकी ध्वनि निकाला जाती थी। उनके चित्रोंमें भी तलों और रेखाओंका परस्पर अन्तरावर्तन अंकित है।

गिनी मेवेरीनी (१८८३ ई०) भी सन् १९१० ई० के पाँच घोषणाकारोंमेंसे था। उसका आकर्षण विशेषतः कादरे- (थियेट्र) के सन्निधित विषयोंमें था। पेरिसमें दस ज्ञानके बाद उसने वहाँके रात्रि-जीवनके चित्र प्रस्तुत किये। नवप्रभाववादी पौन्तिलिस्त (विन्द=पुजन) द्वाराका उत्तर गहरा प्रभाव पड़ा। इसीसे उसके चित्रोंके रंग अन्य भविष्यवादी चित्रोंसे कहीं अधिक जोख हो गये। प्रथम महामरके बाद मेवेरीनी नव ब्लासिसिज्मका समर्थक बन गया। सभी भविष्यवादका आन्दोलन मरा नहीं है। उस शैलीके अनेक चित्रकार जाग्रत हैं। उनका दावा है कि भविष्य उनका है, गतिमानोंका। —भ० ज० उ०

**भागवत-विष्णुकी दृष्टा भगवत् भी है।** अतः जो विष्णु अथवा उसके आकारोंकी उपासना या सेवा (ब्रह्म-मर्तमें उपासनाके स्थानपर 'सेवा' शब्द प्रायः है) करता है वह भागवत कहलाता है। —वि० मो० ज०

**भागवत धर्म-वैष्णव धर्म** या वैष्णव मन्त्रदायका प्राचीन नान भागवत धर्म या पाचरात्र मत है। इस मन्त्रदायके प्रधान उपास्यदेव वासुदेव हैं, जिन्हें ज्ञान, शक्ति, बल, वीर्य, ऐश्वर्य और तेज—इन छ गुणोंसे सम्पन्न होनेके कारण भगवान् या 'भगवत्' कहा गया है (दे०—'सगुण मन्त्रदाय') और भगवत्के उपासक भागवत कहलाते हैं। इस मन्त्रदायकी पाचरात्र दृष्टाके सन्ध्यमें अनेक मत व्यक्त किये गये हैं। 'महाभारत' शान्तिपर्व (३३९ ११-१२) के अनुसार चार वेदों और सार्वभौमिके समवेष्टके कारण यह नारायणीय महोपनिषद् पाचरात्र कहलाता है। नारद-पाचरात्रके अनुसार इसमें ब्रह्म, सुक्ति, भोग, योग और सत्ता—पाँच विषयोंका 'रात्र' अर्थात् ज्ञान होनेके कारण यह पाचरात्र है। 'इश्वरमहिता', 'पाञ्चतन्त्र', 'विष्णुसहिता' और 'परममहिता' ने भी इनकी भिन्न-भिन्न प्रकारसे व्याख्या की है। 'उत्तपथब्राह्मण' (१३ : ६ . १) के अनुसार सूक्तों पाँच रातोंमें इस धर्मकी व्याख्या की गयी थी। इस कारण इसका यह नाम पड़ा। इस धर्मके 'ऐकान्तिक' और 'सात्वत' नाम भी प्रचलित रहे हैं।

अनुमान है कि लगभग ६०० ई० पू०, जिस समय ब्राह्मण ग्रन्थोंके हिसाप्रधान यशोंकी प्रतिक्रियामें बौद्ध-जैन सुधार-आन्दोलन हो रहे थे, उससे भी पहलेसे अपेक्षाकृत शान्त, किन्तु स्थिर दृष्टिसे एक उपासनाप्रधान मन्त्रदाय विकसित हो रहा था, जो प्रारम्भमें वृष्णि-वशीय क्षत्रियोंकी सात्वत नामक जातिमें सीमित था। वैदिक परम्पराका इसने सीधा विरोध नहीं किया, प्रत्युत अपने अहिंसाप्रधान धर्मकी वेद-विहित ही बताया। इसलिये तथा

इस कारण भी कि उसकी प्रवृत्ति बौद्ध और जैन सुधार-आन्दोलनोंकी भाँति खण्डनात्मक और प्रबल प्रचारात्मक नहीं थी, इस सम्प्रदायकी वैसी धूम नहीं मची। ई० पू० चौथी शतीमें पाणिनिकी 'अष्टाध्यायी'के 'वासुदेवार्जुनाभ्यां' (४.३.९८) सूत्रसे वासुदेवके उपासक 'वासुदेवकों'का प्रमाण मिलता है। ई० पू० तीसरी-चौथी शतीसे पहली शतीतक वासुदेवोपासनाके अनेक प्रमाण प्राचीन साहित्य और पुरातत्त्वमें मिले हैं। जैनोके सलाक पुरुषोंमें वासुदेव और बलदेव भी हैं तथा अरिष्टनेमि और वासुदेवके सम्बन्धका भी उल्लेख प्राचीन जैन साहित्यमें मिलता है। बौद्ध-जातकों (घट और महा उमगा)में वासुदेवकी कथा कही गयी है। बौद्ध साहित्यके 'चुल्लनिदेस'में आजीवक, निगठ, जटिल, बलदेव आदि श्रावकोंके साथ वासुदेवको पूजनेवाले वासुदेवकोंका भी उल्लेख हुआ है, जिससे सूचित होता है कि यह सम्प्रदाय तीसरी-चौथी शती ई० पू० में विद्यमान था। इसी कालमें चन्द्रगुप्त मौर्यकी राजसभाके यूनानी राजदूत मेगास्थनीजने 'सौरसेनाई' (शौरसेनी) जालिमें जो 'जोवेरीज' (यमुना) नदीके किनारे बसती थी और 'मेथोरा' (मथुरा) और क्लोसोवारा (कृष्णपुर) जिसके प्रधान नगर थे, हेराक्लीज (कृष्ण)के विशेष रूपसे पूजे जानेका उल्लेख किया है। २०० ई० पू० के वेसनगर (मिलसा)के एक स्तम्भलेखके अनुसार वैकिट्टियाके राजदूत हेलियाडोरसने देवाधिदेव वासुदेवकी प्रतिष्ठामें गरुडस्तम्भका निर्माण कराया था। वह अपनेको भागवत कहता था (एपि० इ० १०, ६३)। ई० पू० पहली शतीके नानाघाटके गुहाभिलेखमें अन्य देवताओंके साथ सकर्षण और वासुदेवका भी नामोर्ल्लेख है। इसी समयका एक और शिलालेख चित्तौड़गढ़के समीप घोसुण्डीमें मिला है, जिसमें कण्ववशी राजा सर्वतात द्वारा अश्वमेध यज्ञके अवसरपर भगवान् सकर्षण और वासुदेवके मन्दिरके लिए 'पूजाशिला-प्राकार' बनवाये जानेका उल्लेख है (एपि० इ०)। मथुराके एक महाक्षत्रप शोढाश (ई० पू० ८०-५७)के समयके एक शिलालेखके अनुसार वसु नामक एक व्यक्तिने महास्थान (जन्मस्थान मथुरा)में भगवान् वासुदेवका मन्दिर बनवाया था। इन प्रमाणोंसे सूचित होता है कि भागवत धर्मका सबसे पहला नाम वासुदेवधर्म या वासुदेवोपासना है, भागवत नाम भी कमसे कम ई० पू० दूसरी-तीसरी शतीमें प्रचलित हो गया था। प्रारम्भमें यह उपासना-मार्ग शूरसेन (आधुनिक मजप्रदेश)में बसनेवाली सात्वत जातिमें सीमित था, परन्तु इसका प्रचार कदाचित् सात्वतोंके स्थानान्तरणके फलस्वरूप ई० पू० दूसरी-तीसरी शताब्दियोंमें ही पश्चिमकी ओर भी हो गया था तथा कुछ विदेशी (यूनानी) लोग भी इसे मानने लगे थे।

दक्षिणके प्राचीन तमिल साहित्यमें वासुदेव, सकर्षण तथा कृष्णके अनेक सन्दर्भ मिलते हैं। इन सन्दर्भोंके आधारपर अनुमान किया गया है कि उपर्युक्त सात्वत लोग, जो वैदिक पुरुवंशके एक जातिविशेषके थे, मगधके राजा जरासन्ध द्वारा आक्रान्त होनेके कारण कुरुपांचालके शूरसेनप्रदेशसे पश्चिमी सीमान्तप्रदेशकी ओर चले गये। मार्गमें इनमेंसे कुछ लोग मालव और उमके दक्षिणकी ओर

गये और वहाँसे दक्षिण देशके सम्पूर्ण उत्तरी क्षेत्र तथा कोंकणमें फैल गये। इन्हींमेंसे कुछ और दक्षिणकी ओर चले गये। दक्षिणके आवर, अण्डार, इट्टेर जातियोंके लोग पशुपालक अहीर या आभीरोंके समकक्ष हैं। सात्वत जाति भी पशुपालक क्षत्रियोंकी जाति थी। 'ऐतरेयब्राह्मण'में दक्षिणके सात्वतों द्वारा इन्द्रके अभिषेकका उल्लेख मिलता है। अतः जान पड़ता है सात्वतोंका दक्षिणगमन उससे पहले हो चुका था। वे अपने साथ अपनी धार्मिक परम्पराएँ भी अवश्य लेते गये होंगे।

भागवत धर्म भी प्रारम्भमें क्षत्रियों द्वारा चलाया हुआ एक अब्राह्मण उपासना-मार्ग था। परन्तु कालान्तरमें सम्भवतः अवैदिक लौह नास्तिक जैन-बौद्ध मतोंका प्राबल्य देखकर ब्राह्मणोंने उसे अपना लिया और वैष्णव या नारायणीय धर्मके रूपमें उसका विधिवत् सघटन किया। 'महाभारत' शान्तिपर्वके नारायणीय उपाख्यानमें इस नवीन धर्मको वैष्णव यज्ञ कहा गया है और यज्ञप्रधान वैदिक कर्मकाण्डके प्रवृत्ति-मार्गके विपरीत इसे निवृत्ति-मार्ग बताया गया है। इस वैष्णव यज्ञमें पशुवधका स्पष्ट रूपमें निषेध तथा तप, सत्य, अहिंसा और इन्द्रियनिग्रहका विधान किया गया था। 'महाभारत'में ही वासुदेवको वैदिक देवता विष्णुसे अभिन्न बताया गया तथा साथ ही कृष्णको भी द्वितीय वासुदेवके रूपमें उन्हींका अवतार प्रसिद्ध किया गया।

ऋग्वेदमें विष्णु-सम्बन्धी जो थोड़ी-सी ऋचाएँ मिलती हैं उनमें उनका अत्यन्त भव्य वर्णन हुआ है। वे त्रिविक्रम ह० तीन पाद-प्रक्षेपोंमें समग्र ससारको नाप लेते हैं (१.१.५४.२), इसीलिए वे उरुवाय (विस्तीर्ण गतिवाले) और उरुक्रम (विस्तीर्ण पाद-प्रक्षेपवाले) कहे गये हैं। उनका तीसरा पद क्रम सबसे ऊँचा है। उसके परमपदमें मधुका उत्स है। विष्णु पृथ्वीपर लोकोंके निर्माता हैं, ऊर्ध्वलोकमें आकाशको स्थिर करनेवाले हैं तथा तीन ढगोंसे सर्वस्वको नापनेवाले हैं। ऋग्वेदमें विष्णुको अजेय गोप विष्णुगोपा अदाभ्य (१.२२.१८) भी कहा गया है। उनके परम-पदमें भूरिशृंगार चंचल गायोंका निवास है (१.१५४.६)। उनका वह सर्वोच्च लोक गोलोक कहलाता है। यज्ञ-प्रधान ब्राह्मण-कालमें विष्णुका महत्त्व बढ़ता गया। उन्हें स्वयं 'यज्ञ'की सज्ञा दी गयी। उनकी अपेक्षा वैदिक देवता अग्निको हीन बताया गया है। 'ऐतरेयब्राह्मण'में उल्लेख है कि विष्णुने असुरोंसे छीनकर समस्त पृथ्वी इन्द्रको दे दी थी ऐतरेयब्राह्मण (८.३.१५), 'शतपथब्राह्मण' (१.९, ३.९) में भी इसी प्रकारका एक उल्लेख है। इस प्रकार सर्वाधिक शक्तिशाली वैदिक देवता इन्द्रकी अपेक्षा विष्णुकी महत्ता ब्राह्मण-कालसे ही बढ़ने लगी थी। ब्राह्मण-ग्रन्थोंसे विष्णुके अवतारों—वामन, वराह, मत्स्य और कूर्म सम्बन्धी प्रमाण भी एकत्र किये गये हैं। जो हो, पशु-यज्ञ विरोधी नवीन धर्मके उपास्य बननेके लिए वैदिक देवताओंमें विष्णु ही सबसे अधिक उपयुक्त थे और इसीलिए 'महाभारत'में उन्हें वासुदेवसे अभिन्न बताया गया तथा वासुदेवोपासक—सात्वत धर्मकी वैष्णव धर्मके नामसे प्रसिद्ध किया गया।

कृष्ण मूल वासुदेव या पर वासुदेवसे भिन्न हैं, ऐसा अनेक प्रमाणोंसे सिद्ध किया गया है। कृष्ण सम्बन्धी

वैदिक उल्लेखों—अगिरम् ऋषि, कृष्ण और कृष्णामुरके उल्लेखों—में उनके वासुदेव होनेका कोई संकेत नहीं है (दे०—‘कृष्णकाव्य’)। ‘छान्दोग्य उपनिषद्’ के देवकी-पुत्र कृष्ण घोर अगिरमके शिष्य हैं और वे गुरुसे ऐसा ज्ञान-उपलब्ध करते हैं जिससे फिर कुछ भी जाननेको शेष नहीं रहता तथा यशकी एक ऐसी मरल रीति सीखते हैं, जिसकी दक्षिणा तप, दान, आर्जव, अहिंसा और सत्य है (३ १७ ४ ६)। इनमें स्पष्ट विदित होता है आगिरस गोत्रका ऋषि घोर अगिरसका उत्तराधिकारी था। आगिरसोंमें सबसे प्रमुख वृहस्पति कहे गये हैं, जिन्हें किसी समय पांचरात्रका ज्ञान सौंपा गया था। घोर अगिरसने देवकी-पुत्र कृष्णको जो उपर्युक्त यशकी विधि बनायी थी वह भी भागवत यश या वैष्णव यश ही थी, अतः देवकी पुत्र कृष्ण या वासुदेव कृष्ण भागवत धर्मके आदि प्रवर्तक नहा थे। यह बात स्वयं गीता ‘वृष्णीना वासुदेवोऽस्मि’ (१० ३७)से प्रमाणित होती है कि कृष्णमें भिन्न कोई और वासुदेव पहले हो चुका था। ‘महाभारत’ शान्तिपर्वमें वर्णित उपर्युक्त वैष्णव यशके उपास्यका असली नाम नारायण है, जिन्हें विष्णुसे अभिन्न कहकर बताया गया है कि यही नारायण वासुदेव हैं और यही दुरात्मा कंसका नाश करनेके लिए द्वापर और कलियुगकी सन्धिमें मथुरामें जन्म लेंगे। उस समय लोग कहेंगे कि महात्मा नर और नारायण सत्कारका हित करनेके लिए अर्जुन और कृष्ण के रूपमें प्रकट हुए हैं। यही नारायण हस्त, कूर्म, मत्स्य, वराह, नृसिंह, वामन, परशुराम, राम, कृष्ण और कल्कि अवतार लेंगे (शान्ति पर्व, अध्याय ३४०)। इन तथा अन्य अनेक प्रमाणोंसे यह स्पष्ट विदित होता है कि महाभारतके समयतक अध्यात्म तत्त्वके देवता नारायण, ऐतिहासिक पूज्य पुन्य वासुदेव, वैदिक देवता उरुवाय विष्णु एकाकार होकर भारत-युद्धके कृष्णमें समन्वित होने लगे थे और नाना प्रकारसे यह उद्योग होने लगा था कि कृष्ण ही एकमात्र द्वितीय वासुदेव नारायण, हरि, भगवत् और विष्णुके अवतार हैं। हरिवंश तथा अनेक पुराणोंमें कृष्णके एकमात्र द्वितीय वासुदेव होनेके, शृगाल वासुदेव और पौण्ड्र वासुदेव सम्बन्धी आख्यान मिलते हैं। महाभारत और पुराणोंमें कृष्णको सात्वतर्षभ कहा गया है, जिससे कृष्णके भी वृष्णवंशीय सात्वत होनेकी सूचना मिलती है। इस प्रकार सात्वतोंके कुल-धर्मकी महाभारत और पुराणोंकी सहायतासे एक व्यापक लोकधर्म बनानेका सतत उद्योग किया गया। कदाचित् भागवत धर्मकी यह परिणति चौथी-पाँचवीं शताब्दीमें गुप्तवंशके राज्यकालमें हुई। गुप्त सम्राट् अपनेकी परमभागवत घोषित करनेमें गर्वका अनुभव करते थे। उन्होंने पौराणिक वैष्णव धर्मकी पर्याप्त प्रोत्साहन दिया। फिर भी गुप्तवंशकी उदार धार्मिक नीतिके फल-स्वरूप शैव और बौद्ध धर्म भी यथेष्ट उन्नति कर रहे थे। वैदिक ब्राह्मण धर्मका स्मार्त रूप, जिसमें विष्णु, शिव, दुर्गा, सूर्य और गणेश—इन पंच देवताओंकी पूजा विहित थी, व्यापक प्रचार पा रहा था। वैष्णव धर्मके, प्रचारसे ही अहिंसा और अवतारवादके सिद्धान्तका व्यापक रूपमें प्रचलन हो गया था। इस प्रकार लगभग १५०० ई० पू० में ५०० ई० तक भागवत धर्मके प्रथम उत्थानकालमें ही

उसके प्रचारके साधन प्रचुर पौराणिक साहित्यके रूपमें तैयार हो गये थे। रामायण और महाभारतकी भी वैष्णव परिणति हो चुकी थी।

परन्तु छठी शताब्दीमें चौदहवीं शताब्दीकी लगभग समाप्तिक उत्तरभारतमें भागवत धर्म उन्नति नहीं कर सका। स्मार्त वैदिक धर्म और बौद्ध धर्ममें लोकरुचिको आकृष्ट करनेकी होड़-सी हो रही थी। इसी प्रतिस्पर्धामें बौद्ध धर्मने एक ओर वैष्णव धर्मकी अनेक बातें अपना ली तथा दूसरी ओर लोक-विश्वासों और लोक प्रथाओंको अपनाता हुआ वह महायान, मध्ययान, वज्रयान, महजयान आदि रूपोंमें परिणत होता हुआ धीरे-धीरे नाम-शेष हो गया और पौराणिक धर्म और शंकराचार्यके उद्योग भी बौद्ध धर्मको नष्ट करनेमें धीरे-धीरे सफल होने लगे थे। परन्तु इस कालमें दक्षिणभारतमें भागवत धर्मका उत्कर्ष हो रहा था। दक्षिणके आलवार भक्तोंकी परम्परा नवीं शताब्दीतक अविच्छिन्न चलनी रही। उनकी भक्तिमें प्रपत्तिकी भावना और भगवान्‌के अनुग्रहका भवसे अधिक महत्त्व है। आलवारोंकी सख्या बारह मानी जाती है। इनके भावपूर्ण गीत तमिलके ‘प्रबन्धन्’में संगृहीत हैं, जिन्हें तमिलवेदकी मृशा दी जाती है। इन आलवार भक्तोंमें गोदा या अण्डाल नामकी एक प्रसिद्ध स्त्री भक्त भी गई है। इन प्रपत्तिभावप्रधान भक्तोंने विष्णु वासुदेव या नारायण तथा उनके अवतार राम और कृष्णके प्रति अनन्यभावका प्रेम प्रकट किया है तथा कृष्ण और गोपियोंकी आनन्द-क्रीड़ाओंका तन्मयतापूर्वक वर्णन करते हुए उनके प्रति हास्य, वात्सल्य और माधुर्य भावकी भक्ति प्रकट की गयी है।

आलवारोंकी भक्तिभावपूर्ण गीति-रचनाओंमें केवल भक्तिके साधनपक्षका उद्घाटन मिलता है। नवीं-दसवीं शतीमें तमिल प्रदेशमें ही आलवारोंके भक्ति आन्दोलनको वैदिक और शास्त्रीय रूप देनेवाले आचार्योंका उदय हुआ। शंकर मायावाद-अद्वैतवादके साथ भक्तिका सामंजस्य कैसे हो यह एक विवर्त समस्या थी। अतः अद्वैतके स्थानपर विशिष्टाद्वैतका प्रतिपादन किया गया और मायावादका प्रबल तर्कोंके आधारपर खण्डन किया गया। सबसे पहले आचार्य रंगनाथ मुनि (८२४-९२४ ई०) हुए जो नाथ मुनिके नामसे प्रसिद्ध हैं। उसप्रायः तमिल वेद(भक्तिपूर्ण गीति-काव्य)का उद्धार करके उन्होंने श्रीरंगम्‌के प्रसिद्ध मन्दिरमें उसके गायनकी व्यवस्था की। ‘योगरहस्य’ और ‘न्याय-तत्त्व’ नामक इनके दो नस्कृत ग्रन्थ भी कहे जाते हैं, जिनमें विशिष्टाद्वैतका प्रतिपादन हुआ है। नाथ मुनिके पौत्र चामुनाचार्य (आलवदार) हुए, जिन्होंने ‘गीतार्थ-संग्रह’, ‘मिद्विजय’, ‘महापुरुष-निर्णय’ और ‘आगम-प्रामाण्य’ आदि अनेक ग्रन्थोंकी रचना करके विशिष्टाद्वैत सिद्धान्तका नमर्थन, मायावादका खण्डन, विष्णुकी श्रेष्ठताका प्रतिपादन तथा पांचरात्र-सिद्धान्तकी वैदिक प्रामाणिकताकी स्थापना की। परन्तु वैष्णव आचार्योंमें सबसे अधिक प्रसिद्ध श्री रामानुजाचार्य (१०१६-११३७) हुए। उन्होंने ब्रह्मसूत्रपर ‘श्रीभाष्य’ लिखा। इसके अतिरिक्त ‘वेदार्थसंग्रह’, ‘वेदान्तसार’, ‘वेदान्तदीप’, ‘गद्यत्रय’ और ‘गीताभाष्य’की रचना करके इन्होंने



शाकर अद्वैत और भेदाभेदवादी भास्कर मतका खण्डन अपने मायाविरहित विशिष्टाद्वैत (दि०) तथा उसपर आधारित प्रपत्तिपूर्ण भक्ति-धर्मका प्रतिपादन किया। रामानुज द्वारा स्थापित भक्ति-धर्म श्रीवैष्णव (दि०) कहा जाता है, क्योंकि विश्वास किया जाता है कि इसका प्रवर्तन स्वयं श्री(लक्ष्मी)के द्वारा हुआ है। लक्ष्मीनारायण इसके उपास्य देव हैं।

रामानुजकी मृत्युके सौ वर्षके भीतर दक्षिणमें एक अन्य आचार्य मध्व हुए, जिनके नामपर माध्व मत प्रसिद्ध हुआ। मध्वाचार्यका आध्यात्मिक सिद्धान्त भेदवाद या द्वैतवाद (दि०) है। भक्तिके प्रचारके लिए उन्होंने ब्रह्म सम्प्रदायकी स्थापना की, क्योंकि उसके मूल प्रवर्तक स्वयं ब्रह्म माने जाते हैं। मध्वाचार्यने स्पष्ट रूपमें मायावाद-अद्वैतवादका खण्डन करके भक्तिका पथ प्रगट किया। दक्षिणभारतमें इस भक्ति-सम्प्रदायने, विशेष रूपसे कर्नाटक और दक्षिणी महाराष्ट्रमें कृष्णभक्तिका व्यापक प्रचार किया। वगालका गोडीय वैष्णव सम्प्रदाय भी माध्व मतकी एक शाखा कहा जाता है। मध्वाचार्यका एक नाम आनन्दतीर्थ भी था। इनके लिखे तीस ग्रन्थ कहे जाते हैं, जिनमें 'गीताभाष्य', 'ब्रह्मसूत्रभाष्य', 'अणुभाष्य', 'अनुपाख्यान', 'दशोपनिषद्-भाष्य', 'गीतातात्पर्यनिर्णय', 'भागवततात्पर्यनिर्णय', 'महाभारततात्पर्यनिर्णय' मुख्य हैं।

दक्षिणके ही एक और आचार्य निम्बार्क या निम्बादित्य प्रसिद्ध हैं। रामगोपाल भण्डारकरके अनुसार इनका समय बारहवीं शताब्दी (मृत्यु ११६२ ई०) है। कुछ लोगोंका विचार है कि ये इससे भी पूर्व हुए थे और इनका भक्ति-सम्प्रदाय सबसे प्राचीन है। जातिके ये तैलग ब्राह्मण और बेलारी जिलेके निवासी बताये जाते हैं। परन्तु दक्षिणमें निम्बार्ककी कोई परम्परा नहीं मिलती। इनके सम्प्रदायका प्रधान केन्द्र वृन्दावन ही है तथा गोवर्धनके समीप निम्ब गाँव इनका प्रधान स्थान कहा जाता है। इनका असली नाम नियमानन्द था, निम्बादित्य या निम्बार्क नाम एक चमत्कारके फलस्वरूप मिला था। कहते हैं, स्वयं देवाधि नारदने इन्हें गोपालमन्त्रकी दीक्षा देकर कृष्णोपासनाका उपदेश दिया था। अपने 'वेदान्तपारिजातसौरभ'में इन्होंने बिना किसीका खण्डन किये ब्रह्मसूत्रकी सक्षिप्त वृत्तिके रूपमें अपने द्वैताद्वैत-सिद्धान्तका प्रतिपादन किया है। 'दशश्लोकी', 'श्रीकृष्णस्तवराज', 'मन्त्ररहस्यपोडशी', 'प्रपन्नकल्पवल्ली' आदि इनकी कुछ और छोटी-छोटी रचनाएँ हैं। भक्तिके प्रचारके लिए अपने द्वैताद्वैतवाद(दि०)पर आधारित 'सनकादि-सम्प्रदाय' स्थापित किया। इसे हंस सम्प्रदाय, सनातन सम्प्रदाय और देवषि-सम्प्रदाय भी कहते हैं।

दक्षिणके उपर्युक्त तीन आचार्योंके अतिरिक्त विष्णु-स्वामी नामके एक और आचार्य प्रसिद्ध हैं। परन्तु उनके समय, स्थान तथा धार्मिक विश्वासके सम्बन्धमें इतना अधिक मतभेद है तथा उसे दूर करनेकी सामग्री इतनी स्वल्प है कि उनके सम्बन्धमें कुछ भी निश्चित रूपसे कह सकना सम्भव नहीं जान पड़ता। कहा जाता है कि विष्णुस्वामी द्रविड़ देशके किन्नी राजाके मन्त्रीके पुत्र थे। बाल्यकालसे ही उनके हृदयमें धार्मिक मस्कार दृढ़ हो गये

थे। स्वयं वशीधारी किशोर श्यामने उन्हें दर्शन देकर बताया था कि निराकार रूपके अतिरिक्त मेरा साकार रूप भी होता है। मुझे प्राप्त करनेका सुगम उपाय-साकारकी भक्ति ही है। फलतः विष्णुस्वामीने बालकृष्णकी मूर्तिकी प्रतिष्ठा करायी और भक्तिका उपदेश देना प्रारम्भ किया। भण्डारकरने 'भक्तमाल'(नाभादास, छप्पय ४८)के उल्लेखके आधारपर विष्णुस्वामीका समय १३वीं शती अनुमान किया है, परन्तु यह निर्णय बहुत मान्य नहीं कहा जा सकता। विष्णुस्वामी नामके कमसे कम तीन भक्तोंका पता चला है। इनमेंसे कौन विष्णुस्वामी शुद्धाद्वैत (दि०)मतके प्रतिपादक तथा भक्तिके 'रुद्रसम्प्रदाय'के संस्थापक थे, यह कहना सम्भव नहीं है। वस्तुस्थिति यह जान पड़ती है कि शुद्धाद्वैतकी प्राचीनता प्रमाणित करनेके लिए ही उसका सम्बन्ध विष्णुस्वामीसे जोड़ा जाता है।

दसवींसे तेरहवीं-चौदहवीं शतीतक इस प्रकार भक्तिका आन्दोलन दक्षिणमें शास्त्रीय रूप धारण करके तथा आध्यात्मिक पक्षमें दृढ़ होकर पुनः उत्तरकी ओर आया और चौदहवीं शताब्दीसे उन्नीसवीं शताब्दीतक प्रबल वेगके साथ देशके विस्तृत भूभागमें महाराष्ट्र, गुजरात, पंजाब, मध्यदेश, मगध, उत्कल, आसाम और बंगदेशमें फैलकर व्यापक लोकधर्म बन गया। उत्तरभारतमें इसका नवीन रूपमें प्रचार करनेवाले सबसे प्रथम और सबसे अधिक शक्तिशाली स्वामी रामानन्द (दि०—'रामानन्दी सम्प्रदाय') हुए, जिन्होंने आध्यात्मिक दृष्टिसे रामानुजके विशिष्टाद्वैतकी ही मानते हुए भक्तिका पृथक् सम्प्रदाय स्थापित किया, जिसमें दाक्षिणात्य श्रीवैष्णवोंकी तरह स्पर्शस्पर्शके नियम कठोर नहीं थे। लक्ष्मीनारायणके स्थानपर उन्होंने सीतारामको उपास्य देव बनाया। रामानन्दी वैष्णव वैरागी वैष्णव कहे जाते हैं। रामानन्दकी दो प्रकारकी शिष्य-परम्पराएँ थीं। एकमें निम्न जातियोंके लोग थे और दूसरीमें सर्वर्ण लोग। मध्ययुगमें भक्तिका प्रचार करनेवाले भक्त-कवियोंमें एकके प्रतिनिधि कबीर और तुलसीदास हुए। (दि० भक्तमाल।)

चौदहवीं-पन्द्रहवीं शतीमें कबीर, रेदास आदि निर्गुणोपासक सन्तोंकी भक्ति अधिक प्रबल रही (दि०—'निर्गुण-सम्प्रदाय'), परन्तु आगेकी शताब्दियोंमें वल्लभाचार्य-(१४७८-१५३०)के शुद्धाद्वैत(दि०)पर आधारित **पुष्टिमार्ग** (दि०), निम्बाचार्य द्वारा प्रतिपादित और उत्तरभारतमें उनके शिष्य श्रीनिवासाचार्य, औदुम्बराचार्य, गौरमुखाचार्य और लक्ष्मण भट्ट द्वारा प्रचारित सनकादि-सम्प्रदाय, मध्वाचार्यके ब्रह्म या माध्व सम्प्रदाय (दि०), गोसाईं हितहरिवंश(१५०३)के राधावल्लभीय सम्प्रदाय (दि०), स्वामी हरिदासके हरिदासी या सखी सम्प्रदाय (दि०) तथा चैतन्य महाप्रभुके गौडीय वैष्णव सम्प्रदायने कृष्णभक्ति-आन्दोलनोंके रूपमें भागवत धर्मकी समयके आवश्यकतानुसार नवीन रूप दिया और समग्र लोक-जीवनको आमूल प्रभावित करके उसे नयी आशा, उमंग और क्रियात्मक शक्तिके अनुप्राणित किया। दूसरी ओर गोस्वामी तुलसीदासने रामभक्तिके रूपमें प्रेमभक्ति और मर्यादा-भक्तिका अपूर्व समन्वय करके भक्ति-धर्मकी एक नवीन

सामाजिक शक्ति प्रदान की। मध्ययुगमें भक्तिका प्रचार करनेवाले नभी सन्प्रदायों और उनके अनुयायी भक्त कवियों-ने 'श्रीमद्भागवत पुराण'का सबसे अधिक अनुसरण किया है। एक प्रकारसे 'श्रीमद्भागवत' ही मध्ययुगन भागवत धर्मका अक्षय स्रोत है। वल्लभ-सन्प्रदायमें तो उसे प्रस्थान-त्रयीके साथ सम्मिलित करके 'प्रस्थानचतुष्टय' भक्ति धर्मका आकर माना गया है।

[सहायक सामग्री—(१) वैष्णविज्म, जैविज्म आर० जी० मण्डारकर, (२) इण्डोटेक्शन टु परम महिता (गायक-वाइ मस्कन सीरीज) दीवान बहादुर एस० कृष्णस्वामी एगार, (३) भागवत धर्म बलदेव उपाध्याय।]—ब्र० व०

**भाग्यवाद**—व्यक्तिके हिस्से(भाग)में जो कुछ करना और भोगना रहता है, उसे भाग्य कहते हैं। भाग्यके ही अपर पर्याय देव, विधि, नियति, ईश्वरेच्छा, भवितव्यता और प्रारब्ध हैं। विधिलेख या ललाटेलेखसे इसीका बोध होता है। भवितव्यताको ही 'होनी' कहते हैं। कभी-कभी इसीको 'कर्मगति' या कर्मगति कहते हैं, पर दार्शनिक दृष्टिमें कर्मगति और भाग्यमें अन्तर है।

भाग्यवाद वह सिद्धान्त है, जिसके अनुसार जो कुछ भी होता है या हो सकता है, वह सब भाग्यानुसार ही होता है। इसकी अभिव्यक्ति निम्नलिखित श्लोकमें मिलती है 'यस्माच्च येन च यथा च यदा च यच्च यावच्च यत्र च शुभाशुभमात्मकम्। तस्माच्च तेन च तथा च तदा च तच्च तावच्च तत्र च विधातुवगादुपैति ॥' अर्थात् जिससे, जिसके द्वारा, जैसे, जब कभी, जो कुछ, जितना, जहाँ शुभाशुभ कर्म होता है, उससे, उसके द्वारा, वैसा, तब वह उतना, वहाँ विधिके वशसे ही होता है।

भाग्यवाद या देववाद देवीकारणवाद है। जैसे प्रकृति-जगत्में वर्तमान विधानके अनुसार सब घटनाएँ कार्य-कारणकी श्रृंखलामें सुसम्बद्ध रहती हैं, वैसे देववादके अनुसार प्रकृतिजगत् तथा नीतिजगत्, दोनोंको कार्य-कारणकी श्रृंखलामें बाँधनेवाला देव या विधि है। प्राकृतिक घटनाओं या वस्तुओंकी भौति मनुष्यके कर्म भी कार्य-कारणकी श्रृंखलामें बँधे हैं। वेदोंमें इस देवी विधानको अत कहा गया और इसके गोप्ताको वरुण। वैशेषिक दार्शनिकोंने इस अत या देवी विधानको ही अष्ट कहा और माना कि इसी अष्टके कारण मौलिक परमाणुओंमें गति आती है, जिसके फलस्वरूप वे ससारकी रचना करते हैं और यही अष्ट मनुष्योंके जीवनका भी नियन्ता है। वैशेषिक दर्शनमें अष्टकी यह कल्पना ईश्वरसे भिन्न की गयी। मीमांसामें इसीको अपूर्व कहा गया है। अपूर्व केवल कर्म और उसके विपाकका सन्बन्ध करानेवाला तत्त्व यहाँ माना गया। ईश्वरवादी दर्शनोंमें इसको ईश्वरेच्छा माना गया और इसका काम एकमात्र मनुष्य तथा अन्य जीवोंके कर्मोंका निर्धारण करनेवाला तत्त्व निश्चित किया गया। ईश्वरको उच्छृंखल, निर्विके तथा अन्धाधुन्ध न्याय करनेवाला माना गया। वह अपने इच्छानुसार ही लोगों या जीवोंको फल देता है और कर्म करवाता है। भाग्यवाद प्रायः इसी देववादके अर्थमें अधिक प्रयुक्त होता है। 'भाग्य फलति सर्वत्र न विद्या न च पौरुषम्', 'ईश्वरेच्छा बलीयसी', 'फल भाग्यानु-

सारत', 'होनी होके रही' आदि उक्तियाँ भाग्यवादको पौरुषवाद या प्रयत्नवादके विरोधमें लेती हैं। पौरुष या प्रयत्न व्यर्थ है, भाग्य जो चाहेगा, वही होगा। इस भाग्यकी गति विचित्र है, वह गुणको ढोप और ढोपको गुण बना सकती है। वह सूर्यको विद्वान् और राजाको रक करती है या कर सकती है। असम्भवको वह सम्भव कर देती है और सम्भवको असम्भव बनाती है। भाग्य ईश्वरकी रहस्यमयी इच्छा या शक्ति है। इसे कोई जान नहीं सकता। इसका होना अवश्यन्मावी रहता है। वह किसीके द्वारा ढाला नहीं जा सकता। यही वास्तवमें सब कुछ करता है, मनुष्य या अन्य जीव इसके हाथमें कठपुतली हैं। इस प्रकार भाग्यवाद मानव-स्वतंत्रता तथा वैज्ञानिक कार्य-कारणवाद, दोनोंका विरोधी है।

भौतिक विज्ञानने जगत्की वस्तुओंको भौतिक कार्य-कारणकी श्रृंखलामें बँधा सिद्ध किया। नीतिने मनुष्यको भाग्यकी कठपुतली नहीं, वरन् स्वतन्त्र प्राणी सिद्ध किया। इन प्रकार दोनोंने भाग्यवादका निराकरण किया।

पर विज्ञान जिन घटनाओंको कार्य-कारणके नियमके अनुसार घटित न सिद्ध कर सका, उनको उसने सांयोगिक या आकस्मिक मान लिया। नीति, जो यह मानती है कि सत्कर्मका फल अच्छा होता है और दुष्कर्मका फल बुरा होता है, वह सिद्ध न कर पायी कि क्यों सत्कर्मी दुःख उठाते हैं और दुष्कर्मी सुख भोगते हैं।

इन सब परिस्थितियोंको देखकर भाग्यवाद, संयोगवाद, कर्मकालवाद और वैज्ञानिक कार्य-कारणवाद—सबमें कुछ-न-कुछ ढोप मिलते हैं। भाग्यवादियोंने इन परिस्थितियोंके कारण अपने देववादको कर्मवादमें बदल दिया।

कर्मवादके अनुसार विधि 'प्रतिनियतकर्मफलद' है अर्थात् वह व्यक्तियोंको उनके कर्मके अनुसार ही फल देती है। पर चूँकि इस लोकमें सत्कर्मी दुःखी और दुष्कर्मी सुखी देखे गये हैं और कर्मफलको अटल मानना नीतिके लिए आवश्यक है, इसलिए कर्ममें कई प्रकार माने गये और जन्मान्तरवादकी कल्पना की गयी। इस लोकमें जो सुख या दुःख पाता है, वह वस्तुतः अपने पूर्वजन्मके कर्मके अनुसार उसको पाता है। वह उसका प्रारब्ध कर्म है। इस लोकमें किये गये अपने कर्मोंका फल भोगनेके लिए उसे पुनर्जन्म लेना पड़ेगा, उसका क्रियमाण कर्म अभी अनारब्ध है अर्थात् अभी उसका फल मिलना आरम्भ नहीं हुआ। प्रारब्ध और क्रियमाण कर्मोंके अतिरिक्त संचित कर्म भी होते हैं जो पूर्वजन्ममें किये गये हैं और उनका अभी फल मिलना शुरू नहीं हुआ। प्रारब्ध कर्म संचित कर्मोंमें इन वानमें भिन्न है कि उनका फल मिलना शुरू हो गया है और इस बातमें समान है कि दोनों पूर्वजन्मके कर्म हैं। इस प्रकार क्रियमाण कर्म और संचित कर्म अनारब्ध कर्म हैं और इससे प्रारब्ध पृथक् होनेके कारण हम कर्मोंको प्रारब्ध और अनारब्ध, दो वर्गोंमें बाँट सकते हैं।

कर्मवादमें भाग्य प्रारब्ध कर्म ही गया। पर भाग्यवाद-को कर्मवादमें बदलनेके लिए जन्मान्तरवादको मानना आवश्यक है। ईसाई, मुसलमान और बहूदी जन्मान्तरवाद-को नहीं मानते हैं। अतः वे भाग्यवादको देववादके रूपमें

ही लेते हैं, न कि कर्मवादके रूपमें।

पर भारतीयोंने प्रायः भाग्यवादको प्रारब्धवाद या कर्मवादके ही रूपमें लिया है। केवल कुछ आलसियोंने इसको दैववादके रूपमें माना है। विचारकोंने तो प्रायः इसे कर्मवाद ही समझा है। 'स्वकर्मसूत्रग्रथितो हि लोकः', 'कर्मानुगो गच्छति जीव एकः', 'बुद्धिः कर्मानुसारिणी', 'कर्म गति दारे नाहिं दरी' आदि अत्यन्त प्रचलित उक्तियाँ इस कर्मवादको प्रख्यात करती हैं।

कर्मवाद नीतिकी अनिवार्यतापर जोर देता है और कर्म तथा उसके विपाकमें अवश्यम्भावी सम्बन्ध मानता है। यह पौरुषकी निन्दा नहीं करता, उल्टे कर्मवादको ही न मानना कायरता है, क्योंकि अपने कृत कर्मके फलसे डरना सचमुच सबसे बड़ी कायरता है। पर चूँकि कर्मवादका अनिवार्य आधार जन्मान्तरवाद है, अतः इसका समर्थन जन्मान्तरवादके समर्थनसे ही हो सकता है। आज भारतमें कुछ-कुछ और पाश्चात्य देशोंमें अधिकाधिक जन्मान्तरवादको असिद्ध ठहराया जा रहा है और इस कारण कर्मवादको भी अमान्यता मिल रही है।

जैनियों और हिन्दुओंके अनुसार कर्मवादकी एक और आधारशिला है नित्य आत्माको मानना। बौद्ध इसको नहीं मानते हैं। वे जन्मान्तरवादको मानते हैं और इस कारण कर्मवादको भी मानते हैं। उनके अनुसार नित्य आत्मामें विश्वास रखना कर्मवादके लिए आवश्यक नहीं है। कृत कर्मके फलको पानेके लिए एक ही आत्माको दोनों परिस्थितियोंमें कार्यावस्था और फलावस्थामें रहना अनिवार्य नहीं है। कार्यावस्थाकी आत्मा और फलावस्थाकी आत्मा सन्तति-रूपसे सुसम्बन्ध हैं, दोनों एक ही सन्तानमें आती हैं, अतः यद्यपि आत्मा नित्य परिवर्तनशील है, तथापि कर्मवादके अनुसार कर्म और विपाकका सम्बन्ध उसमें हो सकता है।

कर्मवाद कोई यात्रिक नियम नहीं है। यह अपने कर्मोंका ही नियन्त्रण है। इस कारण यह हमारी स्वतन्त्रताके प्रतिकूल नहीं है। हमारी स्वतन्त्रताके दो रूप हैं—(१) वरणकी स्वतन्त्रता और (२) अपने कर्मके फल पानेकी अनिवार्यता। कर्मवादमें ये दोनों रूप मिलते हैं। पूर्वकृत कर्म अवश्य अपने कर्ताको फल देगा, यही व्यक्तिको स्वकर्मकी अनिवार्यतासे बद्ध करता है। फिर व्यक्ति अपने भविष्यको सुधार सकता है। वह अपने सचित कर्मोंको क्रियमाण कर्मोंसे जला सकता है और इस तरह केवल प्रारब्ध कर्मोंके ही फलको भोग करके कर्मके बन्धनसे मुक्त हो सकता है। कर्मवादका यह पहलू मनुष्यकी वरणशक्तिको सिद्ध करता है।

कर्म और फलके बीचकी अवस्थामें कर्मकृत प्रभाव या आशय कहाँ रहते हैं? इस प्रश्नपर भारतीय दार्शनिकोंमें पर्याप्त मतभेद है। कोई उनका आश्रय कर्ता आत्मामें, कोई अष्टमें, कोई अपूर्वमें, कोई ईश्वरमें तो कोई कार्यमें ही मानता है, पर इन सबका तात्पर्य यह है कि कर्माशयका आश्रय चाहे जो अभ्यूहित हो, पर कर्म और विपाकमें मध्यान्तर रहता है और उस अवस्थामें कर्माशयका आश्रय कोई नैतिक प्रत्यय ही हो सकता है, उसके विशेष नामकरण-

में फिर चाहे मतभेद ही क्यों न हो।

वेदोंसे लेकर आजतक भारतीय सस्कृतिमें कर्मवादको किसी-न-किसी रूपमें माना गया है। सिर्फ चार्वाकदर्शनमें ही कर्मवादकी हत्या कर दी गयी है, पर यह दर्शन बहुत पहले लुप्त हो गया। पहले भाग्यवादका सिद्धान्त बना या कर्मवादका, इसमें मतभेद हो सकता है, पर भाग्यवाद कर्मवादसे सरल है। अतः लगता है कि पहले वैदिक ऋषियोंने दैववाद या भाग्यवादकी ही ओर दृष्टि दौड़ायी। फिर जब यज्ञोंका बोल वाला हुआ तो इसको कर्मवादमें बदल दिया गया, पर यहाँ सत्कर्म सिर्फ यज्ञ ही समझे गये। बुद्धने यज्ञके कर्मवादके विरोधमें अपना धर्मचक्र चलाया और नैतिक मूल्योंकी स्थापना की। इस प्रकार यद्यपि कर्मके बाहरी रूपका परिवर्तन हुआ, तो भी कर्मवाद-कर्मविपाकका आभ्यन्तर सम्बन्ध अधुण रह रहा। स्मृति और पुराणके युगोंमें कर्मवादको ईश्वरके साथ सम्बन्धित कर दिया गया। फिर तबसे लेकर कभी भाग्यवाद अधिक मान्य रहा, तो कभी कर्मवाद। प्रायः देशके राजनीतिक पतनकी दशामें भाग्यवादका ही अधिक बोल-वाला रहा है, पर उस समय भी शानी लोगोंने कर्मवादको ही सच्चा सिद्धान्त ठहराया है और भाग्यवादको ईश्वरयच्छावादके रूपमें नहीं लिया है।

हिन्दीके सन्त कवियोंने, सगुणोपासक और निगुणोपासक दोनोंने, भाग्यवाद और कर्मवादकी अभिव्यक्तियाँ प्रचुर-मात्रामें की हैं। पर इस ओर उनकी विशेष देन यह है कि उन्होंने कर्मवाद और भाग्यवादको आध्यात्मिक जीवनका प्रेरक माना है।

सूरदासने देखा कि कर्म और उसके फलमें महान् अन्तर दिखाई पड़ता है—'ऊधो धनि तुम्हरो व्यवहार। आम कटावत वधुर लगावत चन्दन झोंकत भार। चोर वसावत साह भगावत, नुगलनिकौ एतवार ॥ सूरदास धनि तुम्हरी कचेरी, अन्धाधुन्ध दरवार ॥' और 'दयासिधि तेरी गति लख न परै। पिता वचन भेटै सो पापी सो प्रहलाद करै। सूरदास बल जात चरनकी कैसे सूर तरै।'।

यहाँ कर्म और विपाकके विरोधको देखकर आध्यात्मिक जीवननिर्वाह करनेकी बात है। साधक देखता है कि भगवत्कृपाके बिना उसके कर्मों द्वारा उसे मोक्ष नहीं मिल सकता, क्योंकि ईश्वरका दरवार अन्धाधुन्ध है।

ऐसी ही परिस्थितियोंसे जर्मन दार्शनिक काण्टने सिद्ध किया कि भविष्य-जीवन होता है, जिसमें कर्म और विपाकका अन्तर न रह जाय, और इस कारण आत्माको अमर मानना चाहिये। फिर भविष्यमें इसका विधान करनेवाला विधाता अर्थात् ईश्वर भी होना चाहिये।

मीराँ कर्म और उसके फलको दैवी पाकर कहती हैं—'कर्म गति दारे नाहिं दरी। मीराँके प्रभु गिरिधर नागर, विपसे अमृत करै।' जिसने दैववाद या कर्मवादका यह फल प्रत्यक्ष देख लिया कि विपाका फल अमृतका स्वादन हो जाता है, वह भला क्यों अपने जीवनको भौतिकवादमें डुबो रखेगा?

कबीर, तुलसी तथा अन्य सन्तोंने भी भाग्यवाद और कर्मवादमें ईश्वरभक्तिकी प्रेरणा ली है, मानवजन्मको

दुर्लभ वस्तुवादा है और इसके मनुष्ययोगी शिक्षा दी है।

आध्यात्मिक रमने वचन रहनेवाले पिछानेने यह दिखलानेका प्रयास किया है कि चूंकि हिन्दीके सन्त-नाहित्यका आविर्भाव उस कालमें हुआ जब कि भारतीय जनता मुसलमानी शासकोंके अत्याचारपूर्ण शासनमें परेशान थी, इसलिए इसमें भाग्यवाद या कर्मवादकी अभिव्यक्ति अनिवार्य थी। यह विचार भ्रान्त है, क्योंकि बहुतसे मुसलमान भी सन्त हुए हैं और बहुतसे मुसलमान शासकोंके शासनमें अत्याचार नहीं हुआ। दार्शनिक और आध्यात्मिक सिद्धान्त किनी युगकी प्रतिध्वनिमात्र नहीं होते।

[सहायक ग्रन्थ—(१) दो पाथवे टु गाड इन हिन्दी लिटरेचर रामचन्द्र दत्तात्रेय, (२) इण्डियन फिलॉसफी (दो भाग) राधाकृष्णन्।] —मं० ला० पा०

भाण-भरत मुनिने भाणका लक्षण बताते हुए इसके दो भेद किये हैं—(१) आत्मानुभूतशरी और (२) परसंश्रय-वर्णन। प्रथम प्रकारके भाणमें कलानिपुण धूर्त या विद्वत् किमी धूर्त अथवा विद्वत्की विविध अवस्थाओंका आत्मानुभवके बलपर वर्णन करता है और दूसरे प्रकारके भाणमें वह अन्य व्यक्तिके कृत्योंकी सुनी सुनायी बातोंका उद्घाटन करता है। (ना० शा० २० श्लो० १०७-११०)। भाणमें केवल एक ही पात्र होता है और वह आकाशभाषित (काव्यनिक पात्र)के सहारे 'किं ब्रवीमि' कहता हुआ सम्बोधन, वक्ति-प्रत्युक्ति आदिके द्वारा वीर रस-सूत्रक शौर्य एवं शृंगार रस-द्योतक घटनाओंका प्रदर्शन करता है। इसमें केवल एक अंक होता है। इसमें भारती वृत्ति, अगोंके नहित सुख या निर्वहण सन्धियोंमें एक सन्धि, कल्पित वस्तु और लान्यके दसों अंग होते हैं (द० २० ३ . ४९-५१)। ऐसा ही मत विश्वनाथका भी है (ता० द० ६ . २२७-२३०)।

भाणमें धूर्त चरित्रकी प्रधानता होनेसे सम्भवतः यह रूपक-प्रकार विद्वन्मण्डलीमें अधिक समाहन न हो पाया। इसी कारण 'कान्यानुशासन'म इस रचनाका उद्देश्य साधारण लोगोंका मनोरंजन माना गया है। इसके प्रधान रसके सम्बन्धमें आचार्योंमें मतभेद रहा है। नाट्यदर्पणकार इसमें शृंगार रस प्रधान तथा वीर एवं हास्यको गौण मानते हैं। किन्तु भावप्रकाशकार शारदातनय इसमें एकमात्र शृंगार रस स्वीकार करते हैं। मागनन्दी किनी रसका नामोल्लेख नहीं करते। उनका मत है कि जिस रूपकमें परवचन (आकाशभाषित) और आत्म-वचन सान्तरग्रथित हों और जिसमें धूर्त एवं विद्वत्की सुख-दुःख सात्मक नाना अवस्थाएँ एक अकमें सन्निविष्ट हों वह भाण कहलाता है—'यत्र परवचनमात्मवचनं सान्तरग्रथितं वाच्यं च भवेत्। आकाशपुरुषा यत्र व्याहरन्ति वर्तुविद्याना सम्प्रयोगो नाना-वस्थामि सुखदुःख सात्मकाभिञ्चोपेतं एकाग्रश्च भाण।'

शारदातनयने भाणपर विस्तारसे विचार किया है। उन्होंने भाणके निम्नलिखित दस भेद किये हैं—१ गेयपद, २ स्थितपाद्य, ३ आसीन, ४ पुष्पगण्डिका, ५ प्रच्छेदक, ६ त्रिसूड, ७ लेन्धव, ८ द्विसूडक, ९ उत्तमोत्तमक, १० भाव्य। उन्होंने प्रत्येक प्रकारके भाणके लक्षण भी बताये हैं (भा० प्र० ८ पृ० २४४,

२४६)।

मागनन्दी हरिदचन्द्रने रसकृत आचार्योंके मतके आधार-पर मक्षेपमें भाणका लक्षण इस प्रकार बताया है—'भाणमें एक ही अंक होता है। इसमें नट ऊपर देख-देखकर, जैसे किसीमें बात बने, आप ही नारी कहानी कह जाता है। बीचमें हँसना, गाना, शोध करना, गिरना इत्यादि आप ही दिखलाता है। इसका उद्देश्य हँसी, भाषा उत्तम और बीच-बीचमें संगीत भी होता है। उदा०—'विपश्य विपमौषधम्' (नाटक, भारतेन्दुनाटकावली भाग २ पृ० ४२४)।

गुलाब रायने इसके लक्षणोंका और भी संक्षिप्त-करण किया है। उन्होंने भाणका लक्षण इस प्रकार लिखा है—'यह एक ही अंकका होता है। इसमें एक ही पात्र होता है, जो ऊपरको मुँह उठाकर आकाशभाषितके ढंगमें किसी कल्पित पात्रसे बातचीत करता है। इसमें धूर्तोंका चरित्र रहता है और त्वय हैताया जाना है।' (हि० ना० वि० पृ० ५१)।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र और गुलाब रायकृत भाणके लक्षणोंमें रसकृत आचार्योंकी सारी विशेषताएँ स्पष्ट नहीं होनी, अतः अल्प-विस्मरके साथ भाणका लक्षण इस प्रकार दिया जा सकता है—भाणमें एक अंक और एक ही पात्र होता है। यह पात्र कोई बुद्धिमान् विद्वत् होता है। वह अपने तथा दूसरोंके धूर्तनापूर्ण कृत्योंको वार्तालापके रूपमें प्रकाशित करता है। वार्तालाप किमी कल्पित व्यक्तिके नाथ होता है, जो ऊपर आकाशस्थित होकर बातें करता है। नगमचक्र आकर नायक आकाशकी ओर देखता हुआ सुननेका नाट्य करके कल्पित पुरुषकी उक्तियोंको त्वय दुहराता है और उनका उत्तर देता है। स्वयं प्रश्न करना है और त्वय ही उसका उत्तर देना है तथा शौर्य और सौन्दर्यके वर्णनमें वीर एवं शृंगार रसका आविर्भाव करता है। भाणमें प्रायः भारती वृत्तिका आश्रय लिया जाता है; कहीं-कहीं कश्मिकी वृत्तिका भी प्रयोग होता है। इसमें अगोंके सहित मुख और निर्वहण, दो सन्धियाँ होती हैं। लास्यके दस अंग भी इसमें व्यवहृत हो सकते हैं। इसका उदाहरण 'लीलामधुकर' है। इसके १० प्रकार होते हैं। हिन्दीमें भारतेन्दुकृत 'विपश्य विपमौषधम्' भाणका उत्तम उदाहरण है। —द० ओ०

भाणिका—इसमें एक अंक होता है। नायक मन्दमति होता है और नायिका प्रगल्भा होती है। उसमें मुख-निर्वहण सन्धियोंका प्रयोग और भारती-कश्मिकी वृत्तियोंका निर्वाह होता है। भाणिका भाणका सजातीय उपरूपक है। भाणके १० उपन्यास (प्रसंगपर कार्यका कीर्तन करना), २ विन्यास (निर्वहण-सूत्रक वाक्य), ३ विवोध (समझाना या भ्रान्तिका नाश), ४ नाध्वस (मिथ्याकथन), ५ समर्पण (कोपसे उपालम्भनके वचन कहना), ६ निवृत्ति (स्थान्तका कीर्तन करना), ७ महार (कार्यकी समाप्ति)—इन सात अगोंका प्रभाव भाणिकामें रहता है। उदा०—'कामदत्ता'। —वि० रा०

भारत-यूरोपीय—एक भाषा-परिवारका नाम है। इस परिवारकी भाषाएँ अधिकांश भारतवर्षमें, ईरानमें, आरमी-नियामें, प्रायः सारे यूरोप महाद्वीपमें, अमेरिका महाद्वीपमें

तथा अफ्रीकाके दक्षिण-पश्चिम कोने और आस्ट्रेलियामे बोली जाती है। बोलनेवालोंकी संख्या, क्षेत्रविस्तार, साहित्य आदि सभी बातोंको देखते हुए इस परिवारका सप्तराज्य के भाषा-परिवारोंमें सर्वप्रमुख स्थान है। वस्तुस्थिति तो यह है कि इस परिवारकी ही कुछ भाषाओंके तुलनात्मक अध्ययनसे भाषाविज्ञानका आविर्भाव हुआ।

इस परिवारका नाम सबसे पहले इण्डोजर्मनिक पड़ा। पिछले दो-ढाई सौ वर्षोंमें जर्मन विद्वान् बराबर भाषा-विज्ञानके अध्ययनमें लगे रहे हैं। उन्होंने स्पष्ट देखा कि ये परस्पर सम्बद्ध भाषाएँ एक ओर पूर्व दिशामें भारतमें बोली जाती हैं और इस ओर पश्चिम घोरपर जर्मनीमें (जर्मनीके पश्चिमवाले देशोंमें बोली जानेवाली अंग्रेजी, डच आदि भाषाएँ भी जर्मनी शाखाकी हैं)। इसलिए इण्डोजर्मनिक नाम रखना स्वाभाविक ही था। पर आयर-लैण्ड और वेल्समें बोली जानेवाली केल्टी शाखाकी भाषाएँ जर्मनी शाखाकी नहीं थीं। इसलिए इण्डोजर्मनिक नाम अनुपयुक्त समझा गया और इण्डोकेल्टिक सुझाया गया। पर यह नाम विलकुल न चल सका। परिवारकी मुख्य भाषा सस्कृतके कारण सांस्कृतिक भी सोचा गया। पर इस निश्चयके कारण कि सस्कृत सभीका आदि स्रोत नहीं है, यह छोड़ दिया गया। इंग्लीश सम्प्रदायके अनुसार सामी, हामीके वजनपर हजरत नूहके तीसरे बेटे जैफके नामपर जैफाईट भी रखनेका विचार हुआ, पर यह भी आगे न बढ़ सका। इनके अलावा दो नाम और पेश किये गये—आर्य और इण्डोयूरोपियन। डरलैण्ड, फ्रान्स आदि देशोंके विद्वानोंने इण्डोयूरोपियन नाम पसन्द किया और इसीका व्यवहार करते हैं। इनका कहना है कि भारत और यूरोप इन्हीं दो महादेशोंमें ये भाषाएँ गौरवकी पहुँची हैं, इसलिए ये नाम ठीक हैं। पर जर्मनीवाले अब भी इण्डोजर्मनिक शब्दका ही प्रयोग करते हैं।

आर्य शब्दके व्यवहारके विरुद्ध यूरोपके विद्वान् दो तर्क उपस्थित करते हैं—(१) इस नामसे इस परिवारकी भाषाओं और उनके बोलनेवालोंकी जातिका समकक्षत्व होता है अर्थात् यह भ्रम होता है कि इस परिवारकी भाषाओंके बोलनेवाले आर्य जातिके हैं, (२) आर्य शब्दका व्यवहार इस परिवारकी हिन्दी-ईरानी शाखाके लिए अधिक उचित है, क्योंकि इन दोनों देशोंवाले अपनेको आर्य कहते हैं और इस शब्दका निरन्तर प्रयोग अपने साहित्यमें पाते हैं। पहला तर्क विलकुल लचर है। यदि सामी, चीनी आदि भाषाओंके नामोंसे सामी आदि जातिके विषयमें भ्रम नहीं पैदा होता तो आर्य नामसे ही क्यों होने लगा? दूसरे तर्कमें कुछ सार है, किन्तु इस शाखाके लिए हिन्दी-ईरानी नाम ही अधिक उपयुक्त है। अन्य शाखाओंके नाम भी उन देशोंके नामपर रखे गये हैं। परिवारभरके लिए आर्य शब्द ही अधिक उपयुक्त है। इण्डोयूरोपीय नाम बड़ा भारी है। प्रसिद्ध भाषावैज्ञानिक जैसपर्सन भी आर्य शब्दको पसन्द करते हैं, किन्तु यह भी प्रचलनमें नहीं आया। भारतीय विद्वानोंमें बाबूराम मन्सेराने भी इसी नामको पसन्द किया है।

भारत यूरोपीय इण्डोयूरोपियनका हिन्दी अनुवाद है

और यही नाम भारतीय भाषाओंमें लिखे हुए भाषा-वैज्ञानिक ग्रन्थोंमें अधिकतर प्रयोगमें आया है। ज्यामसुन्दर दासने इसका सक्षिप्त रूप भारोपीय सुझाया था, पर यह प्रचलित न हो सका।

इस परिवारकी प्राचीन और अर्वाचीन भाषाओंका सूक्ष्म अध्ययन करके यह कल्पना की जाती है कि इन भाषाओंका मूल स्रोत कोई आदि भाषा रही होगी। सस्कृत, आवेस्ती, ग्रीक और लैटिनके सबसे पुराने लेखों द्वारा इन भाषाओंका जो स्वरूप मिलता है उससे ही इस आदि भाषाकी कल्पना हो सकी है। इन भाषाओंकी परस्पर तुलना की गयी और फलस्वरूप यह मालूम हुआ कि आदिम आर्य भाषामें अमुक-अमुक ध्वनियाँ रही होंगी, अमुक-अमुक सन्धिनियम रहे होंगे, सज्ञा, सर्वनाम आदिके रूप इस प्रकार चलते होंगे, क्रियाके ये रूप रहे होंगे, इत्यादि। इस आदिम भाषामें कवर्ग, तवर्ग, पवर्गके स्पर्शवर्ण, दन्त ऊष्म ध्वनि (म्), अन्तस्थ व्यञ्जन (य्, र्, ल्, व्, न्, म्), अन्तस्वर (ई, ऊ, उ, नृ, मृ), उदासीन स्वर तथा मूल ह्रस्व (अ, ए, औ), मूल दीर्घ स्वर (आ, ऐ, ओ) तथा मूल स्वरों और अन्तस्थ स्वरोंके सम्मिश्रणसे १८ मिश्र ह्रस्व स्वर और १८ मिश्र दीर्घ स्वर उपस्थित थे।

आदिम आर्य भाषामें पदमें तीन अक्ष हो सकते थे—धातु, पूर्वप्रत्यय और परप्रत्यय और इन तीन अक्षोंमेंसे कोई भी एकाक्षर या अनेकाक्षर हो सकता था। सज्ञा और क्रियाके अलावा आदिम भाषामें क्रियाविशेषण, उपसर्ग और समुच्चयबोधक आदि अव्यय थे। आदिम आर्य भाषामें तीन बातें और थीं—समास, स्वरक्रम और सुर। सुरके अलावा वलाघातका भी अनुमान किया जाता है। मिहावलोकन करनेसे आदिम आर्य भाषामें सक्षिप्त योगात्मक अवस्था, पर-प्रत्ययोंका बाहुल्य और उनके द्वारा सम्बन्धतत्त्वका बोधन, पदके तीन अक्ष, धातुका अभ्यास, उपसर्ग और मध्य-प्रत्ययका अभाव, समास, स्वरक्रम और सुर, ये मुख्य लक्षण दिखाई पड़ते हैं।

इस आदिम भाषाके बोलनेवालोंके मूल निवासस्थानके विषयमें बहुत विवाद है और भारत, मध्यएशिया, त्रिविष्टप (तिब्बत), उत्तरी ध्रुवप्रदेश, यूरोपके पूर्वी हिस्सेका कोई प्रदेश तथा एशियामें यूराल पर्वतका दक्षिणी प्रदेश—इन भागोंको किसी-न-किसी प्रतिष्ठित विद्वान्ने आर्योंका मूल निवासस्थान माना है। इनमेंमें अन्तिम अर्थात् यूराल पर्वतका दक्षिणी प्रदेश इस समय अधिक सम्मत समझा जाता है। अनुमान है कि आदिम आर्योंका प्रथम सम्पर्क उत्तरी मेसोपोटामियाकी तत्कालीन सभ्य जातियोंसे ईसाके पूर्व २३वीं या २२वीं शतीमें हुआ, ईसापूर्व २००० वर्ष पूर्वके आसपास उनकी स्थिति मेसोपोटामियामें पायी जाती है। प्राय १४०० ई० पू० के 'बोगाज कोई'(एक गाँव)के अभिलेखमें आर्योंका प्रथम सर्वत स्पष्ट उल्लेख है।

आदिम आर्य भाषा सस्कृत, आवेस्ती (तथा प्राचीन फारसी), ग्रीक, लैटिन, जर्मन, केल्टी, स्लावी, वाल्टी, आसीनी, अल्बेनी, तुखारी और हिट्टाइट—इन सभी भाषाओंका आदि स्रोत समझी जाती है। इस परिवारकी वर्तमान प्रमुख भाषाएँ हिन्दी, फारसी, जर्मन, अंग्रेजी, फ्रेंच, रूसी



हैं। भारतमें इस परिवारकी भाषाओंके बोलनेवालोंकी मख्या भारतकी जनसंख्याका प्रायः ३१४ भाग है।—वा० रा० म०  
भारती वृत्ति-दे०—‘नाट्य वृत्ति’, चौथी।

**भारतेन्दु-काल**—हिन्दी साहित्यके इतिहासमें १८५० मे १९०० ई० तकका समय भारतेन्दु-कालके नामसे अभिहित किया जाता है। प्रभावशाली व्यक्तित्व होनेके कारण और साहित्यक्षेत्रमें नेतृत्व प्रदान करनेके कारण इस कालका नामकरण युगपुरुष भारतेन्दु हरिश्चन्द्रके नामके आधारपर किया जाता है। प्राचीनमें नवीनके संक्रमण-कालमें भारतेन्दु हरिश्चन्द्र भारतवासियोंकी नवोदित आकांक्षाओं और राष्ट्रीयताके प्रतीक थे, वे भारतीय नवोत्थानके एक अग्रदूत थे। मध्ययुगीन पौराणिक वातावरणसे जीवन और साहित्यको बाहर निकालकर उन्हें आधुनिक रूप प्रदान करनेकी उन्होंने सतत चेष्टा की। भाषा, भाव, साहित्यिक रूप आदिकी दृष्टिसे उन्होंने गद्य और काव्य, दोनों क्षेत्रोंमें हिन्दीभाषियोंका नेतृत्व किया। उनके व्यक्तित्वका प्रति-विम्ब अन्य कवियों और लेखकोंकी रचनाओंमें बराबर मिलता है। अतः इन कालका नाम भारतेन्दु-काल उपयुक्त ही है।

भारतेन्दु-कालमें साहित्यके नये-नये मार्ग खुले। नाटक, उपन्यास, निबन्ध, नमालेखना, समीक्षा, जीवनी, साहित्यिक इतिहास आदिका तथा सड्डीबोली कविताका वपनकाल यही है। गद्य भी पुष्ट होकर अपना न्वरूप स्थिर करने लगा। अनेक नवीन साहित्यिक विषयोंके अतिरिक्त ज्ञान-विज्ञान तथा उपयोगी साहित्यकी रचना भी इस कालमें हुई। हिन्दी साहित्य, जो अवनत वान्तविक जीवनमें अलग पुराने रास्तेपर पड़ा हुआ था, बहुत जल्दी विज्ञान, इतिहास, भूगोल, धर्म, पुराण, जीवनी, उपन्यास, नाटक, अर्थशास्त्र, यात्रा, गणित, राजनीति, गवेषणा-सम्बन्धी आदि नये-नये गम्भीर विषयोंकी ओर पहलेकी अपेक्षा अधिक तीव्र गतिसे प्रवृत्त हुआ। जिन हिन्दी लेखकोंने अपनी चौमुखी प्रतिभाका परिचय देकर यह गद्य-कार्य सन्पन्न किया उनमें राजा लक्ष्मण सिंह (१८०६-१८९६ ई०), राजा शिवप्रसाद सितारे-हिन्दी (१८०३-१८९५ ई०), भारतेन्दु हरिश्चन्द्र (१८५०-१८८५ ई०), श्रीनिवास दास (१८५१-१८८७ ई०), बालकृष्ण भट्ट (१८४४-१९१४ ई०), प्रतापनारायण मिश्र, १८५६-१८९४ ई०), राधाकृष्ण दास (१८६५-१९०७ ई०), स्वामी दयानन्द (१८०४-१८८३ ई०), बदरीनारायण चौधरी ‘प्रेमघन’ (१८५५-१९०३ ई०), किशोरीलाल गोस्वामी (१८६५-१९३० ई०), तोताराम वर्मा (१८४७-१९०० ई०), देवकीनन्दन खत्री (१८६१-१९१३ ई०) आदिके नाम विशेष रूपसे उल्लेखनीय हैं। भारतेन्दु-कालके हिन्दी गद्यके सम्बन्धमें यह स्मरण रखना अत्यन्त आवश्यक है कि उन्नीसवीं शताब्दी पूर्वार्द्धकी अपेक्षा उसका विकास नवोदित राष्ट्रीयता और नवोत्थानकी भावनाके अन्तर्गत हुआ था। इस भावनाने एक ओर जहाँ धार्मिक, सामाजिक और राजनीतिक एवं आर्थिक क्षेत्रमें सजीवता एवं संप्राणताका संचार किया, वहाँ दूसरी ओर भाषाके प्रचारके लिए भी लोगोंकी प्रेरित किया। आर्यसमाज-आन्दोलन और माग्रेमकी स्थापनाके फलस्वरूप उत्तरोत्तर

बढ़ती हुई राष्ट्रीयताके साथ-साथ हिन्दी-प्रचारकार्य निरन्तर आगे बढ़ता गया। पत्र-पत्रिकाओंने इस पुनीत कार्यमें अग्रपूर योग दिया।

भारतेन्दु-कालमें जिन उपन्यास-साहित्यका जन्म हुआ, वह कुछ-कुछ प्राचीन कथाओंके समीप होते हुए भी उनमें भिन्न हैं, उसपर पश्चिमका प्रभाव है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने पौराणिक, ऐतिहासिक और सामाजिक उपन्यासोंकी ओर ध्यान दिया। कहा जाता है, ‘चन्द्रप्रभा’ और ‘पूर्णप्रकाश’ उपन्यासोंका अनुवाद कराकर उन्होंने उसे न्वय शुद्ध किया। उनके इस कार्यमें किशोरीलाल गोस्वामीने ‘त्रिवेणी’, ‘नवगीत कुसुम’, ‘हृदयहारिणी’, ‘लवंगलता’ आदि, श्रीनिवासदासने ‘परीक्षा गुरु’, बालकृष्ण भट्टने ‘नूतन ब्रह्मचारी’ और ‘मैं अज्ञान एक सुजान’, देवकीनन्दन खत्रीने ‘चन्द्रकान्ता’, ‘नरेन्द्र’ आदि कृतियाँ लिखकर तथा अन्य लेखकों, जैसे, राधकृष्ण गोस्वामी, गदाधर सिंह, राधाकृष्ण दास, लज्जाराम शर्मा आदिने अनेक ग्रन्थ लिखकर सहयोग प्रदान किया। इस कालकी उपन्यास-कला अपनी प्राथमिक अवस्थामें है। सामाजिक, नैतिक, धार्मिक और राष्ट्रीय शिक्षा देना इस युगके उपन्यास-कारोंका प्रधान उद्देश्य रहता था।

उपन्यास साहित्यकी भाँति नाटक-साहित्यका जन्म भी भारतेन्दु-कालमें हुआ। भारतेन्दुसे पहले हिन्दीमें नाटकोंका एक प्रकारसे अभाव था। उस समय रासलीलार्थ, राम-लीलाएँ, पारसी थियेटर आदि ही जनताके मनोरंजनके साधन बने हुए थे। भारतेन्दु तथा अन्य साहित्यिकोंकी दृष्टिमें वे भ्रष्ट थे। हिन्दी-नवोत्थानकी भावनाके अन्तर्गत साहित्यिकोंका ध्यान प्राचीन भारतीय नाट्य साहित्यके अध्ययनमें इस ओर गया। इसने पूर्व महाराज विश्वनाथ सिंह-द्वारा ‘आनन्द रघुनन्दन’, बाबू गोपालचन्द्र, उपनाम गिरधरदान-द्वारा ‘नहुष नाटक’ और राजा लक्ष्मण सिंह द्वारा अनूदित ‘शकुन्तला नाटक’ उल्लेखनीय नाटकीय कृतियाँ मिलती हैं। स्वतः हरिश्चन्द्रने ‘चन्द्रावली’, ‘भारत-दुर्दशा’ और ‘नील देवी’ जैसे मौलिक नाटकों और ‘विद्यासुन्दर’, ‘कर्पूरमंजरी’, ‘मुद्राराक्षस’ आदि अनूदित या रूपान्तरित नाटकों और ‘वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति’, ‘अन्धेर नगरी’ जैसे प्रहसनों तथा ‘विपश्य विपनौपधन’ जैसे भाषकी रचना की। उनकी रचनाओंमें या तो ईश्वरोन्मुख प्रेम मिलता है या देशप्रेम मिलता है। अन्य नाटककारोंकी विचारधारा भी भारतेन्दुकी विचारधाराके लगभग समान थी। श्रीनिवासदासने ‘रणधीर-प्रेमनोहिनी’, ‘तप्तसवरण’, ‘सयोगिता-स्वयंवर’, ‘दुःखिनी बाला’, ‘पद्मावती’ और ‘महा-राणा प्रताप’, किशोरी गोस्वामीने ‘मयंकर्मजरी महानाटक’, राव कृष्णदेवशरण मिहने ‘माधुरी रूपक’ केशवदास भट्टने ‘सत्ताड-सुन्मुख’, ‘शमशाद-सौसन’, देवकीनन्दन त्रिपाठीने ‘वैल छ टकेको’, ‘एक-एकके तीन-तीन’, ‘स्त्री-चरित्र’, ‘सैकडेमे दस-दस’ आदि, विजयानन्द त्रिपाठीने ‘महाअन्धेरनगरी’ आदि लिखकर भारतेन्दु द्वारा स्थापित नाटकों और प्रहसनोंकी परम्परा आगे बढ़ायी। आत्मोन्नति और देशोन्नतिकी इन लेखकोंमें प्रबल आकांक्षा थी। पारसी थियेट्रोंकी निन्दा करने हुए भी उनपर योडा-बहुत पारसीका प्रभाव अवश्य

पाया जाता है। रचना-पद्धतिकी दृष्टिसे उनमें प्राचीन और नवीन (पाश्चात्य) नाट्यशास्त्रके सिद्धान्तोंका समन्वय दृष्टिगोचर होता है, जिसका प्रतिपादन स्वयं भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने अपने 'नाटक' नामक ग्रन्थमें किया था। भारतेन्दु-कालमें यदि एक साधु रंगमंचकी स्थापना भी हो जाती तो यह हिन्दी-भाषियोंका सोभाग्य होता।

भारतेन्दु-कालमें साहित्यिक निबन्धोंकी रचनाकी दृष्टिसे बालकृष्ण भट्ट और प्रतापनारायण मिश्रके नाम उल्लेखनीय हैं, जिनकी रचनाएँ स्वसम्पादित क्रमशः 'हिन्दी प्रदीप' और 'ब्राह्मण' पत्रोंमें प्रकाशित हुईं। किन्तु इस कालके निबन्धकारोंके उपादान, विषय-विस्तार और शैली सीमित रही। नवीन माहित्य बहुत थोड़ा और साधारण कोटिका है। भारतेन्दु, रमाशंकर व्यास, काशीनाथ खत्री, राधाकृष्ण दाम, बालमुकुन्द गुप्त, मुशी देवीप्रसाद मुनि आदिने जीवनी माहित्यकी समृद्ध वनानेमें योगदान दिया।

पत्र-पत्रिकाएँ १८२६ ई०में युगलकिशोर शुक्लद्वारा स्थापित परम्पराका विकसित रूप प्रस्तुत करती हैं। भारतेन्दु-कालका लगभग प्रत्येक प्रसिद्ध लेखक या कवि किसी-न-किसी पत्रका सम्पादक था। पत्रोंमें सुधारवादी आन्दोलनों और निबन्ध-माहित्यकी प्रोत्साहन मिला। भारतेन्दु द्वारा सम्पादित 'कवि-वचनसुधा', 'हरिदचन्द्र मेगनीन' आदि, बालकृष्ण भट्टद्वारा सम्पादित 'हिन्दी प्रदीप', प्रतापनारायण मिश्र द्वारा सम्पादित 'ब्राह्मण' और 'प्रेमघन' द्वारा सम्पादित 'आनन्दकादम्बिनी' पत्रोंके नाम विशेषतः हमारा ध्यान आकृष्ट करते हैं।

समालोचना माहित्यका सम्बन्ध भी कुछ-कुछ पत्रोंमें है। प्रारम्भमें समालोचना केवल पुस्तकपरिचय या समीक्षा-के रूपमें रही। १८७७ ई० में श्रीनिवास दासके 'सयोगिता-स्वयंवर'की आलोचना की गयी। इसके उपरान्त प्रबन्ध, शास्त्रीय नियम और भिद्धान्त आदिकी परीक्षा भी होने लगी। १८९७ ई० में नागरीप्रचारिणी पत्रिकाके प्रकाशनसे हिन्दी समालोचना-साहित्यकी विशेष वृद्धि हुई और पिछली प्रणालियोंके साथ-साथ नूतन प्रणालियोंका जन्म हुआ।

भारतेन्दु-कालका मूत्रपात होनेके समय हिन्दीकी काव्य-सम्पत्ति प्राचीन ब्रजभाषा कविता थी। यद्यपि आगे चलकर ब्रजभाषा और गौणत खड़ीबोली-काव्यने जीवनकी परिस्थितियोंका अनुसरण किया, तो भी प्राधान्य ब्रजभाषाकी प्राचीन काव्य-शैलीका ही बना रहा। प्राचीन परम्पराके अन्तर्गत भारतेन्दु, द्विजदेव, सरदार, हनुमान, द्विजकवि मन्नालाल, सेवक, रघुराज सिंह, सुवनेश, ललितकिशोरी तथा अनेक अन्य कवियोंने शृंगार रस, अलंकार, पिंगल, नायक-नायिका-भेद, रामभक्ति, कृष्ण भक्ति, वीर रस, प्रेम आदिमें सम्बन्धित रचनाएँ प्रस्तुत कीं। किन्तु कवियोंकी अब कविताका यह प्राचीन आदर्श सटकने लगा था, अतः धीरे-धीरे हिन्दी कविताकी नवीन धाराका जन्म हुआ।

नवीन कवितामें यथार्थवाद प्रधान है। वह सम-कालीन इतिहासकी दानों मुजाओंसे आवृत किये हुए है। नवशिक्षित कवियोंको देशका अधःपतन, देशकी रक्षि-प्रियता, पाश्चात्य सभ्यताका अन्धानुकरण, पुल्लिम और अदालती लोगोंकी लूट-खसोट, भारतकी निर्भरता, पारस्परिक

रिक कलह आदि बातें देखकर मर्मान्तक पीडा होती थी। नवीन कवितामें देशभक्ति, लोकहित, सामाजिक एवं धार्मिक पुनर्निर्माण, मातृभाषाद्वारा, स्वतन्त्रता आदिका स्वर उच्च हुआ। उसमें राजनीतिक चेतना है और अंग्रेजोंकी साम्राज्यवादी नीति, आर्थिक शोषण, काले-गोरेका भेदभाव आदिका विरोध है। इस कार्यमें नव-शिक्षित मध्यम-वर्गका विशेष योग था। भारतेन्दु-कालकी काव्यगत राजनीतिक चेतना देशप्रेमका सन्देश देती है। भारतके दुःख-दारिद्र्यपर सन्तोष प्रकट करती है। शामन-सम्बन्धी सुधारों और जनसत्तात्मक प्रणालीकी माँग करती है। अन्तमें पारस्परिक भेदभाव भूलकर भारतवासियोंको स्वतन्त्रता प्राप्त करनेके लिए सघटित होनेकी प्रेरणा प्रदान करती है। इस कालकी कविताके प्रकृति-वर्णनमें भी शैली-गत परिवर्तन होता है। काव्यकी भाषाके रूपमें ब्रजभाषाका प्राधान्य रहा, यद्यपि भारतेन्दुकी मृत्युके बाद खड़ीबोलीने काव्यके क्षेत्रमें पदार्पण करना शुरू कर दिया था। हिन्दी कवितामें जन-शैलीका प्रादुर्भाव भी इसी समय हुआ। भारतेन्दु-कालमें हिन्दी काव्य नवीन क्षेत्रों और विषयोंसे प्रभावित हुआ दृष्टिगोचर होता है। ज्ञान-सचयकी प्रबल आकांक्षा लेकर और नीर-क्षीर-विवेक ग्रहण कर भारतेन्दु, प्रतापनारायण मिश्र, प्रेमघन, राधाकृष्ण दास, बालमुकुन्द गुप्त आदिने देशकी मानसिक प्रगति और उमके भावी प्रगस्त जीवनकी आधारशिलाका निर्माण किया। वस्तुतः आधुनिकताकी दृष्टिसे भारतेन्दु-कालका ऐतिहासिक और साहित्यिक, दोनों प्रकारका महत्त्व है।

[सहायक ग्रन्थ—आधुनिक हिन्दी-साहित्य लक्ष्मी-सागर वाण्येय] —ल० सा० वा०

भारोपीय-दे०—'भारत-यूरोपीय'।

भाव—भरत(४ श० ई०)ने रस-सम्बन्धी विभाव-अनुभाव आदिकी चर्चाके प्रारम्भमें 'भाव'पर विचार किया है। उन्होंने व्यापक अर्थमें इसकी व्याख्या की है। निश्चय ही उनकी व्याख्याका सन्दर्भ प्रमुखतः नाट्य-प्रदर्शन है। भरतने स्वतः प्रश्न उठाया है कि ये 'भाव' क्यों कहलाते हैं? क्या ये 'भावयन्ति' (परिव्याप्त) होनेके कारण 'भाव' कहलाते हैं? उत्तरमें कहा गया है—ये भाव इसलिए कहलाते हैं कि अनुभावोंके वाचिक, मात्त्विक, आंगिक तथा आहार्य प्रदर्शन द्वारा ये नाटकके अर्थको 'भावयन्ति' अर्थात् व्यञ्जित करते हैं। 'भाव'का अर्थ कारण है, क्योंकि यह भावित, रासित तथा कृतका समानार्थक है और इसकी मूल धातु 'भावय'का अर्थ है परिव्याप्त होना। इस प्रकार जब विभाव तथा अनुभावका अर्थ दर्शकके मनमें परिव्याप्त किया जाता है (गमयते), तो इन्हें 'भाव' कहते हैं (ना०शा० ७ १-२३)। वस्तुतः भरतके अनुसार मानसिक अवस्थाओंका व्यञ्जक प्रदर्शन ही 'भाव' है। और इसी मौलिक शब्दके आधारपर विभाव (दि०), अनुभाव (दि०) तथा संचारी भाव (दि०)की स्थापना की गयी है।

रसकी चर्चामें भरतने यह प्रश्न भी उठाया है कि रससे भावकी उत्पत्ति सम्भव है या भावसे रसकी? कुछ-का कथन है कि ये दोनों परस्परके सम्बन्धमें उद्भूत होते हैं, पर भरतने स्पष्टन स्वीकार किया है कि भावोंसे रसोंकी

उत्पत्ति ही सम्भव है। रसोक्तो उद्भावनो भावोंके प्रदर्शनमें होती है, पर भावोंके पूर्व रसकी कल्पना नष्ट की जा सकती है और भावोंके अनुवर्ती रस निश्चय ही होंगे और नाटकीय प्रदर्शनके मध्यमें वे पारस्परिक सम्बन्धके आधारपर व्यञ्जित होते हैं। भरतने वृक्ष और बाजके दृष्टान्त द्वारा इनके सम्बन्धको स्पष्ट किया है—‘वृक्ष वीजने उत्पन्न होता है और फूल फल वृक्षमें उत्पन्न होते हैं, इसी प्रकार रस सम्पूर्ण भावोंके मूल हैं और इसी प्रकार भाव सम्पूर्ण रसोंके स्रोत हैं।’ (ना० शा० ६ ३८)।

आगे चलकर ‘भाव’का एक विशिष्ट अर्थ और विकसित हुआ। धनजय(१० अ० ६०)ने आश्रयकी सुन्दर आदिक भावस्थितियोंके ज्ञापनको ‘भाव’ नामा है (८० २० ४)। वस्तुतः धनजयने आन्तरिक भावस्थितियोंके भावयन(ज्ञापन)को ‘भाव’ कहा है, जो ‘नाट्यशास्त्र’की परम्परामें है। पर रस निष्पत्ति-विषयक विवेचनाके साथ रसकी मीमांशोंपर विचार किया गया और इसके साथ रस और भावमें अज्ञानक्रमकी स्थिति स्वीकार की गयी। मम्मट(१० अ० ६०)ने ‘रसध्वनि’ और ‘भावध्वनि’का अलग अलग विवेचन किया है—‘रतिदेवादि विषया व्यभिचारी तथाऽङ्गिन। भावः प्रोक्तः’ (का० प्र० ४ ३५)। देवादि-विषयक रति आदि-स्थायी भावोंको वर्णना और व्यभिचारी भावोंकी स्वतन्त्र अभिव्यञ्जनामें ‘भावध्वनि’ कहा जाती है। इसी बातकी विद्वन्नाथ(१४ अ० ६०)ने और स्पष्टताके साथ कहा है—‘मचारिण प्रधानानि देवादि-विषया रति। उद्बुद्धमात्र स्थायी च भाव इत्यभिधीयते।’ (ना० द० ३ २६०-२६१), अर्थात् जब नचारियोंका वर्णन किसी स्थायीका सहायक न होकर स्वतन्त्र तथा प्रधान होता है, देवादि-विषयक रति तथा उद्बुद्धमात्र स्थायी भावका वर्णन ‘भाव’ मात्र कहलाता है। रसके आस्वादनमें विभाव, अनुभाव और मचारी भावमें परिपुष्ट स्थायी भाव उद्वेगके सौन्दर्यको प्राप्त करता है, पर इन तीनों स्थितियोंमें आचार्योंके अनुसार रसास्वादनकी यह स्थिति प्राप्त नहीं होती। हिन्दीके रीतिकालीन आचार्योंने रसाभान, भावभास आदिपर विचार किया है, पर ‘भाव’का स्पष्ट विवेचन कम किया है। देव(१६-१७ अ० ६०)ने ‘भाव’को भरतके व्यापक अर्थमें धनजयके आधारपर ग्रहण किया है—‘ताते सुख-दुखको नष्टा रस निद्रानु शृंगार। ताके कारण भाव है तिनको करत विचार।’ (भाव० स्थायी-भाव)। आधुनिक विवेचकोंने मस्कृत आचार्योंके आधारपर ‘भाव’पर विचार किया है।

वस्तुतः वादके आचार्योंका यह ‘भाव’ सम्बन्धी विवेचन बहुत वैज्ञानिक नहीं है। भरतकी स्थिति स्पष्ट है। पर अन्योकी सीमा इस बातसे स्पष्ट है कि देवादि-विषयक रतिमेंसे भक्ति तथा वात्सल्यको स्वतन्त्र रसकी स्थिति प्राप्त हो सकी है। यदि स्थायी भावके उद्बोधनमात्रमें अथवा व्यभिचारीकी स्वतन्त्र वर्णनामें कविको सफलता मिल सकेगी तो अनेक सन्दर्भोंकी व्यञ्जनासे मूलतः इनका रसास्वादन ही किया जा सकेगा। आचार्योंने अप्रधान स्थितिके कारण ही इन प्रकारके आस्वादको ‘भाव’की नष्टा दी है जिस प्रकार रसामास(दि०)में रसके सम्पूर्ण अंगोंके प्रस्तुत रहनेपर

भी अनुचित प्रवृत्तिके कारण अपूर्ण परिपाक माना है, जब कि वैज्ञानिक दृष्टिमें यह सत्य नहीं है। रामचन्द्र शुक्ले प्रकृतिके आन्वन्दनत्वके विषयमें बहुत बल दिया है।

देवता-विषयक रतिके उदाहरणमें गुर तथा तुलसीके भिनय-सम्बन्धी पदोंको प्रस्तुत किया जा सकता है—‘अवनी राखि लेहु भगवान। इस अनाथ बैठे द्रुम टगिया पारधि माये वान।’ (यू० ना०)। तुलसीका गुन-विषयक रतिका उदा०—‘बन्दी गुन पद पदुम पंगना। सुनि सुवान सरस अनुरागा।’ (रा०च०मा०)। गुन-विषयक रतिके उदाहरण रीतिकालीन कवियोंकी आश्रयदाताओंकी प्रशंसामें लिखी गयी कवितामें मिलेंगे—‘राखी हिन्दुवाना हिन्दुवानको तिलक गारयो, अमृति पुरान राखे वेद विधि सुनो मे।’ (भूषण . दि० वा० १८)। इसमें महाराज शिवाजीके विषयमें भूषणका श्रद्धा-भाव व्यञ्जित है।

उद्बुद्धमात्र स्थायी भावके उदाहरणमें रामदहिन मिश्रने ‘रामचरितमानस’के परशुराम-संवादसे उद्धृत किया है—‘कर कुठार में अकनन बोही। आगे अपराधी गुन छोही। उतर न देत छाई धनु मारे। देवल कौस्तिक सौं तुन्हारे।’ (१ - २७५)। इसमें आन्वन्दन, उदीपन और अनुभास आदिके होते हुए भी क्रोध स्थायीको पुष्टि नहीं हुई है। विहारीके इस दोहेमें ‘शका’ सचारी प्रधानतया व्यञ्जित है—‘नटपदाति में मस्तिमुखी, मुग्ध घूँघट पट होकि। पावक शर नी जमविकी, गयी शरोन्मा झौंकि।’ (दि० २० - ६४६)। दे०—‘अंगज अलकार’। —२०

भावक—‘भाव’का अर्थ है काव्यका अधिकारी पाठक। मस्कृत काव्य-शास्त्रने ‘भाव’के पयायके रूपमें ‘सहृदय’ शब्दका भी व्यवहार किया गया है। राजशेखरने अपने कवि-शिक्षा (दि०) मन्त्रमें ग्रन्थमें चार प्रकारके भावक बताये हैं—आरोचका, मृगान्वयहारी, मत्सरी तथा तत्त्वामिनिवेशी (का० मी० : अ० ४)। आरोचकीका अर्थ है वस्तुओंके भले-बुरेको पहचानकर उनका भवन करनेवाला, लक्षणासे इसका अर्थ हुआ ‘विवेकी’। मृगान्वयहारीका अर्थ है झूझ-कवाड़ सब कुछ खा जानेवाला, लक्षणासे इसका अर्थ हुआ ‘अविवेकी’। मत्सरी वे भावक होते हैं जो ईर्ष्यावश काव्यके गुणोंको जान वृञ्जकर छिपाते हैं, क्योंकि दमरोंके गुणोंका बखान उनके स्वभावके विरुद्ध बात है। तत्त्वामिनिवेशी वह भावक है जो ‘शब्द-गुम्फन’का विवेचन करता है, सूक्तियोंसे सुदित होता है, काव्यरमायत का पान करता है और कविके नाट्यको ग्रहण करता है। (का० मी० : अ० ४)। —म० प्र० ल०

भावकत्व-शक्ति—दे०—‘रसनिष्पत्ति’, भोगवादके अन्तर्गत।

भावगीति—गोतिकाव्यके लिए वैयक्तिक अनुभूतिकी तीव्रता और मर्गीनात्मक आवेशकी अपेक्षा स्वीकृत की गयी है। गोतिकाव्य पाण्डित्य और अतिवैज्ञानिकताका भार वहन नहीं कर सकता, यद्यपि विचार-प्रधान और वैज्ञानिकता मूल गोतियों होती हैं। गोतिमें भावोन्मेषसे वैज्ञानिक चेतनागमकी ओर गति रहती है। ‘भाव’ शब्दके कई अर्थ हैं—स्थायी भाव, अर्थात् मानवीय वात्सनात्मक संस्कार अथवा प्रवृत्तिमें निर्दिष्ट

मूल भाव, सचारी भाव अर्थात् मूल भावसे सम्बद्ध क्षणस्थायी भाव एवं अस्फुट रस। देवादि-विषयक रतिको साहित्य-शास्त्रमें भाव माना गया है। काव्य-विषयको भी 'भाव' की संज्ञा दी गयी है और इसके आधारपर भाव-पक्ष और कला-पक्षकी कल्पनाएँ की गयी हैं। 'भावगीति' जैसे अभिधानमें भावका अर्थ भावनोत्कर्ष और मानसिक उद्वेग है, अतः इन्हें कल्पनात्मक विम्बता देनेवाली गीति रचना भावगीति कही जाती है। जीवनके हास अश्रु, विषादोल्लास, उन्मादोद्वेग सहज भावसे अवाधित रूपमें अभिव्यक्त होते हैं। इस प्रकारकी गीतियोंके कई वर्ग हैं—शृंगारिक, भक्तिपरक, वीर-गाथात्मक। शृंगारिक भावगीतियोंमें सयोग-वियोगजन्य भावानुभूतियोंकी विवृत्ति रहती है। कवीरके पदोंमें सयोग और वियोगके गीत हैं। द्विप्रलम्भका एक रूप उपालम्भ-गीति है जिसका आदर्श सुर-कृत भ्रमरगीतमें है। व्यंग्यगीतोंके भी वहाँ उदाहरण हैं। 'निस दिन वरसत नैन हमारे'में विषाद और उद्वेगकी अभिव्यक्ति हुई है। प्रणयगीत शृंगारात्मक गीतोंका एक विभेद है, जिसमें प्रणयकी याचना रहती है। 'वाला आओ हमारे गेह रे'में प्रणययाचनाका रूप है। सूरके राधाकृष्ण-विषयक पदोंमें प्रणय सम्बन्धी अधिकाधिक पद हैं। मानवती राधिकाके मान और मानभग सम्बन्धी पद इसी कोटिमें आयेगे। 'प्रसाद'-कृत 'तुम कनक किरणके अन्तरालसे' शीर्षक गीति भी इसी वर्गकी है।

प्रेमगीतिके दो भेद हैं—लौकिक और आध्यात्मिक, यद्यपि आध्यात्मिक प्रेमकी संज्ञा भक्ति दी गयी है। भक्ति और आध्यात्मिक प्रेममें फिर भी अन्तर है। प्रणयगीतिकी पूर्ण परिणति प्रेमगीतिमें देख पड़ती है। विरह और मिलन, दोनोंके रूप प्रेममें मिलते हैं। कवीरमें 'गगन गरज वरसै अभी'में मिलनकी अखण्डता अभिव्यक्त है और अखण्डित मिलन ही सूरके 'राधामाधव भेंट भई'में है। भावगीतिमें उन्माद, उच्छ्वास, आवेग, दीप्ति, चिन्ता और विषादकी उच्छ्वासित और उच्छ्वेल धारा रहती है। 'प्रसाद'-कृत 'औसू'(प्रथम संस्करण)में यह धारा है। मीराके पदोंमें भी तरल उच्छ्वास है। प्रेमगीतिमें आकुल उच्छ्वासके स्थानमें सचेत आस्था और आश्वस्त अटिगता रहती है।

गीतिविधानमें भावगीतिकी ही प्रधानता है, क्योंकि गीतिकाव्यमें भावात्मक सस्पर्शको ही वाणी दी जाती है। वस्तुतथ्यमें भिन्न भाव-सत्यकी ही इसमें अभिव्यक्ति होती है। अत्यन्त आधुनिक कालमें विचारप्रधान गीत लिखे जा रहे हैं। यद्यपि सन्त-साहित्यमें भी सिद्धान्तोंका निरूपण है, किन्तु उन निरूपणोंमें भावात्मक सस्पर्श निहित है। साहित्यमें नव रसोंके नव स्वर्या भाव प्रसिद्ध हैं—रति, उन्साह, जुगुप्सा, क्रोध, हास, भय, शोक, विस्मय और शम। वातमय और भक्तिकी रसात्मकता सिद्ध होनेपर बाल-रति और शृंगार-विषयक रतिको भी स्थायिभावत्व मिला। भावगीतिमें इन भावोंकी अभिव्यक्ति मिली है। रतिके विभिन्न रूपोंके आधारपर विभिन्न वर्गोंकी कल्पना की जाती है। मानव-रति-विषयक रचनाओंमें विरह और मिलनके भाव रहते हैं और इन्हें शृंगारिक गीति कहते हैं। इनका आध्यात्मिक संयोजन भक्तिका मूल तत्त्व है, जिसके

दास्य, सख्य, वत्सल और मधुरादि भेदोंकी कल्पना होती है। अतः भावगीतिके दो व्यापक वर्ग हुए—लौकिक और आध्यात्मिक। विभावोंके वर्णन द्वारा भी भावात्मक अभिव्यक्ति होती है। गीतिकाव्यका प्रकृत रूप भावगीतियोंमें ही प्रकट होता है। —रा० खे० पा०

भावसादात्म्य—दे०—'अनुभूति'।

भावनाट्य—भावनाट्यको अंग्रेजीमें मेलोड्रामा कहते हैं। मेलोड्रामा यूनानी भाषाके दो शब्दोंसे मिलकर बना है, जिनके क्रमशः अर्थ हैं गीत एवं नाटक।

रूसोने भावनाट्यकी परिभाषा इस प्रकार की है—'भावनाट्य वह आलंकारिक रचना है, जिसके साथ संगीत हो।' इसका प्रारम्भ इटलीमें प्राचीन यूनानी नाटकोंके शैली-अनुकरणके फलस्वरूप हुआ। रिननसिनीने सर्वप्रथम १५९९ में 'डैफ्ने' नामक भावनाट्य लिखा जिसके संगीतके प्रस्तुतकर्ता थे जे० पिपरी और कैक्सिनी। इसके लगभग १०० वर्ष बाद तक भावनाट्य तथा गीति-नाट्यके बीच कोई अन्तर नहीं समझा जाता था। १७७५ में रूसोने 'पिगमेलियन' लिखा जो अत्यन्त लोकप्रिय हुआ। इस भावनाट्यका पात्र गैलेशियाकी प्रतिमाकी सम्बोन्धित करके एकपात्रीय अभिनय करता है और अन्तमें प्रतिमा मजीब होकर उसकी बाहोंमें आ जाती है। बहुतसे नाट्यकारोंने पात्रोंकी सख्या एवं सवाद बढ़ाकर अनेक भावनाट्य लिखे और संगीतको अधिक महत्त्व दिया। बीस वर्षके भीतर ही भावनाट्य नेमाचकारी घटना, तीव्र भाव-चोष एवं सुखद अन्तसे युक्त नाटकके एक प्रमुख भेदके रूपमें प्रतिष्ठित हो गया। अधिकांश भावनाट्योंमें नाटकीय कार्योंकी व्यञ्जनामें वाद्य-चन्द्र (ऑर्गैस्ट्रा) संगीतसे सहायता ली जाती थी, उदाहरणके लिए, शोककी व्यञ्जनाके लिए कोमल संगीत वजता था। विषय-वस्तुके सम्बन्धमें भी कोई बन्धन नहीं रह गया। कार्पनिक एवं यथार्थवादी, दोनों ही प्रकारके विषयोंपर भावनाट्य लिखे गये। अनेक उपन्यासोंको भी भावनाट्य बनाकर उन्हें रंगमंचपर अभिनीत किया गया। भावनाट्यों द्वारा नाट्य-कलाकी बहुत उन्नति हुई, क्योंकि इसकी शैलीको उच्च कोटिके कलाकारों (ह्यूगो, ड्यूमा इत्यादि)ने अपनाया। भावनाट्योंमें अभिनयका विशेष महत्त्व है। अभिनेताओंका सम्पूर्ण कुशलताके साथ अभिनय करना अभीष्ट है। भावनाट्योंका सम्बन्ध हृदयसे अधिक है, मस्तिष्कसे कम। इसमें उच्च कोटिकी साहित्यकला भी बहुत कम मिलती है। प्रतीकात्मक एवं व्यञ्जनात्मक भाषाका भी इसमें अपेक्षाकृत कम ध्यान रखा जाता है। वस, तीव्र सवेगात्मकता ही इसकी सर्वश्रेष्ठ विशेषता है। हिन्दीमें गोविन्दवल्लभ पन्तके 'वरमाला', 'अन्त पुरका छिद्र', उदयशंकर भट्टके 'अम्बर', चतुरसेन शास्त्रीके 'राधाकृष्ण', सुरारिशरणके 'मीराँ' जैसे भावनाट्योंका प्रणयन हुआ मिलता है। विभिन्न पात्रोंके कुल-शीलके साथ प्रधान मनोवृत्तियोंका परिचय तो मिलता ही है, इसके अतिरिक्त कार्य-व्यापारकी अधिकताके कारण आद्यन्त आकर्षण भी बना रहता है। यहाँ नाटकके लक्ष्य फल और साध्य विषयका परिचय भी स्पष्ट प्राप्त हो जाता है।

भावना-व्यापार—दे०—'रसनिष्पत्ति', भोगवादके अन्तर्गत।

भाव-पक्ष—भाव-पक्षमे तात्पर्य साहित्य या काव्यके अन्तर्गते है, जिसे एक प्रकार कविताकी 'आत्मा' कह सकते हैं। भाव पक्षका सर्वश्रेष्ठ स्वरूप रमनिपत्ति है। भाव रसकोटिपर पहुँचकर ही आस्वाद्य बनते हैं। फलन, माहित्य या काव्यके अन्तरम भावकी ही प्रतिष्ठा है। रस-निपत्ति मुख्यत भावनाके परिपोषण और उसके आस्वादनपर अवलम्बित है। मानवीय अन्तःकरणमें अनेक भावनाओंका एक समुद्र मंडव हिल्लोलित है। इस भाव-समुद्रमें अनेकानेक लहरियाँ उठा करती हैं, परन्तु सभी क्षुद्र और क्षणजीवी भावनाएँ 'रस' नहीं बन पाती। जो भावना स्थायी, मूलभूत और व्यापक होगी, वही परिपुष्ट होकर रमनिपत्तिमें समर्थ होगी। साहित्यके अन्तर्गत म्यायी भावके रूपमें रति, क्रोध, शोक, हाम, भय, जुगुप्सा, विस्मय, निर्वेद और वात्सल्य भावोंकी प्रतिष्ठा है, जो रस-स्थितिपर पहुँचकर क्रमशः शृंगार, वीर, करुण, हास, भयानक, वीरभक्त, अद्भुत, शान्त और वात्सल्यका रूप धारण करते हैं। स्थायी भावको रसकी स्थितिक ले जानेमें प्रमुख (या रसके अंग) आलम्बन, उद्दीपन, अनुभाव और मचारी (व्यभिचारी) भाव हैं। जैसे-जैसे हम नवीन युगमें प्रवेश करते हैं, वैसे-वैसे रसके मन्वन्धमें हमारा दृष्टिकोण बदलना जाता है। मानस शास्त्रके आविर्भाव और विकासने रस व्यवस्थाको अपूर्ण सिद्ध कर दिया और 'नररस'के वाद भी कुछ अन्य रसोंको कल्पना हुई। साथ ही गीतिकाव्यकी प्रधानताके कारण रसदृष्टिमें भी अन्तर पड़ा, क्योंकि 'गीति'में रसके समस्त अवयवोंकी समाहति सम्भव नहीं है। गीतिकाव्यमें रस केवल व्यजित ही हो सकता है। अनेक गीतोंमें केवल उद्दीपन अथवा अनुभाव अथवा सचारी भाव वर्णित हैं। ऐसी स्थितिमें या तो 'रस' को व्यजित माना जाये या भाव-मवेदनको ही काव्यकी परिणति समझ लिया जाये। आधुनिक मनोविज्ञानने 'रस' सम्बन्धी हमारी मान्यताको देतरह झकझोरा है, क्योंकि वह किसी भी लोकोत्तर तत्त्वमें आस्था नहीं रखता। उसके अनुसार काव्य-पाठ या काव्य-श्रवणमे मनमें एक 'वृत्ति' (एटोथ्यट)का जन्म होता है, जिसे 'रस' कह दिया गया है। यह वृत्ति रसिकके मनमें पहलेमे ही नैयार होती है और उसीके अनुसार वह काव्यने रस ग्रहण करता है। काव्यगत शोक रसिकके लिए हर्षका विषय बन जाता है, क्योंकि शोकके विषयमें उसकी एक अपनी कल्पना है। उसके अनुरूप जीवन-स्थिति या काव्य-स्थितिसे उसमें तादृशी भावनाका जन्म होता है, जो सुखका कारण होती है। जहाँ रसिककी मन कल्पनाके विपरीत काव्यगत कल्पना सामने आती है वहाँ तद्विरोधी कल्पना उद्दीप्त होती है, जिससे संघर्षमूलक प्रक्षोभका जन्म होता है। फलतः नये साहित्यमें प्रक्षोभ ही मवेद्य बन गया है।

ऊपरके विवेचनमे यह स्पष्ट है कि कवि अपने मनकी भावना अथवा कल्पनामे वाचक या श्रोताको आक्रान्त करता है और उसे नयी दृष्टि देता है। मौक्तिक दृष्टिमें मन अनुकूल-प्रतिकूल परिस्थितियोंका इन्द्रजाल है, परन्तु कवि उनमें कुछ विशिष्ट क्षणोंकी मन स्थिति, वातावरण, भावना, कल्पना, सुस-दुःख लेकर अनेक मनोको सक्रान्त करता है।

कलाको समर्गकारण और मस्कारलम कहा गया है, इसीलिए कि कलाके माध्यममे कलाकारके मनके विशिष्ट क्षण पाठक या श्रोताके विशिष्ट क्षण बन जाते हैं। कवि अपनी चित्त-वृत्ति व्यक्त करनेके लिए अनेक विषयों, प्रमर्गों, व्यक्तियों और वातावरणोंका उपयोग करता है। इन विशिष्ट प्रमर्गों, चरित्रों एवं वातावरणमन्त्रोंमे पाठक या श्रोताकी वह विशिष्ट वृत्ति निर्मित होती है, जिसे 'रस' कहते हैं। इसी दृष्टिमे काव्य-विषयका महत्त्व है। वह रसोद्रेक या भावोद्रेकका माधनमात्र है। प्राचीन काव्यमें मानव-जीवनकी अन्तःस्थितियों एवं प्रकृतिके अनेक रूपोंकी ही कव्य-विषय माना गया था, परन्तु आज काव्य या साहित्यका कोई निश्चित विषय नहीं है। आज कोई भी विषय कवि अथवा साहित्यकारकी रस सवेदनाको दृढ़कर काव्य अथवा साहित्यका विषय बन सकता है।

काव्यके भाव-पक्षमें एक अन्य वस्तुका भी अपरिमीम महत्त्व है। वह है कल्पना। कल्पनाका लक्ष्य है अपूर्वत्वकी स्थापना। वहाँ कहीं यह अपूर्वत्व चमत्कारका रूप ग्रहण कर लेता है और हीन काव्यकी सृष्टि करता है, परन्तु जहाँ यह भाव-पक्ष या विचार-पक्षको पुष्ट करता है, वहाँ निश्चय ही श्लाय है। श्रेष्ठ-काव्य या श्रेष्ठ साहित्यने भावना, कल्पना अथवा विचार अन्यतम रीतिसे एकीकृत हो जाने हैं, परन्तु जहाँ ऐसे आदर्श मन्वन्धकी स्थापना नहीं होती, वहाँ हम काव्यको भावना-प्रधान, कल्पना-प्रधान अथवा विचार-प्रधान मान लेते हैं। काव्यमें विचारकी अपेक्षा भावना या कल्पनाका अधिक महत्त्व है। जहाँ विषयकी मञ्जानात्रके लिए कल्पनाका उपयोग होता है वहाँ वह रमाविष्कारमें सफल नहीं होती और कल्पना-मात्र बनकर रह जाती है। परन्तु रसानुकूल सज्जामें कल्पना महायक ही होती है। उदाहरणके लिए, हम 'मेघदूत'को ले सकते हैं। 'मेघदूत'का हेतु विरह-भावनाका चित्रण है, परन्तु इस विरह-भावनाकी अभिव्यक्तिके लिए कविको मेघों द्वारा यक्षपत्नीको मन्देश पहुँचानेकी कल्पना करनी पड़ी है और इसमे विरह-भावनाकी मूर्त रूप मिल सकता है। 'प्रसाद'के 'औस'मे इसी भावनाका चित्रण है, परन्तु कल्पनाका सहारा न पाकर वह भावना कुछ अस्पष्ट रह गयी है। इनमें मन्देश नहीं कि काव्यमें कल्पनाका अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान है। सन्भाव्य, सुमगत और रसानुकूल कल्पनासे ही काव्यका कलात्मक स्वरूप पुष्ट होता है।

कलात्मक कल्पना और सत्यमें अन्तर हो सकता है, परन्तु कल्पनाको हम मिथ्या नहीं मान सकते, क्योंकि उसमें भाव पक्षकी पुष्टि ही होती है। सत्यके दो रूप हैं, एक वस्तु-जागतिक, दूसरा भाव-जागतिक। इन दोनों रूपोंमें कौन अधिक सत्य है, यह कहना असम्भव है। वास्तवमें वस्तु-जगत् और भाव-जगत्में बराबर आदान-प्रदान चला करता है। सत्य और कल्पनाके मिश्रणमें ही कलाकी स्थिति है। व्यावहारिक जीवनके नथ्यों, घटनाओं, अनुमानों इत्यादिमें एक सगति लाना ही कल्पनाका काम है। इस प्रकार सम्भाव्य और सगति (साम्य)के आधारपर कल्पना जिस मनोःकाव्य-मूर्तिका निर्माण करती है वह



कविके भाव-जगत्का सत्य होनेके कारण भ्रामक नहीं कही जा सकती। कल्पना सत्यपर आधारित होनेके कारण ही सार्थक होती है। कवि अपने मनकी भावना या विचारोंके वलिष्ठ आरोपके द्वारा कल्पनानिष्ठ जगत्को वस्तु-जगत्से अधिक वास्तव और ठोस बना लेता है और भौतिक सृष्टिको एक नितान्त अभिनव अर्थ देनेमें समर्थ होता है। अपनी भावना अथवा अपने विचारको सुसज्जित करनेके लिए ही कवि रूपक या प्रतीककी सहायता ग्रहण करता है, परन्तु उसे यह शका नहीं रहती कि इससे सत्यकी हानि होगी। सच तो यह है कि कल्पनाके अन्तर्गत वास्तवकी ही प्रतिष्ठा है और उसके द्वारा ही वास्तव अद्भुत, रसात्मक और सहजग्राह्य बनता है। भावात्मक या विचारात्मक सत्य अद्भुतका स्पर्श पाकर ही लोकोत्तर आनन्दकी सामग्री बनता है और अतिशयोक्तिके माध्यमसे हृदयगत होता है।

रूपक और प्रतीक कल्पनाके दो प्रमुख उपकरण हैं। इनकी योजनासे वस्तु-सत्य प्रभावशील और मनोरम बनता है। अपने मनके आशयको सुस्पष्ट सज्जा देनेके लिए कवि रूपकका आश्रय ग्रहण करता है। रूपकको हम अलंकार-मात्र न समझकर पद्धति-विशेष भी मान सकते हैं। प्रकाशका आधार स्वरूपसाम्य है। उसमें मानवेतर सजीव एवं निर्जीव जगत् मनोमय बनकर मानवीयता प्राप्त करता है। रूपकके परम्परित रूपमें साम्यका एक ही पहलू प्रदर्शित होता है, परन्तु उसके सागरूपक-रूपमें साम्यके एकसे अधिक पार्श्व उद्घाटित होते हैं। जो हो, यह निश्चित है कि भाव बोधका एक अत्यन्त सशक्त रूप 'रूपक-पद्धति' है और उसमें कल्पनाका जो प्रौढ़ और सयत रूप समाविष्ट है, उसकी उपेक्षा करना श्रेष्ठ कविके लिए असम्भव है।

प्रतीकात्मक काव्यमें रूपक जैसे विस्तारकी आवश्यकता नहीं है। सूक्ष्मता और व्यञ्जकता 'प्रतीक'के विशिष्ट गुण हैं। जिस प्रकार ध्वजा जैसी अल्प वस्तु महान् राष्ट्रका प्रतीक बन जाती है, उसी प्रकार छोटी-छोटी वस्तुएँ और घटनाएँ महान् आशयोंकी व्यञ्जना करती हैं। प्रतीककी योजनामें ही कवि-कौशलके दर्शन होते हैं। प्रणयकी उत्कटता दिखलानेके लिए दीप-पतंग जैसे प्रतीक आदिम कालसे चले आते हैं। नये-नये प्रतीकोंकी खोज और पुराने प्रतीकोंका नये सन्दर्भमें उपयोग कविताकी भाव-पक्ष सम्बन्धी वृद्धिके लिए अनिवार्य है। प्रतिभाका अर्थ ही 'अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षम प्रज्ञा' है और यह अपूर्वता रूपक और प्रतीक-पद्धतिमें स्पष्ट ही झलकती है।

जीवनकी घटनाओं और अनुभूतियोंका पृथक्करण और अपनी विशिष्ट हेतुपूर्तिके लिए उनका स्वतन्त्र रूपसे संयोग कल्पनाका काम है। इसीको कवि-प्रतिभा कहा गया है। वास्तवमें कवि-प्रतिभा और कल्पना साम्यवाची बन गये हैं और 'कल्पना' काव्यका अनिवार्य अंग है। अतः कल्पनाको हम पृथक्करण-संकलन-शक्ति कह सकते हैं। अनुभूति और स्मृति अनेक उपकरणोंकी कल्पना नये योगायोगोंमें बाँधकर एक अभिनव स्वप्नलोककी सृष्टि करती है, जो वास्तविक जगत्से भी अधिक सुन्दर और चमत्कारक है। विभिन्नताओंमें सगति विठलाना भी कल्पनाका ही काम है। इस प्रकार उनके द्वारा विशदीकरण (इण्टर-

प्रिडेशन)की क्रिया भी सम्पादित होती है।

सामान्यतः यह विश्वास किया जाता है कि काव्यके प्रमुख तत्त्व भावना और कल्पना हैं और विचार अथवा विद्वत्ता तथा काव्यको परस्पर शत्रु माना जाता है। इसी विरोधके आधारपर गम्भीर और ललित वाङ्मयका विभाजन है और यह कहा जाता है कि बुद्धिमत्ताके विस्तार अथवा सम्यताके विकासके साथ काव्यका हास होता जाता है। इस प्रकारके अनेक विचार हैं। परन्तु इस समस्त विचार-सरणीमें छोटा मोटा हेत्वाभास है। काव्य विचार-प्रधान नहीं है, परन्तु विचारशून्य भी नहीं है। तर्क और भावना-को दो—अनन्यत विरोधी समझना भ्रान्ति है। यह कहा जाता है कि किसी वस्तुके सम्बन्धमें शास्त्रीय ज्ञान प्राप्त कर लेनेसे उसका भावनात्मक आकर्षण लुप्त हो जाता है। यदि यह सिद्धान्त मान लें तो कोई भी ध्वनि-शास्त्रज्ञ संगीत कला प्रवीण नहीं हो सकेगा। भावनात्मकता और तर्कमूलकता मानवीय व्यक्तित्वके दो अंग हैं। एक ही व्यक्तिमें दोनोंका विकास सम्भव है। वास्तवमें ये वस्तु-मुख्यताके दो दृष्टिकोण हैं। शंकराचार्य जैसे दार्शनिकने 'सौन्दर्यलहरी'की सृष्टि की है और कालिदास जैसे सौन्दर्य-निष्ठ कविका विचार-पक्ष भी अत्यन्त सजीव एवं सबल है। काव्यात्मक दृष्टिकोण मुख्यतः भावनात्मक और कल्पना-निष्ठ होनेपर भी विचारसरणीका परित्याग नहीं कर सकता। सच तो यह है कि विचारका अपना सौन्दर्य है और कल्पना एवं भावनाके योगसे उसके सौन्दर्य एवं रूप-सघटनमें समृद्धि ही होती है। प्राचीन काव्य-लेखमें शास्त्रीय ज्ञानका विशद योग हुआ है और आजके विज्ञान-युगमें भी उसकी अनिवार्यता स्पष्ट है। आधुनिक काव्यमें विचारका महत्त्व बढ़ा ही है। काव्यको गम्भीरता प्रदान करनेमें अथवा भावनाको स्थिरता देनेमें विचार निरन्तर सहायक हुआ है। काव्य-लेखनके क्षणोंमें भी तर्कयुक्त विचारसरणी सहायक सिद्ध होती है। काव्य-रसिक केवल मायुका प्राणी नहीं है, वह विदग्ध और पण्डित रसिक है। परन्तु यह समझ लेना होगा कि काव्यगत विचार भावना-गन्धित होता है। यह तादात्म्य ही विचारको भाव-पक्षकी चीज बनाता है। काव्यगत विचार तर्क-शुद्धतापर पुराने उतरनेपर हमें सत्यकी झलक देनेमें समर्थ होता है। इस प्रकार भाव-पक्षके अन्तर्गत भावना, कल्पना और विचार—तीनोंका विवेचन अपेक्षित है। काव्यके अन्तरगममें इन तीनोंकी समग्रतः समन्वयात्मक प्रतिष्ठा ही वाछनीय है।

—रा० भ०

भावप्रधान काव्य—दे०—'स्वात्मनिष्ठ' (काव्य)।

भावलय—'भावलय'को 'अर्थलय'से पृथक् करना कठिन है, क्योंकि भावात्मकताके कारण ही अर्थ लयान्वित होता है और अर्थलयकी स्थिति उत्पन्न होती है। फिर भी कुछ अन्तर अवश्य किया जा सकता है, क्योंकि भावकी कल्पना विचाररहित अवस्थामें भी की जा सकती है जब कि अर्थमें भाव और विचार, दोनोंकी स्थिति रहती है। विचारोंसे निरपेक्ष जहाँ शुद्ध भावात्मक धरातलपर लयकी प्रतीति हो वहाँ 'भावलय'की सत्ता मानी जायगी अन्यथा उसे अर्थलय-में ही समाविष्ट करना होगा।

—ज० गु०

भाव-विरोध-दे०—‘वर्णन-दोष’, चौथा ।

भावशब्दलता—जहाँ एकते पश्चात् एक, इस प्रकार शृङ्खलाबद्ध क्रमसे अनेक भाव प्रकट हो जायें अथवा अनेक भावोंका एक साथ मिश्रण दिखाई दे वहाँ भावशब्दलता मानी जाती है। आगे आनेवाला भाव अपनेसे पिछले भावको मर्दित करता हुआ प्रतीत हो, इसीमें भावशब्दलताका चमत्कार निहित रहता है और हिन्दीके अनेक आचार्योंने इस विशेषतापर बल दिया है। बेनी प्रवीन—‘एक एकको मरदिकै, उपजत भाव अनेक। भावसबलता कहन हैं, जिनकी बुद्धि विवेक ॥’ (न० २० त० . पृ० ५५)। पद्माकर—‘पूर्व पूर्वके मरदि होत जहाँ बहु भाव ।’ (पद्मा० पृ० ७७)। दूल्हा—‘पूर्व पूर्व मर्दिके जहाँ ही बहु भाव होय, तहाँ भावसबलता भापत गिरा मेरे ।’ (क० कु० क० : पृ० ७५)। पर भिखारीदासने जो लक्षण दिया है वह इस परम्परासे भिन्न प्रतीत होता है—‘बहुत भाव मिलिके जहाँ प्रगट करै इक रंग। सबल भाव तासों कहें, जिनकी बुद्धि उत्तम ।’ (का० नि० ५ . ५०)।

यह परिभाषागत अन्तर सस्कृतके आचार्योंमें ही था, जिसकी छाया उक्त उद्धरणोंमें दिखाई देती है। ‘रसगगाधर’में पण्डितराज जगन्नाथने पूर्वभावको उपमर्दित करते हुए अन्य भावके प्रकट होनेकी पूर्वाचार्यों द्वारा कही हुई बातको स्पष्टित करके ऐसी स्थितिके पक्षमें अपना मत दिया जहाँ अनेक भाव-खण्ड रसोंकी तरह मिश्रित होकर विलक्षण आस्वाद प्रदान करते हैं।

इसके किन्तीका अंग होनेपर ‘भावशब्दलत’ अलंकार होता है। ‘काव्यनिर्णय’में भावशब्दलताका निम्नलिखित उदाहरण दिया गया है—‘हरि नगति सुख मूल सती । ये परपची गाउँ । तू कहि तौ तजि मक उत द्य वचाइ दूत जाउँ ।’ (५ . ५१)। —ज० गु०

भावशान्ति—जहाँ पहलेसे वर्तमान किसी भावकी शान्ति चमत्कारपूर्वक सहसा हो जाय वहाँ भावशान्तिकी अवस्था मानी जाती है। दूसरे भावके उदयकी अपेक्षा पूर्वस्थित भावकी शान्ति ही अधिक महत्त्व एव चामत्कारिक होनी चाहिये, अन्यथा ‘भावोदय’की प्रधानताके कारण भावशान्तिकी स्थिति गौण हो जायगी। हिन्दी कवियोंने इसके लक्षण इस प्रकार दिये हैं—बेनी प्रवीन—‘भाव जहाँ केहु भावते, तत्क्षण उपसम होइ । भावसान्ति तहँ कहत हैं, कवि कोविद नव कोइ ।’ (न० २० त० पृ० ५४)। चिन्तामणि—‘उपसम पावै भाव जो भावसान्त सो जान ।’ (क० कु० क०-त० . पृ० २१४)। भिखारीदास—‘भाव शान्ति सो है जहाँ मिटत भाव अन्यास ।’ (का० नि० . ५ . ५२)। स्पष्ट है कि बेनी प्रवीन और चिन्तामणिने पूर्वाभासके तत्क्षण शमनपर विशेष बल दिया है कि जब कि दासने शमनके अनायास होनेको विशेष महत्त्वपूर्ण माना है।

मतिरामके छन्दकी निम्नलिखित पंक्ति भावशान्तिका एक श्रेष्ठ उदाहरण प्रस्तुत करती है—‘अँखिन ते गिरे अँसुके बूँद सु हास गयो उड़ि हसकी नाई ।’ (रसराम)। जब भावशान्ति किसीका अंग होकर आती है तो समाहित अलंकार माना जाता है—‘काहूकी अँग होत है, जहाँ भावनकी शान्ति । समाहितारंकार नह कहै सुकवि बहु

मौति ।’ (का० नि० . ५ . १६)। (विशेषके लिए दे०—‘रसामास’) —ज० गु०

भावसन्धि—जिनका उत्कर्ष परस्पर नमान रूपमें अवस्थित हो ऐसे दो भावोंके बीचकी स्थितिको भावसन्धि कहा जाता है। इस सन्धिस्थलका चामत्कारिक होना अपेक्षित माना जाता है। आवश्यक नहीं है कि जिन भावोंकी सन्धि हो वे अविरोधी अथवा एक प्रकृतिके ही हों, भिन्न प्रकृतिके विरोधी भावोंके बीच भी भावसन्धि हो सकती है। ऐसे स्थल कभी-कभी अधिक चामत्कारिक भी होते हैं।

कालिदासकी प्रसिद्ध उक्ति ‘न ययौ न तस्यौ’ भावसन्धिकी अवस्थाको ही ध्योतित करती है। बिहारीकी निम्नलिखित उक्ति भी सकोच और स्नेहके भावोंका मिलन व्यक्त करती है—‘छुटै न लाज न लालचौ, प्यौ लखि नैहर नेह । सत्यदान लोचन खरे, धरे नकोच सनेह ॥’ (वि० स०)। नायिकाभेदमें मध्या नायिकाके अनेक उदाहरण इसी रूपमें मिलते हैं।

पंचवटीम राम-भरत मिलनके अवसरपर लक्ष्मणकी मन स्थितिका चित्रण भावसन्धिकी एक उत्कृष्ट उदाहरण है—‘बन्धु सनेह सरन एहि ओरा । उन साहिब सेवा बस जोरा । मिलि न जाद नहि सुदरत बनई । सुकवि लखन मनकी गति भनई ।’ (अयोध्याकाण्ड)। यद्यपि आगे स्वाभिमान विजयी होना है, पर यहाँ भावसन्धि ही है।

एकका किसीका अंग हो जानेपर (भावसन्धिवत्) अलंकार माना जाता है। (विशेषके लिए दे०—‘रसामास’)—ज० गु०

भावाभास—भावाभासकी स्थिति रसामासके ही नमानान्तर मानी गयी है और आचार्योंने प्रायः दोनोंका निरूपण साथ-साथ किया है। रसकी अपेक्षा भाव सीमित अनुभवको व्यक्त करता है। अतः भावाभासकी व्याप्ति भी रसामासकी तुलनामें सीमित रहती है। अनौचित्य हा भावाभासका भी कारण होता है। ‘साहित्यदर्पण’में भावाभासका लक्षण दिया है—‘भावाभासो लज्जादिके दु वेदयादिविषये स्यात्’ (३ . २६६)। पद्माकर द्वारा दिया गया लक्षण इसीका मर्यादित अनुवाद है—‘जु रिपु सराहैं सु रिपुकी, लज्जा गनिकनि मौहि । कवि पण्डित बर्नन करत, भावाभास तहाँहि ॥’ (पद्मा० . पृ० ७५)। हिन्दीके अन्य काव्याचार्यों द्वारा अनुचित स्थलपर भाव-प्रकाशनको भावाभास माना गया है। बेनी प्रवीन—‘होत अनूचित सो कह्यु, क्यहुँ थल भावप्रकास । ताही सौं सब कहत हैं, कविकुल भावाभास ।’ (न० २० त० : पृ० ५५)। भिखारीदास—‘भाव जु अनुचित ठौर हैं, सोई भावाभास ।’ (का० नि० : पृ० ४२)। चिन्तामणि आदिने भी ऐसे ही लक्षण दिये हैं।

कन्हैयालाल पोद्दारने अपने ‘काव्यकल्पद्रुम’ (पृ० २८६ . ७)में भावाभासकी स्थितिपर विचार करते हुए लिखा है कि ‘व्यभिचारी जबतक किसी रसके पोषक रहते हैं, तबतक वे व्यभिचारी हैं, जब वे प्रधानतासे प्रतीत होते हुए भाव-अवस्थाको प्राप्त होकर दूसरे किसी आभासके अंग हो जाते हैं, तब वे भी भावाभास कहलाते हैं।’ इस परिभाषामें अनौचित्यकी अपेक्षा प्रधानतापर अधिक बल दिया गया है।

भावाभास और रसाभास, दोनों अनौचित्यपर आधारित होनेके कारण काव्य-दोषोंसे निकटता रखते दिखाई देते हैं, पर प्राचीन काव्य-शास्त्रमें रसाग वन जानेपर भामह, दण्डी आदिके द्वारा उन्हें 'ऊर्जस्वी' नामसे अलंकार-रूपमें ग्रहण किया गया है। यह मान्यता हिन्दीमें भी बनी रही, जैसे, 'कविकुलकण्ठाभरण'में दूल्हा कविने लिखा है—'जहाँ अनुचितमें प्रवृत्त रस भाव, रसाभास, भावाभास तहाँ ऊर्जसि गनायो है।' मिश्रवन्धुओंने 'ऊर्जस्वी'के दो भेद माने हैं, एक रसाभास सम्बन्धी, दूसरा भावाभास सम्बन्धी। (सा० पा० पृ० ४३६ ८)

भावाभासके उदाहरणरूपमें मानसकी निम्नलिखित अर्द्धाली ली जा सकती है—'हुमकि लात तकि कूबर मारा। परि मुँह भरि मर्हि करत चिकारा।' (अयोध्याकाण्ड)। यहाँ आलम्बनके विकलाग होनेसे क्रोधके मूल भावके साथ हासका मिश्रण हो जाता है और परिणामतः क्रोध न रहकर भावाभास लगने लगता है।

'काव्यप्रकाश'में मम्मट(१२ श० ई० पूर्वा०)ने अभिधा-मूलक असलक्ष्यक्रमव्यग्य ध्वनिके भेदोंका निर्देश करते हुए एक कारिका दी है—'रसभावतदाभासभावशान्त्यादिर-क्रम'। भिन्नो रसाधलंकारादलंकार्यतया स्थिति।' (४ २६), अर्थात् शृंगारादि रस, विविध भाव, रसाभास और भावाभास तथा भावशान्ति, भाव-सन्धि, भावोदय एवं भाव-शवलता इत्यादि रसवत् आदि अलंकारोंसे भिन्न अलंकार्यकी स्थितिमें आते हैं। इस कारिकासे भावाभासकी रस, भाव आदिसे सम्बद्ध अन्य प्रकारोंके बीच सापेक्षिक स्थिति स्पष्ट होती है तथा उसके अलंकारसे भिन्न अलंकार्य होनेकी पुष्टि भी होती है। —ज० गु०

**भाविक**—गूढार्थप्रतीतिमूलक अर्थालंकार, जहाँ भूत और भविष्यत् भावों अथवा पदार्थोंका प्रत्यक्षवत् दर्शन किया जाय वहाँ भाविक अलंकार होता है। भावका तात्पर्य हुआ कविका आशय-विशेष, उससे संस्पष्ट हुआ भाविक। साहित्य-दर्पणकारने इसकी परिभाषा दी है—'अद्भुतस्य पदार्थस्य भूतस्याथ भविष्यत। यत्प्रत्यक्षायमाणत्वं तद्भाविकमुदा-हृतम्।' (सा० द० ९३ ९४)। यह भामह, दण्डी आदि प्राचीन आचार्योंसे स्वीकृत चला आनेवाला अलंकार है। भामहने भाविकको व्यापक प्रबन्ध-सौन्दर्य माना है—'प्रत्यक्षा इव दृश्यन्ते यत्रार्था भूतभाविन।' (काव्या-लंकार ३ ५३) अर्थात् जिसमें भूत और भविष्य प्रत्यक्ष हो जाते हैं। साथ ही उन्होंने इसमें शब्दकी अनुकूलता, अर्थकी विचित्रता और उदात्तता भी अपेक्षित मानी है। चन्द्रटकी भाविक सम्बन्धी धारणा किंचित् बदली हुई है, फिर भी 'अत्यद्भुता स्यात्तद्वाचामनाकूलेन भाविकम्' (का० सा० स० ६ ६)में व्यापक काव्य-गुणकी स्वीकृति है। रूयक तथा मम्मटने इसको वाच्य सौन्दर्य अर्थात् अलंकारके रूपमें प्रतिष्ठित किया, अतीत और अनागत पदार्थोंका प्रत्यक्षके समान वर्णन (का० प्र० १० ११४)। इसमें प्राचीनोंके आधारपर बढ़ा दिया गया है कि उस पदार्थमें वैचित्र्य भी होना चाहिये। हिन्दीके आचार्योंने प्राग् जयदेवके आधारपर इस अलंकारका लक्षण दिया है—'जहाँ मयो भावी अरथ, वरनत है परतच्छ।' (ल०

ल० ३७४)। भूषण, दास, पद्माकर आदिके लक्षण समान हैं। बिहारीका यह दोहा भूतार्थप्रत्यक्षका उदाहरण है—'यों दलिमलियतु निरदयी, दर्ई कुसुमसौ गातु। कर धरि देखौ धरधरा, अजौ न उरते जातु।' (वि० २० ६५१)। द्वितीय भाविकका उदाहरण मतिरामसे—'जनि चलाइये चलनकी चर्चा स्याम सुजान। मैं देखति हौं वाहि यह बात सुनत बिन प्रान।' (ल० ल० ३७६)। आधुनिक कवियोंमेंसे प्रथम तथा द्वितीय भाविकके क्रमशः इसी प्रकार—'अरे मधुर है कष्टपूर्ण भी जीवनकी बीती घड़ियाँ। जब नि सम्बल होकर कोई जोड़ रहा विखरी कड़ियाँ।' (महादेवी) अथवा—'हृदयमें खिल उठता तत्काल अधखिले अंगोंका मधुमास। तुम्हारी छविका कर अनुमान, प्रिये प्राणोंकी प्राण।' (पन्त)।

उद्योतकारके अनुसार भाविकमें भूत और भविष्य क्रमशः भूत और भविष्यके रूपमें ही निर्दिष्ट होते हैं, अतः यह भ्रान्तिमानसे भिन्न है और स्वभावोक्तिसे इस कारण भिन्न है कि जहाँ स्वभावोक्तिमें प्रकृत वस्तुका धर्मवैचित्र्य व्यापक है वहाँ भाविकमें कविका अभिप्राय।—ध० प्र० शा० **भावोदय**—जहाँ एक भावका शमन करके दूसरा भाव उदय हो और उसमें ही चमत्कार निहित हो वहाँ भावोदय-की अवस्था होती है। वेनी प्रवीन द्वारा दिया गया इसका लक्षण विशेष स्पष्ट है—'काहू भाव विभावते, भाव उदै जो होइ। ताहीसों सब कहत है, भाव उदै कवि लोइ।' (न० २० त० पृ० ५४)। जब यह किसीका अंग होता है तो भावोदयवत् अलंकार माना जाता है। मैथिलीशरण गुप्तकी निम्नलिखित पंक्तियोंमें विपाद-भावका उदय चामत्कारिक रूपसे होता है, अतः यहाँ भावोदय कहा जा सकता है—'विहग समान यदि अम्ब पख पाता मैं। एक ही उड़ानमें तो ऊँचे चढ़ जाता मैं। किन्तु विना-पंखोंके विचार सब रीते हैं। हाय पक्षियोंसे भी मनुष्य गये-बीते हैं।' (यशोधरा)। विशेष दे०—'रसाभास'। —ज० गु० **भावोदय आदि**—रसवत् आदिके साथ स्वीकृत अलंकारों-का वर्ग। रससे सम्बन्धित इन अलंकारोंको रूयकने सम्भवतः स्वीकृति दी है और बादमें विश्वनाथ तथा अप्पय दीक्षित आदिने भी इनका उल्लेख किया है। सामान्यतः इनको संस्कृत अथवा हिन्दी, दोनोंमें स्वीकृति नहीं मिल सकी। इनको गुणीभूत व्यंग्यके अन्तर्गत ही माना गया है। हिन्दीके प्रमुख आचार्योंमें केवल पद्माकरने रसवत् आदिके साथ इनकी चर्चा भी की है।

विश्वनाथने इनके सम्बन्धमें—'भावस्य चोदये सन्धौ मिश्रत्वे च तदाख्यका' कहकर परिभाषा दी है (सा० द० १० ९७), अर्थात् भावके उदय होनेपर, भावोंकी सन्धि अथवा मिश्रण होनेपर भावोदय, भावसन्धि तथा भावशवलता नामक अलंकार होते हैं। **भावोदय**—भावका उत्कर्ष जहाँ दूसरे भावका अंग हो जाता है, वहाँ यह अलंकार होता है—'उदित होत ही भावके, भावोदय पहिचान। सो अंग हुब जहँ औरको, अलंकार वह मान।' (पद्मा० ३००)। उदा०—'तन मृग-मदकी वासतें, समुक्षि अँधेरे माँह। तियहि लाय हिय हरषिकै, अजरसिकनके नाँह।' (वही ३०१)। वहाँ विषोषरूप भावोदय हर्षरूप भावका अंग हो

गया है, अतः भावोदय अलंकार है। **भावसन्धि**—भावश्री मन्धि जहाँ दूसरे भावका अंग हो जाती है, वहाँ यह अलंकार होता है—‘विरुध भाव द्वेकी बहस, भावमन्धि उर आन। होत जु अग जट औरको, अलंकार तहँ मान।’ (पद्मा० ३०२)। उदा०—‘रही धीर धरि लसि पियहि, रिम उरम न समाति। भरि हग आसुन ही कछो, रमे कर्हा तुम राति।’ (वही ३०३)। यहाँ परस्पर विरोधी भूति तथा अमर्परूप भावसन्धि विषादरूप संचारी भावका अंग अथवा अंगार रसका अंग हो गया है, अतः भावमन्धि अलंकार है। **भावशबलता**—अनेक भावोंकी एक साथ प्रतीतिरूप भावशबलता जहाँ अन्य भावका अंग हो वहाँ यह अलंकार होता है—‘पूर्व-पूर्वके मरदि, होत जहाँ बहु भाव। भाव शबलता सो जु अँग, परको भूपन गाव।’ (पद्मा० ३०४)। उदा०—‘धिक मोहि जु न पियमो मिली, वह विहारकी चोप। हाय कहाव करीं सखी, गयो न उरते कोप।’ (वही ३०५)। यहाँ निर्वद-स्मृति-चिन्ता आदि भावशबलता अमर्परूप संचारी भावका अंग अथवा अमर्प सहित भावशबलता विप्रलम्भ-शृंगार रसका अंग हो गयी है, अतः भावशबलता अलंकार माना जा सकता है।—मं०

**भाषण कला**—इसके लिए वक्तृत्व-कला शब्दका प्रयोग भी किया गया है। भारतीय साहित्यमें इस कलाके सम्बन्धमें विशेष चर्चा नहीं हुई। दे०—‘काव्य-लक्षण’। यूरोपमें इस कलाका प्रचार यूनानके प्राचीन गौरव-कालमें अत्यधिक रहा है और यूनानी विचारकोंने इसके विवेचनको शास्त्रकी गरिमा प्रदान की है। पश्चिमका अलंकार-शास्त्र भाषण-शास्त्र (rhetorics) में विकसित हुआ है। यूनानमें प्लेटोके पूर्व नीजियाम तथा ग्रैनीमेक्सने वक्तृत्व-कलामें आकर्षण तथा अलंकारोंकी आवश्यकता बतायी थी और वाक्शैलीकी साधारण बोल-चालके स्तरसे उठानेका प्रयत्न किया। प्लेटोने इस कलाका विरोध किया, क्योंकि उनके अनुसार इस कलाका उपयोग सत्यकी अवहेलनाके लिए किया जाता है। इन्होंने अपनेसे पूर्वके शास्त्रियों द्वारा कहे गये वक्तृत्व-कलाके विभिन्न उपकरणोंकी कटु आलोचना की, जिनमें आवेदन, विवरण, प्रमाण, सम्भाविकता तथा स्वीकृति प्रधान हैं। भरत द्वारा उल्लिखित काव्य-लक्षणों (दे०) में इनकी समता देखी जा सकती है। प्लेटोने इस कलाके तीन आधार बतलाये हैं—प्रवृत्ति, ज्ञान तथा अभ्यास। वक्तृताके साथ ही इन्होंने गद्य-शैलीमें भी विषय प्रस्तुत करनेमें स्पष्टता, क्रम, तारतम्य तथा सामंजस्यके नियमोंकी स्थापना की है। आइसाक्रेटीज (३९० ई० पू०) ने अपने शास्त्रीय विवेचनमें इस कलाकी स्थापना तार्किकताके क्षेत्रसे दार्शनिक क्षेत्रमें की। इन्होंने भाषण-शास्त्रके मानवीय, राष्ट्रीय, सांस्कृतिक तथा साहित्यिक महत्त्वको प्रतिपादित किया। इनके द्वारा यह कला काव्यके समकक्ष मानी गयी। इन्होंने वक्तृत्व तथा गद्य-शैलीपर एक साथ विचार किया है और विषय, औचित्य, भाषा-प्रयोग, अलंकारोंके प्रयोग, छन्दोंकी गति लय आदिके प्रयोगके सम्बन्धमें विवेचन किया है। इन्होंने ही भाषण अथवा वक्तृताके चार अंग—प्राक्कथन, वर्णन, प्रमाण तथा उपसंहार प्रतिपादित किये। अरस्तूने इस कलाका और वैज्ञानिक विवेचन किया। अरस्तूने भी

विषयके चयनपर बल दिया है और आइसाक्रेटीजके अंगोंको माना है। इन्होंने शैलीका महत्त्व भी प्रतिपादित किया और माना है कि पहले-पहल कवियोंने भाषण-शैलीकी ओर ध्यान दिया। इन्होंने श्रेष्ठ शैलीके गुण स्पष्टता और औचित्यको माना है। स्पष्टताके लिए वाक्य तथा शब्द-विन्यास और शब्द-चयनका महत्त्व है। शब्दोंका प्रयोग सर्वजन सुलभ होना चाहिये। परन्तु अप्रचलित प्रयोग वर्जित नहीं है। वक्ता वक्तृताकी सुन्दर, आकर्षक तथा गौरवान्वित बनानेके लिए अप्रचलित शब्दोंका प्रयोग कर सकता है और इनके द्वारा नवीनता और चमत्कार, दोनोंका विकास भी होगा (एन्स० पी० सत्री - आलोचना : इतिहास तथा मिद्धान्त पृ० ६५)। आलंकारिक प्रयोगोंके द्वारा वक्ता स्पष्टता, सौष्ठव, चमत्कार आदि गुण अपनी वक्तृतामें लाता है। अरस्तूने अलंकारोंके प्रयोगपर महत्त्वपूर्ण विचार प्रकट किये हैं। उनके अनुसार अलंकार मात्र चमत्कृत करनेवाले प्रयोग नहीं हैं, उनके सौन्दर्यसे मानसिक उद्वासा प्राप्त होता है। परन्तु अरस्तूने इनके प्रयोगके सम्बन्धमें सतर्क भी किया है। यदि सौन्दर्यकी अनुभूति देना उद्देश्य है तो अलंकारोंका चुनाव जीवनके गौरवित स्तरों और और सौन्दर्य-प्रसारक स्थलोंसे होना चाहिये (वही - वही)। इस चुनावके लिए आवश्यक है कि अलंकार परिचित हों और विषयने उनका सहज सम्बन्ध हो। भारतीय दृष्टिके लिए दे०—‘अलंकार’।

अन्य अनेक शास्त्रों और कलाओंके समान वक्तृत्व-कला तथा भाषण-शास्त्रका विस्तार तथा विवेचन यूनानके बाट रोममें हुआ और साथ ही उनके एतद्विषयक सिद्धान्तोंका मूलधार भी यूनानी चिन्तन ही है, पर रोमके विचारकोंने इन्हें रोमीय समाजके उपयुक्त बनानेका प्रयत्न अवश्य किया है। इनमें प्रधान विचारक सिसरो (१०वीं शती) है। रोमके वागीशोंने भाषाकी शुद्धतापर बल दिया है और वक्तृतामें लम्बे वाक्यों, द्विरक्तियों, तुल्यवन्दियोंसे सतर्क रहनेका आग्रह किया है। इन्होंने अलंकारोंका समुचित प्रयोग वक्तृतामें प्रभावोत्पादकता तथा शालीनता लानेके लिए स्वीकार किया है। सिसरोने वक्तृत्व-कलाको मानवीय विकासके लिए महत्त्वपूर्ण कला माना है। तर्क-चातुर्य तथा शब्दजालको इन्होंने श्रेष्ठ कला नहीं माना है। इन्होंने वक्तृताका सर्वश्रेष्ठ लक्ष्य प्रभावपूर्ण विषय-विवेचन तथा इनके आधार विचारक्रम, दर्शन तथा मनोविज्ञानका ज्ञान माना है। औचित्य गुणको भाषण-शैलीका प्रधान गुण स्वीकार किया गया है। इन्होंने भाषा सम्बन्धी अनेक प्रयोगोंकी ओर ध्यान आकर्षित किया है, ध्वनि-सामंजस्य, स्वर और व्यंजन-ध्वनिका मधुर प्रयोग, विरोधालंकार आदि। सिसरोने वक्तृताओंमें आलंकारिक और प्रभावपूर्ण शब्दों तथा समासोंके प्रयोगका प्रतिपादन किया, जिसे बादके वागीशोंने स्वीकार किया है। द्वितीय शतीमें रोमकी भाषण-कलामें समरूपता, शैथिल्य, कृत्रिमता तथा अतिशयोक्तिपूर्ण आलंकारिकता आदि दोष आ गये थे, यद्यपि शास्त्रियोंका आग्रह यूनानी भाषण-शास्त्रको अपनानेका ही था।

अनेक शताब्दियोंके अन्धकारके बाद यूरोपमें १४वीं

१५वीं शतियोंमें पुनर्जागरण(रिनेसाँ)का युग आया, जिनमें अन्य अनेक दिशाओंके समान भाषण-कलाका नव निर्माण हुआ। पिछले युगोंमें भाषण-कला और शास्त्रमें विशृङ्खलता आ गयी थी, शब्दाढम्बरके कृत्रिम उपायोंसे प्रभाव उत्पन्न करना मात्र इस कलाका लक्ष्य रह गया था, परन्तु इस युगमें इसका उद्देश्य शिक्षा, प्रबोधन तथा उत्तेजना प्रदान करना माना गया। वक्तृताका प्रधान तत्त्व शैलीको स्वीकार करके भी विचारके महत्त्वको प्रतिपादित किया गया है। विचार शैलीकी आत्मा है। शब्दप्रयोगके औचित्यपर भी बल दिया गया। कहा गया कि वक्तृताको अलंकार, विस्तार, कहावतों, उपमाओं, हितोपदेशों और पौराणिक कथाओंसे प्रभावशील बनाया जा सकता है। स्पष्टता तथा संक्षिप्त कथन भाषण-शैलीके प्रधान गुण हैं। अलंकारोंके सन्तुलित प्रयोगपर बल दिया गया। पन्द्रहवीं शतीके साहित्यकारोंकी दृष्टिमें भाषण-शास्त्र तथा काव्यमें केवल रूपका अन्तर माना गया है। इसीलिए उसमें अनेक अलंकारोंका प्रयोग तथा शब्द जाल स्वीकृत था। १६वीं शतीमें दृष्टिकोण बदला और यूनानी तथा रोमके शास्त्रियोंके सिद्धान्तोंका अनुशीलन अधिक श्रद्धासे किया गया। इस युगमें विषयको भाषणका आधार माना गया, इसे यूनान तथा रोमके शास्त्रियोंने भी स्वीकार किया था। व्यापक ज्ञानकी आवश्यकताकी ओर ध्यान गया तथा शब्दोंके श्रेष्ठ चुनावपर भी बल दिया गया। वक्तृताको देश, काल तथा परिस्थितिके अनुकूल होना चाहिये। इस युगमें विषय और अभिव्यजनाके अभिन्न सम्बन्धको सामान्य रूपसे माना गया, प्रकृतिके सुव्यवस्थित नियमोंके अनुसरणका आग्रह किया गया तथा शैलीके आकर्षणको भी स्वीकृत किया गया। स्पष्ट ही ये सम्पूर्ण सिद्धान्त यूनान तथा रोमके शास्त्रियोंके प्रतिपादित नियमोंसे उद्भूत हैं। इसके बाद भाषण-कलाका विकास और उसका अनुशीलन साहित्यके क्षेत्रसे अधिकाधिक अलग पड़ता गया। १९वीं तथा २०वीं शताब्दीमें भाषण-कलाका क्षेत्र राजनीतिसे अधिकाधिक सम्बद्ध हो गया। परन्तु माथ ही बहुतसे वक्ता साहित्यिक हुए हैं और उनके भाषण उच्च कोटिकी साहित्यिक कृतियोंमें गिने जाते हैं।

हमारे देशमें अत्यन्त प्रभावशाली वक्ता हो गये हैं। राजनीतिक पराधीनताकी स्थितियों, राष्ट्रीय जीवनके जागरण और उन्नयनने सुरेन्द्रनाथ बनर्जी, विपिनचन्द्र पाल, बालगंगाधर तिलक, चित्तरजन दास, मदनमोहन मालवीय, लजपतराय, राजगोपालाचारी, श्रीनिवास अयंगर आदि अनेक कुशल वक्ताओंकी जन्म दिया तथा इन वक्ताओंने राष्ट्रीय भावनाके प्रचार-प्रसारमें चिरस्मरणीय योग दिया। इनके भाषणोंमें भाषा और भावसम्बन्धी अनेक विशेषताएँ पायी जाती हैं तथा उनमेंसे अनेकका भाषण-कलाकी दृष्टिसे स्थायी महत्त्व है। सामयिक परिस्थितिके कारण ये अधिकतर अंग्रेजीमें ही हैं, केवल महामना मालवीय अंग्रेजीके ही समान हिन्दीके भी अच्छे वक्ता थे और उनकी वक्तृत्व-कलाकी महात्मा गान्धीतकने प्रशंसा की थी। राजनीतिक नेताओंके अतिरिक्त कुछ धार्मिक और सांस्कृतिक विचारकोंने भी भाषण-कलाके द्वारा प्रसिद्धि पायी है। उन्नीसवीं

शताब्दीमें आर्यसमाजके प्रवर्तक स्वामी दयानन्द सरस्वतीमें अद्भुत वाक्कुशलता थी और वे वाणीके बलपर ही बहुधा बड़े-बड़े पण्डितोंको परास्त कर देते थे। उनकी विशेषता यह थी कि वे गुजराती होते हुए भी हिन्दीमें बोलते थे। हम उन्हें हिन्दीका प्रथम प्रभावशाली वक्ता कह सकते हैं। स्वामी विवेकानन्दने अपने भाषण-कौशलसे ही देशमें बाहर भी अपनी और अपने देशकी धाक जमायी थी। वर्तमान युगमें सर्वपल्ली राधाकृष्णन् वाणीके वरद पुत्र हैं और उनकी भाषण-कला अद्भुत है।

हिन्दी साहित्यके आधुनिक युगमें गद्यके प्रयोगके साथ उसकी अनेक शैलियोंका विकास हुआ है, जिनमें भाषण-कलाके तत्त्वोंका सन्निवेश है। भारतेन्दु-युगमें आर्यसमाजके आन्दोलनने हिन्दी गद्य-शैलीके विकासको नयी दिशा मिली। दयानन्दके 'सत्यार्थप्रकाश'की शैलीका प्रधान रूप यही है। लक्ष्मीसागर वाणेश्यके अनुसार 'इससे भाषामें गहनसे गहन विषयोंपर वाद-विवाद करनेकी शक्ति आ गयी। भाव-व्यजनामें भी इससे सहायता मिली और तर्क-शैलीके साथ-साथ भाषामें व्यंग्य तथा कटाक्ष करनेकी शक्तिका आविर्भाव हुआ (आधुनिक हिन्दी साहित्य गद्य)। इसी युगमें निबन्ध-लेखनकी परम्पराका जन्म हुआ, जिसका रूप स्वगत भाषण अथवा वातचीतके समान होता है (दे०—'निबन्ध')। निबन्ध-शैलीके भावावेश, भावोत्पादकता, हास्य, व्यंग्य तथा विषयका स्वच्छन्द प्रतिपादनपर भाषण कलाका एक अशतक प्रभाव स्वीकार किया जा सकता है। बालकृष्ण मट्ट, प्रतापनारायण मिश्र तथा बालमुकुन्द गुप्त आदि इस युगके निबन्धकारोंने भाषाको व्यापक बनानेकी दृष्टिसे उसे सुगम तथा भाव-वहनके योग्य बनाया, साथ ही भाव-प्रकाशनकी शक्तिसे युक्त भी किया। इनकी भाषा और शैलीमें भाषण-कलाके तत्त्व विद्यमान हैं। अगले द्विवेदी-युगमें भाषा अधिक सघन और परिष्कृत हुई, अतएव इस युगकी गद्य-शैलीमें भाषण कलाके तत्त्वोंका विकास अधिक सम्भव हो सका। निबन्धकारोंमें महावीरप्रसाद द्विवेदीने इसके रोचक कथा-तत्त्वको अपनाया, चन्द्रधर शर्मा गुलेरीने प्रसंगमर्मत्वके गुणका विकास किया तथा हास्य-व्यंग्यका आश्रय भी लिया। पूर्ण सिंह तथा गणेशशंकर विद्यार्थीमें भाषण-शैलीका भावावेश तथा प्रभावोत्पादकता विशेष रूपसे परिलक्षित है। अन्य लेखकोंमें पद्मसिंह शर्मा में आलंकारिकताके साथ भाषाका प्रवाह है, रामचन्द्र शुक्लमें विषयप्रतिपादनकी गम्भीरता, स्पष्टता, औचित्य आदि गुण हैं और ये तत्त्व भाषण कलासे गद्य शैलीमें आये माने जा सकते हैं। इस युगमें धार्मिक, राजनीतिक तथा सामाजिक नेताओंके भाषण प्रसिद्ध हो चुके थे, स्वामी रामकृष्ण, विवेकानन्द, मदनमोहन मालवीय, मोहनचन्द गान्धी आदि ऐसे ही व्यक्तित्व हैं।

वर्तमान युगमें कई निबन्धकार तथा लेखक भाषण-शैलीका समुचित प्रयोग अपनी रचनाओंमें करते हैं। हजारीप्रसाद द्विवेदी, राहुल सांकृत्यायन, रामवृक्ष वेनीपुरी आदिके कई निबन्ध और लेख इस शैलीमें लिखे गये हैं। इसके अतिरिक्त अनेक राजनीतिज्ञों, विचारकों तथा साहित्यकारोंके भाषण प्रकाशित भी हो रहे हैं।



भाषणको वक्तृता भी कहते हैं। व्याख्यान, प्रवचन, उपदेश तथा कुछ नमानार्थी अंग्रेजी और अरबी-फारसी शब्दोंका प्रयोग भी इसीसे मिलते जुलते अर्थमें होता है। परन्तु भाषण और वक्तृताको मले ही समानार्थ माना जाय, व्याख्यान, प्रवचन और उपदेश भिन्न अभिप्राय व्यक्त करते हैं। व्याख्यानमें किसी विषयका विस्तारके साथ स्पष्टीकरण किया जाता है। उसमें किसी पक्ष-विपक्षका समर्थन वा स्पष्टन अपेक्षित नहीं होना, यरन् प्रस्तुत विषयके सभी आवश्यक पक्षोंपर तटस्थ, किन्तु प्रामाणिक रूपमें तर्कसम्मत विचार प्रकट किये जाते हैं। व्याख्यान वक्ता और श्रोतामें पण्डित और जिज्ञासु अथवा गुरु और शिष्यके सम्बन्धकी भी कल्पना करता है। प्रवचनमें किसी धार्मिक वा नीति सम्बन्धी विषयका स्थान्तो, उदाहरणों, शास्त्रीय प्रमाणों, उद्धरणों और आख्यानोंसे पुष्ट नरल शैलीमें विशदीकरण किया जाता है। व्याख्यान और प्रवचनमें प्रयोजनका भी अन्तर है। जहाँ व्याख्यान श्रोताओंकी जिज्ञासा शान्त करके उनका ज्ञानवर्धन करता है, वहाँ प्रवचन उन्हें आचरणकी प्रेरणा देता है। उपदेशका प्रयोजन भी वही है और उसका विषय भी धार्मिक और नीति सम्बन्धी होता है। अतः प्रवचन और उपदेश पर्याय कहे जा सकते हैं। परन्तु दोनोंकी शैली और विषय-विवेचनके ढंगमें अन्तर है। प्रवचनकी शैली अधिक लिङ्ग, शान्त और मधुर होती है जब कि उपदेशमें ये गुण भी हो सकते हैं, परन्तु इनके साथ उसमें गोज, आग्रह और आत्मविश्वासपूर्ण दर्प भी न्यूनाधिक मात्रामें आभासित हो जाता है। व्याख्यान, प्रवचन और उपदेश—सभीके लिए प्रस्तुत विषयके सन्धक ज्ञान और उसे क्रम-व्यवस्थित करनेकी योग्यता, भाषापर पूर्ण अधिकार और विषय, पात्र तथा अवसरके अनुकूल उसके प्रयोग करनेके समुचित अभ्यास तथा अपेक्षित प्रभाव उत्पन्न करनेके लिए श्रोताओंके साथ मनोवैज्ञानिक सम्बन्ध स्थापित करनेकी प्रज्ञा अपेक्षित होती है। परन्तु भाषा-प्रयोगके ये रूप नाधारणतया साहित्यकी परिधिमें नहीं आते, क्योंकि इनके प्रयोजनमें ज्ञान, आचरण और क्रियाकी स्पष्टत स्वीकृति है। भाषण या वक्तृता इनसे भिन्न है। प्रभावकी अपेक्षा उसमें भी होती है और उस भाषणमें श्रोतागण प्रायः विचलित होने लगते हैं, जिसमें वक्ता भाषासौन्दर्य और आलंकारिक वर्णनमें अधिक उलझकर विषयमें बहकाने लगता है। लोग 'कैसा कहा'की ही सराहना करते हुए उठते हैं। भाषण करनेकी जन्मजात प्रतिभा होती है, परन्तु वह एक कला है जो अन्य कलाओंकी तरह संस्कार और अभ्याससे परिष्कृत होती है।

[सहायक ग्रन्थ—अरस्तू. रेट्रिक। ब्लेयर ह्यू. रेट्रिक। स्पेन्सर हर्वट फिलामफी ऑफ स्टाइल। एस० पी० खत्री आलोचना, इतिहास तथा सिद्धान्त।] —२० तथा ३० व०

भाषाधारा—हिन्दीके आदिकालीन साहित्यको दो शाखाओं-मे भाषागत दृष्टिकोणसे विभाजित किया गया है—अपभ्रंश-धारा तथा भाषाधारा। भाषाके अन्तर्गत चारण-साहित्य तथा अन्य समसामयिक आरम्भिक हिन्दीके साहित्यकी

गणना होती है।

भाष्य—[भाष्य+यत्] (क) साधारण अर्थ—१. वचन, उक्ति, २. कोई व्याख्यान-ग्रन्थ, जैसे, सायणकृत ऋग्वेद-भाष्य, गङ्गधरकृत यजुर्वेद-भाष्य इत्यादि, ३. भाषा-ग्रन्थ [वाजमनेवी प्रातिशाख्य, गुणसूत्र तथा हरिवंश और भोनियर विलियम्स], इस अर्थमें 'भाष्य' शब्द 'भाषा'से निकला हुआ प्रतीत होता है। 'नमसाया या लोकभाषाके अर्थमें 'भाषा का हिन्दीमें प्रयोग तो 'भाषा भनिति मोरि मति थोरी' इत्यादिने स्पष्ट ही है, पर सस्कृतमें भी इसका यह अर्थ प्राचीन प्रतीत होता है। (ख) विशेष अर्थ—१ सूत्र-ग्रन्थोंके विशिष्ट शैलीमें लिखे गये भाष्य, जैसे, शंकराचार्य-कृत ब्रह्मसूत्र-भाष्य, शबरकृत मीमांसा-भाष्य, अष्टाध्यायीका पतञ्जलि-कृत महाभाष्य इत्यादि। इस शैलीके व्याख्यानमें पहले सूत्र, पदोंका संक्षिप्त सूत्रात्मक वाक्योंमें अर्थ देकर फिर उन वाक्योंके पदोंका भी विशेष व्याख्यान किया जाता है और इस प्रकार समस्त सूत्रार्थ स्पष्ट किया जाता है, जैसा कि 'भाष्य'के निम्नलिखित प्राचीन लक्षणमें ज्ञात होता है—'सूत्रार्थों वर्ण्यते यत्र वाक्यैः सूत्रानुसारिभिः। त्वपदानि च वर्ण्यन्ते भाष्य भाष्यविशेषे विदुः।' (ग) हिन्दीमें इनका अर्थ सामान्यतः कोई भी व्याख्यान-ग्रन्थ लिया जाता है। (घ) उपर्युक्त व्यापक अर्थमें इनके पर्याय टीका, व्याख्यान आदि होंगे। (ङ) 'ग' में दिया गया अर्थ व्यापक तथा 'विशिष्ट शैलीका सूत्र-व्याख्यान' अर्थ सीमित है। —आ० प्र० मि०

भुजर्ग—कुण्डलिनी तर्पी नागिनका स्वामी। शबरपा इनीलिए साधकको भुजर्ग कहते हैं—(चर्यापद २८)। —घ० वी० भा०

भुजर्गप्रयात—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। भरतके 'नाट्यशास्त्र'(१६-५५)में अप्रमेया नामसे यह छन्द दिया गया है। 'पिंगलसूत्र'(६-३८)में लक्षण दिया है। चार यगणोंने यह वृत्त बनता है (ISS, ISS, ISS, ISS), संस्कृतका प्रचलित छन्द है। 'प्राकृतपिंगलम्'(२-१२६) तथा हेमचन्द्रके 'छन्दोनुशासन'(२-१७०)में यही लक्षण है। 'रामचन्द्रिका'(६-१३), 'सिद्धार्थ'(पृ० ३६), 'साकेत'(पृ० १९६), 'जन्मभूमि'(कामताप्रसाद गुरु)में इस वृत्तका प्रयोग हुआ है। संस्कृतके स्तोत्रोंमें इसका विशेष प्रयोग हुआ, 'मानस'में भी तुलसीने उत्तर-काण्डमें संस्कृत भाषाकी वन्दनामें (नमामीशमोक्षान निर्वाणरूपम्—रुद्राष्टक) इसी छन्दका प्रयोग किया है। इनके अतिरिक्त चन्द, सुन्दर तथा रघुराजने भी प्रयोग किया है। हिन्दीमें यह छन्द वीर रस तथा प्रार्थनाके लिए प्रयुक्त हुआ है। अपनी विलम्बित गतिके कारण यह इनके लिए उपयुक्त है। वीर रसमें सूदनका प्रयोग—'घमण्डे घने दन्ति घण्टान वारे। उमण्डे मनो सघते मेघ कारे' (सु० च० २-२७)। आधुनिक साहित्यका उदा०—'कभी आँखमें आँख तेरी लड़ेगी। कभी कण्ठमें व्याहमाला पड़ेगी। कभी चित्तकी ग्रन्थिकी खोल कोई। तुझे स्थान देगी, मुझे मान देगी।' (सिद्धार्थ पृ० ३६)। —पु० शु०

भुजर्गी—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद, भाषाके 'छन्दप्रभाकर'(पृ० ११८)में उल्लिखित तीन वर्णों और

लघु-गुरुके योगसे यह वृत्त बनता है (ISS, ISS, ISS, IS), इसके अन्तमें गुरुं वर्ष जोड़नेसे भुजगप्रयात बन जाता है। इस छन्दका प्रयोग हिन्दीमें अधिक नहीं हुआ है। मैथिलीशरण गुप्तने 'साकेत' और 'स्वर्गीय सगीत'में इस छन्दका प्रयोग किया है—'यही बाटिका थी, यही थी मही, यही चन्द्र था, चाँदनी थी यही। यही वल्लकी थी मे लिये गोदमें, उसे छेड़ती थी महामोदमें।' (साकेत ९)। —पु० शु०

**भुजरियाँ**—हरियाली तीजपर ब्रज और उसके निकटवर्ती प्रान्तोंमें 'भुजरियाँ' सिरायी जाती हैं। भुजरियाँ स्त्री-गीतोंका एक प्रकार होते हुए भी, गेहूँकी उन बालियोंको भी कहते हैं जो सिरानेके निमित्त, तीजके अवसरपर, फसलकी प्राणप्रतिष्ठाके रूपमें, छोटी टोकनियोंमें उगायी जाती हैं। इन्हें 'फुलरिया', 'धुधिया', 'धैगा' और 'जवारा' (मालवा) भी कहते हैं। भुजरियाँ बोनेकी प्रथा आठवीं शताब्दीसे प्राचीन प्रतीत होती है। पृथ्वीराज चौहानके कालकी लोक-प्रचलित गाथाके अनुसार चन्द्रवंशी राजा परिमालकी पुत्री चन्द्रावलीको उसकी माता सावनमें झूला झुलानेके लिए बागमें नहीं ले जाती। पृथ्वीराज अपने पुत्र ताहरसे उसका विवाह करना चाहता था। आल्हा-ऊदल उस समय कन्नौजमें थे। ऊदलको स्वप्नमें चन्द्रावलीकी कठिनाईका पता चलता है। वह योगीके वेपमें आकर उसे झूला झूलनेका आश्वसन देता है। पृथ्वीराज ठीक ऐसे ही अवसरकी ताकमें था। अपने सैनिकोंको भेजकर वह चन्द्रावलीका अपहरण करना चाहता है। युद्ध होता है। ताहर चन्द्रावलीको डोलेमें बैठाकर ले जाना चाहता है, तभी ऊदल, इन्दल और लाखन चन्द्रावलीकी रक्षा करके, उसकी भुजरियाँ मनानेकी इच्छा पूर्ण करते हैं। नागपंचमीको भी 'भुजरियाँ' उगायी जाती हैं। उसे पूजाके पश्चात् 'भुजरियाँ' गाते हुए नदी अथवा तालाव या कूपमें सिराया जाता है। —श्या० प०

**भूचरी**—योगशास्त्रके अनुसार समाधि अगकी एक मुद्रा, जिसका निवास नाकमें है और जिसके द्वारा प्राण और अपान वायु, दोनों एकत्र हो जाती हैं—'नासिका मध्ये भूचरी मुद्रा गन्ध विगन्ध ले उत्पत्नी। गन्ध विगन्ध समोद्धतवा, मुद्रा तौ भई भूचरी।' (अष्टमुद्रा, गोरखवानी)—उ० अ० शा०

**भूत**—दे०—'जगतानुबोध'।

**भूदान**—गान्धीके सबसे बड़े शिष्य विनोबा भावेने गान्धीवादका एक नया प्रयोग आरम्भ किया है, जिसे भूदान-आन्दोलन कहा जाता है। तिलगानामें साम्यवादियोंकी ओरसे जो हिंसात्मक आन्दोलन चला था उसे देखकर विनोबाके मनमें भूदान आन्दोलनका विचार उदित हुआ था। भूदानका अर्थ है स्वेच्छासे भूमिहीनोंके लिए भूमि-प्रदान। दानका अर्थ विनोबा प्रदान या सविभाग (=समान वितरण) ही लेते हैं, दान-पुण्य नहीं। विनोबा एव उनके शिष्य गाँव-गाँव यात्रा कर भू-स्वामियोंसे भूमि प्राप्त करते फिरते हैं। उन्हें इस कार्यमें आशातीत सफलता भी मिल रही है। वे शीघ्र ही अपना लक्ष्य प्राप्त कर लेनेकी आशा करते हैं।

भूदान-आन्दोलनसे दो महत्त्वपूर्ण आखाएँ फूटी हैं— सम्पत्तिदान और ग्रामदान। इसीसे सम्बन्धित जीवनदान

भी है। जीवनदानो अपना सम्पूर्ण जीवन विनोबाजी द्वारा चलाये आन्दोलनमें लगा देनेका व्रत लेता है।

इस आन्दोलनकी सफलताके फलस्वरूप विनोबा सर्वोदय-समाजके उदयकी आशा करते हैं। वस्तुतः ऐसा विलक्षण, अहिंसात्मक आन्दोलन मानवताने कभी नहीं देखा था। सफल होनेपर यह विश्वको एक नयी ज्योति प्रदान कर सकता है। —ह० ना०

**भेदकातिशयोक्ति**—दे०—'अतिशयोक्ति', दूसरा भेद।

**भोगवाद**—दे०—'रसनिष्पत्ति', तीसरा सिद्धान्त।

**भोग-व्यापार**—दे०—'रसनिष्पत्ति', भोगवादके अन्तर्गत।

**भोजकत्व-शक्ति**—दे०—'रसनिष्पत्ति', भोगवादके अन्तर्गत।

**भोजकी वृत्तियाँ**—दे०—'नाट्यवृत्ति', पौंचवीं तथा 'वृत्ति'।

**भोजपुरी**—विहारके शाहाबाद जिलेमें भोजपुर परगनेके नामपर इस बोलीका नामकरण हुआ है। पूर्वी उत्तरप्रदेश तथा विहारके व्यापक भू-भागमें यह बोली जाती है। साहित्य प्राय नहीं है, पर लोक-साहित्यकी परम्परा समृद्ध है। आधुनिक समयमें सजग रूपसे कुछ साहित्य-प्रणयनकी चेष्टा अवश्य की जा रही है। सामान्यतः भोजपुरी प्रदेशकी साहित्यिक भाषा हिन्दी है। मुद्रण आदिके लिए नागरी लिपिका व्यवहार होता है। लिखनेमें कैथीका प्रयोग किया जाता है। भोजपुरीकी उत्पत्ति मागधी अपभ्रंशसे मानी जाती है।। —स०

**भोज्यभोजक भाव**—दे०—'रसनिष्पत्ति', भोगवादके अन्तर्गत।

**भौतिकवाद**—भौतिकवाद दर्शनका एक प्रस्थान अथवा निकाय (school) है, जिसकी तीन मौलिक मान्यताएँ हैं। प्रथम, यह कि बाह्य जगत् हमारे प्रत्ययों, मानोंका समुच्चयमात्र न होकर एक स्वतन्त्र सत्ता है। दूसरे, यह कि यह कि वह किसी चेतन तत्त्वका परिणाम न होकर भूतों, भौतिक तत्त्वों, जड़ पदार्थों अथवा अचेतन द्रव्योंसे मिलकर बना है और तीसरे, यह कि मनुष्यमें जो चेतना दिखाई देती है, वह भौतिक द्रव्योंका ही परिणाम है।

प्राचीन भौतिकवादके अनुसार ससार अनविच्छेद्य रूपसे परस्पर शुंथी हुई दो चरम सत्ताओंका परिणाम है, जिन्हें भूत (matter) और शक्ति (energy) कहा गया है। किन्तु समसामयिक विज्ञानने अन्तिम रूपमें सिद्ध कर दिया है कि भूत शक्तिसे तत्त्वतः भिन्न नहीं है, वह शक्ति-का घनीभूत रूपमात्र है। अतः अब शक्ति ही सृष्टिका मौलिक उपादान भिन्न होती है। अतएव आधुनिक चिन्तकोंकी दृष्टिमें 'भौतिकवाद' शब्द पुराना पड़ चुका है।

चेतनाकी व्याख्यामें भौतिकवादी एकमत नहीं। पुराने मात्रिक भौतिकवादके अनुसार चेतना शरीरमें उत्पन्न होनेवाला एक नया गुणमात्र है, जब कि उद्भववाद- (epiphenomenalism)के अनुसार भूतोंसे चेतनाकी उत्पत्ति, गुणात्मक परिवर्तनकी प्रक्रियासे, एक स्वतन्त्र द्रव्यके रूपमें होती है। समसामयिक उद्भवमूलक भौतिकवादी (emergent materialist) सी० डी० जॉन्स तो यहाँतक कहता है कि उद्भूत चेतन तत्त्व-आत्मा-शरीरके

विषयनके बाद भी कुछ कालतक अपना जीवन बचाने रखता है।

कार्ल मार्क्सका भौतिकवाद 'द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद' (डि०) के नामसे प्रसिद्ध है।

भारतमें अति प्राचीन चार्वाक-दर्शन भौतिकवादी दर्शन था। आधुनिक भारतमें मार्क्सके ही भौतिकवादका अधिक प्रभाव पड़ा है।

भौतिकवादने साहित्यके क्षेत्रमें 'यथार्थवाद' (डि०) को जन्म दिया है। 'द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद' समाज-ज्ञानके क्षेत्रमें 'ऐतिहासिक भौतिकवाद' (डि०) तथा वर्गवादके रूपमें अवतीर्ण हुआ, जिनका साहित्यिक रूप 'प्रगतिवाद' (डि०) के नामसे विख्यात है। हिन्दी-साहित्यमें प्रगतिवादी काव्यधारा मन् १९४० ई० में लेकर १९४६ ई० के बीच विशेष रूपमें प्रवाहित हुई। कथा-साहित्यके क्षेत्रमें तो प्रगतिवादका प्रभाव बढता ही जाता है।

[सहायक ग्रन्थ—(१) हिस्टरी ऑफ मैटीरियलिज्म - लैंग, (२) माइण्ड ऐण्ड मॅटन प्लेस इन नेचर सी० टी० ब्रांट]

—ह० ना०

अम (illusion)—अम और त्रान्तिके विषयमें भारतीय दर्शनमें बहुत विचार हुआ है। रज्जुमें नर्प, शुक्ति या सिकतामें रजतके आभासके उदाहरण तथा उनका दार्शनिक महत्त्व सुपरिचित है। आधुनिक मनोविज्ञानकी दृष्टिमें अम या त्रान्ति किमी वस्तु अथवा स्थितिका मिथ्या अथवा दोषपूर्ण प्रत्यक्ष है। कुछ अम मानवमात्रको होते हैं, जैसे, सीधी छड़ी पानीमें डुबोनेपर तिरछी प्रतीत होती है, रेलकी नमानान्तर पटरियाँ आगे चलकर मिलती नजर आती हैं, उड़ित होता हुआ सूर्य किंचित् अण्डाकार लगता है। इसी प्रकार ज्यामितीय श्रमोंमें समान लम्बाईकी रेखाएँ छोटी-बड़ी, समानान्तर रेखाएँ असमानान्तर प्रतीत होती हैं। इनके अतिरिक्त दैनन्दिन जीवनमें घटित होनेवाले अम भी होते हैं। धुँधले प्रकाशमें वस्तुएँ कुछकी कुछ लगने लगती हैं। गहन अन्धकारमें सड़कके किनारे पेडका टूँठ भूत या टाडू लग सकता है। ईर्ष्या, द्वेष अथवा सन्देह और पूर्वाग्रहोंसे आक्रान्त व्यक्ति दूसरोंके आचरणका मनमाना अर्थ कर लेता है। ऐसे अम बाह्य स्थिति और अधिकतर व्यक्तिगत उपादानोंपर निर्भर होते हैं। थके होनेकी तथा उद्विग्न अवस्थामें और रोगी होनेपर भ्रान्तियाँ अधिक होने लगती हैं। दरवाजेकी आवाज, चूँचूँकी चूँचूँ या उछल-कूद, सूखी पत्तियोंकी खड़खड़का व्यक्ति विचित्र अर्थ कर लेता है। सम्बद्ध विचारोंकी श्रृंखलाओंके उत्तेजित हो जानेसे ऐसा होता है। (डि०—'विश्रम')।—आ०रा०शा०

अमर—अमरकी अकरन्द-प्रियताके कारण कवियोंने कभी-कभी इसको उम चंचलमन रसिक नायकका उपमान माना है जो केवल एकमें अनुरक्त नहीं रहता। सन्त कवियोंने इसे चंचल मनका प्रतीक माना है जो विषय-रसमें लिप्त होनेके कारण कमलमें बन्दी हो जाता है। कहीं कहीं चक्रोंकी कमल मानकर साधकके मनको भी अमर बताया गया है। उसी अर्थमें ब्रह्मरन्ध्रको अमर गुफा भी कहा गया है।

—उ० ग० ग्रा०

अमरगीत—श्रीमद्भागवत दशम स्कन्ध पूर्वार्द्धके

सतालीसवें अध्यायमें, जहाँ गोपियाँ कृष्णके दूत उद्धवके सम्मुख अत्यन्त प्रेम-विह्वल होकर लोकलाल छोड़कर रोती हुई कृष्णकी चर्चा करती हैं, यह कहा गया है कि एक गोपी किसी भौतिकी अपने निरुद्ध गुन-गुन करते देखकर उसे कृष्णका भेजा हुआ दूत मानकर कहने लगी, 'हे धूर्तके बन्धु मधुकर' तुम हमारे चरण न छुओ, तुम्हारी मूर्खीम मौतके वस्त्रखलपर विहार करनेवाली मालाका कुकुम लगा है। मधुपनि कृष्ण ही यादवोंकी सभाम उपहास करानेवाले इस प्रमादकी धारण करें, हम इसे नहीं चाहते। तुम्हारी और कृष्णकी बन्धुता ठीक ही है, क्योंकि जैसे तुम सुमनोंको रस लेकर छोड़ जाते हो वैसे ही एक बार मोहिनी अधर-सुधा पिलाकर वे भी एकएक हमको छोड़कर चले गये, (श्लोक ११, १२, १३)। इसके बाद सभी गोपियाँ मधुकरकी लक्ष्य करके प्रेमभरे उपालम्भसे कृष्णके कपट-प्रेम, निष्ठुरता, क्रूरता, अकृनशता, अव्यवस्थित चित्त और विरक्तिकी सोदाहरण आलोचना करने लगीं और इस प्रकार विपरीत व्यक्तानामे उन्होंने उद्धवके मनपर अपनी कृष्ण-मक्तिकी धृता और अनन्यताका इनना प्रभाव डाल दिया कि उद्धवने उन्हें सत्कारमें परम पूजनीय कहकर सराहा। भागवतमें यह प्रसंग उपर्युक्त अध्यायके बारहवें श्लोकमें उन्नीसवें श्लोकतक चलता है। इसमें गोपियोंकी तीव्र विरहानुभूति अमरकी अन्योक्तिके सहारे अत्यन्त ललित, हृदयवार्जक और संगीतमय पदोंमें वर्णित है, इसलिए इसे 'अमरगीत' कहा गया है।

अमरगीतकी कल्पना भागवतकारकी अदभुत काव्य-प्रतिभाकी परिचायक है। वर्ण, गुण, कर्म और न्वभावमें अमर और श्रीकृष्णमें ऐसी समता है कि अन्योक्तिमें अत्यन्त स्वाभाविकता और मार्मिकता आ गयी है। साथ ही, अमरमें दृढत्वका आरोप करके गोपियाँ अपने नुकीले व्यग्न-वचनोंसे कृष्णके दूत उद्धवको भी लक्ष्य बना लेती हैं। परन्तु इस नमस्त प्रसंगमें भागवतकारने गोपियोंके प्रेमको पार्थिवतापर नहीं उत्तरने दिया। गोपियाँ हरिकी कथाकी सर्वनाशिनी-संसारने पूर्ण वैराग्य उत्पन्न करनेवाली जानकर भी उसमें सर्वभावेन आसक्त हैं और उसे दुरत्याज्य मानती हैं (श्लोक १८)।

भागवतमें वर्णित अमरगीतका प्रसंग उसके पूर्वप्रसंग उद्धव-व्रज-आगमन और उद्धव-सन्देशके साथ प्रायः सभी कृष्णभक्त कवियोंने गीति-पदोंके रूपमें गाया है। नवसे पहले विद्यापतिकी पदावलीमें इस विषयके कुछ पद मिलते हैं, जिनमें विरहिणी राधा मधुकरको सन्तोषित करके कृष्णकी निष्ठुरताका प्रेममय उलाहना देती है। परन्तु हिन्दीमें कृष्णकाव्यकी परम्पराके प्रवर्तक सुरदास ही कृष्ण-काव्यके अन्यतम विषय-कदाचित् सर्वाधिक लोकप्रिय विषय—अमरगीत-परम्पराके भी प्रवर्तक हैं। कृष्णलीलाके अन्य प्रसंगोंकी तरह इस प्रसंगको भी उन्होंने 'भागवत'से कथायुक्त लेकर अत्यन्त मौलिक रूपमें अनेक नवीन उद्भावनाओंसे सवलित किया है।

सूरनागरके उद्धवका व्यक्तित्व 'भागवत'के उद्धवसे बहुत भिन्न चित्रित किया गया है। 'भागवत'के उद्धव श्रीकृष्णके प्रिय भ्राता, साक्षात् बृहस्पतिके शिष्य, महामतिमान्

वृष्णिवशीय यादवोंके मान्य मन्त्री हैं। श्रीकृष्ण उन्हें माता-पिताको प्रसन्न करने तथा अपना सन्देश सुनाकर गोपियोंके वियोगरोगको शान्त करनेके लिए ब्रज भेजते हैं (भागवत १० पू० ४६-१ २)। 'सूरसागर'के उद्धव भक्ति-मार्गके विरोधी हैं, वे अद्वैतवादी, अहकारी ज्ञानमार्गी हैं। उनके हृदयमें भक्तिकी सरसता नहीं है। वे योग-साधनमें विश्वास करते हैं। श्रीकृष्ण उनका अहकार भग करनेके लिए तथा उन्हें प्रेम-भक्तिकी महत्ता समझानेके लिए गोपियोंके पास भेजते हैं। सूरदासने ज्ञान और योगके अतिरिक्त जप, तप, कर्मकाण्ड आदि भक्तिसे भिन्न सभी मार्गोंका प्रतिनिधित्व उनपर आरोपित किया है। भागवतमें तो उनका रथ और उनकी वेश-भूषा ही कृष्णके सङ्ग वतायी गयी है, सूरसागरमें उनका रंग भी कृष्ण और भ्रमरकी भाँति काला बताकर भ्रमरपर की गयी अन्योक्तियोंमें कृष्णके साथ उन्हें भी समेटा गया है। वस्तुतः गोपियोंके कटाक्ष कृष्णकी अपेक्षा उद्धवको अधिक लक्ष्य करते हैं।

'सूरसागर'के भ्रमरगीतके दो पक्ष हैं—एक काव्य-पक्ष और दूसरा धार्मिक पक्ष। धार्मिक पक्षकी दृष्टि देखनेपर वैष्णव भक्ति आन्दोलनके समयकी धार्मिक अवस्थाका यथातथ्य चित्र हमारे मस्तिष्क में आ जाता है। मायावाद-अद्वैतवादका आतंक, अनेक लौकिक देवी-देवताओंकी पूजा, शिवाराधनाका विकृत रूप, अलखवादो हठ-योगियोंका पाखण्डपूर्ण धर्माचार, अनधिकारी निर्गुणवादियों द्वारा मिथ्याका प्रचार—इन सबसे भक्ति-धर्मको सघर्ष करना पड़ा था। भ्रमरगीतकी गोपियाँ इस धर्मकी सहजता, समर्थता और सफलताको वचन और प्रत्यक्ष उदाहरण द्वारा प्रमाणित करती हैं। वे निर्गुणका विरोध तो करती दिखायी गयी है, परन्तु मूलतः उसका खण्डन करना उन्हें अभीष्ट नहीं है। उनका तात्पर्य यह है कि सगुणके द्वारा ही, उसकी प्रेम भक्तिके साधनसे ही निर्गुण अद्वैतकी सच्ची अनुभूति हो सकती है। भक्तिमार्गमें, जो राजमार्गके समान प्रशस्त है, ज्ञान और कर्मके मार्ग समाहित हैं, साधन और साध्यकी एकरूपता है। 'सूरसागर'का भ्रमरगीत सूरदासके सामाजिक दृष्टिकोणको स्पष्ट करता है तथा यह प्रमाणित करता है कि वे अपने समयकी परिस्थितिके प्रति कितने जागरूक थे तथा तत्कालीन समस्याओंका समाधान कैसे किस उपायमें करना चाहते थे।

भ्रमरगीतका यह खण्डन-मण्डनात्मक पक्ष अत्यन्त काव्यमयी शैलीमें उपस्थित किया गया है। सूरदासकी गोपियाँ नोरस दार्शनिक वाद विवादमें नहीं पड़तीं। उनके तर्क हार्दिक वृत्तिपर आधारित हैं, अतः उनकी उक्तियाँ अत्यन्त मार्मिक बन गयी हैं। भ्रमरगीतके इस धार्मिक पक्ष-ने ही वस्तुतः सूरसागरके इस अंशको श्रेष्ठ सकेतात्मक व्यंग्य-काव्य बना दिया है। गोपियोंके उपालम्भोंमें सूरदासकी तीव्र सवेदनशीलता, प्रेम भक्तिकी गम्भीरता तथा अभिव्यक्तिकी चरम कलात्मकता प्रकट हुई है। भ्रमरगीतमें व्यंग्य-परिहासके प्रधान विषय हैं—(१) कृष्ण, मधुकर और उद्धव तथा उनके साथ मथुराके सभी व्यक्तियोंमें रंग, रूप, प्रकृति और स्वभावकी समानता तथा कृष्ण वर्णके प्रति गोपियोंका तीव्र अनुराग जो अत्यन्त तिरस्कृत वाच्य-

ध्वनिके द्वारा व्यक्त हुआ है, (२) उद्धवके व्यक्तित्वमें सरलता, गम्भीरता, प्रचण्ड पाण्डित्य और परम आत्मसन्तोष-के साथ विनोदवृत्ति, हार्दिकता और सहज बोधवृत्तिका एकान्त अभाव, जिसके कारण उनका पाण्डित्य एक बोझ-मात्र हो गया है तथा उनकी विद्वत्ता मूर्खताके अतिरिक्त और कुछ नहीं है, (३) निर्गुणकी शून्यता, आधारहीनता और प्रयोजनहीनता तथा इन सबकी श्यामसुन्दरके समक्ष हीनता और उससे असंगति, (४) योग और उद्धवके प्रेम-ज्ञान और योग मार्गकी गोपियोंके गुण-कर्म-स्वभावसे असंगति तथा सामयिक परिस्थितिमें उसकी अनुपयोगिता तथा (५) कुब्जा और कृष्णके विचित्र संयोगकी असंगति और कुब्जा द्वारा गोपियोंके लिए भेजा गया कटाक्षपूर्ण मन्देश। इन विषयोंको लेकर सूरदासने जो अपना अद्भुत काव्य-कौशल दिखाया है, उसकी कदाचित् सबसे बड़ी विशेषता यह है कि वे अत्यन्त सूक्ष्म सकेतोंके द्वारा विस्मयकी मधुर व्यञ्जना करते हुए मानव-मनकी विविध पार्थिव वृत्तियोंको उठाकर आध्यात्मिक स्तरपर पहुँचाते जाते हैं।

'सूरसागर'(समा)में उद्धवके ब्रज-आगमनमें प्रारम्भ होकर उद्धवके मथुरा लौटनेतकके (पद ४०२८से ४७७७तक) साठे सात सौ पदोंके प्रसंगके अन्तर्गत भ्रमरगीतका प्रसंग ४११५ पदसे प्रारम्भ होता है और ४६७०वें पदतक गोपियाँ उमे बीच-बीचमें बराबर उठाती जाती हैं तथा मधुकरको सम्बोधित करके उद्धव और कृष्णपर कटाक्ष करती हुई अपनी विरहजन्य मर्मव्यथा व्यञ्जित करती हैं।

सूरदासके बाद अष्टछापके एक अन्य कवि नन्ददासने 'भ्रमरगीत'की रचना की। उसकी छन्द-शैली तो 'सूरसागर'-से ली गयी है, परन्तु उसमें पुष्टिमार्गीय भक्ति सिद्धान्त तथा दार्शनिक पक्ष अधिक मुखर हो गया है। नन्ददास 'भागवत'-की ओर भी अधिक झुकते दिखाई देते हैं। नन्ददासका 'भ्रमरगीत' अपेक्षाकृत बहुत छोटी रचना है। सूरदासके भ्रमरगीतमें 'भ्रमरगीत'के आकार-प्रकारके कमसे कम दो प्रसंग पृथक् और स्वतन्त्र रूपमें इंगित किये जा सकते हैं। अष्टछापके अन्य कवियोंने भी भ्रमरगीतके प्रसंगपर पद-रचना की है, परन्तु सम्यक् प्रबन्धके रूपमें किसीका भ्रमरगीत नहीं मिलता। कृष्णदासके रचे हुए भ्रमरगीतका नामोल्लेख अवश्य हुआ है, परन्तु वह रचना प्राप्त नहीं हुई।

जैसा कि ऊपर सकेत किया गया है कि भ्रमरगीत कृष्णकाव्यका अन्यतम लोकप्रिय विषय रहा है और केवल उन कवियोंको छोड़कर जिन्होंने विरह भावको नहीं अपनाया, यथा राधावल्लभीय भक्त-कवि, प्रायः सभी कृष्ण विषयक काव्य-रचना करनेवाले कवियोंने इस प्रसंगपर थोड़ा-बहुत अवश्य लिखा है। रीतिकालमें भी भिन्न वातावरण और काव्यशैलीके साथ भ्रमरगीतका विषय कवियोंको प्रिय रहा और आधुनिक कालतक वह परम्परा चली आयी है। भ्रमरगीत उपालम्भ-काव्यका एक रूप है। हिन्दीमें तो वह उसका अक्षय स्रोत है, अतः उपालम्भ-काव्यके रूपमें उसकी दीर्घ और अखण्डित परम्परा मिलती है। दे०—'उपालम्भ-काव्य'।

अमर-शुका-मंत्रयान । (दि०—‘अमर’, ‘इष्टयोग’) ।

आंतापह्नुति-दे०—‘अपह्नुति’, चौथा भेद ।

आंतिमान-सादृश्यगर्भ, अमेदप्रधान, आरोपमूलक अर्थात् लकारोंका एक भेद । सर्वप्रथम रुद्रने औपम्य अन्कारोंमें इने स्वीकार किया है । मन्त्रने इमे ‘प्रन्तुनके दर्शनमें, अपस्तुतके साथ उसके सादृश्यके कारण, जहाँ अपस्तुत- (उपमान)की प्रतीति निरूपित की जाय’ ऐसा माना है (का० प्र० . १० : १३०) । परन्तु भ्रान्तिके सौन्दर्यके लिए इसमें सादृश्यके साथ कवि-प्रतिभाका हाथ भी होना चाहिये । नव्यक तथा विज्वनाथने इसका निर्देश किया है—‘सादृश्य-हेतुकापि भ्रान्तिर्विनिष्ठत्यर्थं कविप्रतिभोत्थापितैव गृह्यते ।’ (अ० सु०) । जगन्नाथने इसके नामके औचित्यपर प्रश्न उठाया है और कहा है कि यह नाम औपचारिक है, क्योंकि इसमें किसी व्यक्तिके भ्रमकी अभिव्यक्ति होती है । मन्भवत इसी भावनाके कारण इसके भ्रान्ति और भ्रम नाम भी प्रचलित हुए ।

हिन्दीके जसवन्त सिंह, मनिराम, दास तथा पद्माकर आदि आचार्योंने जयदेवके आधारपर केवल नामको लक्षण-रूपमें स्वीकार किया है । भूषणने मन्मद आदिके आधारपर लक्षण दिया है—‘आन वानको आनमें, होन जहाँ भ्रम आव । (शि० भू० : ७६) । उदा०—‘अन्न मर्गे चलि जरे, चट्टि पलासकी टार । फिर न मरै मिलिहै अली, ए निरधूम अँगार । (वि० र० . ३८३) अथवा—‘अति नशकित और समीत हो, मन कभी यह या अनुमानता । ब्रज समूल विनाशको खड़े, यह निशाचर हे नृप कतके ।’ (प्रि० प्र०) । भ्रान्ति तथा रूपकका भेद स्पष्ट है, क्योंकि रूपकमें आहार्य ज्ञान (व्यंग्य, काल्पनिक) और भ्रान्तिमें अनाहार्य ज्ञान (स्वाभाविक) रहता है अर्थात् रूपकमें जो उपमेय-उपमानकी एकरूपता रहती है, उसमें दोनोंका बोध अलग-अलग बना रहता है, जब कि भ्रान्तिमें उनकी अलग चेतना नहीं रहती, उपमेयमें उपमानका भ्रम होता है ।—र०

मंगल-पाठ-दे०—‘नाडी’ ।

मंजरी (गोपी)-दे०—‘गोपी’ ।

मंजरी सर्वया-दे०—‘सर्वया’, वामका पर्याय ।

मंदन-दे०—‘मखी-कर्म’ ।

मंदल-चक्र-तंत्रोंमें मण्डल गुह्य अनुष्ठानोंका एक अंग था और गुह्य साधनाओंमें मण्डल-चक्रके अनुष्ठानोंसे ही साधकको दीक्षा दी जाती थी । वादमें यह भी माना जाने लगा कि उत्तम मण्डल स्वतः तथागत और उनकी शक्तिका युगल मण्डल है । अनुत्तर-साधनामें यह भी मान लिया गया था कि सहज अथवा अनुत्तरकी उपलब्धिके उपरान्त साधक वाह्य मण्डल-कर्मोंने विमुक्त होकर नव्य अपनी कायामें शून्य तथा वज्रका युगल मण्डल सन्पन्न कर घरमें ही मण्डल स्थापित करता है । यह मण्डल कर्म पवनके निरोध-से सन्पन्न होता था । सन्तोंने शून्यके साथ मण्डल शब्दका प्रयोग किया है, किन्तु उनका प्रयोग इस शब्दकी नाविक परम्पराको बहिष्कृत कर केवल परम्परा-निर्वाहके रूपमें ही है ।

—ध० वी० सा०

मंत्र—[मन्त्रि (जुरादि०) गुप्तभाषणे—अच् (तारानाथकृत शब्दसौमहानिधि), धञ् (मानुजीदीक्षितकृत अमर-

कोप टीका रामाश्रयी) वा ।] (क) साधारण अर्थ—‘वैदिक मूर्तों या प्रार्थनाओंकी प्रत्येक शक्ति’ । इसके तीन प्रकार होते हैं—अच् अर्थात् अच्चेदके मन्त्र जो छन्दोबद्ध हैं और उच्च स्वरने पाठ करनेके लिए हैं, यजुम् अर्थात् यजुर्वेदके मन्त्र जो गणात्मक हैं और निम्न स्वरमें उच्चारण करनेके लिए हैं तथा सामन् अर्थात् सामवेदके मन्त्र जो उच्च स्वरने गाये जानेके लिए हैं । २. वेदोंका वह भाग जिसके अन्तर्गत संहिताएँ (अक्-महिता, यजु-महिता तथा साम-संहिता) आती हैं । ये संहिताएँ मन्त्रकाण्ड या मन्त्रभाग कहलाती हैं और वेदोंके ब्राह्मणभागसे भिन्न हैं । ३. गुप्त भाषण । ४. परामर्श, विचार । ५. नीति । (ख) विशेष अर्थ—१. जादू, टोना । २. अभीष्ट देवताकी सिद्धिके लिए तंत्रोंमें कहे गये मन्त्रात्मक मन्त्र, जैसे, ‘ॐ नमः शिवाय’, ‘ॐ नमो भगवते वासुदेवाय’ इत्यादि । (ग) हिन्दीमें यह शब्द अक्, यजु तथा सामके लिए सामूहिक रूपने भी और पृथक्-पृथक् भी प्रयुक्त होता है । ऊपर भाग (ख)में दिये गये दोनों विशेष अर्थ भी होते हैं । —आ० प्र० मि०

मंत्रयान—वैदिकधर्मका तीसरा यान (मार्ग) मन्त्रयानके नामसे प्रसिद्ध था । इस शब्दका अर्थ अपनेमें ही स्पष्ट है । मन्त्र तथा यान दो शब्दोंने यह बना हुआ है । वह यान (मार्ग) जिसमें मन्त्रका प्रयोग होता है । ‘तत्स्वरत्नावली’में यह कहा गया है कि महायान दर्शनके दो अंग थे—(१) पारमितायान, (२) मन्त्रयान । इमे (पिष्टले यानको) योगाचार तथा मान्यमिक दर्शन द्वारा वर्णित किया जा सकता है । मन्त्रयान शून्यवादके सूक्ष्म विवेचनको लेकर आरम्भ हुआ था । बुद्ध-धर्म एक असाधारण मत था, जिसके सभी सूक्ष्म दार्शनिक विचारोंको समझनेमें लोग असमर्थ थे, अतएव भिक्षुओंके मानने जनताको निर्वाणका वास्तविक तत्त्व समझानेमें कठिनाइयों उपस्थित होने लगीं । इसी कारणसे उन निर्वाणका नाम शून्य रच दिया गया । जहाँतक बुद्ध वचनके ग्रहण करनेका प्रश्न था, सभी साधक (अनुयायी) उपदेशोंको स्मरण नहीं कर पाते थे तथा उच्चारण करनेमें भी असमर्थ थे । अतएव अर्थरहित कुछ शब्दोंको जनताके नामने रखा गया, जिसके बार-बार उच्चारण करनेसे ही निर्वाणकी प्राप्ति (शून्य) हो सकती थी । उसे ‘धरणी’का नाम दिया गया और तत्पश्चात् उसीके छोटे रूपको ‘मन्त्र’की मंशा दी गयी । यही कारण है कि मन्त्रके मार्गने मोक्ष-प्राप्ति करनेवाला मत ‘मन्त्रयान’के नामने प्रसिद्ध हुआ ।

पुराने ढंगका विनय तथा ज्ञान-प्राप्तिके मार्ग पूर्वमध्य-युगमें लोगोंको आकर्षित न कर सके, इसीलिए मन्त्र, मुद्रा तथा मण्डल (व्यूहचक्र)का समावेश बुद्ध-धर्ममें किया गया । इस मार्गमें अन्तिम लक्ष्य (निर्वाण) तक पहुँचनेका विश्वास जनतामें जाग्रत हो उठा । अतः मन्त्र, मुद्रा तथा मण्डलके प्रयोगमें महायानके पश्चात् बुद्ध धर्म मन्त्रयान अथवा साधारणतया तन्त्रयानके नामसे प्रसिद्ध हो गया । मन्त्रयान तन्त्रयानकी पहली सीढ़ी थी, जिसमें महायान (दि०) मतमें प्रचलित पूजा तथा रीतिको अपनाया पड़ा और धीरे-धीरे उसका रूप परिवर्तित हो गया ।

यों तो १०० ई० के लगभग नागार्जुनने ‘शून्य’-



सिद्धान्तको प्रतिपादित किया था, परन्तु बुद्ध-धर्ममें तन्त्रयान (मन्त्र-तन्त्रका प्रयोग)का समावेश करनेका श्रेय उसगको दिया जाता है, जो नागार्जुनके समकालीन थे। उन्हींके महायान 'सूत्रालंकार' ग्रन्थमें वासनायुक्त तान्त्रिक विधियोंका उल्लेख पाया जाता है। परन्तु यह कहना कठिन है कि मन्त्रका प्रयोग बुद्ध-धर्ममें किस व्यक्तिने आरम्भ किया। धरणी (धार्यते अनया इति धरणी) यानी गुप्त अक्षरोंके समूहसे ही मन्त्र विकसित हुए थे। बीज मन्त्रकी उत्पत्ति अष्टमाहसिक प्रज्ञापारमितामें पायी जाती है। अतः इस आधारपर यह कहना उचित होगा कि मन्त्रका आरम्भ ईसाकी पहली शतीमें अवश्य हो गया था। वसुवन्धुने भी उसी शताब्दीमें 'बोधसत्त्व-भूमि' नामक ग्रन्थमें लिखा है कि धरणीकी अर्धहीनता ही वास्तविक मन्त्र माना जा सकता है। अर्धहीन मन्त्र ही वास्तविक शक्ति रखते थे, जिनके बल द्वारा साधक लक्ष्यकी प्राप्ति कर सकता था। उस समयके बौद्ध-मन्त्र हिन्दू-तन्त्रसे सर्वथा मिलते जुलते हैं। मन्त्रके साथ मुद्राका भी समावेश इस यानमें किया गया। इस परिस्थितिमें मन्त्र या धरणी अथवा गुप्त रूपसे जादू, मोहिनी मन्त्र तथा इन्द्रजाल आदि कार्योंने बुद्ध-धर्मकी आचार-पद्धतिमें परिवर्तन ला दिया।

मन्त्रयानका कई नामोंसे साहित्यमें उल्लेख मिलता है। जादू, मोहिनी मन्त्र तथा यन्त्रके प्रयोगसे इसका दूसरा नाम तन्त्रयान भी प्रसिद्ध हो गया। पूर्व-मध्ययुगमें जब पालवंशी नरेश पूर्वी भारतमें शासन कर रहे थे, नागार्जुनके 'शून्य'को 'वज्र'का नाम दिया गया। वह लक्ष्य (निर्वाण) वज्रकी तरह अमेदनीय है, उसे नष्ट नहीं किया जा सकता। अतएव उस लक्ष्य वज्रकी प्राप्तिके लिए उपासकोंने अपने पथकी वज्रयान(दे०)का नाम दिया। यही मार्ग आगे चलकर कालचक्रयान तथा सहजयानके नामसे विख्यात हुआ। साहित्यके आधारपर यह शात होता है कि बौद्ध-तन्त्रकी तीन श्रेणियोंमें विभाजित किया गया था—वज्रयान, कालचक्रयान तथा सहजयान। वैडेलका कथन है कि १०वीं शतीमें तान्त्रिक आचारका प्रचार उत्तरी भारत, कश्मीर तथा नेपालमें पूर्ण रूपसे हो गया था। मन्त्रयानका तीसरा नाम कालचक्रयान पड़ा, जिस(बुद्धमत)में आदि बुद्धका सिद्धान्त समाविष्ट किया गया। इसमें आदि बुद्ध तथा शक्ति(काली)के मिलनसे संसारकी उत्पत्ति मानी जाती है। आदि बुद्ध ध्यानावस्थित होकर सम्भर या डाकिनी ऐसी भयकर शक्तियोंको पैदा करते हैं। अतएव उस पेशाचिक कार्यकी भयकरताके कारण ही मन्त्रयान कालचक्रयानके नामसे परिवर्तित हो गया, जिसका अर्थ है 'समयका चक्र' या 'नाशका चक्र'। कालको समय, मृत्यु तथा नाशके अर्थमें प्रयोग किया गया था। कालान्तरमें इस यानको सहजयानका भी नाम दिया गया। 'सहज'को 'वज्र' या 'शून्य'के अर्थमें प्रयोग करते हैं। इस सिद्धान्तके अनुसार लक्ष्य(मोक्ष)की प्राप्ति अध्ययन, उपवास, स्नान, मूर्ति-पूजा या नाना प्रकारके आचार अथवा वज्रयानकी क्रियासे नहीं हो सकती। सहजयानमें वज्रयानसे इस रूपमें अन्तर था कि सहज या सत्यकी प्राप्तिके लिए तत्त्वकी दीक्षा तथा योगका अभ्यास आवश्यक समझा जाना था। इस

यानमें अन्तिम ध्येयकी प्राप्तिके निमित्त मनुष्य-शक्तियोंपर अनुचित बल देना अनावश्यक समझा गया है और सहजयानवालोंको विश्वास है कि स्वाभाविक प्रवृत्तियाँ स्वतः उस मार्गपर मनुष्यको ले जायँगी। अतएव सहजयानके नामकरण तथा प्रयोगका औचित्य समझा जा सकता है।

महायानके 'शून्यता'के विचारकी 'वज्र'की धार्मिक भावना दी गयी। 'वज्र'के साथ 'सत्त्व' यानी चेतनाकी सम्मिलित कर मन्त्रयानमें वज्रसत्त्वकी स्थिति घोषित की गयी, जो वज्रयानमें परमदेव माने गये हैं। तन्त्र तथा मन्त्रका उपयोग पूजामें होने लगा। साधनमालामें पुष्प, दीप तथा धूप आदिके प्रयोगका उल्लेख पाया जाता है। धार्मिक भावनाकी जागतिके साथ वज्रयानमें नये देवताओं तथा देवियोंकी प्रतिमाएँ निर्मित हुईं। आदि बुद्धको परमब्रह्म मानकर प्रज्ञापारमिताकी शक्तिका स्थान दिया गया। वह विश्वशक्ति तथा शक्तिमान्के परस्पर मयोगका फल है। पाँच ध्यानी बुद्ध तथा उनकी शक्ति तारासे संसारकी उत्पत्ति समझी जाती है। ध्यानी बुद्ध तथा ताराके मिलनसे ही सारे देवी-देवताओंका अविर्भाव हुआ। वैरोचन, रत्नसम्भव, अभिताभ, अमोघसिद्धि तथा अक्षोभ्य, इन पाँच ध्यानी बुद्धोंके पुरोहित वज्रसत्त्वकी भी कलामें स्थान दिया गया। वज्रसत्त्व अधिकतर शक्तिको आलिंगन करते दिखलाये गये हैं, जिसके कारण दोनोंके मिलनको इस मतके अनुयायी 'यवयम'के नामसे पुकारते हैं। मन्त्रयानमें इसको 'भगवान्' भी कहते थे, जो सब जीवोंमें व्याप्त है। इसे हर-गौरीकी प्रतिमाके सदृश मान सकते हैं। प्रत्येक ध्यानी बुद्धका एक परिवार होता है। इस प्रकार कलात्मक उदाहरणोंके अध्ययनसे हजारों देवी-देवताओंकी उत्पत्ति मानी जा सकती है। पाल-युगमें मन्त्रयान (वज्रयान) सम्बन्धी अनगिनत मूर्तियाँ मगधमें बनती रहीं। प्रस्तरके अतिरिक्त धातु-प्रतिमाओंके ढालनेका कार्य भी होता रहा। नालन्दा वज्रयानका प्रधान केन्द्र था, जहाँ प्रतिमाओंके निर्माणमें धीमान् तथा विटापाल नामक कारीगर व्यस्त रहे। मगधसे लेकर बगालतक खोदाईमें निकली मूर्तियाँ अधिकतर वज्रयानसे सम्बद्ध हैं।

वज्रयानका सिद्धान्त तथा जीवन-लक्ष्य महायानसे भिन्न था। जगत्की दो शक्तियाँ शिव-शक्ति या पुरुष-प्रकृति आदि शब्द द्वन्द्वके बोधक हैं। शिव-शक्तिका आलिंगन आनन्दका अवसर समझा जाता है, जिसे वज्रयान- (मन्त्रयान)में वज्रसत्त्वकी प्रतिमा द्वारा अभिव्यक्त किया गया है। वज्रयानमें शिवशक्तिको प्रज्ञा तथा उपायसे व्यक्त किया जाता है, ज्योंकि प्रज्ञा तथा उपायका सामरस्य (परस्पर मिलन) ही निर्वाण है। तन्त्र-ग्रन्थोंमें प्रज्ञाको भगवती, युवती या डोन्वी आदि शब्दोंसे उल्लिखित किया गया है। उपायको स्वामी, पुरुष मानकर ही प्रज्ञोपाय द्वारा संसारको महासुखकी उपलब्धि करायी जाती है।

मन्त्रयान(वज्रयान)का साहित्य तीनों भाषाओं—संस्कृत, प्राकृत तथा अपभ्रंशमें पाया जाता है। उस साहित्यको सगीति प्रकारका कहते हैं, जिसमें स्वयं बुद्ध द्वारा उपदेश देनेकी बात कही गयी है। तन्त्र-साहित्यका आरम्भ निम्न-लिखित वाक्यसे होता है—'एव मया श्रुत, एकस्मिन् समये

भगवान् सर्वतत्त्वागत काय-वाक्-चित्त-हृदय-वज्र-पोषितभगेषु विजहार ।'

बौद्ध तन्त्र-साहित्यकी उपलब्धि नेपाल तथा तिब्बतसे अधिकतर हुई है, जिसका समुचित प्रकाशन नहीं हो सका है। गुलसमाज-तन्त्र, गुलसिद्धि, महाकल-तन्त्र तथा हेवज्र-तन्त्रके नाम लिये जा सकते हैं, जिनके रचयिताओंके विषयमें विशेष ज्ञात नहीं है। चौरानी सिद्धोंमें ऐसे नाम मिलते हैं, जिनके ग्रन्थोंमें वज्रयानी सिद्धान्तोंकी विवेचना मिलती है। चर्यापद (दे०) तथा सरहपाद और कान्हपादके दोहा नामक साहित्यमें अनेक सिद्धान्तोंपर विचार किया गया है। उदाहरणार्थ, समरस(मिलन)पर दोहा साहित्यमें विवेचन है, जिसकी हिन्दू तन्त्रके सामरस्यके साथ तुलना की जा सकती है। सुसुक्तपादके एक गानमें योगिनी शक्तिपर विचार किया गया है। चर्यापदमें वज्र-जपका वर्णन आता है।

—वा० उ०

मंथान या मंथना-वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका भेद; 'प्राकृतपगलन्'(२०५०)में इसका मंथान नाम दिया है, इसके प्रत्येक चरणमें तगण ० (SSI, SSI) होते हैं, जिसे भानुने भी माना है। 'वाग्वल्भ'में मंथानक नाम दिया गया है। केवल केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है। उदा०—'वाणी कही वान; कीन्हीं न सो कान। अचापि आनीन, रे वादि कानीन।' (रा० च० ४ ७)।—पु० शु०

मंदाक्रांता-वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। हेमचन्द्रके 'छन्दोनुशासन' (० : २८९) तथा 'पिंगलछन्द सप्त' (७ १९)के अनुसार म, भ, न, त, त, ग-गके योगसे यह वृत्त बनता है (SSS, SII, III, SSI, SSI, SS), इस छन्दमें ४, ६, ७ वर्णोंपर यति होती है। कालिदासने मेघदूतमें इस छन्दका आदिम प्रयोग किया था। हरिऔध (प्रि० प्र०, सर्ग ४, ५, ६, ७, ८, ९, १०, १०, १४, १५, १६, १७), अनूप शर्मा (सिद्धार्थ, सर्ग ५, ६, ११, १३, १६) और मैथिलीशरण गुप्त(पद्मावली, पृ० १२-१५)ने इस छन्दका प्रयोग किया है। उदा०—'प्यारा वृन्दाविपिन उनकी आज भी पूर्व-सा है। वे भूले हैं न प्रिय जननी औ न प्यारे पिताको। वैसी ही है सुरति करते श्याम गोपागनाकी। वैसी ही है प्रणय-प्रतिमा वालिका याद आती।' (प्रि० प्र० १४ १६)। यह छन्द अपनी मन्द-मन्द गतिके कारण वियोग-श्लग रके अनुकूल है।

—पु० शु०

मकड़ी-मकड़ीकी भाँति अपनी प्रवृत्तियोंसे ही जगज्जाल उन लेनेवाला मन—'अवधू यो मन जात है याही नें सब जाणि। मन मकड़ीका ताग ज्यै उलटि अपूर्णै आणि।' (गो० वा०)। परिशुद्ध मनसे उत्पन्न होनेवाले तार(सुरति)से ही परम पदकी प्राप्ति भी मानी जाती है। —उ० ग० शा०

मकरंद सर्वैया-दे०—'सर्वैया', वामका पर्याय।

मगही-मगहीका केन्द्र पटना और गया है। बोलीमें साहित्यका सर्वथा अभाव है। लिखनेके लिए कैंथी लिपिका प्रयोग होता है। मगहीकी उत्पत्ति मागधी अपभ्रंशमें है।

मणि-वज्रयानकी केन्द्रीय कल्पना वज्र ही है। वज्र इन्द्रका आशुप है और अश्म तथा मणिके अर्थमें भी प्रयोग होता है। मणियोंको अथर्ववेदमें सुप्त, समृद्धि, रक्षा आदि-का माधन बताया है। अमीवर्त नामक मणिका उल्लेख

मिलता है, जिसे धारण करनेसे इन्द्र दिविवजयी हुआ था। अनेक साधनाओंमें वज्रका वैभवदाता मणिके रूपमें उल्लेख मिलता है।

—व० वा० भा०

मणिपूर-दे०—'हठयोग'।

मति-प्रचलित तैत्तिरीय मन्त्रारियोंमें एक। वाग्भट्ट एवं हेमचन्द्रके काव्यानुशासनमें ज्ञात होता है कि एक वातका निर्णय कर लेना मति है। भरतकी परिभाषासे यह स्पष्ट नहीं होता कि यह मंचारी भावके अन्तर्गत क्योंकर हो सकती है। भरतने मतिके विभाव एवं अनुभाव निम्नलिखित प्रकारसे दिये हैं—अनेक शान्ताके मनन, पञ्च एवं विषयका निरीक्षण करनेमें मति उत्पन्न होती है। शिष्योंको उपदेश, विचार एवं मशय दूर करनेमें श्मकी अभिव्यक्ति होती है (ना० शा० ७ ८० ग)। धनजय एवं रामचन्द्र गुणचन्द्रने यह स्पष्ट कर दिया कि 'आन्तिका नाश' ही मति है। परन्तु 'दशरूपक'में दिये गये उदाहरणमें भी स्पष्ट नहीं होता कि श्मकी गणना मन्त्रारियोंमें कैसे हो सकती है। धनिकने 'किरातार्जुनीय'के दूसरे सर्गमें वह उदाहरण लिखा है, जब युधिष्ठिर कहते हैं कि किसी भी कामको बिना सोचे-समझे नहीं करना चाहिये इत्यादि। वह मामान्य कथन है। अतः निदवनाथने 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्'का वह श्लोक उद्धृत किया है, जिसमें दुष्यन्त शकुन्तलाकी ओर आकृष्ट होनेको अन्तःकरणकी प्रवृत्तिका आश्रय ले उचित मानते हैं। इसी उदाहरणको हेमचन्द्रने भी दिया है।

हिन्दीके रीतिकालीन आचार्योंने प्रायः 'शास्त्रचर्चा'में भ्रमनाश'को ही मति मंचारी माना है—'शास्त्र चिन्तना-ते जहाँ होइ यथार्थ ज्ञान। करैं शिष्य उपदेश जहाँ, मति कहि ताहि वसान।' (भाव० संचारी०)। देवकी नायिका मनको ममझाती है—'ज्यों न निगोबों तवै समुझौ कवि देव कहा अब जो पछिनानी। धन्य जियै जगमें जनते जिनको मनमोहनतें मन मानो।' (वही)। रामदाहिन मिश्रने विद्यापतिकी इन पक्तियोंको प्रस्तुत किया है—'अपनहि नागर अपनहि दूत। से अभिसार न जान बहूत। कौ फल तेसर कान जनाय। आनत नागर नयन वझाय।' (का० द०)। इसमें उल्लिखित मिलनको सब नहीं जानते, फिर किसी तीमरेको जनाकर क्या करना है, यह भाव 'मति' है।

—ज० कि० व०

मत्तगयंद सर्वैया-दे०—'सर्वैया', दूसरा प्रकार।

मत्तगयंद सुंदरी-दे०—'सर्वैया', उपजाति।

मत्तमातंग लीलाकर-साधारण दण्डकका एक भेद। हेमचन्द्र(१४ श० ३०)ने 'छन्दोनुशासन' अध्याय २, पक्ति ३९४में इसका लक्षण दिया है 'यथेष्ट रामत्तमातंग'। भानुने 'रोनीवाअधिक' (पृ० २१० छ० प्र०) दिया है अर्थात् रगण नौ या अधिक। 'रामचन्द्रिका'(कि० ग्र० भा० २ पृ० ४२८)में केशवदासने आठ रगणवाले छन्दको भी 'मत्तमातंग दण्डक' माना है, किन्तु पिंगलके मतका उल्लेख करते हुए उन्होंने आठ रगणको पिंगलानुसार लक्ष्मी छन्द कहा है—'रवि-भुजगवसु यगनकी लक्ष्मी रगने आठ। आठ म कहत किरिटी है आठ स दुर्मिल पाठ।' किंतु यह उचित मत केशवदासका नहीं लगता, क्योंकि २६ अक्षरके ऊपरवाले वृत्त ही दण्डक कहलाते हैं, अस्तु नौ रगणमें

कममें इसका लक्षण नहीं दिया जा सकता ।

हेमचन्द्रने इस दण्डकका उल्लेख किया है, इससे स्पष्ट है कि इसका प्रयोग उनके पूर्व होता रहा होगा, यद्यपि संस्कृत-काव्योंमें दण्डकका प्रयोग यदा-कदा ही मिलता है । दण्डक और मात्रिक छन्दोंका पूर्ण प्रयोग प्राकृत और अपभ्रंश-कालमें ही हुआ है । केशवदासने 'मत्तमातग'का दूसरा नाम गगोदक (के० प्र०, भा० २ पृ० ३१४) दिया है, किन्तु वह आठ रगणका ही है । इसलिए कहा जा सकता है कि इस दण्डक वृत्तका प्रयोग मध्यकालीन हिन्दी साहित्यमें भी नाममात्रको रहा होगा । संस्कृतमें आठ रगणके वृत्तका नाम 'स्वैरिणीम्रीटन' रहा है, जिसका भाव 'मत्तमातग लीलाकर'के अर्थमें आ जाता है अर्थात् उन्मुक्तता । सम्भव है, इसके विकासमें उक्त छन्दका योग रहा हो—एक रगणके योगमात्रसे । छन्दकी स्वैरवृत्ति द्रष्टव्य है—'योग शाना नहीं यज्ञ दाना नहीं वेद माना नहीं या कली माहि मीता कहँ ।' यद्यपि सत्य तो यह है ९ रगणमें छन्दकी गति बड़ी लगती है और छन्दकी शोभा बिगड़ जाती है । छन्द ८ रगणमें ही पूर्ण हो जाता है, इसलिए इसे दण्डकके अन्तर्गत रखकर समवृत्त चतुष्पदीके ही अन्तर्गत रखना चाहिये अथवा ९ रगणका बन्धन हटाकर हेमचन्द्रकी परिभाषाके अनुसार यथेष्ट रगणका लक्षण ही देना चाहिये । —ह० मो०

मत्सरी-दे०—'भावक' ।

मद-प्रचलित तैत्तिरीयमें एक सचारी, भरतकी नाट्य-प्रदर्शनके उपयुक्त व्याख्या(ना० शा० ३८-४६)को भावरूपमें ग्रहण करते हुए विश्वनाथने इसके सम्बन्धमें लिखा है—'सम्मोहानन्दसम्भेदो मदो मद्योपयोगज ।' (सा० द० ३ १४६) । जिसमें सम्मोहन और आनन्दका मिश्रण हो वह मदकी अवस्था कहलाती है । यह मद्य आदिके सेवनसे पैदा होती है ।

धनजयकी परिभाषा विश्वनाथकी अपेक्षा अधिक स्पष्ट है । उन्होंने 'दशरूपक'में लिखा है—'हर्पात्कर्पो मद पानात्स्खलदगवचोगति' (४ २१), अर्थात् मद्यपानसे प्रादुर्भूत हर्षको 'मद' कहते हैं, उममें अग, वचन और गतिका स्खलन होता है, उनपर कोई नियन्त्रण नहीं रह जाता । इसके उत्तम, मध्यम तथा अधम भेद भरतने ही स्वीकृत रहे हैं, जिनका सम्बन्ध निद्रा, हास और रुदनसे जोड़ा गया है । विश्वनाथने मद्यपान आदि कहकर इसकी व्यापकताको सीमित नहीं किया है, पर धनजयने केवल मद्यपान-जन्य मदको ही मद सचारीके नामसे अस्मिहित किया है । अतः इनकी व्याख्या सकीर्ण और सीमित हो गयी है ।

हिन्दी रीतिकालमें दोनों परम्पराओंका प्रभाव दृष्टिगोचर होता है । देवने—'सो मद जहँ आसव पिये, हर्ष होत हिय बीच ।' (भाव० सचारी०)में केवल मद्यपान कारण माना है और इसके विपरीत पश्चात्कारने 'धन यौवन रूपादितें' (जगदि० ४८४) भी स्वीकार कर लक्षणको अधिक व्यापक बनाया है । तीन भेद हिन्दीमें भी प्रायः मान्य हुए हैं । प्रेमके आवेगमें प्रेमी अनियन्त्रित ढंगमें बातें करते हैं । रामचन्द्र शुङ्गने इसे गर्वका भी सचारी माना है, क्योंकि

अभिमानके जोर करनेपर भी लोग बहकी-बहकी बातें करते हैं । मद सचारीको प्रकृतिगत व्यंजना—'छकि रसाल सौरभ मने, मधुर माधुरी गन्ध । ठौर ठौर झौरन झँपत, मौर झोर मधु अन्ध ।' (विहारो रत्ना० ४९६) और दूसरा उदाहरण मधुपान-जन्य सचारीका है—'पूँस निसामें सु वारुनी लै बनि बैठे दुहँ मदके मतवाले । छाक छकी छवि ही कों पिये मद नैननके किये प्रेमके प्याले ।' (जगदि० ४८५) । दे०—'स्वभावज अलकार', ग्यारहवाँ । —व० सि०

मदनमनोहर-वर्णिक छन्दोंमें समवृत्त दण्डकका एक भेद । म, ज, स, न, म, ज, स, न, म, ज, ग, (SIII X 9 + SIS)के योगसे यह वृत्त बनता है, १६, १५ वर्णोंपर यति होती है । यह घनाक्षरीका वृत्तात्मक एक भेद है । केशवने इस नवीन घनाक्षरीका प्रयोग किया है । उदा०—'आवत विलोकि रघुवीर लघुवीर तजि, व्योम गति भूतल धिमान तव आइयो' (रा० च० २१ ३०) । —पु० शु०

मदनमल्लिका या मल्लिका-वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद, गुरु लघु क्रमसे आठ वर्ण इस वृत्तके चरणमें होते हैं । हेमचन्द्र (छन्दो० २ ८३), जयकीर्ति- (छन्दो० २ ६६)ने समानी और दामोदर मिश्र (वा० भू० २ ६७)ने मल्लिका नाम दिया है । केशवने इसका प्रयोग किया है—'देश-देशके नरेश, शोभिजै सवै सुवेज । जानिये न आदि अन्त, कौन दास कौन सन्त ।' (रा० च० २ ५) । —पु० शु०

मदनहरा-मात्रिक सम दण्डक छन्दोंका एक भेद । 'प्राकृतपैगलम्'के अनुसार इसके प्रत्येक चरणमें १०, ८, १४, ८ की यतिसे ४० मात्राएँ होती हैं । आदिमें दो ल (II) अथवा ग (SS) तथा अन्तमें ग (S) रहता है (१ २०६) । भानुने आदिमें केवल दो ल (II) माने हैं (छ० प्र० पृ० ७७) । ऐसा जान पड़ता है कि दो-दो यतियोंकी तुल्यता प्रयोग भी प्रचलित रहा है, जैसा कि 'प्राकृतपैगलम्' तथा 'छन्दप्रभाकर'के उदाहरणोंसे स्पष्ट है । इसका प्रयोग केशव (रा० च०) तथा मदन (सु० च०)ने किया है । केशवने भी आदिमें दो ल तथा ग दोनोंका प्रयोग किया है । उदा०—'मग सीता लक्ष्मण, श्रीरघुनन्दन, मातनके शुभ पौय परे, सव दु ख हरे । आँसुन अन्हवाये, भागनि आये, जीवन पाये अक भरे अरु अक धरे ।' (रा० च०)

मदिरा दुर्मिल-दे०—'सवैया', उपजाति ।

मदिरा सवैया-दे०—'सवैया', पहला प्रकार ।

मधुमती भूमिका-योगदर्शनके अनुसार साधनाकी एक भूमि है । केशवप्रसाद मिश्रने 'मेघदूत'के अनुवादकी भूमिकामें इसकी व्याख्या रस-सिद्धान्तके सम्बन्धमें की है । श्यामसुन्दर दासने अपने 'माहित्यालोचन'में उन्हींके आधारपर इसे रस निष्पत्तिकी भूमिकाके रूपमें स्वीकार कर लिया है । केशव मिश्रके अनुसार 'मधुमती भूमिका चित्तकी वह विशेष अवस्था है, जिसमें वितर्ककी सत्ता नहीं रह जाती पार्थक्यानुभवको अपर-प्रत्यक्ष कहते हैं । जिस अवस्थामें सम्बन्ध और सम्बन्धी विलीन हो जाते हैं, केवल वस्तुमात्रका आभास मिलता रहता है, उसे पर-प्रत्यक्ष या निर्विकर्क समापत्ति कहते हैं । चित्तकी यह समापत्ति सात्त्विक वृत्तिकी प्रधानताका परिणाम है ।

जिन समय हमको वस्तुओंका पर-प्रत्यक्ष होता है, उस समय जोवनीय अथवा अभिनन्दनीय सभी प्रकारकी वस्तुएँ हमारे केवल सुखात्मक भावोंका आलम्बन बनकर उपस्थित होती हैं' (सा० रो पृ० २८०-८१)। इन प्रकार के अव मिश्रने योगकी मधुमती भूमिका तथा कविकी कान्यात्मक कल्पनाको एक स्तरपर स्थापित किया है। इन दोनोंमें उन्होंने यह अन्तर स्वीकार किया है कि सावक वधेष्ट कालतक इस भूमिकापर स्थिर रहता है, जब कि कवि तथा कान्यान्तका आम्बाय करनेवाला पाठक अनिष्ट रजस या तमसके नीचे उतरते ही उसमें नीचे उतर पड़ता है। आनन्दप्रकाश दीक्षितने योगशास्त्रके आधारपर इन मधुमती भूमिकाका चण्डन किया है। 'योगसूत्र न वर्णित चार प्रकारकी योग-स्थितियोंन मधुभूमिक द्वितीय है। योगशास्त्रके अनुसार मधुमती भूमिकामें ब्रह्मविद्वत्ता नन्वशुद्धिकी देखकर देवगण उस स्थानके योग्य मनोरम भोग दिखलाने हैं। वस्तुतः इनके वाद योगकी दो स्थितियों प्रज्ञाच्योनि तथा अतिक्रान्त-भावनीय और है। आनन्दप्रकाशके अनुसार— यह भूमि नाधकका परीक्षा भूमि है, निद्रि-भूमि नहीं। परीक्षा-भूमिपर अधिक देवतक स्थिर रहनेकी चेष्टाका प्रश्न नहीं उठता। यदि वह भूमि अन्तिम भूमि नहीं है तो ब्रह्मानन्दका प्रश्न भी यहाँ नहीं उठ सकता' (काव्यन रस अग्र० प्रव० पृ० ३००)। वस्तुतः विवेचकोंने मधुमती भूमिकाको व्यापक ब्रह्मानन्दकी भूमिके रूपमें स्वीकार करके उसके आधारपर ब्रह्मानन्द-सहोदर काव्यानुभूतिकी व्याख्या की है। उपर्युक्त विष्टिष्ट अर्थमें उन्का इस रूपमें प्रयोग आमक माना जायगा।

—२०

मधुर रस-दे०—'मक्ति'।

मध्यकाल-माधारणन चौदहवीं पन्द्रहवींमें उन्नीसवीं शताब्दीके मध्यतकका काल हिन्दी-साहित्यके इतिहासमें मध्ययुग या मध्यकाल कहा जाता है। आदि, मध्य और आधुनिक—इतिहासके इन विकाल-विभाजनकी सार्वभौम प्रवृत्तिने हिन्दी-साहित्यके इतिहासकारोंकी भी प्रभावित किया है। विश्वके इतिहासका मध्यकाल सातवीं-आठवीं शताब्दीमें प्रारम्भ होता है। भारतीय इतिहासमें भी मध्ययुगीन प्रवृत्तियाँ वर्धन-साम्राज्यके पतनके बाद इसी कालमें प्रारम्भ हो जाती हैं। मानवा शताब्दीने विश्व-इतिहासमें सत्रहवींके अन्त, किन्तु भारतमें उन्नीसवींके मध्यतक बारह सौ वर्षोंका काल-विस्तार मध्यकाल या मध्ययुगकी स्थापना है। इस युगके पुन दो विभाग किये जाते हैं—पूर्व-मध्ययुग और उत्तर-मध्ययुग। पूर्व-मध्ययुग बारहवीं शताब्दीके अन्ततक तथा उत्तर-मध्ययुग तेरहवींसे उन्नीसवीं शताब्दीतक चलता है। इतिहासमें मध्ययुगकी यह कल्पना व्यक्तिगत और सामाजिक जीवनकी समस्त प्रवृत्तियोंके आधारपर की गयी है। इन प्रवृत्तियोंमें मास और पुनरुत्थान, दोनों प्रकारकी प्रवृत्तियाँ पायी जाती हैं। मोटे तौरपर हम कह सकते हैं कि पूर्व-मध्ययुग और उत्तर-मध्ययुगका अन्तर इसी बातपर आधारित है कि पूर्व-मध्ययुग नमस्तिगत दृष्टिमें प्राय दासोन्मुख है और उत्तर-मध्ययुगमें पुनरुत्थानकी प्रवृत्तियाँ उदय हुई हैं।

हिन्दी साहित्यका प्रारम्भ इतिहासके उत्तर-मध्ययुग

(१०००-१८५७) में होता है और उसके आदि और नव्यकाय उसीमें परिमोमित है। जत हिन्दी साहित्यके मध्यकालकी ही प्रवृत्तियाँ नहीं, आदि-कालकी प्रवृत्तियाँ भी इतिहासके उत्तर-मध्यकालकी प्रवृत्तियोंमें निहित हैं। इतिहासके इसी कालकी विविध राजनीतिक और सामाजिक परिस्थितियोंने आधुनिक भाषाओंकी साहित्यिक पटपर प्रतिष्ठित होनेका अवसर दिया।

हर्षवर्तिकी मृत्युके बाद राजनीतिक सत्ताका जो विघटन प्रारम्भ हुआ, उसीके परिणामस्वरूप तेरहवीं शताब्दीके प्रारम्भमें उत्तरभारतमें हिन्दू राज्य-शक्तिका मद्दाके लिए लोप होकर मुजलिम केन्द्रीय शासनका मूढ़पात हुआ। राजनीतिक औरसे जनसमाजकी उदार्गमता ने युगों परसे जनपटीय गणराज्योंके विनाश और साम्राज्योंकी स्थापनाके बाद केवल राज-भक्तिके रूपमें सीमित होकर गहरी होती आती थी, अब प्राय घृणामें परिणत हो गयी। गंगा-यमुनाकी बाटोंमें कवियोंके राजाश्रय पानेकी सम्भावनाएँ नष्ट हो गयीं। नन्दन, प्राज्ञ और अपभ्रंशके राजाश्रित कवियोंकी वीर-चरित-काव्य लिखनेकी परम्परा राजस्थानमें ही अपभ्रंश और हिन्दीके रामो-काव्यके यत्र-यत्र प्रणयनमें अवशिष्ट रह गयी। परन्तु उसमें जनताकी मनोभावनाओंका कोई योग न था। राजनीतिक परामव और सामाजिक दुरवस्थाकी स्थितिमें कुछ दिनोंतक तो साहित्यिक शून्यता भी दिखाई देती है। परन्तु इसी शून्यताने पुनर्जीवनकी शक्तियोंके उदय होनेकी भूमिकाका निमाण किया। तेरहवीं शताब्दीके आरम्भमें नोल्हवींके प्रथम चरणक एक प्रकारका निरकुश नैतिक शासन रहा। परन्तु मुगल-शासन-कालमें धीरे-धीरे नन्द प्रशासन-व्यवस्थाकी स्थापना होने लगी। अन्तरकी उदार धार्मिक नीति तथा सुव्यवस्थाके फलस्वरूप समाजकी सर्वांगीण उन्नति करनेका अवसर मिला। उसने तथा उसके उत्तराधिकारियोंने हिन्दी कवियोंको भी प्रश्रय दिया, परन्तु इन कालके नवोन्मूढ नन्द कवियोंका राज दरबारने कोई सम्बन्ध नहीं था। यह इस कालकी साहित्यकी अद्वितीय विशेषता है कि उसके सर्वोत्तम रूपकी रचना जन-कवियों द्वारा हुई।

इतिहासके उत्तर-मध्ययुगमें राजनीतिका नहीं, धर्मका प्रमुख था। उत्तरभारतमें सातवींसे बारहवीं शताब्दीतकका समय राजनीतिक सत्ताके ही विघटनका नहीं, धार्मिक शक्तियोंके स्खलनका भी काल है। साम्प्रतिक दृष्टिमें यह काल तांत्रिक काल कहा जाता है। तांत्रिक गुह्य साधनाओंने निनमें आरौरिक भोगवादकी परकाष्ठा थी, न केवल पतनोन्मुख बौद्ध महायान, मज्झिम और वज्रयानकी क्रमागत परम्परामें आये हुए सहजयानकी आक्रान्त किये, वरन् शैव, शक्त—यहाँतक कि वेष्णव मतमें भी तांत्रिक साधनाएँ अज्ञान-प्रविष्ट हो गयीं। यह विचित्रता लगता है कि जहाँ एक ओर तांत्रिक भोगवादने जघन्य रूप धारण कर लिया था, वहाँ दूसरी ओर ठीक इसके विपरीत शंकराचार्यके मायावादी अद्वैतवादने वैराग्यकी भावनाको पराकाष्ठापर पहुँचा दिया था। यद्यपि इस धार्मिक दुरवस्थाकी सुधारनेका प्रयत्न वज्रयानी निन्द-सम्प्रदायने ही विकसित नाथ-पन्थके जोगियों द्वारा आरम्भ हो गया था, परन्तु

उसमें वह शक्ति नहीं आती थी जो समूचे जनसमाजको आन्दोलित कर सके। इसी समय महत्वाकांक्षी मुसलिम आक्रमणकारियों तथा उनके सहायक धर्मान्ध मुत्लाओंका अस्त्र बनकर एक ऐकान्तिक बहिष्कारपूर्ण कट्टर धर्म सस्कृतिने प्रवेश करके नयी समस्याएँ पैदा कर दीं। भारतीय समाजको भीतर और बाहर, दोनों ओरकी चुनौतीका सामना करना पड़ा। ऐसे अवसरपर एक जीवित जाति होनेके नाते हिन्दुओंने अपनी जीवन-शक्तिको एक नये रूपमें पुनः जाग्रत किया तथा भक्ति-आन्दोलनके बहाने उन मानव-मूल्योंकी प्रतिष्ठा की जिनमें सामयिक समस्याओंके समाधानके साथ जीवनके शाश्वत सत्य निहित थे।

इस धार्मिक आन्दोलनकी कद्राचित् सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इसमें जहाँ एक ओर ऐसी विविधताएँ और साम्प्रदायिक संकीर्णताएँ दिखाई देती हैं, जिनकी संगति मिलना असम्भवप्रायः जान पड़ता है, वहाँ इतनी मूलभूत एकता और व्यापकता है जो मानवमात्रको ही नहीं, पशु-पक्षी, कीट-पतंग, जड़ चेतन सभीको एक सूत्रमें बाँधकर समेटती चलती है। कारण यह है कि इसे मात्र तात्कालिक परिस्थितियोंने आपद्धर्मके रूपमें जन्म नहीं दिया, वरन् इसकी जड़ें अत्यन्त गहरी, इसकी परम्परा अत्यन्त प्राचीन तथा इसकी भूमिका अत्यन्त पुष्ट और दृढ़ थी। चाहे नाथ-पन्थी अलखवादी जोगियोंकी परम्पराको व्यापकता देनेवाले कबीर, रैदास, नानक, दादू आदि निर्गुणिये सन्त हों या अनलक्ष्यके द्रष्टा सूफियोंके अनुयायी प्रेममार्गी कुतबन, मझन, जायसी, उसमान आदि हों, चाहे रसावतार श्रीकृष्ण और रसेश्वरी राधाका कीर्तन करनेवाले प्रेमभक्तिके प्रचारक बल्लभ, चेतन्य, हरिवंश, हरिदास, सुरदाम, नन्ददास आदि हों या मर्यादापुरुषोत्तम पूर्ण ब्रह्म राम और जगज्जननी सीताके उपासक मर्यादा-भक्तिके प्रतिष्ठापक तुलसीदास हों—सभी समान रूपसे सासारिक भोग-विलासके जीवनकी निरर्थकताको हेय और त्याज्य सिद्ध करके उसे अपने ढंगसे प्रवृत्ति और निवृत्तिके उचित सामयिक्यके द्वारा आध्यात्मिकता और श्रद्धालौकिकताके उच्च धरातलपर प्रतिष्ठित करनेका सन्देश देते हैं। सभी जीवनके वाष्पा-ढम्बरकी—चाहे वे सासारिक वैभवका प्रदर्शन करें या धार्मिक पापशुद्धका—घोर विगर्हण करते हैं। सभी जीवनकी वाष्पाभ्यन्तर शुद्धता और निर्मलतापर जोर देते हैं। सभी प्रेमके विविध भावोंका भूत-दया और विश्व-मैत्रीकी उदात्त भूमिपर परिष्करण करनेका उपाय बताते हैं। सभी वर्णाश्रम धर्मसे अष्ट, शास्त्रीय मर्यादासे च्युत, वि-श्रुत सामाजिक जीवनको पुनर्संघटित करनेकी उमंग और स्फूर्तिपूर्ण प्रेरणा देते हैं। सभी जीवनकी समग्रतापर दृष्टि रखते हुए मनुष्यको जीने योग्य बनानेका मार्ग दिखाते हैं। फलस्वरूप समाजमें चेतनाकी एक नयी लहर दौड़ जाती है और प्रसृत क्रियात्मक शक्तियाँ नवीन प्राणवेगसे जागकर साहित्य, मगीत तथा कलाओंकी सर्जनामें प्रवृत्त होने लगती हैं और समाजके सर्वोच्च वर्गोंमें लेकर निम्नतम वर्गोंतकमें उत्साह भर देती हैं। रामचन्द्र शुक्लने मध्ययुगमें भक्ति काव्यकी प्रेरक शक्तियोंमें मुसलिम आक्रमणकारियों द्वारा राजनीतिक पराभव और मास्कृतिक विध्वंससे उत्पन्न

निराशाको वास्तविकतासे अधिक महत्त्व दिया है। शुक्लजी-के हिन्दी साहित्यके इतिहासके आधारपर लिखे गये अनेक इतिहास ग्रन्थोंमें यह विचार इतनी बार गलत ढंगसे दुहराया गया कि भक्ति साहित्यके सम्बन्धमें यह धारणा बद्धमूल-सी होने लगी कि यह साहित्य इताश जातिकी पलायन-प्रवृत्तिका प्रतिनिधि साहित्य है। परन्तु हजारों-प्रसाद द्विवेदी प्रभृति अन्य इतिहासकारोंने इस दृष्टिकोणका विरोध किया है। तात्कालिक परिस्थितियोंने भक्ति-आन्दोलनके लिए अनुकूल वातावरण अवश्य उपस्थित कर दिया, परन्तु उसकी प्रेरणा मर्जनात्मक और घनात्मक थी, प्रति-रक्षात्मक और अभाववात्मक नहीं थी।

भक्ति-धर्मका यह आन्दोलन इतिहासके उत्तर मध्य-युगकी सबसे महत्त्वपूर्ण घटना है, अतः इसे सांस्कृतिक और सामाजिक दृष्टिसे भक्तिकालके नामसे अभिहित किया जाना है। इसकी एक बहुत बड़ी विशेषता यह है कि इसके प्रचारका माध्यम आधुनिक आर्य भाषाएँ हैं, जिनमें हिन्दी व्यापकता और सार्वदेशिकताकी दृष्टिसे प्रमुख है। हिन्दी साहित्यके इतिहासका यह मध्यकाल कहा जाता है, जो लगभग चौदहवीं-पन्द्रहवीं शताब्दीसे उन्नीसवीं शताब्दीके मध्यतक चलता है। शुक्लजीने मध्यकालको पूर्व-मध्य और उत्तर-मध्यकालोंमें विभक्त करके उनका समय क्रमशः सवत् १३७५-१७०० वि० तथा १७००-१९०० वि० निर्धारित किया है। यह समय ईसाकी चौदहवीं शताब्दीमें उन्नीसवीं शताब्दीके लगभग मध्यतक पड़ता है। किन्तु वास्तवमें यदि कबीरके समयसे मध्यकालका आरम्भ माना जाय तो उसे चौदहवीं शताब्दीसे पहले ले जाना कठिन है, क्योंकि कबीरका रचना-काल चौदहवीं और पन्द्रहवीं शताब्दी ही है।

हिन्दी साहित्यके इस मध्यकालमें, जैसा कि ऊपर संकेत किया गया है, निर्गुण सन्त-भक्ति, प्रेममार्गी सूफी-भक्ति, प्रेम-लक्षणा कृष्ण-भक्ति तथा मर्यादामार्गी राम-भक्तिकी प्रेरणासे हिन्दीके सर्वोच्च साहित्यकी रचना हुई। भक्तिका यह आन्दोलन उत्तरभारतमें—पन्द्रहवीं-सोलहवीं शताब्दियोंमें अपनी पराकाष्ठापर था और उसके सबसे प्रबल सन्देशवाहक कवि ही थे, जिनमेंमें कुछका उल्लेख ऊपर किया गया है। (अन्य कवियोंके लिए दे०—भक्तिकाल)। हिन्दी साहित्यके इतिहासमें इन ढाई-तीन सौ वर्षोंको पूर्व-मध्यकाल या भक्तिकालका नाम दिया गया है। इसके बादकी दो-ढाई शताब्दियाँ भी यद्यपि इतिहासमें भक्तिकालके अन्तर्गत आती हैं, परन्तु क्योंकि भक्तिका प्रथम क्रियात्मक उन्मेष अपना प्रबल वेग खोने लगा था और भक्ति-आन्दोलन बहुत कुछ सम्प्रदाय-बद्ध होकर कर्मकाण्ड और बाह्य आडम्बर अपनाने लगा था, अतः उसकी प्रेरणा समाप्तप्राय हो गयी थी, और सत्रमे अधिक शोचनीय बात यह थी कि कविगण कृष्णाश्रय, रामाश्रय, धर्माश्रय या जनाश्रय छोड़कर राजाओं, सामन्तों, जमींदारों और ठाकुरोंकी शरण खोजने लगे थे तथा राधाकृष्णके आध्यात्मिक रमानन्दको आश्रयदाताओंके वासनात्मक प्रेम-विलासका रूप देने लगे थे और हार्दिक भवेदना और अनुभूतिका स्थान वाक्चातुर्य और अलङ्करणने लिया था।



उत्तर हिन्दी साहित्यके इतिहासकार इतिहासके उत्तर मध्यकालके इन अन्तिम दो सौ वर्षों अर्थात् साहित्यके इतिहासके उत्तर मध्यकालको हमका युग मानकर उसे रीतिकाल, अलङ्कृत या शृंगारकालका नाम देते हैं। इस कालमें इतिहासके पूर्व-मध्ययुगकी उन प्रवृत्तियोंकी पुनरावृत्ति सी देखी जाती है, जिन्होंने संस्कृतके अलङ्कृत काव्य, अलङ्कारशालके विवेचन, टीका और निबन्ध-साहित्यको जन्म दिया था। कवियोंमें अन्तःप्रेरणाने अभावमें अनुकरण और पाण्डित्य-प्रदर्शनकी प्रवृत्ति प्रबल हो गयी थी तथा जीवन क्रियाशीलताके स्थानपर भोग-विलासकी ओर उन्मुख होने लगा था। प्रायः प्रत्येक क्रान्तदर्शी आन्दोलनके बाद ऐसा देखा जाता है। अतः इस उत्तर-मध्यकालको हम मध्यकालका उतार कह सकते हैं। परन्तु यह स्वीकार करना होगा कि इस कालमें भी हिन्दी साहित्यकी अभूतपूर्व अभिवृद्धि हुई और रीतिवद्ध तथा रीतिमुक्त शृंगारके अतिरिक्त वीरकाव्य, नीतिकाव्य आदिकी भी रचना हुई। यदि पूर्व-मध्यकालके कबीर, जायसी, सुर, तुलसी, मीरा आदि भक्त-कवि विश्व-साहित्यिकोंमें गिने जाते हैं, तो उत्तर-मध्यकालके एक कवि—विहारोकी रयानि तो हिन्दीके बाहर और किसी अग्रज देशके बाहर हुई है। विहारोके अतिरिक्त केशव, देव, मतिराम, भूपण, घनानन्द आदि कवियोंने हिन्दी साहित्यकी अनेकधा श्रीवृद्धि की है। ब्रजभाषाके प्रसार और परिमार्जनके क्रमको इन कवियोंने जारी रखा और उसे हिन्दी क्षेत्रके बाहरतक प्रतिष्ठित किया।

उत्तर-मध्यकालके कुछ विरक्त भक्त कवियोंको छोड़कर लगभग सभी किन्हीं-न-किसी आश्रयदाताके नरक्षणमें रहकर काव्य रचना करते थे, वे पूर्व-मध्यकालके कवियोंमें भिन्न शुद्ध कवि थे, कवि-कर्म उनका जीवन-व्यवसाय था। ऐसे कुछ कवि पूर्व मध्यकालमें भी हुए हैं, जैसे अकबरी दरबारके नरहरि, बन्दीजन, गग, मुगल दरबारके नवरत्न रहीम, डोडरमल, वीरवल भी हिन्दीमें कविता करते थे तथा कहा जाता है कि स्वयं अकबरको काव्य रचनाका शौक था। केशवदास ओडछा दरबारकी शोभा बढ़ाते थे। इनके अतिरिक्त आलम, सुवारक, बनारसीदास, मेनापति स्वतन्त्र रूपमें काव्य रचनामें प्रवृत्त थे। अकबरके शासन-कालकी नास्तुतिक मनुष्य साहित्यके क्षेत्रमें भी देखी जा सकती है।

जहाँतक जीवनादर्शका सम्बन्ध है, भक्त-कवियों द्वारा प्रतिष्ठित आदर्श ही जनसाधारणका पथ-प्रदर्शन और नियमन करते रहे। वस्तुतः भक्ति-काव्य द्वारा स्थापित नृत्य और मर्यादाएँ आधुनिक कालतक मान्य रही हैं। उत्तर-भारतके जन-समाजका मानस आजतक बहुत-कुछ उमीके आधारपर गठित हुआ है। (दे०—‘भक्ति-काल’, ‘रीतिकाल’)

[नहायक ग्रन्थ—(१) हिन्दी साहित्यका इतिहास रामचन्द्र शुक्ल, (२) हिन्दी भाषा और साहित्य—ध्यामसुन्दर दास, (३) हिन्दी साहित्यकी भूमिका हजारीप्रसाद द्विवेदी, (४) हिन्दी साहित्य हजारीप्रसाद द्विवेदी, (५) उत्तरा भारतकी सन्नपरम्परा परशुराम चतुर्वेदी, (६) अकबरी दरबारके हिन्दी कवि सरयूप्रसाद अग्रवाल] —ब्र० व०

मध्यदेश—प्राचीन कालमें उत्तरभारत अथवा आर्यावर्त पाँच भागोंमें विभक्त माना जाता था अर्थात् प्राची, दक्षिण, प्रतीची, उदीची और मध्य। इस अन्तिम मध्यभागकी संध्या आगे चलकर मध्यदेश हुई। मध्यदेशका ध्येयक पहला नकेत ‘ऐनरेय ब्राह्मण’में मिलता है। इसके बाद इस शब्दका निरन्तर प्रयोग संस्कृत साहित्यमें हुआ है।

उत्तरभारतमें जैसे-जैसे आर्योंका विस्तार होता गया वैसे-वैसे आर्यावर्तकी सीमाएँ बढ़ती गयीं, फलस्वरूप मध्यदेशकी सीमाओंमें भी परिवर्तन हुआ। उदाहरणके लिए, मनुस्मृतिमें अनुसार हिमालय और विन्धनके मध्यमें और विनशन (सरस्वती नदीके लुप्त होनेका स्थान)ने पूर्व तथा प्रयागके पश्चिममें मध्यदेश था। ‘विनयपिटक’के अनुसार मध्यदेशकी पूर्वी सीमा प्रयागमें हटकर भागलपुरके निकट मानी जाने लगी थी।

मध्यदेश शब्दका प्रयोग लगभग बारहवीं शताब्दीतक होता रहा। मुसलिम शासनकालमें इसके लिए ‘हिन्दुस्तान’ शब्दका प्रयोग होने लगा था। वर्तमान कालमें हिन्दीप्रदेश इसका प्रयागवाची माना जा सकता है। नेपालमें हिन्दीप्रदेशके रहनेवाले आज भी अपने पुराने नाम मदनिया अर्थात् मध्यदेशीयने पुकारे जाते हैं।

उत्तरभारतके इन मध्यभाग अर्थात् हिन्दीप्रदेशके लिए कोई उपयुक्त नाम न होनेके कारण मध्यदेश शब्दका प्रयोग फिर धीरे-धीरे बढ रहा है।

[सहायक ग्रन्थ—मध्यदेश—धीरेन्द्र वर्मा]—धी० व०

मध्यम मार्ग—दे०—‘त्रिमार्ग-सिद्धान्त’, तीसरा प्रकार।

मध्यमा (नायिका)—गुण अथवा प्रकृतिके अनुसार नायिकाओंके विभाजनका एक भेद, विशेषके लिए दे०—‘नायिका-भेद’। भरतने यह विभाजन स्वीकृत होता आया है। भानुदत्तके अनुसार ‘हिताहितकारिणि प्रियतमे हिताहितचेष्टावती’ अर्थात् प्रियके द्वारा हित अथवा अहितका व्यवहार देखकर हित अथवा अहितका व्यवहार करनेवाली नायिका मध्यमा हैं (२० म० पृ० १५३)। मतिरामने इसी भावको ग्रहण किया है—‘प्रियमा हिततं हित करे अनहित कोने मान।’ (२० रा० २३१)। पद्माकर आदिने ‘गुनाह’ तथा ‘दोष’ शब्दोंका प्रयोग अहित शब्दके लिए किया है। स्पष्टतः अहित अर्थात् अप्रेम दोष या अपराध ही है। इस नायिकाका क्रोध तथा अनुराग बहुत तीव्र परिवर्तित होता रहता है—‘रिसहीके आँसू रम आँसू भये आँखिनमें, रोमकी ललाई सो ललाई अनुरागकी।’ (वही वही २३२) उमका आक्रोश प्रियके नमित होते ही शान्त हो जाता है—‘सोहैं पेख पीकी विहसोंहें भये द्रोऊ हग सुनि भौहैं गयीं उतरि कमनैं सी।’ (पद्माकर जगदि०)।—म०

मध्यवर्ग—पूँजीवादी व्यवस्थाने समूचे समाजको तीन भागोंमें विभाजित किया है—१—वर्जुआ, २—मध्यवर्ग अर्थात् मिडिल क्लास, ३—निम्नवर्ग। मध्यवर्ग सामन्त-वादी व्यवस्थामें पाया नहीं जाता, क्योंकि उस समय जमींदार और किसानका सम्बन्ध मोघा था, किन्तु पूँजीवादी आर्थिक व्यवस्थाने समाजको इतना जटिल कर दिया है कि एक मध्यवर्गकी भी आवश्यकता हुई जो इस जटिल व्यवस्थाके मध्यतन्त्रको संभाल सके। इस वर्गमें नौकरी-

पेशा शिक्षक, कर्मी और अन्य साधारण लोग आते हैं। मध्यवर्ग विशेषतः बुद्धिप्रधान वर्ग माना गया है और सामाजिक क्रान्तिके प्रायः समस्त विचारोंका सर्जन मध्यवर्गमें ही होता है। मध्यवर्गमें भी दो भाग हैं—उच्च मध्यवर्ग और निम्न मध्यवर्ग। —रा० कृ० त्रि०

**मध्यव्रीहिता-दे०—‘मध्या’-(नायिका)।**

**मध्या (नायिका)**—अधिकांश आचार्योंके अनुसार स्वकीयाका भेद, विशेषके लिए दे० ‘नायिका-भेद’। लज्जा और कामकी मध्यस्थितिके कारण इस नायिकाको मध्या नाम दिया गया है—‘समानलज्जामदना मध्या’। भानुदत्तने आगे इसे अति विश्वास और विनय(अतिप्रश्रयात्)के कारण ही अतिविश्रब्धनबोदा माना है (र०म० पृ० १८)। अधिकांश हिन्दीके आचार्योंने भानुदत्तकी परिभाषा शब्दशः स्वीकार कर ली है, मतिराम, देव, पद्माकर तथा भानु आदिने ‘लज्जा’ और ‘मदन’ शब्दोंका प्रयोग इसी रूपमें किया है। वस्तुतः इस नायिकाको विश्रब्धनबोदाकी अगली स्थिति माना जा सकता है, क्योंकि इसमें लज्जाकी स्थितिके साथ कामभावनाका उदय हो जाता है। रहीमने इस नायिकाका सुन्दर भावचित्र अंकित किया है—‘रहत नयनके कोरवा चितवनि छाय। चलत न पग पैजनियाँ मग अहटाय।’ (व० . ८)। द्विधाकी भावनाका चित्र सुन्दर बन पड़ा है—‘केलि भवनकी देहरी, खरी वाल छवि नौल। काम-कलित हियकौ लहै, लाज-कलित दग कौल।’ (र० रा० ३२)। पद्माकरकी मध्याके नेत्रोंमें ‘मदन-लाज’ समाहित हो रहा है। विद्यापतिने राधाके मध्या रूपका विकास सहज क्रममें प्रस्तुत किया है और सरने भी राधाके इस रूपका चित्रण किया है। जायसी आदि सूफी प्रेमी कवियोंने भी अपनी नायिकाओंकी अवस्थाका क्रमिक विकास दिखाया है। रीतिकालीन काव्यमें नारीकी इस मन स्थितिका उसके उद्वेग और विकलताके साथ चित्रण किया गया है, पर इनमें भावोंसे परिस्थितियाँ अधिक हैं।

इसके भेद-विस्तारके लिए दे०—‘नायिका-भेद’। अति-विश्रब्ध—कृपारामने इस भेदका उल्लेख किया है, पर वस्तुतः भानुदत्तने मध्याकी व्याख्या इसी रूपमें की है। **प्ररूढयौवना**—केशवने इसे पूर्ण युवती (भाग सुहाग भरी), तथा ‘कन्तके मनको भानेवाली’ कहा है। यह अपने तारुण्यके प्रति पूर्ण सचेष्ट है—‘चन्दकोसो भाग भाल भृकुटी कमान ऐसी, मैं कैसे पैने सर नैननि विलासु है।’ (र० प्रि० ३ ३४), सम्भवतः यह सचेष्टता ही इसकी विशेषता है। इसे आरूढ तथा रूढयौवना भी कहा गया है। **प्ररूढस्मरा**—हिन्दीमें केशवदास आदिने प्रादुर्भूत-यौवनाके रूपमें लिया है—‘तन मन भूपित सोभियै कोसव काम कलानि।’ (वही ३ ३७)। इसमें तारुण्यका किंचित अधिक उत्कर्ष माना जा सकता है—‘एक ही बक विलोकनि ऊपर वारै विलोकि त्रिलोक निकाई।’ (वही ३८)। देवके उदाहरणसे भी यही लगता है—‘आपने आगे औ पीछे तिरीछे हैं देहको देखि सनेहसों भीजै।’ (भा०वि० ना०)। **ईषत्-प्रगल्भवचना**—हिन्दीमें प्रगल्भवचना है। केशवके अनुसार ‘वचननि माहि उराह्नो देह दिखावै घास।’ (वही वही ३७) यह भेद नायिकाके अधिक विश्वस्त होनेका मकेत देता

है। लज्जाका स्थान प्रगल्भता ले लेती है—‘कान्ह भलें जु भलें दग लागे भलें इन्ह नैननिके रँग रागे।’ (वही वही ३६)। उलाहनाके साथ अधिक आत्मविश्वास व्यक्त हुआ है—‘मोहनकी मुख चूमि भद्र तव हौं अपनो मुख चूमन दैहौ।’ (देव . भा० वि० ना०) **विचित्रसुरता** अथवा सुरत विचित्रा केशवके अनुसार जिसका ‘सुरत विचित्र’ हो। इसमें एक प्रकारसे लज्जाका भाव नहीं रह गया है, अतएव इसे मध्याके अन्तर्गत स्वीकार करना अधिक उचित नहीं जान पड़ता। **मध्यव्रीहिता**—हिन्दीमें लघुलज्जा। —स० **मनजा सेवा-दे०—‘सेवा’।**

**मनहरण**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। इस नवीन वृत्तका प्रयोग केशवने किया है। कवित्ता नाम भी मनहरण है (दे०)। भानुने पाँच सगण(॥S)के वृत्तका भी नाम मनहरण दिया है। यह स्रग्विणी-परिवारका छन्द है, क्योंकि इसका आधार रगणात्मक है। न, स, ३ रगणोंके योगसे यह वृत्त बनता है (॥I ॥S, S ॥S, S ॥S, S ॥S)। उदा०—‘अति निकट गोदावरी पाप सहारिणी। चल तरंग तुगावली चारु सचारिणी।’ (रा० च ११ २३)—पु०शु० **मनोग्रन्थियाँ-मनोग्रन्थियाँ** किसी अंशतः या पूर्णतः दमित, सवेगाविष्ट विचार या विचारोंका पुज होती है, जिनके साथ व्यक्तिके द्वारा स्वीकृत अन्य विचारोंका सतत संघर्ष होता रहता है। मनोग्रन्थिकी दमित स्थायी भाव भी कहा जाता है, जिससे प्रेरित होकर व्यक्ति विचित्र व्यवहार करता है। मनोग्रन्थि अवचेतनको पराभूत कर लेनेवाला एक ऐसा विशिष्ट विचार होती है, जिसके आसपास दमित आदिम संवेगोंकी एक गुत्थी-सी बन जाती है। मनोग्रन्थियाँ चेतन, अचेतन या कच्चिचेतन किसी भी प्रकारकी हो सकती हैं, किन्तु कुछ अधिकारी विद्वान् मनोग्रन्थि शब्दका प्रयोग अचेतन विचारों, भावनाओं और प्रेरणाओंके लिए ही करते हैं।

मनोग्रन्थियोंके अनेक प्रकार होते हैं। किसी विचित्र वैज्ञानिक पद्धतिमें विश्वास करना, किसी विशेष वाद या मतकी ही पूर्ण समझना और उसके द्वारा समस्त मानवीय व्यापारों एवं इतिहासकी व्याख्या करना, सौ वर्ष कैसे जीयें, विश्वलिपि-निर्माण या ऐसी ही कोई और सनक, प्राकृतिक जीवन, नग्नतावाद, भोजनके सम्बन्धमें कोई विचित्र विश्वास या आग्रह आदि बौद्धिक मनोग्रन्थियोंके उदाहरण हैं। कलाके क्षेत्रमें विचित्र फैशन या वाद सौन्दर्यात्मक मनोग्रन्थियाँ हैं। इसी प्रकार सामाजिक क्षेत्रमें विचित्र सुधारोंके आन्दोलन, विचित्र आदर्शोंमें भक्ति, सदा यह प्रतीति कि लोग हमारा अपमान कर रहे हैं, हमपर अन्याय हो रहा है, हम शहीद हैं आदि सामाजिक मनोग्रन्थियोंके दृष्टान्त हैं। धर्मके क्षेत्रमें भी मनोग्रन्थियोंकी कमी नहीं है। विचित्र धार्मिक विश्वासोंसे विचित्र सम्प्रदायोंकी स्थापना हो जाती है। नाना प्रकारके व्रत, तपश्चर्या, अनुष्ठान, मस्कार, स्वर्ग-नरकमें विश्वास, कुम्भीपाकका त्रास, स्वर्गकी अप्सराओं और गिलमोंका आनन्द, कल्पवृक्ष और कामधेनु, अपनेको इष्टदेवकी प्रिया मानकर पुरुषका भी स्त्रीवत् आचरण—ऋतुमती होनेका अभिनयतक—करना, भावाविष्ट होकर नाचना-कूटना, अतीतकी किसी एक घटनाकी वार्षिक

स्मृतिके अवसरपर गममें लोहेकी जंजीरोंसे अपनी छाती पीट-पीटकर लहू-लुहान हो जाना आदि धार्मिक मनोग्रन्थियोंके ही रूप हैं।

इन मनोग्रन्थियोंका व्यक्तिके जीवनपर बड़ा व्यापक प्रभाव पड़ता है। जीवनमें आया हुआ कोई व्यक्ति, कोई स्थिति, कोई प्रिय या अप्रिय घटना, कोई अनुभूति या स्मृति कभी भी संयोगवश मनोग्रन्थिमें परिवर्तित हो सकती है और मनुष्यके अचेतनमें प्रविष्ट होकर उसके समस्त चेतन व्यवहारको आजीवन प्रभावित करती रह सकती है। व्यक्तिके चरित्र और भाग्यके निर्माणमें उनका बड़ा हाथ रहता है। व्यक्तिको प्रायः अपनी मनोग्रन्थियोंका आभास नहीं होता और यदि होना या कराया जाता है तो वह उन्हें स्वीकार नहीं करता। व्यक्तिके न चाहनेपर भी वे उसके व्यवहारको संचालित करती हैं, व्यक्ति उनसे विवश जैसा हो जाता है। जिन मनोग्रन्थियोंकी नाधारणतया अभिव्यक्ति नहीं हो पानी वे त्वन्तो, मानसिक विकारों और अस्वाभाविक व्यवहारोंमें प्रकट होती हैं।

मनोग्रन्थियाँ हमारी मूल प्रवृत्तियोंके नमान ही अदृश्य और प्रबल होती हैं। प्रकाशित और कृतार्थ होनेके लिए वे भी मौलिक एपणाओंकी तरह विकल रहती हैं, किन्तु मनके अन्तरालमें विविध प्रेरणाओं और मनोग्रन्थियोंमें सतत चलनेवाले संघर्षके कारण ऐसा नहीं हो पाता। इस परन्पर द्वन्द्वके कारण व्यक्ति किंकरव्यविमूढ़ हो जाता है और परिणामस्वरूप उसे किसी अंगका पक्षाघात अथवा कोई अन्य रोग हो जाता है। मनोविश्लेषणने प्रचुर प्रमाणोंके आधारपर यह सिद्ध कर दिया है कि हमारे अधिकांश रोगोंका वास्तविक कारण वे ही मनोग्रन्थियाँ हैं। अतएव स्पष्ट है कि इन अनिष्टकारी मनोग्रन्थियोंके कारण व्यक्तिका स्वास्थ्य, सुख और शान्ति नष्ट हो जाती है, उसके व्यक्तित्वका सन्त्यक् विकास नहीं हो पाता। मनोग्रन्थियोंका पता लगाकर उन्हें जड़से नष्ट करना और व्यक्तिको सन्त्यक् सुख, शान्ति और स्वास्थ्यके पथपर ले आना मनोविश्लेषणात्मक चिकित्साका प्रधान कार्य है।

आधुनिक मनोविश्लेषणने मनुष्यमात्रमें व्याप्त और उसके जीवनमें आत्यन्तिक महत्त्व रखनेवाली कुछ विशिष्ट मनोग्रन्थियोंका पता लगाया है। इनमें ईडिपस, आत्महीनता, अपराध, प्रतिशोध आदि मनोग्रन्थियाँ प्रमुख हैं।

ईडिपस मनोग्रन्थि मनुष्यको सबसे अधिक प्रताडित और विश्वखल करनेवाली होती है। आधुनिक युगमें फ्रायडने ही सर्वप्रथम इसकी खोज की है। उसके अनुसार इस मनोग्रन्थिका आरम्भ बचपनके प्रारम्भिक दिनोंमें होता है। यह प्रायः अचेतन होती है और अपनी माताके प्रति पुत्रकी आत्यन्तिक आसक्ति (जो यौन होती है), पिताके प्रति ईर्ष्या तथा तज्जन्य अपराधकी भावनासे इस ग्रन्थिका निर्माण होता है। फ्रायड्नीय मनोविश्लेषण इस मनोग्रन्थिको सर्वसामान्य मानता है। सभी परिवारोंमें, सभी पुत्रोंमें इस ग्रन्थिका उद्भव होता है। अतः सभी लड़कोंमें इसके लक्षण मिलते हैं। साधारणतया किशोरावस्था प्राप्त करनेपर लड़के इस मातृ-आसक्तिसे मुक्त हो जाते हैं। लेकिन कुछ व्यक्ति आजीवन ईडिपस मनोग्रन्थिमें आक्रान्त रहते हैं।

ऐसे व्यक्तियोंके अचेतनमें रहकर वह अनेक मानसिक विकारों, प्रवृत्तियों और यौन विवृत्तियोंका कारण बनती हैं। क्रियाओंमें इस ग्रन्थिके प्रतिरूप पिताके प्रति (यौन) अत्यानासक्ति, मातासे ईर्ष्याकी फ्रायडने एलेक्द्रा मनोग्रन्थिका नाम दिया है।

ईडिपस यूनानी पुराणोंमें वर्णित एक राजा है। उसका जन्म होनेपर भविष्यवक्ताने उनके पिता राजा लाइअसको नावधान किया कि उनकी स्त्रिय उसके पुत्र ईडिपस द्वारा होगी। लाइअसने भयभीत होकर ईडिपसको फेंकवा दिया, लेकिन वह बच गया और उसका पालन-पोषण अन्यत्र हुआ। युवा होनेपर उसने संयोगवश अनजाने ही अपने पिताकी हत्या कर दी और अनजाने ही अपनी विधवा माता जोकेस्टासे विवाह कर लिया। आगे चलकर सत्य ज्ञात होनेपर ईडिपसने अपनी आँखें फोड़ लीं और जोकेस्टा-ने आत्महत्या कर ली। इसी प्रकार राजकुमारी एलेक्द्राकी कथा यूराइपिटीजमें मिलती है, जिसने अपनी मातासे पिताकी हत्याका बदला लिया था। फ्रायडने ईडिपस और एलेक्द्राको माताके प्रति पुत्रकी और पिताके प्रति पुत्रीकी आसक्तिका प्रतीक मानकर इन मनोग्रन्थियोंको यह नाम दिया।

दूसरी महत्त्वपूर्ण मनोग्रन्थि आत्महीनताकी है। इसपर ऐटलरने बहुत बल दिया है और वह उसे मनुष्यकी प्रधान प्रेरक शक्ति मानता है। इसमें व्यक्ति अपने शरीर, रूप, बौद्धिक श्रमता, पारिवारिक सामाजिक स्तर, आर्थिक स्थिति आदिमें किसी वास्तविक या काल्पनिक हीनताके कारण दूसरोंकी दृष्टिमें अपनेको तुच्छ समझने लगता है। आत्महीनताकी मनोग्रन्थिमें प्रेरित होकर अपनी तथा दूसरोंकी दृष्टिमें अपना आत्मनम्मान स्थापित करनेके लिए व्यक्ति बड़ा प्रयास करता है, किसी न-किसी क्षेत्रमें विशेष सफलता और यश प्राप्त करके नैसर्गिक क्षमिकों की पूर्ति कर लेना चाहता है। यह मनोग्रन्थि चेतन और अचेतन, दोनों प्रकारकी हो सकती है। चेतन होनेपर व्यक्तिमें आत्मविश्वासका अभाव रहता है और अपने सम्बन्धमें सदैव तुच्छ भावोंसे आक्रान्त रहता है। अचेतन होनेपर व्यक्ति अपने सम्बन्धमें एक अजी श्रेष्ठ भावना तथा आक्रमणात्मक और अहकारी व्यवहार द्वारा अपनी हीनताकी क्षतिपूर्ति करता है। अपनी श्रेष्ठता, अपने सद्गुणों और नैतिक उच्चताकी प्रशंसा और प्रचार न्वय करते रहनेवाले व्यक्ति वस्तुतः अपनी आत्महीनताकी ही निष्कृति किया करते हैं। इस मनोग्रन्थिका आरम्भ अधिकतर बचपनमें ही होता है और व्यक्तिकी जीवनशैली, चरित्र, योग्यता और सफलता-पर उसका गम्भीर प्रभाव पड़ता है। आत्यन्तिक स्थितिमें उससे मानसिक विकार भी उत्पन्न हो जाते हैं।

अपनेकी अपराधी या पापी माननेकी मनोग्रन्थिका उद्भव किसी नैतिक च्युतिकी अनुभूतिमें होता है। यह भी चेतन अथवा अचेतन, दोनों प्रकारकी हो सकती है और उसमें प्रेरित होकर व्यक्ति विचित्र व्यवहार करने लगता है। व्यक्तिके जीवनमें अत्यधिक शुद्धतावाद प्रायः किसी पूर्वज्ञान नैतिक अपराधकी चेतन अथवा अचेतन स्मृति या उसके निमित्त प्रायश्चित्तका द्योतक होता है। अपराधकी

मनोग्रन्थिसे कभी-कभी जटिल मानसिक न्याथियाँ उत्पन्न हो जाती हैं। प्रतिशोध-मनोग्रन्थिसे पीडित व्यक्ति बदला लेनेकी उद्दाम भावनाने आक्रान्त हो जाता है। जाने-अनजाने वह ऐसे काम कर बैठता है, जिससे वह अपनी अप्रसन्नता या कोपके भाजनको हानि पहुँचाकर उससे बदला लिया करता है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि मानव-प्रकृतिका सम्यक् परिचय प्राप्त करनेके लिए मनोग्रन्थियोंका अध्ययन बड़ा उपयोगी सिद्ध हो सकता है। मनोविश्लेषण-युगके पूर्व मनुष्यके हृदयके गुप्त स्तरोंमें केवल महान् प्रतिभा ही पैठ सकती थी, किन्तु मनोविश्लेषण द्वारा उपलब्ध ज्ञानके आधारपर हम स्वयं अपनेको तथा समकालीन व्यक्तियों और सहयोगियोंको ही नहीं, अनेक ऐतिहासिक व्यक्तियों और कृतियोंको भी अधिक अच्छी तरह समझ सकते हैं। महाभारतकालके कर्ण और एकलव्य आत्महीनताकी भावनासे ग्रस्त अपनी श्रेष्ठताको सिद्ध करनेवाले व्यक्ति हैं। यदि कालिदास और शेख सादीके सम्बन्धमें किंवदन्तियाँ सत्य हों तो निश्चय ही आत्महीनताकी भावनाने उनको क्षतिपूर्ति-के निमित्त उत्कट प्रयास करनेके लिए विवश किया होगा। भूषण अपनी भाभीके स्त्रियोचित तानेपर घर छोड़कर चले गये थे और अन्ततः अपनेको परिवारका सर्वश्रेष्ठ कमाऊ सदस्य सिद्ध करके अपनी भाभीके पास एक लाख रुपयेका नमक भेजा था। यह भी आत्महीनताकी भावनासे प्रेरित होकर कुछ कर दिखानेका दृष्टान्त है। शेक्सपीयरकी लेडी मैकेनेथका सोते-सोते हाथ धोना उसकी अपराध-मनोग्रन्थिकी स्वाभाविक अभिव्यक्ति है। नित्य नूतन प्रेमिकाओंके प्रेममें पड़नेवाला दुष्यन्त भारतीय डान जुआन कहा जा सकता है। मनोविश्लेषणके अनुसार ऐसे व्यक्ति ईडिपस मनोग्रन्थिसे पीडित होते हैं और अपनी प्रेमिकाओंमें अपनी माताका प्रतिरूप खोजा करते हैं। अपनी मातासे कुछ भी मिलती-जुलती नारी मिलते ही वे उसपर मुग्ध हो जाते हैं और अपनी भूल अनुभव करते ही उनका प्रेम उड़ जाता है। मनोविश्लेषणने बीसवीं शताब्दीकी कला और साहित्यको बहुत प्रभावित किया है। हिन्दी साहित्यपर भी उसका प्रभाव पड़ा है। —आ० रा० शा०

**मनोरमा**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक मेट्र। इस नवीन छन्दका प्रयोग केशवने किया है। मनोरमा नामका एक अन्य वृत्त (न, र, ज, ग) प्राप्त है, जो इससे भिन्न है। चंदनने इसी नामसे ३ तगण और गुरु(सु० च० ५० २२५)का एक छन्द और प्रयुक्त किया है, पर इसमें चार सगणों और दो लघुओंका योग होता है। (IIS, IIS, IIS, IIS, II); उदा०—‘नृप रावणकी भगिनि गनि मो कहँ। जिसकी ठकुराइन तीनहु लोकहँ। (रा० च० ११ ३५)। —पु० शु०

**मनोविकार**—मनुष्य विविध प्रकारके मानसिक रोगों-मनोविकारोंसे पीडित होता है। इनमेंसे कुछका कारण शारीरिक और कुछका मानसिक होता है। पागलपन कभी-कभी मस्तिष्कमें क्षति पहुँचनेसे, किसी विषके प्रभावसे अथवा पैतृकताके कारण उत्पन्न हो जाता है। कण्ठग्रन्थि-(थायराइड ग्लैंड)की प्रक्रियाके आत्यन्तिक विभेदनसे

वालक लगभग जड़ बुद्धिका हो जाता है। इसी प्रकार पक्षाघात, थकान, विराग, विरुचि, नपुंसकता आदि नितान्त शारीरिक कारणोंसे भी होते हैं और उन्हें मौलिक मनोविकार कहा जा सकता है, किन्तु आधुनिक मनोविज्ञानने यह सिद्ध कर दिया है कि मनुष्यके अधिकांश शारीरिक रोग और मनोविकार मानसिक संवेगात्मक कारणोंसे होते हैं। ऐसे मानसिक विकारोंको व्युत्पन्न मनोविकार कहा जा सकता है। इनके अन्तर्गत मनोदौर्बल्य, स्नायविक रोग, कल्पनाग्रह, हठप्रवृत्ति, भीतिरोग, चिन्तारोग, उन्माद, स्थिरभ्रम, असामयिक मनोहास, उत्साह-विषाद-चक्र-मनोदशा आदि विकार आते हैं। मनोविश्लेषण सम्बन्धी प्रकरणोंमें यह संकेत किया जा चुका है कि व्युत्पन्न मनोविकारोंका कारण अतृप्त और दमित मूल प्रवृत्तियाँ और मनोग्रन्थियाँ होती हैं। व्यक्तिके मानसिक स्वास्थ्यके लिए यह आवश्यक है कि उसकी मौलिक प्रवृत्तियाँ और स्थायी भावोंको सामाजिक ढंगसे व्यक्त और कृतार्थ होनेका अवसर मिलता रहे, अन्यथा व्यक्ति कुण्ठित हो जाता है, अनेक मनोग्रन्थियाँ उसके अचेतनको आक्रान्त करके उसे शारीरिक रोगों और मनोविकारोंका शिकार बना देती हैं। (दे०—‘मनोग्रन्थियाँ’) —आ० रा० शा०

**मनोविश्लेषण (psychoanalysis)**—अपने प्रमुख और प्रारम्भिक रूपमें मानसिक और स्नायविक रोगोंकी चिकित्साकी विशेष विधि है, जिसके आस-पास मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तोंका संघटन हो गया है। इसके जन्मदाता सिग्मण्ड फ्रायड थे और उन्होंने इसका उपयोग चिकित्साशास्त्रमें ही किया। परन्तु चिकित्साकी यह विधि जिन मूल सिद्धान्तोंपर आधारित है, उन सिद्धान्तोंके स्पष्टीकरण, समर्थन-विरोध, अन्य सिद्धान्तोंकी स्थापना आदिसे फ्रायडके समयसे अवतक मनोविश्लेषणने इतनी प्रगति की है कि आधुनिक युगकी कोई भी विचारधारा इसके प्रभावसे अछूती नहीं रह सकी है। मानसिक स्नायविक रोगोंकी चिकित्सा करते समय फ्रायडने देखा कि सम्मोहन-क्रिया (hypnotism) अथवा वार्तालापमें स्वच्छन्द-विचार-साहचर्यसे बहुतसे पुराने अनुभव पुनरुज्जीवित हो उठते हैं। उन्होंने यह भी पाया कि इन अनुभवोंका मूल कारण कामवृत्ति और उसका अचेतन रूपसे दमन है। इस प्रकार वे जिस मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तपर पहुँचे उसका सार तीन शब्दोंमें व्यक्त हो सकता है—शैशवीय दमित कामवृत्ति। उनके अनुसार यह जीवनमें मुख्य प्रेरक शक्ति है, यह शिशुके जन्मसे ही कार्यशील रहती है और इसका प्रकाशन मानवके समस्त व्यवहारमें परोक्ष रूपसे होता है। इस शक्तिको अधिक व्यापक अर्थ देनेके लिए वे ‘लिविडो’ शब्दका प्रयोग करते हैं। शैशवमें जब मानसमें केवल ‘इड’ ही विकसित रहता है, दमनका प्रश्न नहीं उठता, किन्तु सामाजिक और नैतिक दबावोंके कारण अह और सुपर ईगो या ‘आदर्श अहम्’का विकास होने लगता है और स्वाभाविक कामेच्छाओंका दमन होता जाता है। इन दमित इच्छाओंमें अचेतन मानसका निर्माण होता है। इच्छाओंके दमनका सिद्धान्त दो विचारोंपर आधारित है, एक तो यह कि जो निषिद्ध है वह इच्छाका विषय होता है, दूसरे यह कि

जिसने भय लगता है, वह भी इच्छाका विषय है। प्रबल इच्छाका दमन ही चेतन मनमें भयका रूप ले लेता है। इन विचारोंके फलस्वरूप फ्रायडके सिद्धान्तमें यह माना गया है कि शिशुकी कामवृत्ति अपने माता-पिता और भाई-बहनोंकी ओर प्रेरित होती है, परन्तु नैतिक निषेधोंके कारण इस वृत्तिका दमन होता रहता है और व्यक्तिके मनमें कुण्ठाएँ बन जाती हैं। ईडिपस कुण्ठा (अथवा भावग्रन्थि) फ्रायडके सिद्धान्तमें विशेष महत्त्वपूर्ण है। ग्रीक नायक ईडिपस(जिसने अपने पिताको हत्या करके अपनी मातासे विवाह किया था)के नामसे फ्रायड यह व्यक्त करते हैं कि शिशुके मनमें विपनलिंगी जनकके प्रति कामेच्छा और समलिंगी जनकके प्रति ईर्ष्या अवश्य होती है। इन दोनोंका दमन करके नैतिक और सामाजिक रूपसे स्वीकृत प्रेम और आदरके भाव प्रकाशित किये जाते हैं। यदि व्यक्तित्वका म्घटन दुर्बल हो और कोई सवेगात्मक आघात लगे तो यह ईडिपस कुण्ठा अनेक मानसिक रोगोंको जन्म देती है। साधारण स्वस्थ जीवनमें भी ये दमित वासनाएँ और कुण्ठाएँ अपनेकी व्यक्त करनेका प्रयत्न करती रहती हैं, परन्तु आदर्श अहम् (सुपर इंगो) द्वारा निर्मित प्रतिरोधके कारण ये अपने स्वाभाविक रूपमें व्यक्त नहीं हो पाती और कपट वेगोंमें प्रकट होती हैं। ये कपट रूप स्वप्न और जाग्रत जीवनकी भूलें हैं। अधिक प्रबल होनेपर हिस्टीरिया, खण्डित व्यक्तित्व, अपराध-भावना आदि बहुतसे मानसिक-त्नायविक रोग हो जाते हैं। फ्रायडके मनोविश्लेषण-सिद्धान्तमें यह सिद्धान्त भी निहित है कि मानवका छोटेसे छोटा व्यवहार भी सप्रयोजन होता है, मानसिक जीवनमें कुछ भी अकारण अथवा निष्प्रयोजन नहीं होता। फ्रायडके अनुसार प्रयोजन या प्रेरणा प्रमुखतः कोई कामेच्छा होती है, जिसे हम मनोविश्लेषणके द्वारा जान सकते हैं। इस प्रकार मनोवैज्ञानिक अभिप्राय या प्रयोजन भी फ्रायडके सिद्धान्तका आधार है।

मनोविश्लेषणके जन्मदाता फ्रायड ये, अतः प्रमुख रूपसे मनोविश्लेषणमें उन्हेंके सिद्धान्तका बोध होता है। कला और साहित्यपर भी उनके विचारोंका बहुत ही प्रभाव पड़ा है। फ्रायडके सिद्धान्तको यौनवाद भी कह सकते हैं। फ्रायडके अनुसार कला और धर्म, दोनोंका उद्भव अचेतन मानसकी संचित प्रेरणाओं और इच्छाओंमें ही होता है—इस कामशक्तिके उन्नयनके फलस्वरूप कलाकार सर्जन करता है। मानसिक जीवनमें यथार्थ और सुखेच्छाके बीच जो संघर्ष होता है, उसका समाधान कलाकार कलाके द्वारा करता है। फ्रायडके कलाविषयक सिद्धान्तोंने कलाके आलोचकोंको काफी भीमातक प्रभावित किया है और उनके मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तोंने आधुनिक कथा-साहित्यकी बहुत प्रेरणा दी है, किन्तु मनोविश्लेषण केवल फ्रायडतक ही सीमित नहीं है, अन्य मनोविश्लेषकोंने अपने अनुसन्धानों द्वारा कुछ नये सिद्धान्त भी दिये हैं। फ्रायडके ही सहकारियों और शिष्योंमें फ्रेडलर और जुगने फ्रायडसे भिन्न सिद्धान्तोंका प्रतिपादन किया है।

फ्रेडलरके मनोविज्ञानमें लिबिडो अथवा कामवृत्तिका उन्ना महत्त्व नहीं है जितना अहम्का। उनका मत है

कि फ्रायड कामवृत्तिको अनावश्यक महत्त्व देते हैं, मानसिक-त्नायविक रोगोंका मूल कारण कामवृत्तिके अतिरिक्त अहम्को माँग भी हो सकती है। प्रत्येक व्यक्तिमें स्वाभाविक मूल प्रवृत्ति अहंस्थापन(self assertion)की होती है। इस अहंस्थापनकी इच्छा और जीवनके यथार्थका विरोध ही मानसिक जीवनकी मुख्य समस्या है। यह इच्छा-जीवनके तीन क्षेत्रोंमें व्यक्त होती है—ममाज, व्यवसाय और विवाह। इस प्रकार फ्रेडलरके मनोविज्ञानमें आत्मस्थापनकी प्रवृत्ति ही प्रमुख है, कामवृत्ति नहीं। मानसिक-स्नायविक रोगका मूल कारण हीनत्व-कुण्ठा है, यथार्थसे संघर्षके कारण व्यक्तिके आत्मस्थापनको सन्तोष नहीं मिल पाता और उसमें हीनत्वभावना विकसित हो जाती है। इस भावनासे मुक्ति पानेके लिए व्यक्ति प्रयत्न करता है, इसका दमन करता है। दमनके परिणामस्वरूप कुछ व्यक्तियोंमें अत्यधिक गर्व आ जाता है, जिसे हम हीनत्वकुण्ठाका कपट-रूप मान सकते हैं। हीनत्वभावनासे बचावके लिए व्यक्ति कुछ सरल साधन खोज लेता है, वह साधन कोई विशेष 'जीवन-शैली' होती है। जीवन-शैली जीवनके प्रारम्भिक वर्षोंमें ही निश्चित हो जाती है और परिवारमें व्यक्तिकी स्थितिसे निश्चित होती है। फ्रेडलरके अनुसार एकलौते वच्चे, प्रथम सन्तान, द्वितीय सन्तान, अन्तिम सन्तान, सबकी जीवन शैली पारिवारिक वातावरणमें निश्चित होती है। फ्रेडलरके इन सिद्धान्तोंका साहित्य और अन्य विचार-क्षेत्रोंपर उतना प्रभाव तो नहीं पड़ा, जितना फ्रायडके मतका, फिर भी उनके दिये हुए तथ्य मानसिक जीवनकी समस्याओंको सुलझानेमें काफी सहायक सिद्ध हुए हैं और साहित्यमें भी उनका उपयोग होता है।

जुगने भी मनोविश्लेषणके सिद्धान्तोंमें कुछ सुधार करके अपना मन दिया है। वह भी फ्रायडके इस मतके विरोधी थे कि जीवनकी प्रमुख प्रेरक शक्ति काम है। उन्होंने लिबिडो शब्दका अधिक विस्तृत अर्थ लिया, जिसमें फ्रायडकी कामवृत्ति और फ्रेडलरकी आत्मस्थापन-प्रवृत्ति, दोनों ही सम्मिलित हैं। वह उसे जीवनकी वह प्रारम्भिक और सामान्य प्रेरक शक्ति मानते हैं, जो मानवके सभी व्यवहारोंमें व्यक्त होती है। यह शक्ति 'जीवन-शक्ति' या 'मन-शक्ति' कही जा सकती है। यह वह मूल शक्ति है जो विकास, क्रिया और जनन, तीनों लक्ष्योंमें अपनेकी व्यक्त करती है। जुगने मनोविज्ञानका दूसरा महत्त्वपूर्ण पक्ष यह है कि उनके अनुसार यह शक्ति एक अन्तिम नाग्यावस्थाकी ओर उन्मुख रहती है। फ्रायड सदा वर्तमानकी अतीतकी दृष्टिसे देखते थे, जुगने भविष्यकी दृष्टिसे देखते हैं।

जुगने सबसे महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त व्यक्तित्वके प्रकारोंका सिद्धान्त है। उनके अनुसार व्यक्ति मुख्यतः दो प्रकारके होते हैं। एक तो वे जिनका ध्यान और शक्ति अपनेपर ही केन्द्रित रहती है, दूसरे वे जिनकी शक्ति सामाजिक और भौतिक वातावरणकी ओर प्रकट होती है। पहले प्रकारके व्यक्ति अन्तर्मुखी और दूसरे प्रकारके बहिर्मुखी होते हैं। अन्तर्मुखी व्यक्ति विचारों और भावनाओंमें केन्द्रित होनेके कारण अधिक भावुक, कल्पनाशील, एकान्तप्रिय और अव्यावहारिक होते हैं। बहिर्मुखी व्यक्ति व्यवहार-कुशल,



समाजप्रिय और क्रियाशील अधिक होते हैं।

मनोविश्लेषणका सिद्धान्त विचार-जगत्में न्यूटन-कोपरनिकस, आइन्स्टाइन और मार्क्सके सिद्धान्तोंकी भाँति क्रान्तिकारी सिद्ध हुआ है। वह बीसवीं शताब्दीमें विश्व-मनीषाका एक अन्यतम महत्वपूर्ण तथा अविभाज्य अंग बन गया है। मनुष्यके हृदय तथा उसकी वास्तविक प्रेरणाओंका जो ज्ञान पहले केवल प्रतिभाशाली अन्तर्दृष्टिके लिए ही सम्भव था वह अब सामान्य ज्ञानका विषय है। साहित्य और कलापर भी इसका व्यापक प्रभाव पड़ा है। कलाके क्षेत्रमें डाडाइज्म, सुररियलिज्म जैसे नूतन आन्दोलनोंको उसने प्रेरित किया है। नैतिकता और उसके प्रतिमानोंपर उसने नया प्रकाश डाला है और स्वच्छन्द विचारकोंकी एक नयी पीढ़ीको जन्म दिया है। अँग्रेजी साहित्यमें डी०एच० लारेन्स और जेम्स जॉयस इस प्रवृत्तिके प्रतिनिधि लेखकोंमें हैं, यद्यपि मनोविश्लेषणसे उनका सीधा सम्बन्ध नहीं है। हिन्दी साहित्यमें इलाचन्द्र जोशी प्रमुख लेखक हैं, जिन्होंने मनोविश्लेषण और उसकी पद्धतिसे प्रत्यक्ष प्रेरणा ग्रहण की है। 'मन्यासी', 'प्रेत और छाया' तथा 'पट्टेकी रानी' आदि उनके मनोविश्लेषणात्मक उपन्यासोंके श्रेष्ठतर उदाहरण हैं। —प्री० अ०

**मनोवैज्ञानिक अभिप्राय-दे०—'मनोविश्लेषण'।**

**मनोहंस**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। स ज ज भरके योगसे यह वृत्त बनता है (II, S, I, S, I, S, I, S, I, S)। 'प्राकृतपेगलम्'में इसका मनोहंस (२ १६२) नाम दिया है, पर जाने किस कारण केशवने इस छन्दका नाम भी कलहंस दिया है और स ज स स ग (II, S, I, S, II, S, S, २० च० १५ १४) लक्षणवाले छन्दका नाम भी कलहंस दिया है। 'छन्दकोस्तुभ'में दूसरे छन्दका नाम कलहंस दिया है (२ ९६), अतः सम्भव है, पहले मनोहंसका कलहंस नाम भूलसे दिया गया हो। उदा०—'तहँ ताहि दै वरुको चले रघुनाथ जू। अति सूर सुन्दर यों लसै ऋषि साथ जू।' (रा० च० ५ ७)। —पु० शु०

**मरजिया भाव**—मरकर जीनेका भाव। ससारके लिए साधक मृतके समान होकर परमात्माके प्रेमको लेकर जीवित रहता है। ससारके सभी प्रपञ्चोंसे वह दूर हो जाता है। उसकी अपनी कोई कामना, अपनी कोई वासना नहीं रह जाती। अपने 'अहं'को भिटाकर परमात्माका प्रेम प्राप्त करनेके लिए सब कुछ करनेको वह तैयार रहता है। सफ़ी साधक अबू मजीदने कहा है कि 'संसारसे शत्रुता कर मैं परमात्माके पास भागा, लेकिन उसके प्रेमने इस प्रकारसे मेरे ऊपर काबू कर लिया कि मैं स्वयं अपना दुश्मन बन गया।' इसी प्रकारसे अल शिवलीने कहा है कि 'प्रेम हृदयमें अग्निके समान है जो परमात्माकी इच्छाके सिवा अन्य सभी वस्तुओंको गलाकर मस्मीभूत कर देता है।' ऐसी अवस्थामें वह प्रेमके लिए पागल बना रहता है और उसकी प्राप्तिके लिए किसी प्रकारके कष्टको कष्ट नहीं समझता। विशुद्ध ज्ञान और प्रेम दोनोंकी प्राप्ति इसी प्रकारके साधकके लिए सम्भव है और बिना इन दोनोंके परमात्माके साथ 'एकमेक' होना सम्भव नहीं। —रा० पू० ति०

**मरण (मृति)**—मचारी भावोंमें इसकी गणना होनेसे

प्रश्न उठ सकता है कि यदि मरतने मरणके प्रदर्शनका निषेध किया तो उन्होंने स्वयं ही सचारियोंके अन्तर्गत इसकी विवेचना क्यों की? इसका समाधान 'नाट्यदर्पण' एवं 'काव्यानुशासन'में किया गया है। वहाँ बताया है कि 'मरणकी पूर्वावस्था मृति है। क्योंकि मरणका अनुभव साक्षात् सम्भव नहीं।' 'नाट्यदर्पण'में कहा गया है कि 'मृत्युका सकल्प' यहाँ अभिप्रेत है, कारण कि कोई भी ऐसा भारी अनर्थ हो जाता है जिससे व्यक्तिकी समझमें आता है कि इसका कोई प्रतिहार सम्भव नहीं अतः 'मैं अवश्य मर जाऊँगा।' यह निश्चय ही मनमें आना मरणका धोतक है और प्राणोंका उत्सर्गरूप मरण नाट्यमें निषिद्ध है इसलिए उसके विभाव एवं अनुभावोंकी चर्चा नहीं करते (ना० द० ३ १३७)। जगन्नाथ भी 'रसगंगाधर'में 'मरण'का यही अर्थ लगाते हैं। मरतने कहा है कि 'मरण' दो प्रकारसे हो सकता है—'व्याधि'से अथवा 'आघात'से (ना० शा० - ७ ८ ६ग), और उन्होंने इन दोनों प्रकारके मरणके विस्तारसे विभावों एवं अनुभावोंका वर्णन किया है। इस भावसे अभिभूत व्यक्तिकी इन्द्रियाँ विकल हो जाती हैं, गात्र शिथिल हो जाते हैं। यद्यपि इस मनोभावका प्रभाव शरीरपर अथवा शारीरिक अनुभावोंपर होता है, तथापि इसको शारीरिक अवस्था नहीं कहा जा सकता। धनजयने तो इसकी परिभाषा भी नहीं दी, पर धनिक द्वारा दिये उदाहरणसे स्पष्ट है कि यह मनकी ऐसी अवस्था है जब कि विरहमें व्यक्ति मरणासन्न-सा रहता है। उदाहरणमें, प्रोषितभर्तृकाको प्रियतमसे मिलनेकी उत्कट अभिलाषा है, लौटनेके निश्चित दिवसपर उसके न आनेपर वह ऐसा व्यवहार करती है मानों अब शीघ्र ही वह इस ससारमें प्रस्थान कर देगी। इस उदाहरणके साथ धनिककी व्याख्याका भी ध्यान रखना होगा। वह कहते हैं कि शृंगारके आलम्बनमें मरणका वर्णन नहीं हो सकता, यद्यपि अन्य रसोंमें इसका यथेष्ट वर्णन सम्भव है।

हिन्दीके आचार्योंने प्रायः उपर्युक्त मतको ही स्वीकार किया है। देवके अनुमार—'प्रगटहि लच्छन मरनके, अरु विभाव अनुभाव।' उन्होंने शृंगारमें अभाव भी माना है और 'निर्वेदादिक भाव सब, वरनै सरस सुभाह' (भाव० संचारी) भी कहा है, पर अन्य कईने 'प्राण त्याग कहिये मरन' कहकर 'सो न वरनिवे जोग' (जगत० ५४६) कहा है। देवका उदाहरण—'चेति मरु करिके चितई जब चारि घरी लों मरी सी धरी रही (भाव० संचारी)। वस्तुतः मृत्युके समान कष्टका अनुभव हो, पर इस प्रकारकी मृत्युका दुःख न हो—'आज पतिहीना हुई, शोक नहीं इसका, अक्षय सुहाग हुआ, मेरे आर्य पुत्र तो आज अमर हैं सुयशके शरीरमें।' (का० द० पृ० २०)—ज० कि० व०

**मरसिया**—अरबी-फारसीकी पद्धतिपर उर्दूका वह शोक-गीत जो किमी मृत व्यक्तिकी यादमें लिखा जाय, 'मरसिया' कहलाता है। परन्तु इसका विशिष्ट अर्थ भी है। उर्दू काव्यमें जब केवल मरसिया शब्दका प्रयोग किया जाय तो प्रायः उसका तात्पर्य हजरत मुहम्मद साहबके नवासे इमामहुसेन और उनके साथियोंकी स्मृतिमें लिखे शोक-गीतमें होता है, जो कर्बलाके मैदानमें सत्यकी रक्षामें शहीद

हुए थे। परन्तु मरसियेका महत्त्व केवल इस धार्मिक कारणसे नहीं है, बल्कि इस दोषमें उर्दू कवियोंने बहुतसे विषय सम्मिलित करके इसे काव्यका बहुत महत्त्वपूर्ण रूप बना दिया है।

मरसिये उर्दूमें प्रारम्भिक कालमें ही पाये जाते हैं। कुछ लोगोंका तो यह मत है कि उर्दूमें काव्य-रचनाका आरम्भ मरसियेसे ही हुआ। 'सौदा' और 'मीर'के युगसे कई सौ वर्ष पूर्वके मरसिये भारत और इंगलिस्तानके भिन्न-भिन्न पुस्तकालयोंमें सुरक्षित हैं।

लखनऊ स्कूलके पहले उर्दूमें मरसियोंका कोई रूप निश्चित नहीं था। लोग मुरव्वा (चार मिसरे), मुनल्लस (तीन मिसरे) और गजल इत्यादिके माध्यमसे ही मरसिये कहते थे। लखनऊमें मुमदसकी आकृति मरसियेके लिए निश्चित हो गयी और इसके पश्चात् मरसिया मुसद्दममें ही लिखा जाने लगा।

प्रेम और आशिकीके विषयसे अलग होकर उर्दू मरसियेने यह दिखाया कि मानव-सम्बन्धोंमें बहुतसे ऐमे भी सम्बन्ध हैं, जिनका लगाव यौन आकर्षणके आधारपर नहीं है, जैसे, भाई-बहनका प्रेम, स्वामी-सेवकका प्रेम आदि। इन सब सम्बन्धोंको मरसियेने उभारा, नहीं तो मानव-जीवनके कितने ही पहलुओंसे उर्दू-काव्य वंचित रह जाता।

मरसियेमें यद्यपि प्रायः इमाम हुसेनके घरानेकी उन घटनाओंका वर्णन होता है जो कर्बलाके मैदानमें घटित हुईं, परन्तु यदि ध्यानपूर्वक देखा जाय तो उन मरसियोंमें १९वीं शताब्दीके ऊँचे घरानोंकी सभ्यता और सस्कृतिकी झाँकियाँ मिलती हैं। छोटा भाई बड़े भाईका जैसा आदर करता है, भानजे मामाके प्रति जिस प्रकारकी श्रद्धा रखते हैं, वृद्ध जिम प्रकार अपने छोटोंसे पेश आते हैं, एक परिवारमें सब लोग एक-दूसरेके प्रति सहानुभूति और शुभचिन्तना करते हैं, स्त्रियों जिस प्रकार वातचीत करती हैं—इन सबका वर्णन मरसियेमें इस प्रकार किया गया है कि उन्नीसवीं शताब्दीके नवाबी घरानोंके चित्र धटके सामने आ जाते हैं। यात्राकी तैयारी, विवाह और उसके रस्म-रिवाज इत्यादि वर्णनोंके द्वारा मरसिया सामाजिक जीवनके ऐसे नमूने पेश करता है जो उर्दू कवितामें और कहीं नहीं मिलते।

प्रकृति-वर्णन उर्दूमें मरसियेमें ही मिलता है। बहार और खिजों (पतझड़), प्रातः और नन्ध्या, गर्मी और धूपके नैकड़ों दृश्य पेश करके उर्दूमें दृश्य-चित्रणकी वृद्धि मरसिये द्वारा ही हुई है और वीरता, साहस तथा युद्धके कार्योंका ऐसे ढंगसे वर्णन किया गया है कि उर्दूमें महाकाव्य- (रजमिया)का श्रीगणेश हुआ। यह नहीं कि युद्धके मैदानका चित्र और बाजोंका जोर-शोर दिखाकर ही यह क्रम समाप्त हो जाता है, बल्कि मरसियोंमें लड़ाईके दृश्य विस्तारपूर्वक वर्णन किये गये हैं, जिनमें लड़नेवालोंका मैदानमें आना, नारा लगाना, शत्रुओंका सामना करना, लड़नेवालोंका दूसरोंपर वार करना, भिन्न-भिन्न हथियारोंके प्रयोग आदिका वर्णन मरसियेमें मिलता है।

मरसियेने उर्दू-काव्यको एक सकुचित दुनियामें निकाल-

कर विस्तृत मसार दिखाया। चरित्र चित्रण, कथनोपकथन या सलाप, स्वाभाविक शिक्षा, नये शब्दों और मुहाविरोंके प्रयोगसे उसे विस्तृत रूप दिया गया है। युद्धक्षेत्रका वर्णन लिखकर उमने गजलमें पैदा हुए विलासिताके दाता-वरणमें उत्साह, उमग और पौरुषके भाव प्रविष्ट किये हैं। संक्षेपमें यह कहा जा सकता है कि मरसियेने उर्दू शायरी-को जिस उच्चतापर पहुँचाया, उसको जितने गुणोंसे सम्पन्न किया, किसी और काव्यके रूपने नहीं किया। —म०

**मरहटा**—मात्रिक सम छन्दका एक भेद। 'प्राकृतपैंगलम्'में इनका लक्षण १०, ८, ११ की यतिसे २९ मात्राका चरण और अन्तमें ग ल (Si) दिया है (१. २०८)। भिखारी-दासने (छन्दो० पृ० ३२) इसका उदाहरण दिया है और भानु(छ० प्र० : पृ० ६९)ने इसी रूपमें इसे स्वीकार किया है। इस छन्दका प्रयोग केशव (रा० च०) तथा सूदन (सु० च०) आदिने किया है। उदा०—'इक दिन रघुनायक, सीय सहायक, रतिनायक अनुहारि। शुभ गोदावरि तट, विमल पंचवट, बैठे हुते मुरारि।' (रा० च०)।

**मराठी** (भाषा तथा साहित्य)—मराठी भाषाका 'मराठी' नाम केने व्यवहृत हुआ, इसके सन्बन्धमें विद्वानोंके विभिन्न मत हैं। 'प्राकृतप्रकाश'का अन्तिम सूत्र है, 'शेष महाराष्ट्रिवत्'। अर्थात् शेष सब महाराष्ट्री भाषाके अनुसार ही। इसका सन्बन्ध उन सभी प्राकृत भाषाओंसे है, जो व्याकरणके नियमोंमें 'महाराष्ट्री' प्राकृत भाषासे बहुत समानता रखती हैं। 'शौरसेनी' भाषाके उन नियमोंको वता देनेपर जो 'महाराष्ट्री' भाषाके नियमोंमें कुछ भिन्न हैं, शेष नियमोंके सन्बन्धमें यह कहा गया है कि वे महाराष्ट्रीके समान ही हैं। इससे यह निर्णय लगाया जा सकता है कि प्राकृत भाषाओंमें उस समय 'महाराष्ट्री' अग्रसर थी। यह 'महाराष्ट्री' प्राकृत अति प्राचीन मराठी है। कात्यायनके अन्तिम सूत्रमें 'प्राकृत' और 'महाराष्ट्री', ये दोनों शब्द करीब करीब समानार्थक ही हैं। इसी 'महाराष्ट्री' प्राकृतसे 'महाराष्ट्री' अपभ्रंश भाषा बनी और उससे आधुनिक मराठी। अतः यह नामकरण उतना ही पुराना है जव भारतमें प्राकृत भाषाओंमें साहित्य लिखा जाता था, प्राकृत भाषाएँ बोली जाती थीं। इस 'महाराष्ट्री'-का नामकरण किसी विशेष भौगोलिक प्रदेशके कारण नहीं हुआ होगा, बल्कि वह बाकी राष्ट्रोंकी अपेक्षा अधिक विस्तृत महाराष्ट्रमें बोली जानेवाली भाषा हुई होगी। लेकिन बादमें वह देश महाराष्ट्र कहा जाने लगा होगा। प्रख्यात विद्वान् राजाराम शास्त्री भागवतने भी अपना मत इसीके अनुकूल दिया है।

मराठी भाषा बोलनेवाले अधिकतर महाराष्ट्रमें ही रहते हैं, जिस देशके उत्तरमें नागपुर, पश्चिममें अरवसागर, पूर्वमें भण्डारा, चोंदा जिले तथा मराठवाडा और दक्षिणमें बेलगाँव जिला है। इसके अलावा जहाँ-जहाँ मराठे लडाई जीत गये वहाँ-वहाँ आजतक मराठी बोलनेवालोंकी संख्या बहुत है, जैसे, तंजोर, इन्दौर आदि। लेकिन इनको हम महाराष्ट्र नहीं कह सकते। थोड़ेमें अगर कहा जाय तो गुजरातको छोड़कर और बेलगाँव और गोवाको जोड़कर नो आजका बम्बई राज्य है, वही महाराष्ट्र है।

१९४१ की गणना(मर्दुमशुमारी)के अनुसार मराठी बोलनेवालोंकी संख्या २,०८,८९,६५८ थी और कोंकणी, जो मराठीकी ही एक उपभाषा है, बोलनेवालोंकी संख्या ४,७१,७३५ थी। इस तरह कुल मिलकर संख्या २,१३, ६१,३९३ होती है, जो अब १९५१ तक करीब २ करोड़ ८० लाख तक बढ़ी है।

लिपिके सम्बन्धमें हिन्दी और मराठी बहुत ही पासकी भाषाएँ हैं। देवनागरी लिपिमें ही मराठी भाषा भी लिखी जाती है।

ध्वनिगत विशेषताएँ—(१) वर्त्य-स्पर्श व्यंजन च्, छ्, झ् ये मराठीमें अधिक हैं जो हिन्दीमें नहीं हैं, (२) लेकिन इनकी स्पर्श सघर्षी तालव्य च्, छ्, झ् और झ् से अलग दिखानेके लिए स्वतन्त्र लिपि-चिह्न नहीं हैं। इनमें 'ज्' वर्त्य स्पर्शका उच्चारण हिन्दी 'ज'(नुक्तावाला)के समान होता है। (३) हिन्दीके सघर्षी व्यंजन क्, ख्, ग् मराठीमें नहीं हैं। (४) उसी प्रकार ङ ङ, ढ ढ, फ फ, ख ख, ग ग, क कके उच्चारणोंमें भेद दिखानेवाले ध्वनिचिह्न मराठीमें नहीं हैं। इनमेंसे क्, ख और ग, फ ध्वनियाँ मराठीमें ही नहीं हैं।

व्याकरणगत विशेषताएँ—(१) सज्ञा तथा सर्वनामके तीन लिंग होते हैं। (२) सज्ञामें विभक्ति-प्रत्यय लगनेके पूर्व सज्ञाका मूल रूप बदलता है। उसमें आगम लगाकर सामान्य रूप बनाया जाता है और बादमें विभक्ति-प्रत्यय लगते हैं। जैसे घोड़ा (मज्ञा)—ला (द्वितीया एकवचनका प्रत्यय), इसकी प्रक्रिया ऐसी होती है—घोड़ा+ला=घोड़्+या+ला=घोड़्या+ला=घोड़्याला। (३) विभक्ति-प्रत्यय सज्ञा-सर्वनामके रूपका अगमात्र बन जाता है, अतः उनसे अलग नहीं लिखा जाता, साथ ही लिखा जाता है। (४) भविष्यकाल-के क्रियारूपोंसे लिंगका बोध नहीं होता जैसे कि हिन्दीमें होता है।

मराठी साहित्यका कालविभाजन स्थूल रूपसे निम्न-लिखित रूपसे किया जाता है—१ प्रारम्भकाल या आदिकाल या अपभ्रंशकाल, २ प्राचीनकाल या शानेश्वर-नामदेवकाल, ३ पूर्वमध्य या एकनाथकाल, ४ उत्तरमध्य या तुकाराम-रामदासकाल, ५ मोरोपन्तकाल, ६ शाहीरी-काल या प्रभाकर-राम जोशीकाल, ७ आधुनिक काल—(अ) पेशवेकालीन साहित्य, (आ) सच कालीन साहित्य, १ छत्रे-युग (१८००से १८३६ ईसवी) २ दादोबा-युग (१८३६से १८५७ ईसवी), ३ शास्त्री-युग (१८५७से १८७४ ईसवी), ४ मालाकार-युग (१८७४से १९०० ईसवी), ५ केलकर-कोल्हटकर युग (१९००से १९२५ ईसवी), ६ फडके-खाटेकर-युग (१९२५से १९४८ ईसवी), ७ पेंडसे-दोंडेकर-युग, मडेकर-गाडगिल-युग (१९४८से आजतक)।

मराठी भाषाके अस्तित्वका पता कुछ सूक्ष्म लक्षणोंमें हमें ईसवी सन् ४८८के मगलवेडे ग्रामके ताम्रपटमें मिलता है। सन् ७३६ ईसवीके चिकुडेंके ताम्रपटमें भी उस भाषाके कुछ लक्षण विदित होते हैं। लेकिन मैसूरके पासके श्रवण वेलगोलाके गोमटेश्वरके ९८३ ईसवीके शिलालेखमें मराठीके स्पष्ट वाक्य मिलते हैं। 'चाबुडराएँ करवियलें' एवं 'गंगा-सुत्तराएँ करवियलें' ये दोनों वाक्य सम्पूर्ण मराठीके हैं।

११वीं शताब्दीका 'राजीमती-प्रबोध' नामका ग्रन्थ प्राप्त है, जिसमें महाराष्ट्री स्त्रीका वर्णन करते समय यह कहा गया है, 'मी कोई साधभो, गोमटी मुह', ये मराठीके वाक्य हैं। ११२९के 'मानसोल्लास' ग्रन्थमें 'जेणें', 'मत्स्यरूपें', 'आणियलें', 'वाणियलें', 'रावो', 'नारायणु' आदि मराठी छायावाले शब्द मिलते हैं। ११८७के परलके शिलालेखमें शपथ खोली हुई है 'अय तु जो कोणु डुविण शासन लोपी तेया श्रीवैद्यनाथ देवाची माल सकुडुम्बिमा पड़े, तेयाची माय गाढवे ।' १२०६के चालीसगाँवके पासके भवानी मन्दिरके शिलालेखमें (पाटणके) यह वाक्य मिलता है—'इयाँ पाटणी जे केणे उधटे तेहाचा असि आउँ जो राउला होता ग्राहकापासी तो मढा दीन्हला ।' १२७३के पढरपुरके शिलालेखमें ये शब्द हैं—'स्वस्ती श्री सकु ११९५ श्री मुख सवत्सरे फागनी पूर विरुलदेव रायासि तिसा सिति फुले, दोंडे आचन्द्रार्क चालविमा नाना भक्त मालीओं दत्त वैकाचा विवर ।'

भाषाकी परम्परा यद्यपि बहुत प्राचीन मिलती है, फिर भी हाल सातवाहनकी सप्तशतीमें मराठी प्राकृत या अपभ्रंशका मूल मानी जाती है। यह ग्रन्थ महाराष्ट्रीमें लिखा हुआ है। नमूनेके तौरपर एक गाथा यहाँ दी जाती है—'दुग्गअ कुडुम्ब अट्टी कहेणु गण धोइएण सोढवा । दसिओ सरन्त सलिलेण उहअ रुण्ण एव पडएण ॥' (गाथा १८, स० आ० जोगलेकर, नया संस्करण) अर्थात् दरिद्री कुटुम्बमें कपड़ों-वस्त्रोंकी इतनी दुर्दशा होती रहती है कि जब वह धोया जाता है और सूखनेके लिए ढोंगा जाता है तब वह दुर्दशाके असह्य हो जानेके कारण उसी वस्त्रके छोर-छोरसे गिरनेवाली पानीकी बूँदोंके मिस रो पड़ता है।

महानुभाव-काल—मराठीका आदिकवि होनेका सम्मान मुकुन्दरायको ही है। इनका काल ११२८ ईसवीसे ११९८ ईसवीतक है। इनके ग्रन्थोंमें 'विवेकसिन्धु' प्रधान ग्रन्थ माना जाता है, जो मराठीका आद्य ग्रन्थ है। इसके सिवा 'परमावृत' नामका भी इनका एक उत्कृष्ट ग्रन्थ है। 'विवेकसिन्धु'के पूर्वार्धमें सद्गुरु सच्चिष्ण्य-लक्षण, काम-क्रोधादि रिपुओंका दमन, आत्मानात्म विचार आदि विषय और उपदेशपरक बहुतसे अन्य विषय भी सम्मिलित हैं। इसके उत्तरार्धमें शरीरपतनके बादकी अवस्थाओंसे सम्बद्ध स्थूल सूक्ष्म काल महाकारण देहका वर्णन है।

इनके अनन्तर महानुभाव-सम्प्रदायका साहित्य प्रभावी हुआ है। महात्मा चक्रधर इस सम्प्रदायके प्रणेता थे। इस सम्प्रदायमें 'सातीग्रन्थ' (सात ग्रन्थ) प्रमाण, अतएव सम्प्रदायके आधारभूत माने जाते हैं। वे ये हैं—१ 'शिशुपाल-वध', ११९५, रचयिता भास्कर भट्ट वीरीकर, २. 'एकादश स्कन्ध', ११९६, रचयिता भास्कर भट्ट वीरीकर, ३ 'वत्स-हरण', १२००, रचयिता दामोदर, ४ 'रुक्मिणी स्वयंवर', १२१०, रचयिता नरेन्द्र कवि, ५ 'शानबोध', १२५३, रचयिता विश्वनाथ वालापूरकर, ६ 'सह्याद्रिवर्णन' (दत्त-लीलाचरित्र), १२५४, रचयिता रवलो व्यास, ७ 'अद्धपूर-वर्णन', १२८५, रचयिता नारो व्यास अर्थात् नारायण बहालिये।

अहिंसा, मन्यास, मगुणोपामना, भक्ति, सदाचार

और परोपकार, ये इस सम्प्रदायके प्रमुख सिद्धान्त हैं।

ज्ञानदेव-नामदेव-काल—इसके बाद नाथसम्प्रदायके प्रख्यात कवि ज्ञानेश्वरका काल आता है। इस कालके प्रमुख भक्त कवियोंमें नामदेव, ज्ञानदेव, गोरा कुंभार, नरहरि सोनार, बंका महार, साँवता माली आदि कवि आते हैं। नामदेव परमभक्त थे। इन्होंने पंजाबमें घूमकर भक्तिका प्रचार किया था। अतः इनकी वाणी 'ग्रन्थसाहब'में भी नगृहीत है। ज्ञानेश्वर और नामदेव समकालीन थे। ज्ञानेश्वर-लिखित 'भावार्थदीपिका' (अथवा ज्ञानेश्वरी) भी 'भगवद्गीता'की औवीवद्ध टीका है। दृष्टान्तोंने मरी हुई, अपनी काव्यकल्पनाओंके कारण देजोड 'ज्ञानेश्वरी' मराठी साहित्यका अलौकिक भूषण है। ज्ञानेश्वरीमें उपमा आदि अलंकारोंकी भरमार है। घरकी फूटका वर्णन और उसका परिणाम दिखानेवाली ओवियाँ पढ़ने लायक हैं—जैसे, 'काठें काष्ठ मधिजे। तेथ वन्हि एक उपजे। तेणें काष्ठजात जालिजे। प्रज्वलोनि। तैसा गोत्रांचि, परस्परं। जरी वध घडे नत्सरें। तरी तेणें महादोषें धोरें। कुलचि नासे।' या पंडिपुओंके वर्णनमें कितना जोश है, देखें—'ज्ञानविधीचे मुजग। विषय दरीचे वाद्य। भजन मार्गचे माँग। भारक है ॥ हे देह दुर्गांचे घोंड। इन्द्रिय ग्रामोचें कोंड ॥'

एकनाथ-काल—ज्ञानेश्वरके बादका काल अवनतावस्थाका है। एकनाथतकका काल साहित्यकी दृष्टिमें विशेष उल्लेखनीय नहीं है। एकनाथने ही ज्ञानेश्वरीका सशोधन किया, प्रचार किया और उसका महत्त्व बढ़ाया। 'श्रीमद्भागवत' के ११वें स्कन्धपर टीका लिखकर अपना 'एकनाथी भागवत' घर घर पढ़ने लायक बनाया। समाजके भिन्न वर्गों तथा वर्गोंमें भक्तिका, सद्गुण, सद्गुणका प्रचार किया और अपने प्रभावसे जातीय अन्धताको दूर करनेका परिश्रम किया। इसलिए एकनाथ जवर्दस्त समाजसेवक, त्यागी, शूर तथा उच्च कोटिके भक्त थे।

इनके बाद मुक्तेश्वरका काल आता है जो अपने भारत-परक ग्रन्थोंके लिए प्रसिद्ध हैं। उनका 'वनपर्व', 'समापर्व', 'विराटपर्व', 'मौक्तिक पर्व' तथा अन्य सुक्तक तथा खण्डकाव्य प्रसिद्ध हैं।

तुकाराम-रामदास काल—अब शिवकाल अपना महत्त्व बढ़ाता है। शिवाजी महाराजके समसामयिक सन्त समर्थ रामदास स्वामी तथा तुकाराम अपनी बोधपर तथा प्राज्ञादिक कविताके लिए प्रसिद्ध हैं। श्री समर्थ रामदास निरं निवृत्ति-मार्गी नहीं थे। वे घर-गृहस्थीका उपदेश देते थे और फिर भी ईश्वर-भक्ति तथा अद्वैत तत्त्वज्ञानकी ओर लोगोंका हृदय आकर्षित करते थे। उनका कहना था, 'आर्थी प्रपंच करावा नेटका। मग व्यावै परमार्थ विवेका। येथें आलस कटें नका। विवेकी हो।'—गृहस्थी छोड़कर परमार्थके ही पीछे लगनेसे मनुष्य अन्न खानेमें भी वचित रहेगा। 'प्रपंच सोडून परमार्थ केला। तरी अन्न मिलेना खायाला।' रामदास स्वामीने शिवाजीकी वडी सहायता की थी। उनका 'दासबोध' ग्रन्थ और 'मनाचे श्लोक' बहुत ही अच्छे और प्रसिद्ध ग्रन्थ हैं।

तुकाराम विद्वलभक्त थे। वे विरक्त थे और वडी ही प्रभावशाली कविता उन्होंने लिखी। उनकी वेदना और

तडपकी नमानता मराठी ही क्यों, अन्य भाषाओंके साहित्यमें भी शायद ही कोई कवि कर सकता है।

मोरोपन्त-वामन पण्डित-काल—शिवकालके रामदास और उनके शिष्य कल्याण, दिनकर गोमावी, गिरिधर, उदव आदिकी साहित्य-सेवाके बाद वामन पण्डितका पण्डितार्थका काल आता है। इस कालमें पुराने भक्तोंकी गाथाएँ आख्यानकोके रूपमें गायी जाने लगीं। पण्डित्य अधिक था, कवित्व-भावना कम थी। अलंकारोंकी भरमार, शब्दचयनकी उत्कृष्टता तथा काव्य-कौशलका कमाल उस समय दिखाया जाता था।

पेशवे-काल—उसी कालमें मोरोपन्तकी कविताका भी समावेश करना चाहिये। वीं तो उत्तर-पेशवेकालीन साहित्य शाहीरी साहित्य है। उस समय प्रभाकर, सगन-भाऊ, हैबती, होनाजी, वाला, राम जोशी आदि कई लावणी-कार शाहीर निर्माण हुए और मराठी साहित्य शृंगारमें डूब गया। वीर रसके पोवाडे भी उस समय गाये जाते थे, लेकिन प्रधान भावना शृंगारकी थी।

आधुनिक काल—इसका प्रारम्भ छत्रे-युगसे होता है। सदाशिव काशीनाथ छत्रेकी गद्य-साहित्यका पिता कहते हैं। इस युगके प्रधान लेखकोंमें बालशास्त्री जाम्भेकर भी हैं, जिन्होंने नीतिकथाएँ लिखीं। हिन्दुस्तान तथा इंग्लैण्डके इतिहास भी उन्होंने लिखे हैं।

दादोबा-युगके प्रवर्तक हैं दादोबा पांडुरंग तर्जुनकर व्याकरणकार। वे महाराष्ट्रके पाणिनि कहलाते हैं। अब व्याकरणकारके नाते इनका मराठी साहित्यमें बहुत सम्मान है। इनके समसामयिक हरि केशवजी, भाऊ महाजन, लोकहितवादी अच्छे गद्य-लेखक हुए हैं। लोकहितवादीके 'शतपत्र' काफी मशहूर हैं। इन्होंने अंग्रेजीके वैभव और यशसे प्रभावित होकर आत्मनिरीक्षण किया और अपने समाजके दोषोंको अपने पत्रोंमें स्पष्ट किया।

इनके शतपत्रोंके जवर्दस्त विरोधक वाढमें पैदा हुए। लेकिन शास्त्री-युगमें अनुवाद बहुतने हुए। कृष्णशास्त्री चिपलूणकर, परशुराम गोडबोले, कृष्णशास्त्री राजवाड़े आदि अनेक साहित्यकारोंने अनुवादों और स्वतन्त्र रचनाओंके द्वारा मराठी साहित्यका गद्यविभाग खूब नैमाला।

मालाकार-युगमें मराठी भाषाके शिवाजी विष्णुशास्त्री चिपलूणकरकी निबन्धमाला बहुत प्रभावी हुई, अंग्रेजोंके गुणोंका अनुकरण और दोषोंकी निन्दा उन्होंने की। इस युगमें मराठीके लेखकोंने राजकीय तथा सामाजिक सुधारोंके लिए बड़े ही प्रयत्न किये। राजकीय सुधारके प्रवर्तक लोकमान्य तिलक थे तथा सामाजिक सुधारोंके प्रवर्तक गो० न० आगरकर थे। जवर्दस्त जोशीली शैलीमें लिखने-वाले शिवराम महादेव पराजपे भी राजकीय-विषयक उपरोधात्मक निबन्ध लिखकर इसी कालमें अपना कार्य कर चुके हैं।

उसके बादसे लेकर कोल्हटकर-युगमें भारताचार्य चि० वि० वैद्य, साहित्यसम्राट् न० च० लेकर, विनोदमूर्ति कृ० कोल्हटकर, सूक्ष्म तत्त्वज्ञ टीकाकार (समालोचक) वा० म० जोशी, हरिभक्ति-परमार्थ साहित्यके इतिहास तथा

चरित्रलेखक ल० रा० पागारकर आदि सुयोग्य साहित्यकारों-ने मराठी साहित्य सुसम्पन्न कर दिया।

उपन्यासकारोंमें वि० स० खोंडेकर, ना० सी० फडकेने बहुत काम किया। ऐतिहासिक उपन्यासोंमें जो काम ह० न० आपटेने किया वही काम सामाजिक क्षेत्रमें इन दोनों साहित्यकारोंने किया। खोंडेकर कलाका ध्येयवादी उपयोग करनेमें अग्रसर हुए, फडके कलाके लिए पक्षपाती थे।

आजका युग पेंडसे-दाँटेकरका है, जिन्होंने मनोवैज्ञानिक कथाओंका निर्माण किया। इनका लेखन अद्यतन है।

कवियोंमें भा० रा० ताम्बे, यशवन्त, गिरीश, माधव ज्यूलियन, धों० वा० गट्टे, अनिल, ग० ह० पाटील, साधुदास, वा० ना० देशपाण्डे, कुसुमाग्रज आदि कवियोंने नये युगका निर्माण किया। नवकाव्यके प्रथम पुरस्कर्ता मढेकरका अनुकरण हुआ और विन्दाकरन्दीकर, य० द० भावे, मुक्तिबोध आदिने बड़ा ही नाम कमाया। पाडगोंवकर और वसन्त बापट भी आजके मान्य कवि हैं।

बहुत प्राचीन कालसे उत्तरी भारतसे दक्षिणभारतका घना सम्बन्ध तीर्थक्षेत्रोंके कारण है। काशीक्षेत्र, प्रयागका त्रिवेणी-मगम तथा अन्य क्षेत्रोंके कारण दक्षिणी भारतके ही क्यों, सभी हिन्दुओंका गमन वहाँपर होता आया है। अतः प्राचीन कालसे भाषाओंका अदान-प्रदान भी होता रहा। नामदेव जब उत्तरभारतमें घूमते थे, विशेषतः पंजाबमें, तब उन्होंने प्रचारकार्य किया, अतः 'ग्रन्थसाहब'में उनकी कविता भी संगृहीत है। वह कविता हिन्दीमें है। इसी तरह शानदेव, एकनाथ, तुकाराम, रामदास आदि अनेक सन्तोंने हिन्दी भाषामें अपने भजन गाये हैं तथा उपदेश-गीतोंकी रचना की है। निरुण अष्टैतका प्रचार, सगुण-भक्तिसे ज्ञान तथा मोक्षप्राप्ति, सज्जनता, नीतिमत्ता तथा शील-संरक्षणकी रक्षा, उपदेश आदि विचारोंमें हिन्दी साहित्य तथा मराठी साहित्यमें काफी समानता है। खासकर मराठी सन्तोंने अपने विचार उत्तरभारतकी यात्रा-में हिन्दीमें प्रकट किये हैं। इस तरह मराठीने हिन्दीको बहुत-कुछ दिया है।

हिन्दीसे भी मराठीने बहुत कुछ लिया है। कबीर आदि सन्तोंके भजनोंका उपयोग भगवत् कीर्तन-करनेवाले हरिदास अपने कीर्तनोंमें इतना करते हैं कि बिना उनके कीर्तनका 'पूर्वरग' सफल ही नहीं होता।

नाथपन्थके साहित्यका प्रभाव शानेश्वरके पुरु तथा ज्येष्ठ बन्धु निवृत्तिनाथपर भी हुआ। ये सभी भाई नाथपन्थी कहे जाते हैं।

कबीरकी उलटवॉसियोंके समान ही एकनाथके 'मारुड' हैं। उन्होंने ईश्वरभक्तिको 'भूत' कहा है, जो किसीके शरीरमें प्रवेश करता है और उसकी सारी जिन्दगी बरबाद कर देता है। नामदेव भी उलटवॉसियाँ तथा गूढ़ार्थक अभग लिखनेमें मिद्धस्त हैं।

—रा० वा० चि०

मर्यादाजीव-दे०—'मर्यादामार्ग', 'पुष्टिजीव', 'पुष्टिमार्ग'।

मर्यादापुष्टि-दे०—'पुष्टिजीव', 'पुष्टिमार्ग'।

मर्यादाभक्ति-दे०—'मर्यादामार्ग'।

मर्यादामार्ग—वल्लभाचार्यने अपने पुष्टिमार्गके निरूपणमें

जीवोंके लिए तीन मार्गोंके अनुसरणका उल्लेख किया है—पुष्टिमार्ग, प्रवाहमार्ग और मर्यादामार्ग। मर्यादामार्ग वैदिक या शास्त्रोक्त धर्मका मार्ग है। उसकी उत्पत्ति अक्षर ब्रह्मकी वाणीसे हुई है। इस मार्गके अनुयायी ज्ञान और विधि-निषेधयुक्त कर्मका अनुसरण करके सायुज्य मुक्तिकी प्राप्ति उद्योग करते हैं। उनके लिए भगवान् साधन-परतन्त्र होता है अर्थात् वेद-विहित मर्यादाकी रक्षा उसके लिए आवश्यक होती है, उसीके अनुसार आचरण करनेपर वह फल दे सकता है, अन्यथा नहीं। मर्यादामार्गका सिद्धान्त है—कर्मानुरूप फल। भक्ति भी मर्यादामार्गीय हो सकती है, जिसे लाघन भक्ति भी कह सकते हैं। भक्तिके श्रवण-कीर्तन आदि नौ भेद मर्यादाभक्तिके ही हैं, भजन, पूजन आदि साधनोंकी सहायतासे ही इस भक्तिकी उपलब्धि हो सकती है। वल्लभाचार्यने प्रपत्ति (आत्मसमर्पण)के भी (जो भक्तिके लिए नितान्त आवश्यक है) दो भेद किये हैं—मर्यादाकी प्रपत्ति और पुष्टिमार्गीय प्रपत्ति। मर्यादाकी प्रपत्तिमें कर्मका अनुष्ठान आवश्यक होता है। इसके विपरीत पुष्टिमार्गीय प्रपत्तिमें कर्मकी तनिक भी अपेक्षा नहीं होती, केवल भगवान्का अनन्य आश्रय ही भक्तका एकमात्र सहारा होता है। रागानुगा (रागात्मिका या प्रेम-लक्षणा) भक्तिसे भिन्न जो कृष्णभक्ति सम्प्रदायोंमें प्रचलित रही है तथा तुलसीदास द्वारा प्रतिपादित रामकी भक्ति मर्यादा-भक्ति कही गयी है। उसके उपास्य राम मर्यादावतार थे जब कि कृष्णका अवतार लीलावतार था।

जीवोंके विविध प्रकार बतलाते हुए वल्लभाचार्यने एक प्रकारके मर्यादाजीव भी बताया है, जो मर्यादामार्ग (कर्म और ज्ञान)के पालन हेतु ही जन्म लेते हैं और स्वर्गादि लोक या अक्षर सायुज्य मुक्तिके अधिकारी कहलाते हैं। वे पूर्ण पुरुषोत्तमकी मेवा (भक्ति)के योग्य नहीं होते। (दे० 'पुष्टिमार्ग')।

—ब्र० व०

मर्यादावतार—भगवान्के जिस अवतारकी लीला (चरित्र)-में मर्यादा पायी जाती है उसे मर्यादावतार कहते हैं। रामका मर्यादावतार माना जाता है। —वि० मो० श० मलकूत-दे०—'सूफीमार्ग'।

मलयालम (भाषा तथा साहित्य)—पर्वत और सागरके बीचमें केरल भूमि फैली है। एक दन्तकथा प्रचलित है कि इसे परशुरामजीने अपना परशु फेंककर बनाया था। अतः भार्गव-क्षेत्रके नामसे यह प्रख्यात है। हजारों वर्षोंसे यह मलवार कहलाती आयी है। इसका प्रमाण आज भी मिलता है। ईसाके ५४५ वर्ष पहले ही विदेशियोंने 'मला' शब्दका प्रयोग करना आरम्भ किया था। विशप काटवैल-की राय है कि अरबियोंकी ओरसे इसको 'मलावार' नाम प्राप्त हुआ। ११५० ई० में इडरिसीने 'मणिवार' और १२७० ई० में कास्विनीने 'मलवार' शब्द केरलके लिए प्रयुक्त किया था।

इसका पहला नाम मलयाण्मा या मलयाण्म था। अर्थ है मलयालियोंकी रीति। यह शब्द बादकी मलयाल बन गया। 'अल'का अर्थ है राज्य। सलमाला (पर्वत)के पश्चिमभागकी भूमि होनेसे नाम सार्थक है और पहाड़की तराई होनेके कारण 'मलावार' नाम भी अर्थपूर्ण है। आन



यह नाम केरल और उमक्की भाषाके लिए प्रयुक्त होना है।

मलयाल भाषा द्राविडगोत्रकी है। केवल भाषाके अर्थमें जो तमिल शब्द प्रचलित था उसका तद्वय रूप है द्राविड > तमिल् > तमिल > दमिल > दमिड > द्रविट। मलयाल भाषाकी उत्पत्तिके बारेमें कई मत हैं। कुछ लोगोंकी राय है कि मस्कृतने इसका जन्म हुआ है। विभक्ति, प्रत्ययरूप, सर्वनाम आदि ही तो भाषाकी भिन्नताकी प्रकट करनेवाले अंग हैं। इन बातोंमें सर्वथा अलग रहनेके कारण मलयालम को मस्कृतकी सन्तान कहना बिलकुल गलत है। मलयालम को तमिलकी बेटी कहनेवाले भी कम नहीं हैं। लेकिन भाषाविधानके विद्यार्थियोंके आगे यह राय मूल्यहीन है।

तमिल, तेलुगु, कन्नड, मलयालम जैसी प्रमुख द्राविड भाषाओंके लिए एक मौलिक भाषा तो विद्यमान थी। यही 'मूल द्राविड भाषा' राजनीतिक और सामाजिक परिवर्तन, जलवायु और देश-प्रकृतिके कारण परिवर्तित और स्वतन्त्र बनी। उसीने इन भाषाओंका विकास हुआ है। व्याकरणकी बातोंमें वे अपने परिवारका अनुसरण करती हैं। चैन्तमिल-की उत्पत्तिके पहले ही मलयालम अपनी अलग सत्ता जमाने लगी थी। इसी आशयको प्रकट करते हुए गुण्डरटने कहा है कि द्रमिल नामवाली तमिलकी आत्मा मलयालम है। काल्टवैलके इस कथनका भी कि मलयालम तमिलकी उपशाखा है, यही आशय है।

काल्टवैल और स्टुवर्ट रावर्टमन, दोनों इस बातसे सहमत हैं कि तमिलमें व्याकरणका विकास होनेके पहले ही मलयालम स्वतन्त्र भाषा बन चुकी थी। केवल द्राविड भाषाओंके बीच महोदर-भावना ही है। यही आजकलका सिद्धान्त है। पश्चिमी पर्वत-पत्तियोंके पश्चिममें, कन्नटकी दक्षिणी सीमाके दक्षिणमें चार सौ मीलकी लम्बाई और १५५० मीलके व्यासमें स्थित प्रकृति-कोमल केरलकी मातृभाषा ही मलयालम है। इसकी चौथी शतीमें यह भाषा स्वतन्त्र बनी थी। लेकिन कई वर्षोंके बाद ही इसने साहित्य-निर्माण शुरू हुआ।

केरलमें दो तरहकी लिपियाँ प्रचलित थीं। 'वट्टेपुत्तु' और 'कोलेपुत्तु'। विदेशियोंकी सगनिसे इसको 'वट्टेपुत्तु' नाम मिला। असलमें यह तमिल लिपियोंसे भी अधिक पुरानी है। 'वट्टेपुत्तु'का अन्वार्थ है 'गोल लिपियाँ'। वे अपने नामकी सार्थक करती हैं। 'चिलप्पनिकारन्' जैसा तमिलग्रन्थ पहले इसी लिपिमें लिखा गया था। वर्णलके मतानुसार परामिक या फिनिशियन लिपिसे इसका जन्म हुआ था, लेकिन बहुमतका स्वीकृत सिद्धान्त है कि अशोककी ब्राह्मी लिपिने 'वट्टेपुत्तु'का विकास हुआ।

ईसाकी तीसरी शतीमें मार्कोपोलोने केरलका भ्रमण किया था। उन्होंने लिखा है कि केरलका अपना लिपि-समूह है। आर्य द्राविडनकरसे जब मस्कृत शब्दोंका अयोग होने लगा तो नये 'ग्रन्थाक्षर' उधार लेनेकी आवश्यकता पड़ी। 'वीरराघवप्पट्टय' जैसी रचनाएँ इस बातकी स्रवृत हैं। नये शब्दोंके लिए नयी लिपियाँ बनने लगीं। 'वट्टेपुत्तु'का रूपान्तर हुआ। इन्हीं सर्ग-विकास परिणामोंने आजकी मलयालम लिपिका जन्म हुआ। द्राविड रीतिके अनुसार वर्णके खरानुनासिकोंका प्रयोग ही मलयाली भी करते थे।

मस्कृत शब्दोंके समावेशने वादमें अनिखर मृदु घोषोंका जन्म हुआ। वह परिवर्तन 'मणिप्रवाल' भाषाकी उत्पत्तिको भी व्यक्त करता है। इसमें कुल लिपि-चिह्नोंकी मर्यादा ५१ है। अंग्रेजीकी-सी वर्णमाला नहीं, बल्कि अक्षरमालाका प्रयोग ही केरलीयोंने स्वीकार कर लिया है।

व्याकरण और उच्चारणमें मलयालम भाषा हनेशा मितन्वाभव और प्रयललाघवका पालन करती है।

जहाँ चेतना प्रव्यक्त है वहीं लिंग व्यवस्था है। अचेतनों-को नपुंसककी सीमाने ढाल दिया गया है। नामोंके पहले लिंग धोतक शब्द लगा दिये जाते हैं।

मलयालममें केवल एकवचन और बहुवचन है। विशेषण-विशेष्योंको लिंगममताकी जरूरत नहीं।

उत्तम पुरुष सर्वनामके दो बहुवचन रूप हैं। एक केवल वक्ताको और दूसरा वक्ता और श्रोता, दोनोंको प्रकट करता है। क्रियाओंके विविध और निषेधरूप हैं। सकृत और अंग्रेजी जैसी भाषाओंमें जिस व्यापेकक सर्वनामका प्रयोग है, वह इसमें नहीं है, कर्मणि और भावेप्रयोग भी नहीं हैं।

जब भाषाका स्वतन्त्रतामें विकास होने लगा तो वह साहित्यको जन्म देने लगी। साहित्यके उदयानुसार स्यान्-निर्णय लिया जाय तो यथाक्रम तमिल, कन्नड, तेलुगु और मलयालम कह सकते हैं। किन्तु काल्टवैल, नरटकनोव जैसे पण्डितोंकी राय है कि बोलचालकी भाषाओंमें सबसे अधिक प्राचीन ग्रन्थ मलयालम भाषाओंमें पाये जाते हैं।

आरम्भमें केरलपर तमिल राजाओंका शासन था। इस समय मलयालियोंने 'चिलप्पनिकारन्' जैसा तमिल ग्रन्थ रचे। प्राचीन शिला-लेखोंमें भी तमिल भाषा दिखाई देती है, क्योंकि तमिल उस समयकी राजभाषा थी। धीरे धीरे पाट्टु (गीत) और मणिप्रवाल नामकी दो शाखाओंसे साहित्य-का विकास हुआ। 'रामायण'के युद्धकाण्डकी कथाके आधार-पर एक प्राचीन निरुविना गेरके राजाने 'रामचरित' नामक काव्य-ग्रन्थ रचा। यह मलयालम भाषाका प्रथम काव्यग्रन्थ है। द्राविड लिपियोंमें रची हुई इस पुस्तकमें तमिलका अंश पाया जाता है। इसी सन् बारहवीं शतीमें इसका निर्माण हुआ। इसमें जनताकी व्यवहार-भाषा नहीं, बल्कि विकासोन्मुख मलयालमकी मधुरता है। 'रामचरित'के चार अनाब्दी पहले ही मलयालममें ललित गान और प्राचीन कथाओंका प्रचार हो गया था।

१४वीं शतीमें 'कणिश्र रामायण' रचा गया। इसमें भी तमिल मिली हुई है। सप्रत्यय मस्कृत शब्दोंके प्रयोग भी पाये जाते हैं। प्रतिभाशाली कवि रामप्पणिकरने भावगम्भीर, किन्तु गेय छन्दोंमें रामायणकी कथा रची है। 'उण्णुनीली सन्देश' भी इसी कालकी रचना है। विभक्त्यन्त सकृत शब्द और मलयालमके सामान्यसे उत्पन्न मणिप्रवाल शैलीमें यह सन्देश-काव्य रचा गया है। इनसे यह बात एकदम विदित हो जाती है कि मस्कृतका प्रभाव धीरे-धीरे भाषाओंमें बढ़ता आ रहा था, किन्तु ५वीं शतीमें जो 'रामकथा पाट्टु' रची गयी उसमें तमिलकी बहुलता दिखाई देती है।

'कणिश्र रामायण'के जमानेमें चेरुड्योरि नप्पिरोने जो 'कृष्णगाथा' लिखी वह मलयालम भाषाओं में भी यह

उसकी ललित-मधुर शैलीकी अनर्घसम्पदा है। कृष्णकथाके आधारपर आपने जो महान् रचना की, उसमें मलयालम भाषा और मलयालम साहित्यकी पौर्णमी प्रस्फुटित हुई है।

देशके वीर साहसिक नेताओंकी वीरताका वर्णन करते हुए उत्तरकेरलके अज्ञात कवियोंने ओजभरी भाषामें 'वटवकन पाट्टकल' रचे हैं। इनमें भी कृष्णगाथाकी-सी अकलक ललित मलयालम शैलीका रूप प्रस्फुटित है। केरलमें भाषाके प्रादेशिक भेद मौजूद थे। अतः कालमें समानता होनेपर भी इन कृतियोंकी भाषामें किसी तरहकी समता नहीं दीखती। 'रामचरित' जैसे गीत और 'उण्णुनीली सन्देश' जैसे मणिप्रवाल काव्य १२वीं शतीके पहले ही लिखे गये थे।

धीरे-धीरे गीत और मणिप्रवालके लक्षण प्रकट करनेवाले रीति-ग्रन्थ 'लीलालिलकम्'की रचना हुई। यद्यपि इसकी रचना सस्कृतमें की गयी है, तो भी उदाहरणके लिए अमरय सुन्दर श्लोक मलयालम काव्योंसे उद्धृत है। कालानुसार मलयालम साहित्यका निम्नलिखित विभाजन सर्वमान्य है—(१) प्राचीनकाल ईसाकी १४वीं शतीतक, (२) नवीनकाल ईसाकी १४वीं शतीमें।

धार्मिक आचार-विचारोंकी व्याख्या करनेवाले 'भद्रकालिप्पाट्ट', 'सर्पप्पाट्ट', 'तीयाट्टपाट्ट', 'कृपिप्पाट्ट', आदि गीत तथा 'तम्पुरानपाट्ट', 'कणियाकुल तुपोर' जैसी वीरगाथाएँ आरम्भकालकी रचनाएँ हैं। 'भारत' और 'रामायण'की कथाओंके आधारपर, 'रामचरित', 'कृष्णश-रामायण', 'भाषा भगवद्गीता', 'कृष्णगाथा', 'भारतमाला' जैसी भावपूर्ण साहित्यिक रचनाएँ इसी युगमें हुईं। 'गीता'का प्रथम अनुवाद भी इसी समय मलयालम भाषामें हुआ।

इसी बीचमें मणिप्रवाल साहित्य भी विकसित होने लगा था। आर्य-द्राविड सस्कृतियोंके सामंजस्यका गहरा प्रभाव इसमें दिखाई देता है। देशमें सस्कृतका प्रचार हुआ। केरल नम्पूतिरि ब्राह्मणोंने इसमें बड़ा योग दिया। तमिलका जो प्रभाव भाषापर पड़ा था, उसे सस्कृतने मिटा दिया। धीरे-धीरे कवियोंने विभक्त्यन्त सस्कृत शब्द और मलयालम शब्द मुक्ता-विद्रुमोंके समान गूँथकर श्लोक, कीर्तन, चम्पू जैसी रचनाएँ करनी शुरू कीं। ज्योतिष, शिल्पशास्त्र आदिपर गद्य ग्रन्थ भी रचे गये।

कोट्टारकर तम्पुरानने रामायण कथा आठ भागोंमें बँटकर कथावली साहित्यकी नाँव डाली। उण्णायिवार्यर, कोट्टयत्तम्पुरान, इटयिम्मन वम्पि जैसे महान् कवियोंने इस शाखाको सम्पन्न किया। उण्णायिवार्यरका 'नलचरितम्' अभिनययोग्यता, शिल्पसुभगता एव सुकुमार भावोंके लिए विख्यात है। केरलकी यह कला विश्व कला मण्डपका अमूल्य उपहार है।

सत्रहवीं शतीमें कविकुलगुरु श्रीतुच्चेपुत्तशइनका रगप्रवेश हुआ। आपने मणिप्रवाल भाषाका परिष्करण किया, एक सावदेशिक भाषा-शैली सामने रख दी और 'भारत', 'अध्यात्मरामायण' आदि सस्कृत ग्रन्थोंका भक्तिपूर्ण तथा भावोज्ज्वल भाषामें अनुवाद किया। उन्होंने द्राविड छन्दोंका विकास किया। भक्षेपमें ये भाषा और भाव, दोनोंके

सुधारक थे।

केरलके अप्रतिम हास्यकवि कुचनय्यार चेरुदशेरी, एपुत्तउन आदि पूर्वज कवियोंके समान स्मरणीय हैं। आपने नृत्य और गान दोनोंको मिलाकर 'तुल्लल' नामक कलारूपकी स्थापना की। पुरातन कथाओंमें नवीन चेतना मिलाकर केरलीय जीवनकी ओर उन्होंने तीखे परिहासके तीरोंकी वर्षा कर दी। उनकी वाणियोंका यह प्रभाव था कि चोट खानेपर भी लोग हँसते-हसते लोट-पोट हो जाते थे। उनके वारेमें कई आलोचकोंने यह अभिप्राय प्रकट किया है कि विश्व-साहित्यके हास्यरचना करनेवालोंमें उनका स्थान कभी दूसरा नहीं हो सकता। कविताको राज-दरबारों और पण्डितोंके बीचमेंमे निकालकर जनताके समक्ष लानेमें आपने जो महान् परिश्रम किया है, वह स्मरणीय रहेगा। सस्कृत नाटकोंके अनुवाद और पौराणिक कथाके आधारपर नयी मौलिक रचनाएँ इस समय अधिकांश होने लगीं।

उन्नीसवीं शतीके उत्तरार्द्धमें अँग्रेजी भाषाका प्रचार होने लगा। मुद्रणालयोंकी स्थापना भी हो गयी। विश्व साहित्यकी विभिन्न प्रवणताओंका परिचय प्राप्त हुआ। इस नये अनुभवने मलयालम साहित्यका कायापलट कर दिया। केरलवर्म वलिय कोयित्तम्पुरानके समयमें केरलमें 'सांकेतिक साहित्य' क्षीण हुआ और काल्पनिक साहित्यकी प्रगति होने लगी। पौराणिक कथाका रोमन्थ छोड़ दिया गया। रूप और भावमें नवीनता आने लगी। अभिव्यजना, विषय तथा जीवन प्रकृतिके प्रति दृष्टिकोणमें परिवर्तन हुआ। भावतीव्रता इस नयी प्रवणताकी जान बन गयी। कहानी, उपन्यास, नाटक जैसे कलारूपोंकी प्रचुरता होने लगी। कुमारनाशन्, वल्लत्तोल नारायण मेनोन, उल्लूर परमेश्वरय्यर आदि कवियोंकी प्रतिभासे भावगीतों और खण्टकाव्योंका विकास हुआ। शंकर कुरूप, चम्पुपु कृष्ण पिल्लैने भाषा कवितामें नयी जान फूँक दी। वल्लत्तोलने अपने भावगीतोंसे नोजवानोंकी आत्मामें स्वतन्त्रताकी तृष्णा जगा दी। प्रेमगायक कुमारनाशन्ने प्रेमकी महनीयताका यशोगान किया और हिन्दू जनताके दिव्योंसे जातिको दूर करनेकी सफल चेष्टा की। सियेविनाकूरुके इतिहासकी वातावरण बनाकर सी० वी० रमन पिल्लैने ऐतिहासिक उपन्यास लिखा। स्व० ई० वी० कृष्ण पिल्लै, के० सुकुमारन् आदिने कहानी-कलाकी नाँव डाली। स्व० ओ० चन्तुमेनवनने 'इन्दुलेखा', 'शारदा' जैसे सामाजिक उपन्यासोंका निर्माण किया। मलयालम साहित्यके आरम्भकालीन सामाजिक उपन्यासोंमें इनका स्थान अद्वितीय है।

१९४० ई०तक आकर साहित्यकी दिशा विलकुल बदल गयी। साहित्य-रगमण्डपमें सकीर्णता और राजनीति-का विकास होने लगा। रूसकी क्रान्ति, दूसरे महा-युद्धका विनाशकारी परिणाम, गुलामीकी जजीरोंमें जकड़े हुए राष्ट्रोंकी विवशता, विज्ञानकी अपथयात्रा आदिने आधुनिक कवियोंकी आत्माको सचेत किया। फलतः उनकी आत्मामें विश्वमानवका विराट् रूप प्रकट हुआ। अपनी काल्पनिक कविताके गौरीशंकर शंकरकुरूपने इसी विश्व-मानवको खड़ा किया है। वालामणि अम्माने नारीकी आत्माका अलौकिक परिवेश कवितामें दर्सा दिया है।

नौजवान कवियोंम वेलोपिल्लिल श्रीधर मेनवन, इट्जोरी गोविन्दन नायर, पी० मास्करन्, अन्युनन नम्पूतिरी, ओलप्पमण्णा, वयलार रामवर्मा, पालानारायण नायरके नाम विशेष उल्लेखनीय है। वेलोपिल्लिलकी कविताएँ शत-प्रतिशत केरलीय हैं। उनकी भावना केरलीय जीवनकी शिराओंके समान फैली है। मानव हृदयकी अव्यक्त वेदनाकी प्रकाशमें लाने और उसे कलासुभग करनेमें इट्जोरी अप्रतिम हैं।

एन० वी० कृष्णवार्थरका क्षेत्र विलकुल अलग है। आप केरलीय कवितामें प्रयोगवादके प्रचारक हैं। आपकी मौलिक कविताएँ आधुनिकताकी टोरी पकड़कर चिरनवीन हो जाती हैं। भावोचित भाषाके प्रयोगमें उनकी निपुणता प्रशंसनीय है।

नमालोचनाका नभी शाखाएँ मलयालम साहित्यम विकसित हो गयीं हैं। विषयप्रधान नमालोचनामें पी० शकरन् नायर, पी० दामोदरन् पिल्लै और एम० गुप्तन् नायरने युगान्तर कर दिया है। विषयप्रधान नमालोचनामें कुट्टिकृष्ण भारार प्रमुख हैं। आपकी पेनी दृष्टि और व्यंग्य-भरी ओजपूर्ण शैली प्रशंसनीय है।

तुलनात्मक नमालोचनाके आचार्य ए० वालकृष्ण पिल्लै हैं। आपकी सर्वतोमुखी प्रतिभा अपना प्रतिद्वन्दी नहीं जानती। इसी शाखामें प्री० मुण्डजोरीने महत्त्वपूर्ण कार्य किया है। दार्शनिक एवं वैज्ञानिक नमालोचकके नामने मास्करन् नायर प्रख्यात हैं। एन० वी० कृष्णवार्थर और के० सुरेन्द्रन् मनोवैज्ञानिक नमालोचनाकी सफलताके प्रतीक हैं।

आजकल केरलके प्रत्येक गाँवमें नाटकोत्सव मनाया जाता है। केरलीय जनताके बीचमें नाटकका अमृतपूर्व प्रचार है। सिद्धहस्त नाटक-रचयिताओंकी यहाँ कमी नहीं। एन० कृष्ण पिल्लै इन्सन्के पदचिह्नोंपर चलते हैं। गाँवका जीवन इट्जोरीमें मुखरित होता है। जे० टॉमस, टी० एन० गोपिनाथन् नायर, के० टी० मुहम्मद और एन० पी० सुहम्मदके नाटक अधिक जनप्रिय हैं। नाटक शाखाके विकासके लिए उत्तर और दक्षिणमें दो कला-समितियाँ स्थापित भी हो चुकी हैं।

कहानी और उपन्यासका क्षेत्र पर्याप्त रूपमें विकसित है। आरम्भकालमें नोपाना, चेसव, मान आदिकी प्रेरणा रही, लेकिन बादकी यह कला अपने पैरों आगे बढ़ी। कहानी और उपन्यासकी कला दिन-प्रतिदिन नवीन हो रही है। तक्रुपि, टेव, वशीर, क़ारर, वकिं, एस० के० पोटेक्काट जैसे भाषुक कलाकार इन क्षेत्रमें प्रमुख हैं। प्रतिभाशाली नौजवान लेखकोंकी मख्या तो अमूल्य है।

जीवनीके क्षेत्रमें ए० डी० हरिशर्मा, सीतारामन्, पी० के० परमेश्वरन् नायर और के० सुरेन्द्रन्की लेखनीने सफलता प्राप्त की है। भ्रमण सम्बन्धी साहित्यमें एस० के० पोटेक्काट अद्वितीय हैं। निबन्धमें के० पी० केशवमेनवन, के० दामोदरन्, सी० जे० तोमस और एम० गोविन्दन्की नेवारण कृतधनामें स्मरणीय है। हास्य-साहित्यकी मेखला ड० वी० कृष्ण पिल्लै, नजयन, आनन्दकुट्टन्, राजराजवर्मा और एन० पी० चेन्पन् नायरने संपन्न है।

आजकल केरलमें सैकड़ों मासिक पत्रिकाएँ और साप्ताहिक पत्र निकल रहे हैं। इनमें मौलिक और अनूदित कथा, कविता, लेख आदि प्रकाशित हो रहे हैं। हिन्दी, बँगला, मराठी जैसी भाषाओंका परिचय बढ़ता जा रहा है। विश्व-साहित्यकी नवीन प्रवणताओंमें केरल परिचित है। मिद्धहस्त भाषुक कलाकारोंकी एक नयी पीढ़ी आगे बढ़ रही है। निस्सन्देह उनकी लेखनी केरलकी कला और साहित्यमें अभूतपूर्व क्रान्ति उत्पन्न करेगी। —ए० न०

**मसनवी**—मसनवीका शाब्दिक अर्थ 'ठो' होता है। वह काव्यका ऐसा रूप है, जिसके हर शेरके दोनों मिस्रे एक ही रद्दीफ और काफियेमें होते हैं। हर शेरका रद्दीफ और काफिया आपसमें अलग-अलग भी हो सकता है। इसलिए मसनवीमें शायरको क्रमबद्ध विषयवर्णनमें बड़ी आनानी होती है। कमीडा या गजलमें सब शेरोंमें एक ही रद्दीफ और काफियेकी पाबन्दीके कारण क्रमबद्ध वर्णन कठिन होता है, परन्तु मसनवीमें यह पाबन्दी नहीं है।

मसनवीके लिए सात बहुरें नियत हैं। इन्हीं सात बहुरोंमें मसनवी लिखी जा सकती है। मसनवीमें शेरोंकी मख्याकी कोई सीमा नहीं है। छोटी मसनवियाँ आठ, दस, बारह शेरोंकी भी हैं और बड़ी मसनवियोंमें शेरोंकी सख्या हजारोंतक पायी जाती है। फारसीमें फिरदौसीका प्रसिद्ध 'शाहनामा' मसनवी ही है। इसमें नाठ हजार शेर हैं।

मसनवीमें विषयकी भी कोई सीमा नहीं है। कवि जिस विषयपर चाहे, मसनवी लिख सकता है। उर्दू मसनवी लिखनेवालोंने मसनवियोंमें आख्यान भी लिखे हैं, भगवान्की प्रशंसा भी की है तथा साहित्यिक तत्त्वों और प्राकृतिक दृश्योंको भी चित्रित किया है।

'मसनवी'की खूबी यह है कि जिस घटना या वृत्तका वर्णन किया जाय उसे सरलता तथा विस्तारके साथ इस प्रकार वर्णित किया जाय कि वह घटना आँखोंके सामने फिरने लगे और पूरा वातावरण चलचित्रकी तरह सामने आ जाय।

उर्दूकी मसनवियोंसे हमको साहित्यिक तत्त्वोंके साथ बहादुरीकी घटनाओं तथा उन सामाजिक स्थितियोंका ज्ञान होता है जो तत्कालीन रहन-सहन, रीति-रिवाजका यथातथ्य परिचय देती हैं।

उर्दूके अधिकतर कवियोंने छोटी-बड़ी मसनवियाँ लिखी हैं। इनमें 'मीर', 'मीर हसन', दयाशंकर 'नमीम', मिर्जा 'शौक' और 'कलक' मशहूर हैं। 'रामायण' तथा 'श्रीमद्भगवद्गीता'के उर्दूमें जितने अनुवाद हुए हैं वे सब 'मसनवी'के रूपमें ही हैं। उर्दूके नये कवियोंने भी मसनवियाँ लिखी हैं। उनमें नयी सामाजिक और राजनीतिक चेतना मिलती है। इनमें इकबालका 'साकीनामा' और सरदार जाफरीका 'नयी दुनियाको सलाम' अधिक प्रसिद्ध हैं।

हिन्दीके प्रेमसाख्यानक काव्यकी परम्परामें इसी काव्य-रूपको अपनाया गया है। जायसीका 'पद्मावत' मसनवी ही है। इस दृष्टिसे मसनवीको भी एक ऐसे कथाकाव्यका प्रतिरूप कह सकते हैं, जो महाकाव्यके निकट पहुँच सकता है। —म०

**महफिल**—साकेतिक रूपसे उपासना अथवा साधनाका स्थान। जगत्के अर्थमें भी सूफी कवि इसका प्रयोग करते हैं।  
—रा० पू० ति०

**महाकरुण**—दे०—‘करुण रस’।

**महाकाव्य**—महाकाव्यकी परिभाषा निश्चित करनेवाले प्राचीनतम भारतीय आलंकारिक भामह (पाँचवीं शताब्दी ई०) हैं। उनके अनुसार लम्बे कथानकवाला, महान् चरित्रों पर आश्रित, नाटकीय पंचसन्धियोंसे युक्त, उत्कृष्ट और अलंकृत शैलीमें लिखित तथा जीवनके विविध रूपों और कार्योंका वर्णन करनेवाला सर्गवद्ध सुखान्त काव्य ही महाकाव्य (काव्याल० १ १९. २१) होता है। दण्डी (छठी शताब्दी ई०) ने भामहकी परिभाषाको समेटते हुए भी महाकाव्यके स्थूल बाह्य लक्षणोंपर अधिक जोर दिया है (काव्यादर्श १ १४ १९)। उनके अनुसार महाकाव्य वह है जिसका कथानक इतिहास या कथासे उद्भूत हो, जिसका नायक चतुर और उदात्त हो, जिसका उद्देश्य चतुर्वर्गफलकी प्राप्ति हो, जो अलंकृत, भावों और रसोंमें भरा हुआ और बड़े आकारका, सर्गवद्ध और पंचसन्धियोंसे युक्त काव्य हो। दण्डीने महाकाव्यके प्रारम्भ, वर्णनीय वस्तु-व्यापार तथा सर्ग और छन्दके सम्बन्धमें विशेष ध्यान दिया है। इसमें स्पष्ट ज्ञात हो जाता है कि उनके लक्ष्य-ग्रन्थ ‘महाभारत’, ‘रामायण’ नहीं, बल्कि अश्वघोष और कालिदासके महाकाव्य थे। दण्डीकी परिभाषा ही आगे चलकर अधिक प्रचलित हुई और हेमचन्द्र तथा विश्वनाथ कविराजने उसीमें कुछ बातें जोड़कर अपने लक्षण बनाये। हेमचन्द्र (बारहवीं शताब्दी ई०) ने यद्यपि रामायण-महाभारतको ध्यानमें नहीं रखा, पर सस्कृतके अतिरिक्त प्राकृत और अपभ्रंशके महाकाव्योंकी ओर उनकी दृष्टि गयी थी। ‘पद्यं प्रायः सस्कृतप्राकृतापभ्रंशग्राम्यभाषानिवद्धभिन्नान्त्य-वृत्तसर्गाव्वाससन्ध्यवस्कन्धकवन्ध सत्संधिशब्दार्थवैचित्र्योह महाकाव्य’ (काव्यानु० अ० ६), फिर भी उनकी परिभाषा दण्डीकी परिभाषासे अधिक भिन्न नहीं है। उनकी परिभाषामें नवीनता इतनी ही है कि उन्होंने लक्षणोंको शब्दवैचित्र्य और अर्थवैचित्र्य और उभयवैचित्र्यमें रसानुरूप समर्पण, अर्थानुरूप छन्द, समस्त लोक-रजकता आदिका होना आवश्यक माना है (काव्यानु० अ० ८)। उन्होंने ‘देश-काल-पात्रचेष्टा कथान्तरानुपजम्’ कहकर महाकाव्यमें जीवनके व्यापक अनुभवों और कार्योंका चित्रण करनेकी आवश्यकता बतायी है। सम्भवतः यह लक्षण उन्होंने प्राकृत, अपभ्रंश और सस्कृतके पौराणिक, ऐतिहासिक और रोमांसिक शैलीके महाकाव्योंको ध्यानमें रखकर निर्धारित किया है। विश्वनाथने पूर्ववर्ती सभी आचार्योंके मतोंका समाहार करके, पर विशेष रूपसे दण्डीकी परिभाषाके आधारपर, अपने लक्षण निर्धारित किये हैं (सा० द० ६ ३१५-३२८)। उनके आदर्श ग्रन्थ माघ, भारवि और श्रीहर्षके महाकाव्य हैं। इसलिए उन्होंने अपनी परिभाषामें महाकाव्यके बाह्य या स्थायी लक्षणोंका ही अधिक निर्देश किया है, उसके मूल तत्त्वोंपर आधारित स्थायी लक्षणोंका नहीं। उन्होंने यह शर्त भी लगा दी कि महाकाव्यका नायक कुलीन क्षत्रिय या देवता होना चाहिये और महाकाव्यमें

आठ या आठसे अधिक सर्ग होने चाहिये। रुद्रट (सातवीं शताब्दी ई०) की महाकाव्य सम्बन्धी मान्यता उपर्युक्त सभी आचार्योंकी मान्यताओंसे अधिक व्यापक है। (काव्याल० अ० १६ २-१९)। उन्होंने सस्कृतके परवर्ती महाकाव्योंके अतिरिक्त रामायण-महाभारत तथा प्राकृत, अपभ्रंश और सस्कृतके पौराणिक रोमांसिक महाकाव्योंको भी ध्यानमें रखकर महाकाव्यके लक्षण निर्धारित किये हैं। उन्होंने पद्यवद्ध कथाके उत्पाद्य और अनुत्पाद्य तथा महत् और लघु, ये दो प्रकारके भेद करके केवल महत्प्रबन्धों ही महाकाव्य कहा है, चाहे उसकी कथा उत्पाद्य हो या अनुत्पाद्य। उन्होंने अवान्तर कथाओंकी आवश्यकताके साथ युग-जीवनके विविध रूपों, पक्षों और घटनाओंको चित्रित करनेकी बात बहुत स्पष्ट रूपमें और विस्तारसे कही है। उनके अनुसार महाकाव्यका नायक द्विजकुलोत्पन्न, सर्वगुणसम्पन्न, महान् वीर, विनिर्गुण, शक्तिमान्, नीतिज्ञ, कुशल राजा होता है और अन्तमें उसीकी विजय होती है। साथ ही, महाकाव्यमें प्रतिनायक और उसके कुलका भी वर्णन रहता है। उत्पाद्य कथानकवाले महाकाव्योंमें रुद्रटके मतमें प्रारम्भमें सन्नगरी-वर्णन और नायकके वशकी प्रशंसा होती है और उसमें अलौकिक और अतिप्राकृत तत्त्वोंका भी समावेश रहता है। ये बातें प्रायः कथा-आख्यायिकाओंमें मिलती हैं। अतः रुद्रटने कथात्मक (पौराणिक-रोमांसिक) महाकाव्योंकी स्थिति भी स्वीकार की है, जिसे अन्य आचार्योंने नहीं माना है। इस तरह पद्यवद्ध कथाका, जिसे पाश्चात्य देशोंमें रोमान्स या रोमांसिक कथाकाव्य कहा जाता है, महाकाव्यपर जो प्रभाव पड़ा है, उसे केवल रुद्रटने ही परिलक्षित किया है।

प्राचीन पाश्चात्य काव्यशास्त्रियोंमें अरस्तूने महाकाव्यके सम्बन्धमें सबसे अधिक विचार किया है। यूनानमें उस समय काव्यके तीन रूप, महाकाव्य, गीतिकाव्य और दुखान्त नाट्यकाव्य प्रचलित थे। अरस्तूके अनुसार महाकाव्य वह काव्यरूप है, जिसमें कथात्मक अनुकरण होता है, जो पट्टपदी छन्द (हिक्सामीटर) में लिखा जाता है, जिसका कथानक दुखान्त नाटकके समान अन्वितियुक्त और किसी सम्पूर्ण आद्यन्त घटनाका वर्णन करनेवाला होता है और कथानकका आदि, मध्य और अन्त्ययुक्त जीवन्त विकास दिखाया जाता है, जिससे वह जीवित प्राणीकी तरह पूर्ण इकाई प्रतीत होता है। महाकाव्यमें समुचित आनन्द प्रदान करनेकी क्षमता होती है। उसका रूप-गठन इतिहाससे बहुत भिन्न होता है, क्योंकि कवि महाकाव्यकी सामग्रीका इतिहाससे इस प्रकार चयन करता है कि उसमें सम्बन्धयुक्त अन्विति दिखलाई पड़ती है जो इतिहासमें नहीं होती। अरस्तूके अनुसार कवि पूर्वकालीन या समकालीन घटनाओंका वर्णन भी महाकाव्यमें अवान्तरकथाके रूपमें कर सकता है अथवा विविध वस्तु-व्यापारोंका विवरणात्मक वर्णन कर सकता है, जिससे युग-जीवनके विविध पक्षों और रूपोंका सम्यक् उद्घाटन हो सके। उन्होंने महाकाव्यमें नाटकीय तत्त्वों, अतिप्राकृत और अलौकिक कार्यों या घटनाओं, कथानकमें प्रयुक्त कल्पना और सम्भावनापर आधारित तथ्यों, तथा महाकाव्यकी भाषा और शब्द-चयनपर भी विचार

किया है। इस तरह उनकी परिभाषा गाथाचक्रोंसे विकसित विकसनशील महाकाव्योंके आधारपर निर्मित हुई है जो यूरोपके परवर्ती अलंकृत महाकाव्योंपर पूर्णतया घटित नहीं होती।

प्रारम्भिक या विकसनशील महाकाव्योंमें अनिवार्य रूपसे रोमासिक तत्त्व रहा करते थे। उन महाकाव्योंमें रोमासिक कल्पनाएँ अलौकिक और अतिप्राकृत तत्त्वों तथा कथानक-रुद्धियोंका आश्रय लेकर प्रयुक्त हुई हैं। वर्जिलने शास्त्रीय शैलीके जिन महाकाव्योंका प्रारम्भ किया, उनमें ये रोमासिक तत्त्व अधिक नहीं होते। इसी कारण आगे चलकर महाकाव्य और रोमासिक कथाकाव्य (रोमास), ये दो भिन्न काव्यरूप हो गये। मध्ययुगमें यूरोपकी परिस्थितियाँ ऐसी थीं, जिनमें रोमासिक कथाकाव्योंका बहुत अधिक प्रचार हुआ और महाकाव्यका उदात्त काव्यरूप मुला दिया गया। किन्तु पुनर्जागरण युगमें महाकाव्यका सम्मान फिर बढ़ा और दाँते, एरियास्टो, स्पेन्सर, कैमास, टेसो, स्पेन्सर और मिल्टनने उसे चरमोत्कर्षपर पहुँचाया। इनमेंसे कुछके महाकाव्योंपर रोमासिक कथाकाव्यका प्रभाव बहुत अधिक है। पुनर्जागरण-युगके आलोचकोंमें इस प्रश्नपर बहुत मतभेद था कि महाकाव्यमें रोमासिक तत्त्वोंका क्या स्थान होना चाहिये। इटलीका प्रसिद्ध लेखक दावेनॉत तो शास्त्रीय महाकाव्योंका इतना पक्षपाती था कि वह एरियास्टो और दाँतेके महाकाव्योंको, उनकी रोमासिक प्रवृत्तिके कारण, महाकाव्य माननेको तैयार नहीं था। इसके विपरीत टेसोने, जिसने स्वयं रोमासिक शैलीका महाकाव्य लिखा है, अपनी आलोचनाओंमें एरियास्टोका जोरदार समर्थन किया है। उसने महाकाव्यको शास्त्रीय नियमोंके बन्धनमें जकड़नेवालोंका विरोध करते हुए कहा कि महाकाव्य और रोमासिक कथाकाव्यमें कोई तात्त्विक अन्तर नहीं है। नोलहवीं शताब्दीतक तो टेसोका यह सिद्धान्त मान्य रहा, पर सत्रहवीं-अठारहवीं शताब्दीके आलोचकोंने दोनोंको भिन्न काव्यरूप माना और महाकाव्यकी उदात्तता, गम्भीरता, अन्विति और आदरोंपर अधिक जोर दिया। बाँझका नाम विशेष उल्लेखनीय है।

आधुनिक युगके पाश्चात्य आलोचकोंने महाकाव्यकी परिभाषाको अधिक व्यापक बनानेका प्रयत्न किया है। डब्ल्यू० पी० करके मतमें 'महाकाव्यमें चरित्रोंकी कल्पना बहुत ही स्पष्ट और सम्पूर्ण रूपमें की जाती है, अतः उनकी विभिन्न मन स्थितियाँ और नमस्त्राओंके चित्रणके कारण महाकाव्यमें नाना प्रकारके दृश्यों और गुणोंका चित्रण स्वभावतः हो जाता है। इस प्रकार इसमें समग्र जीवनके कार्य-कलाप जीवन-वधाका रूप धारण कर लेते हैं। महाकाव्यकी सफलता कविकी कल्पना शक्ति और चरित्र-चित्रणपर निर्भर होती है। कुछ महाकाव्योंमें कथानक (यदि नाटकीय गुणोंमें युक्त नहीं होना और नायक महत्त्व-पूर्ण होना है, फिर भी ऐसे कथानकोंमें एक विशेष गरिमा होती है जिससे वे महाकाव्य माने जाते हैं' (एपिक पट रोमास पृ० १७)। अंग्रेजीके एक अन्य आलोचक जवर क्रोन्वीका कहना है कि बड़े आकारके कारण ही कोई काव्य महाकाव्य नहीं हो जाता। जब उसकी शैली

महाकाव्यकी शैली होगी, तभी उसे महाकाव्य माना जायगा और वह शैली कविकी कल्पना, विचारधारा तथा उनकी अभिव्यक्तिमें जुड़ी रहती है। इस शैलीके काव्य (महाकाव्य) हमें एक ऐसे लोकमें पहुँचा देते हैं जहाँ कुछ भी महत्त्वहीन और अमारगर्भित नहीं होता। महाकाव्यमें एक पुष्ट, स्पष्ट और प्रतीकात्मक उद्देश्य होता है जो उसकी गनिका आधुन्य संचालन करता है (ट्रि एपिक, पृ० ४१-४२)। मी० एम० वावराने महाकाव्यकी परिभाषा निश्चित की है, 'महाकाव्य बृहदाकार कथात्मक काव्यरूप है, जिसमें कुछ महत्त्वपूर्ण और गरिमायुक्त घटनाओंका वर्णन होता है और जिसमें कुछ चरित्रोंके क्रियाशील और भयंकर कार्योंमें भरे जीवनकी कथा होती है। उसके पढ़नेसे हमें एक विशेष प्रकारका आनन्द प्राप्त होता है, क्योंकि घटनाएँ और पात्र हमारे भीतर मनुष्यकी महत्ता, गौरव और उपलब्धियोंके प्रति दृढ़ आस्था उत्पन्न करते हैं' (क्राम वर्जिल टु मिल्टन : पृ० १)। अन्तमें यहाँ स्वच्छन्दतावादके प्रवर्तक वाल्टेयरका मन दिया जा रहा है, जिसे मैकनील टिक्मनने महाकाव्यकी सबसे व्यापक और नमीचीन परिभाषा मानकर उद्धृत किया है—'ऐसे काव्य-ग्रन्थ ही महाकाव्य नामके अधिकारी हैं जिनमें किसी महती घटनाका वर्णन होता है और जिन्हें नमाज व्यवहारतः महाकाव्य मानने लगते हैं। चाहे उसकी घटना मरल हो या जटिल, चाहे एक स्थानपर घटित होनेवाली हो या उसका नायक ससारभरमें भटकता फिरे, चाहे उसमें एक नायक हो या अनेक, चाहे उसका नायक अभाग्य हो या सौभाग्यशाली, भयंकर श्रेणी हो या धर्मात्मा, चाहे वह राजा हो या सेनापति या इनमेंसे कुछ भी न हो, चाहे उसने दृश्य महासागरके हों या धरतीके, स्वर्गके हों या नरकके, इससे कुछ नहीं बनता विगडता। इसके बावजूद कोई मान्य महाकाव्य तबतक महाकाव्य कहा जाता रहेगा जबतक आप उसके गुणोंके अनुरूप उसका कुछ और नामकरण नहीं कर देते।' (इंगलिश एपिक एण्ड हीरोइक पोइट्री : पृ० ९)।

वाल्तेयरका अभिप्राय यह है कि महाकाव्यमें कुछ ऐसे गुण होते हैं जो भले ही शब्दोंमें व्यक्त न किये जा सकें, पर समाज अपनी महज बुद्धि द्वारा उन्हें पहिचानता है। अतः किसी काव्यका महाकाव्य होना कुछ बाह्य लक्षणों या परम्परागत रूढ़ियोंके अपनाये जानेपर नहीं, बल्कि समाजकी स्वीकृतिपर निर्भर है। उस स्वीकृतिके लिए वाल्टेयरने केवल एक शर्त रखी है और वह है महाकाव्यमें घटनाका महती या गरिमायुक्त होना। इस तरह वाल्टेयरने यह सिद्ध किया है कि नकीर्ण मानदण्डसे महाकाव्यका स्वरूप-निर्णय नहीं हो सकता। मैकनील टिक्मनने भी इसी मतका समर्थन करते हुए लिखा है—'यद्यपि महाकाव्यका एक निश्चित स्वरूप होता है, पर उने सकीर्ण लक्षणोंके बन्धनमें नहीं बाँधा जा सकता। उदाहरणार्थ, शास्त्रीय महाकाव्यका यह नियम कि उसमें कल्पित और अविश्वसनीय आश्चर्योंके तत्त्व नहीं होने चाहिये यदि दृढ़तापूर्वक स्वीकृत किया जाय तो अनेक महान् महाकाव्योंको महाकाव्यकी श्रेणीसे निकाल देना पड़ेगा।' (वही, पृ० १८-१९)। वस्तुतः महा-



काव्यकी ऐसी व्यापक परिभाषा होनी चाहिये जिसके अनुसार शास्त्रीय, रोमासिक, नाटकीय, मनोवैज्ञानिक, प्रतीकात्मक आदि सभी प्रकारके तथा सभी देशों और कालोंके महाकाव्योंकी परख हो सके। ऐसी एक परिभाषा यह हो सकती है—‘महाकाव्य वह छन्दोबद्ध कथात्मक काव्यरूप है, जिसमें क्षिप्र कथा प्रवाह या अलंकृत वर्णन अथवा मनो-वैज्ञानिक चित्रणसे युक्त ऐसा सुनियोजित, सागोपाग और जीवन्त लम्बा कथानक हो, जो रसात्मकता या प्रभावान्विति उत्पन्न करनेमें पूर्ण समर्थ हो सके, जिसमें यथार्थ, कल्पना या सम्भावनापर आधारित ऐसे चरित्र या चरित्रोंके महत्त्वपूर्ण जीवनवृत्तका पूर्ण या आंशिक रूपमें वर्णन हो जो किसी युगके सामाजिक जीवनका किसी-न-किसी रूपमें प्रतिनिधित्व कर सके, जिसमें किसी महत्प्रेरणाले अनुप्राणित होकर किसी महदुद्देश्यकी सिद्धिके लिए किसी महत्त्वपूर्ण, गम्भीर अथवा रहस्यमय और आश्चर्योत्पादक घटना या घटनाओंका आश्रय लेकर सन्निष्ठ और समन्वित रूपसे जातिविशेष या युगविशेषके समग्र जीवनके विविध रूपों, पक्षों, मानसिक अवस्थाओं और कार्योंका वर्णन और उद्घाटन किया गया हो और जिसकी शैली इतनी गरिमामयी और उदात्त हो कि युग-युगान्तरतक महाकाव्यको जीवित रहनेकी शक्ति प्रदान कर सके।’

महाकाव्यकी इस परिभाषामें विभिन्न युगों और देशोंके विभिन्न शैलियोंके महाकाव्योंमें प्राप्त स्थायी लक्षणोंका समावेश हो गया है। उन्हें मोटे तौरपर महाकाव्यके निम्नलिखित अवयवोंके स्वरूपमें विभाजित करके उपस्थित किया जा सकता है—१. महदुद्देश्य, महत्प्रेरणाले और महती काव्य-प्रतिभा, २. गुरुत्व, गम्भीर्य और महत्त्व, ३. महाकार्य और युगजीवनका समग्र चित्रण, ४. सुमधुरित जीवन्त कथानक, ५. महत्त्वपूर्ण नायक तथा अन्य पात्र, ६. गरिमामयी उदात्त शैली, ७. तीव्र प्रतिभावान्विति और गम्भीर रस-व्यञ्जना, ८. अनवरुद्ध जीवनी-शक्ति और सशक्त प्राणवत्ता।

ये तत्त्व या लक्षण सर्वांश या अधिकांशमें जिन काव्योंमें प्राप्त होंगे वे ही वास्तविक रूपमें महाकाव्य-पदके अधिकारी हो सकते हैं। यों तो महाकाव्य-रूपमें लिखे गये या माने गये प्रबन्धकाव्य प्रत्येक देशमें बहुत अधिक मिलते हैं, पर उनमें सभी वास्तविक महाकाव्य नहीं होते। महाकाव्यके लक्षणोंका अनुसरण करके अथवा प्रसिद्ध महाकाव्योंका अनुकरण करके लिखे जानेके कारण ही कोई काव्य महाकाव्यकी श्रेणीमें नहीं प्रतिष्ठित हो सकता। ऐसे न जाने कितने वृद्धाकार ग्रन्थ भारत और यूरोपमें लिखे जा चुके हैं, पर उनमेंसे अधिकतर या तो महाकाव्य माने नहीं गये या महाकालने उन्हें विस्मृतिके गर्भमें ढकेल दिया। दूसरी ओर ऐसे काव्य जिनके कवि या तो अज्ञात हैं अथवा जो न जाने कितने हाथोंकी रचना है, और ऐसे काव्य-लेखकोंने कभी सोचा भी नहीं था कि वे महाकाव्य लिख रहे हैं, कालान्तरमें व्यापक प्रभाववाले महाकाव्यके रूपमें मान्य हुए हैं। ऐसे काव्योंने युग युगतक किसी विशेष देश, जाति या समाजके जीवनको प्रभावित और आनन्दित किया है। यही कारण है कि नाटक, कथाकाव्य, इतिहास-पुराण

और गीतिकाव्यके ग्रन्थोंकी जहाँ कोई गणना नहीं हो सकती, वहाँ किसी भाषाके महाकाव्योंके नाम उँगलियोंपर गिने जा सकते हैं और उस भाषाके जाननेवाले अधिकांश लोग उन्हें अच्छी तरह जानते रहते हैं। ऐसा इसलिए है कि महाकाव्य हर समय और हर कवि द्वारा नहीं लिखा जा सकता। उसका एक उपयुक्त समय होता है और जब कोई विराट् चेतनावाला महान् कवि उस उपयुक्त अवसरको पहिचानकर तत्कालीन सामाजिक आवश्यकताओंकी पूर्ति अनजाने ही करनेकी चेष्टा करता है तब सच्चे महाकाव्यका निर्माण होता है।

मसारेके सभी देशोंमें जहाँ महाकाव्यकी रचना हुई है, उसकी परम्परा दो धाराओंमें विभक्त होकर प्रवाहित होती आ रही है—मौखिक परम्परावाली धारा और लिखित परम्परावाली धारा। यद्यपि इन दोनोंमें बहुत अन्तर है, पर वस्तुतः दोनों महाकाव्यकी ही धाराएँ हैं, क्योंकि दोनोंके मूल तत्त्व एक ही हैं। पहले प्रकारके महाकाव्योंको प्राकृत या विकसनशील महाकाव्य (ऑथेंटिक एपिक या एपिक ऑफ ग्रोथ) कहते हैं और दूसरे प्रकारके महाकाव्योंको साहित्यिक या अनुकृत अथवा अलंकृत महाकाव्य (लिटेरी या इमिटेड एपिक या एपिक ऑफ आर्ट)। अनेकानेक अज्ञात कवियोंकी प्रतिभाके योगसे कण्ठानुकण्ठ विकसित होनेवाले महाकाव्य प्रथम धारामें और विशिष्ट कवियों द्वारा अपनी प्रतिभा और कला-प्रदर्शनका करनेकी दृष्टिसे लिखे गये महाकाव्य द्वितीय धारामें आते हैं। यूरोपके प्राचीनतम महाकाव्य ‘इलियड’ और ‘ओडेसी’ हैं जो होमर-श्रुत वताये जाते हैं, पर वस्तुतः जिनका मौखिक परम्परामें सैकड़ों वर्षोंमें विकास हुआ था। इंग्लैण्डका ‘वियोवुल्फ’, जर्मनीका ‘निबुलगेनलीड’, फ्रांसका ‘साग ऑफ दि रोल्ल’ इसी प्रकारके कण्ठानुकण्ठ विकसित महाकाव्य हैं। पहली शताब्दीमें वर्जिलने होमरके महाकाव्योंके अनुकरणपर, किन्तु शास्त्रीय शैलीमें ‘इनीड’ नामक महाकाव्य लिखा और परवर्ती कवियोंने प्रायः वर्जिलकी शास्त्रीय शैलीका ही अनुकरण किया। ये सभी लिखित महाकाव्य दूसरी धारामें आते हैं। इसी तरह भारतमें ‘महाभारत’ और ‘रामायण’ विकसनशील महाकाव्य हैं, जिनके निर्माणमें न जाने कितने अज्ञात कवियोंकी प्रतिभाका योग रहा है और न जाने कितनी शताब्दियोंतक निरन्तर विकसित होते हुए उन्होंने अपना वर्तमान रूप प्राप्त किया है। किन्तु अश्वघोष, कालिदास, माघ, भारवि, स्वयंभू, पुष्पदन्त, तुलसी आदि कवियोंके महाकाव्य अनुकृत या अलंकृत हैं, क्योंकि इस प्रकारके महाकाव्योंका प्रारम्भ ‘रामायण’ और ‘महाभारत’ के अनुकरणपर ही हुआ था, यद्यपि उनकी शैली विशिष्ट कवियोंकी वैयक्तिक प्रतिभाके योगके कारण रामायण-महाभारतसे भिन्न प्रकारकी है। इस प्रकार मौखिक और लिखित (विकसित और रचित) परम्पराके कारण ही महाकाव्यके दो रूप हो गये हैं। प्रारम्भमें तो अनुकृत या अलंकृत धाराके भीतर सर्वत्र शास्त्रीय शैलीके महाकाव्य ही लिखे गये, पर बादमें शास्त्रीय शैलीके बन्धनोंकी प्रतिक्रिया हुई, फलस्वरूप रोमासिक, ऐतिहासिक और पौराणिक शैलीके महाकाव्य भी लिखे जाने लगे। ऐसे महाकाव्योंपर विकसनशील महा-

काव्योंकी रोमानिक और आश्चर्योत्पादक प्रवृत्तिका तथा लोक-जीवनके विस्वासोंका अधिक प्रभाव था।

समाजशास्त्रीय और ऐतिहासिक विकासक्रमकी दृष्टिसे देखनेपर स्पष्ट ज्ञान होता है कि महाकाव्यके विभिन्न रूपों और शैलियोंका विकास समाजके विकासक्रमके अनुरूप हुआ है। विकसनशील महाकाव्य अनिवार्यतः प्रारम्भिक वीर-युग (हीरोइक एज) और सामन्ती वीर-युग (एज ऑफ शिवेलरी) में ही विकसित हुए। विकासोन्मुख सामन्त-युग या सामन्ती साम्राज्य-युगमें विशेष रूपसे शास्त्रीय या 'संस्कृत' शैली (क्लासिकल) के महाकाव्योंकी रचना हुई। हानोन्मुख सामन्त-युगमें रुढ़िवादी प्रवृत्तियोंकी नज़रबंदी और कठोरता तथा सामन्ती मनोवृत्तिके कारण एक ओर तो अतिशय अलङ्घन, रुढ़िवाद और चमत्कारप्रधान महाकाव्य लिखे गये, दूसरी ओर लोकाश्रित धर्म और लोक-विश्वासोंका आश्रय लेकर तथा सामन्ती बन्धनोंके प्रति विद्रोही भावनाके कारण रोमानिक, ऐतिहासिक और पौराणिक शैलीके महाकाव्य लिखे गये। सामन्त-युगके उपरान्त पूँजीवाद-युग वैयक्तिक विद्रोह, राष्ट्रीयता और स्वच्छन्दताकी भावना लेकर अवतरित हुआ, जिनके फल-स्वरूप आधुनिक युगमें स्वच्छन्दतावादी शैलीके महाकाव्य लिखे गये। इस शैलीके अन्तर्गत, रूपककथात्मक (एप्लो-गोरिकल), मनोवैज्ञानिक, नाटकीय, प्रगीतात्मक आदि कई शैलियाँ आ जाती हैं, परन्तु मूल प्रवृत्ति सामन्ती युगकी रुढ़ियों और शास्त्रीय महाकाव्यके लक्षणोंके कठोर बन्धनोंके प्रति विद्रोहकी है। इस तरह महाकाव्य मुख्यतः दो प्रकारके होते हैं—१. साहित्यिक परम्परामें विकसित और २. लोक-कण्ठमें रहकर विकसित लोक-महाकाव्य (फोक एपिक)। अलङ्घन महाकाव्यकी मुख्यतः निम्नलिखित शैलियाँ हैं—१. शास्त्रीय, २. रोमानिक, ३. ऐतिहासिक, ४. पौराणिक, ५. रूपककथात्मक, ६. नाटकीय, ७. प्रगीतात्मक, ८. मनोवैज्ञानिक या मनोविश्लेषणात्मक। हिन्दीमें 'पृथ्वीराजरासो' साहित्यिक परम्परामें विकसित विकसनशील महाकाव्य और 'आल्हखण्ड' लोक-महाकाव्य है। इनके अतिरिक्त 'पद्मावत', 'रामचरितमानस' और 'कामायनी' क्रमशः रोमानिक, पौराणिक और रूपककथात्मक शैलीके महाकाव्य हैं। कामायनीमें मनोवैज्ञानिक और प्रगीतात्मक शैलियोंका भी नामजस्त हुआ है। केशवकी 'रामचन्द्रिका' और लाल कविका 'छत्रप्रकाश' यदि महाकाव्य होते तो उन्हें क्रमशः नाटकीय और ऐतिहासिक शैलीका महाकाव्य माना जाता। —अ० ना० सि०

हिन्दीमें वर्यपि लम्बे आकारके अनेक सर्गवद्ध काव्य-ग्रन्थोंकी रचना हुई, किन्तु उनमेंसे केवल कुछकी ही महाकाव्य कहा जा सकता है और नब्बे वर्षोंमें तो महाकाव्यका प्रायः अभाव ही समझना चाहिये। वास्तवमें हिन्दी भाषाके सम्पूर्ण विकास-कालमें महाकाव्यकी रचनाके लिए उपयुक्त वातावरणका अभाव रहा है।

हिन्दीका आदि काल भारतीय इतिहासमें युद्ध और स्वर्षका समय था। केन्द्रीय राजसत्ताके अभाव तथा राष्ट्रीयता और देशभक्तिकी भावनाके लोपके कारण अराजकता तथा अनिश्चयका ही साम्राज्य था। धार्मिक तथा

नामाजिक दृष्टिसे भी यह युग न्क्रान्ति तथा परिवर्तनका युग था। बौद्ध और जैन धर्म लुप्तप्राय हो चले थे, ब्राह्मण-धर्मका पुनरुत्थान नयी शक्तिके साथ हो चला था। विचार और दर्शनके क्षेत्रमें कोई नयी उद्भावना नहीं हुई, इसके विपरीत चिराचरित रुढ़ियोंके पालनका आग्रह ही अधिक दिखाई पड़ता है। वह राष्ट्रके पतनका युग था।

'पृथ्वीराजरासो' तथा 'आल्हखण्ड' इस कालके दो प्रसिद्ध महाकाव्य हैं, पहलेकी हम साहित्यिक परम्पराका विकसनशील महाकाव्य और दूसरेकी लोक-महाकाव्यकी संज्ञा दे सकते हैं।

रासोका बृहत्तम रूपान्तर जो नागरीप्रचारिणी समामे प्रकाशित है, ६९ समय(सर्ग)का विशाल ग्रन्थ है। इसमें अन्तिम हिन्दू सम्राट् पृथ्वीराज चौहानके जीवन वृत्तिके साथ सामन्ती वीर-युगकी सन्ध्या, रहन-सहन, मान-मर्यादा, खान-पान तथा अन्य जीवन-विधियोंका इतना व्योरेवार और सही वर्णन हुआ है कि इसमें क्लासिकल समय युगजीवन अपने समस्त गुण-दोषोंके साथ यथार्थ रूपमें चित्रित हो उठा है। अध्यात्म, राजनीति, धर्म, योग, कामशाल, मन्त्र-तन्त्र, युद्ध, विवाह, मृगया, मन्त्रणा, दौत्य, मानवीय नौन्दर्य, संगीत-नृत्य, वन-उपवन-विहार, यात्रा, पशु-पक्षी, वृक्ष, फल-फूल, पूजा-उपासना, तीर्थ-भ्रम, देवता-मुनि, स्वर्ग, राज-दरबार, अन्तःपुर, उद्यान-गोष्ठी, शास्त्रार्थ, वसन्तोत्सव तथा सामाजिक रीति-रिवाज—तात्पर्य यह कि तत्कालीन जीवनका कोई पहलू ऐसा नहीं बचा है, जो रासोमें न आया हो। किन्तु इन विषयोंमें भी युग-प्रवृत्तिके अनुसार सबसे अधिक उभार मिला है युद्ध, विवाह, भोग-विलास तथा मृगयाके ही वर्णनोंको और यही कारण है कि 'पृथ्वीराजरासो'में चारित्र्यकी वह गरिमा नहीं आ पायी है जो आदर्श महाकाव्यके लिए आवश्यक है। रासोके ६५वें समयमें पृथ्वीराजकी रानियोंके नाम गिनाये गये हैं, जिनकी संख्या तेरह है। इनमेंसे केवल चारके विवाह समय पक्षकी स्वेच्छासे हुए, शेष सबकी बलात् हरण किया गया था, जिनके लिए युद्ध भी करने पड़े थे। इन विवाहोंके वर्णन रासोमें अत्यधिक विस्तारसे मिलते हैं, जिससे ज्ञान होता है कि ये ही उक्त महाकाव्यके प्रमुख विषय हैं। शहाबुद्दीन गोरीके आक्रमणोंके समय पृथ्वीराज इतना विलासी हो गया था कि नवोमिताके महलसे बाहर निकलना ही नहीं था। उसकी सहायताके लिए रावल मनर सिंह दिल्ली आकर ठहरते थे, किन्तु पृथ्वीराजको इनकी सूचना लेनेकी भी फुर्सत नहीं थी। प्रजामें कष्ट और असन्तोष बढ़ता है। अन्तमें वह शहाबुद्दीन द्वारा बन्दी बनाकर गजनी ले जाया जाना है, जहाँ चन्दके सकेतसे गोरीका वधकर स्वयं भी मर जाता है। इस प्रकार रासो हमारे पतन और गमकी कहानी है।

रासोमें कथानककी मिथिलता, विश्रुतलता तथा असन्तुलित योजना भी अत्यधिक खटकती है। कथानकका जो एक क्षीण तन्तु है भी वह बीच-बीचमें विवाह, मृगया आदिके उवा देनेवाले लम्बे वर्णनोंके कारण टूट जाता है। कथानकमें सुनिश्चित योजना तथा समानुपातिक नव्यनके अभावका कारण कदाचित् यह भी है कि उसके वर्तमान

रूपान्तरमें मूल रचनाके अतिरिक्त प्रक्षेप भी अत्यधिक परिमाणमें हुए हैं।

अतः 'पृथ्वाराजरासो' उत्कृष्ट कोटिके महाकाव्योंकी श्रेणीमें रखे जानेके योग्य नहीं जान पड़ता।

'आल्हखण्ड'में महोद्येके दो प्रसिद्ध वीरों—आल्हा और उदल(उदय सिंह)का विस्तृत वर्णन है। कई शताब्दियोंतक मौखिक रूपमें चलते रहनेके कारण उसके वर्तमान रूपमें जगनिककी मूल रचना खो सी गयी है, किन्तु अनुमानतः उसका मूल रूप तेरहवीं या चौदहवीं शताब्दीतक तैयार हो चुका था। आरम्भमें वह वीर रस-प्रधान एक लघु लोक-गाथा (वैलेड) रही होगी, जिसमें और भी परिवर्धन होनेपर उसका रूप गाथाचक्र(वैलेड साइकिल)के समान हो गया जो कालान्तरमें एक लोक-महाकाव्यके रूपमें विकसित हो गया।

रासोके सभी गुण-दोष 'आल्हखण्ड'में भी वर्तमान हैं। दोनोंमें अन्तर केवल इतना है कि एकका विकास दरवारी वातावरणमें शिष्ट, शिक्षित-वर्गके बीच हुआ और दूसरेका अशिक्षित ग्रामीण जनताके बीच। 'आल्हखण्ड'पर अलंकृत महाकाव्योंकी शैलीका कोई प्रभाव नहीं दिखलाई पड़ता। शब्द-चयन, अलंकार-विधान, उक्ति-वैचित्र्य, कम शब्दोंमें अधिक भाव भरनेकी प्रवृत्ति, प्रमग गर्भत्व तथा अन्य काव्य-रूढ़ियों और काव्य-कौशलका दर्शन उसमें विलकुल नहीं होता। इसके विपरीत उसमें सरल स्वाभाविक ढंगमें, सफाईके साथ कथा कहनेकी प्रवृत्ति मिलती है, किन्तु साथ ही उसमें ओजस्विता और शक्तिमत्ताका इतना अदम्य वेग मिलता है जो पाठक अथवा श्रोताको झकझोर देता है और उसकी सूखी नसोंमें भी उष्ण रक्तका संचार कर साहस, उमग और उत्साहसे भर देता है। उसमें वीर रसकी इतनी गहरी और तीव्र व्यंजना हुई है और उसके चरित्रोंकी वीरता और आत्मोत्सर्गकी उस ऊँची भूमिपर उपस्थापित किया गया है कि उसके कारण देश और कालकी सीमा पार कर समाजकी अजस्र जीवनधारासे 'आल्हखण्ड'की रसधारा मिलकर एक हो गयी है। इसी विशेषताके कारण उत्तरभारतकी सामान्य जनतामें लोकप्रियताकी दृष्टिसे 'रामचरितमानस'के बाद 'आल्हखण्ड'का ही स्थान है और इसी विशेषताके कारण वह सदियोंसे एक बड़े भू-भागके लोक-कण्ठमें गूँजता चला आ रहा है।

मध्यकालमें, जब कि हिन्दी भाषाका गौरव-सूर्य मध्याह्नका, चरम विन्दुका स्पर्श करने जा रहा था, हिन्दीके दो सिद्धहस्त कवियों द्वारा दो महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ रचे गये, जिनमें उत्कृष्ट महाकाव्यके अनेक गुण समाहित हो सके हैं। वे हैं—मलिक मुहम्मद जायसी-कृत 'पद्मावत' तथा गोस्वामी तुलसीदासकृत 'रामचरितमानस'। दोनोंमें सुप्रसिद्ध कथानकोंका आधार लिया गया है, जिनमें जीवनके सभी पहलुओंके सर्वांगीण अनुभव भरनेके पर्याप्त अवसर आये हैं और उनका सुक्ष्मतासे उपयोग भी किया गया है। दोनों महाकवियोंकी भाषा तथा शैलीमें विलक्षण शक्ति है और दोनोंने अपनी भास्वर प्रतिभाकी सहायतासे इस महान् देशके उस उत्थानशील युगके उत्कृष्टतम विचारोंको समेटकर अपनी-अपनी रचनाओंमें मुखरित करनेका सफल प्रयास किया है। किन्तु महाकाव्यकी दृष्टिसे विचार करनेपर दोनों-

में कुछ कमियाँ भी खटकती हैं। 'मानस'में पौराणिकताका अत्यधिक प्रभाव रहनेके कारण कहीं कहीं शिथिल कथानक और अवान्तर कथाओं तथा प्रसर्गोंका आधिक्य हो गया है (विशेषतया वालकाण्ड तथा उत्तरकाण्डमें), इसके अतिरिक्त माहात्म्य और स्तोत्र, देवताओं द्वारा विभिन्न अवसरोंपर पुष्प वर्षा आदिके वर्णनोंकी पुनरावृत्ति, सैद्धान्तिक विवेचनों और प्रचारात्मक उपदेशोंका आधिक्य, सब मिलाकर 'मानस'के काव्यात्मक पक्षको कुछ दबा देते हैं। किन्तु विचित्रताकी बात यह है कि धर्म-परायण भारतीय जनताकी मनोवृत्तिके अनुकूल होनेके कारण उसके दूषण भी भूषण हो गये हैं और इन्हीं विशेषताओंके कारण यह महाकाव्यके साथ साथ धर्म-ग्रन्थ भी बना हुआ है। 'रामचरितमानस' ही ससारका ऐसा अकेला महाकाव्य है, जिसका करोड़ों व्यक्तियोंके बीच धर्मग्रन्थ और काव्य, दोनों ही रूपोंमें आदर है और अकेले इस ग्रन्थने लोक-जीवनको जितनी गहराईतक प्रभावित किया है उतना ममारके किमी भी महाकाव्यने शायद ही कभी किया हो।

'पद्मावत'के नायक रतनसेनके जीवनमें—विशेषतया उसके उत्तरार्द्धमें—कुछ ऐसी घटनाएँ घटित होती हैं, जिनसे एक आदर्श चरितनायकके योग्य उत्कर्षका अभाव उसमें खटकता है। अलावहीन और देवपालके युद्धोंका कारण पद्मावती दिखायी गयी है और अन्तमें उसीके कारण रतनसेनकी पराजय तथा मृत्यु भी दिखायी जानेसे एक ओर जहाँ प्रेम-मार्गमें आत्मोत्सर्गका आदर्श सिद्ध होता है वहीं दूसरी ओर भारतीय आदर्शका हनन भी होता है। राजनीतिक अथवा सामाजिक क्षेत्रमें भी रतनसेनको हम कोई उच्च आदर्श स्थापित करते हुए नहीं देख पाते। उसमें मानव-सुलभ दुर्गुण—जैसे द्रव्यलोभ, रूपलोभ, धनमद, अदूर-दर्शिता, उतावली आदि—भी दिखाई पड़ते हैं। इसलिए स्वाभाविक रूपसे उसके प्रति पाठककी वैनी श्रद्धा नहीं जाग्रत होती—जैसी राम, कृष्ण, भीष्म पितामह, राणा प्रताप आदि वीरश्रेष्ठोंके प्रति होती है। यद्यपि जायसीने वहाँ ऐतिहासिक सत्यकी रक्षा करते हुए सामन्तकालीन प्रवृत्तियोंका यथातथ्य वर्णन किया है, किन्तु इससे महाकाव्यकी उत्कृष्टतापर आघात अवश्य लगता है।

हिन्दी साहित्यका उत्तर-मध्यकाल फिर महाकाव्य-निर्माणके लिए अनुर्वर सिद्ध हुआ। दरवारी वातावरणमें काव्य-ज्ञान-प्रदर्शन द्वारा अधिकसे अधिक सम्मान और धन प्राप्त करनेके लिए इस कालके कवियोंमें काव्य-शास्त्रोंके आधारपर रस, अलंकार, छन्द तथा नायिका-भेदके विस्तृत निरूपण द्वारा पाण्डित्य-प्रदर्शन और चमत्कार-प्रियताकी प्रवृत्ति इतनी अधिक बढ़ गयी थी कि लोक-जीवनको प्रभावित करनेवाले किसी महत् उद्देश्यकी लेकर काव्य रचनाके लक्ष्यकी ओर उनका ध्यान ही नहीं गया। यही कारण है कि रीतिकालीन काव्यधारा विशेषतया मुक्तक-प्रधान रही, प्रबन्ध काव्योंकी रचना प्रबन्ध काव्यके अनुपातमें कम हुई। जो बड़े आकारवाले प्रबन्ध-काव्य हैं उनमेंसे कुछ तो ऐसे हैं जिनमें ऐतिहासिक इतिवृत्त ही प्रधान हैं और विषय-वस्तु, काव्य-शैली, चरित्र-चित्रण तथा उद्देश्यकी महात्ताकी दृष्टिसे जिनका अधिक महत्त्व नहीं है। कुछ पौराणिक-शैली-

के प्रबन्ध-काव्य हैं, जिनकी रचना 'महाभारत', 'रामायण' अथवा 'रामचरितमानस' के अनुकरणपर हुई है। प्रथम कोटिकी रचनाओंमें मान-कृत 'राजविलास', गोरेलाल-कृत 'छत्रप्रकाश', सुदन कृत 'सुजान चरित' तथा जोधराज-कृत 'हम्मीररासो' के नाम लिये जा सकते हैं और द्वितीय कोटिकी रचनाओंमें सबल सिंह चौहानका 'महाभारत', ब्रजवासीदासका 'ब्रजविलास', मधुसूदनदासका 'रामाश्वमेध', पद्माकरका 'रामरसायन', विश्वनाथ मिह-कृत 'रामायण', गुमान मिश्रकी 'कृष्णचन्द्रिका' और केशवदासकी 'रामचन्द्रिका' प्रमुख हैं। इनमेंसे अधिकांशको भ्रमवश महाकाव्य कह दिया जाता है। वस्तुतः महाकाव्यके गुण किसीमें नहीं हैं।

'राजविलास' ऐतिहासिक शैलीका चरित-काव्य है जिसमें मस्कृतके प्रशस्तिमूलक चरित-काव्य तथा हिन्दीके 'पृथ्वीराजरासो' की काव्य-पद्धति अपनायी गयी है। इसमें महाराणा राजमिहके वंशकी उत्पत्ति, उनके पूर्वपुरुषोंका इतिहास, राणाके जन्म, विवाह, युद्ध आदिके साथ उनके पराक्रम तथा ओदार्य आदिका वर्णन हुआ है। असमयमें ही राजसिंहकी मृत्यु (सन् १६८० ई०) के कारण ग्रन्थकी रचना भी आगे न बढ़ सकी और वह अपूर्ण रह गया है। इसमें कुल १८ विलास हैं, किन्तु ऐतिहासिक वृत्त-वर्णन ही इसका प्रधान उद्देश्य ज्ञात होता है। इनमें न तो कथानककी अन्विति है और न वीर रसके अतिरिक्त अन्य रसोंकी अग्ररूपमें योजना ही हुई है। नायककी जीवनकी विविध परिस्थितियोंमें रसकर उसके चरित्रका पूर्ण उत्कर्ष दिखानेमें भी ग्रन्थकार सफल नहीं हो सका है और न भाषा तथा शैलीमें ही महाकाव्योचित गरिमाकी झलक मिल पाती है। इन कारणोंसे 'राजविलास' को महाकाव्य नहीं माना जा सकता।

'छत्रप्रकाश' में छत्रसाल बुन्देलेशी कीर्तिका वर्णन है और यद्यपि इसमें कुल छव्वीस अध्याय हैं, किन्तु पूरे ग्रन्थमें नीरस ऐतिहासिक इतिवृत्तात्मकता ही दिखाई पड़ती है, सरस मार्मिक श्लोकोंके चुनावके साथ जिस मर्मस्पर्शाभाव-व्यञ्जनाकी महाकाव्यमें आवश्यकता होती है, उसका इसमें नितान्त अभाव है। इतिहासकी दृष्टिसे 'छत्रप्रकाश' महत्त्वकी पुस्तक है, क्योंकि उसमें सब घटनाएँ सच्ची और सब व्योरे ठीक-ठीक दिये गये हैं, किन्तु इसे महाकाव्य माननेका कोई आधार नहीं दिखाई पड़ता।

'सुजान-चरित' में सुजान सिंह जाटके जीवन तथा युद्धोंका वर्णन है, किन्तु उनका चरित्र इतना उदात्त तथा लोक-प्रसिद्ध नहीं कि उसके आश्रयपर महाकाव्यकी रचना हो सके। 'सुजान-चरित' अत्यन्त साधारण कोटिकी रचना है, जिसमें न तो जीवनके विविध पक्षोंका ही समावेश हो सका है और न उसकी शैली तथा उसकी शब्द-योजनामें ही सजीवताके कोई लक्षण वर्तमान है।

'हम्मीररासो' उन्नीसवीं शताब्दीकी रासो-परम्परा में सम्भवतः अन्तिम महत्त्वपूर्ण काव्यग्रन्थ है। यद्यपि यह १७९ छन्दोंका एक बड़ा ग्रन्थ है, किन्तु सगोंमें विभक्त नहीं है। जोधराजने अपने आश्रयदाता राजा चन्द्रमानके अनुरोधसे उनके पूर्वज हम्मीरदेवके चरित्रका वर्णन करनेके लिए इस काव्यकी रचना की। यद्यपि इसमें महा-

काव्यकी वस्तु-वर्णन सम्बन्धी अनेक रूढ़ियों, जैसे, प्रकृति, युद्ध, मंयोग तथा विप्रलम्भ, कुमारोदय, नगरावरोध, मृगया, यत्न, मन्त्रणा, दौत्य, नगर, देश आदिके वर्णनकी पद्धति भी अपनायी गयी है, फिर भी उद्देश्यकी महत्ता, महत्प्रेरणा, कथानककी सघटित योजना, तीव्र प्रभावान्विति, अनवरुद्ध जीवनी-शक्ति आदिके अभावमें महाकाव्य नहीं माना जा सकता। नायककी पराजय तथा मृत्युके कारण यह दुःसान्न भी हो गया है।

दूसरी कोटिकी रचनाओंमें सबल सिंह-कृत 'महाभारत', विश्वनाथ मिह-कृत 'रामायण' तथा ब्रजवासीदास कृत 'ब्रज-विलास' यद्यपि पर्याप्त बड़े और लोकप्रिय ग्रन्थ हैं, पर उनमें काव्यात्मकता तथा मौलिकताका अभाव है। साधारण श्रेणीके भक्त पाठकोंके लिए ही उनका महत्त्व है। पद्माकरका 'रामरसायन' वाल्मीकि-रामायणके आधारपर 'रामचरित-मानस' की शैलीमें लिखा गया बड़ा चरितकाव्य है, किन्तु काव्यात्मकता इतनी निम्न कोटिकी है कि विद्वानोंको इसे पद्माकरकी रचना माननेमें भी सन्देह होता है। 'रामाश्वमेध' रीतिकालके अधिकांश प्रबन्धकाव्योंकी अपेक्षा अधिक परिमार्जित शैलीका काव्य है। उसमें 'पद्मपुराण' तथा 'वाल्मीकि-रामायण' के उत्तरकाण्डकी कथाका आधार ग्रहण किया गया है और रामके अश्वमेध यज्ञको केन्द्रबिन्दु बनाकर कथा-वस्तुका विन्यास हुआ है। मधुसूदनदासने इस ग्रन्थकी रचना में 'रामचरितमानस' की शैलीका अनुकरण किया है, जिसमें उन्हें पूर्ण सफलता मिली है। किन्तु उत्कृष्ट काव्य-सौष्ठव तथा उदात्त शैली होते हुए भी उसमें उद्देश्यकी वह महत्ता, जीवनकी वह समग्रता तथा प्रतिभाकी वह उत्कृष्टता नहीं दिखाई पड़ती जो मानसमें है। रामके जीवनकी एक लघु कथाका ही आश्रय लेकर कविने वस्तु-वर्णन-हास-कथानकका अनावश्यक विस्तार किया है, किन्तु केवल बृहत् आकारके आधारपर 'रामाश्वमेध' को महाकाव्य मानना उचित नहीं है।

'रामचन्द्रिका' में कुल ३९ प्रकाश या सर्ग हैं और यद्यपि उसमें भारतीय साहित्यके सर्वोत्कृष्ट नायक 'रामचन्द्र' का समस्त जीवन वृत्त वर्णित है, किन्तु उसका उपयोग केवल छन्द-वैविध्य, पाण्डित्य-प्रदर्शन तथा अलंकार आदिकी योजनामें ही हुआ है—उसके द्वारा केशव न तो किसी महत्कार्यका आदर्श रख सके, न जीवनके विविध पक्षोंका उद्घाटन ही कर सके। केशवकी कल्पना ऐसी विराट् नहीं है जो समस्त युग-समाजके सदसत् रूपोंकी विवेचना और प्रत्यक्षीकरण कर सके। 'रामचन्द्रिका' में कथानककी जीवन्तताका नितान्त अभाव है। वस्तु-वर्णनमें देश-काल-स्वभावके औचित्य अथवा प्रबन्ध-कौशलका तनिक भी ध्यान नहीं रखा गया है। अनपेक्षित वर्णनोंकी भरमार है, जिससे काव्य-सौन्दर्य नष्ट हो गया है। अतिशय छिद्र और अस्वाभाविक कल्पनासे उद्भूत संस्कारोंके प्रयोग, अत्यधिक वस्तु-परिगणनाकी प्रवृत्ति, नाना प्रकारके छन्दोंके प्रभावहीन प्रयोग और पाण्डित्य-प्रदर्शनके आढम्बरके कारण 'रामचन्द्रिका' अत्यन्त दुरुह और कृत्रिम काव्य हो गया है। अतः उसको महाकाव्य क्या, एक सफल प्रबन्ध काव्य भी नहीं माना जा सकता।

गुमान-कृत 'कृष्णचन्द्रिका' का यद्यपि उतना प्रचार नहीं हुआ, किन्तु कई दृष्टियोंसे वह पर्याप्त महत्त्वपूर्ण काव्य है। उसमें 'रामचन्द्रिका' और 'मानस' की शैलियों का सुन्दर समन्वय हुआ है। शास्त्रीय लक्षणों की दृष्टिसे उसमें महाकाव्यके सभी लक्षण वर्तमान हैं—केवल एक अभाव है, वह यह कि एक सर्गमें एक ही छन्द का प्रयोग नहीं हुआ है। यह सब होते हुए भी महाकाव्यके नायकमें जो महत्ता होनी चाहिये वह 'कृष्णचन्द्रिका' के कृष्णमें नहीं मिलती। उसमें उनके जीवन-व्यापी कार्यों का वर्णन नहीं मिलता। उसकी शैली यद्यपि निर्दोष और आकर्षक है, किन्तु उसमें महाकाव्योचित उदात्तता और गम्भीरता नहीं है, जो कविकी महाप्राणता, विराट् कल्पना और गम्भीर दृष्टिसे उद्भूत होती है।

हिन्दी का वर्तमान काल सामन्त-युगके अन्त और पूँजीवादी प्रवृत्तियोंके उदयके साथ अवतरित हुआ। व्यक्ति-स्वातन्त्र्यके बढ़ते हुए आन्दोलनने इस कालके साहित्य और सस्कृतिको भी एक नयी दिशा दी और प्रेरित किया, जिसके फल-स्वरूप काव्यमें भी व्यक्तिगत चिन्तनके साथ आत्मानुभूतिने जोर पकड़ा। आधुनिक वैज्ञानिक खोजोंके प्रकाशमें पुराने विश्वासों, आचारों तथा मान्यताओंकी मनुष्यने नये ढंगसे व्याख्या की।

वर्तमान कालमें हिन्दीमें लम्बे आकारके प्रबन्ध-काव्योंकी वाढ़-सी आ गयी। उनमेंसे अधिकांशकी स्वयं उनके रचयिताओंने महाकाव्यकी संज्ञा दी है और कुछको उनके आकार आदिके कारण भ्रमवश महाकाव्य माना जाता है। इस प्रकारकी रचनाओंके अन्तर्गत निम्नलिखित ग्रन्थोंका नाम लिया जा सकता है—१ 'राम-स्वयंवर'—महाराज रघुराज सिंह, २ 'रामचन्द्रोदय'—रामनाथ ज्योतिषी, ३ 'रामचरित-चिन्तामणि'—रामचरित उपाध्याय, ४ 'कोशल-किशोर'—वलदेवप्रसाद मिश्र, ५ 'वैदेही-वनवास'—अयोध्या सिंह उपाध्याय 'हरिऔध', ६ 'मेघनाद-वध'—माइकेल मधुसूदन दत्त-कृत मूल बँगलासे अनुवाद मैथिलीशरण गुप्त-कृत ७ 'साकेत सन्त'—वलदेवप्रसाद मिश्र, ८ 'नूरजहाँ'—गुरुभक्त सिंह, ९ 'दैत्यवश'—हरदयाल सिंह, १० 'सिद्धार्थ'—अनूप शर्मा, ११ 'वर्द्धमान'—अनूप शर्मा, १२ 'जननायक'—रघुवीरशरण मिश्र, १३ 'हल्दीघाटी'—श्यामनारायण पाण्डेय, १४ 'जौहर'—श्यामनारायण पाण्डेय, १५ 'आर्यावर्त'—मोहनलाल महतो 'वियोगी', १६ 'मेधावी'—रागेय राघव, १७ 'कुरुक्षेत्र'—'दिनकर', १८ 'विक्रमादित्य'—गुरुभक्त सिंह, १९ 'गान्धीचरित-मानस'—विद्याधर महाजन, २० 'पार्वती'—रामानन्द तिवारी, २१ 'अगराज'—आनन्दकुमार।

इन काव्योंमें वह शक्ति नहीं है, जो उन्हें अमरता प्रदान कर सके। अनाकर्षक तुकबन्दी, अशक्त भाषा, उपयुक्त शब्दोंके चयनकी अक्षमता, गम्भीर जीवन-दर्शनका अभाव और कल्पना-शक्तिकी हीनताके कारण न तो उनमें गुरुत्व, गाम्भीर्य और महत्त्व आ सका है और न शैली ही महाकाव्योचित गरिमा और उदात्ततासे युक्त हो सकी है। साथ ही एक विचित्रता यह है कि उक्त ग्रन्थोंके रचयिताओंमेंसे अधिकांशने इन प्रबन्ध-काव्योंकी रचना महाकाव्यकी

ही दृष्टिसे की है और उन्हें महाकाव्य माननेका प्राक्कथन आदिमें स्वयमेव कर भी दिया है। ऐसे ही महाकाव्येश-प्राचीं महानुभावोंके प्रति रवीन्द्रनाथ ठाकुरने लिखा है कि इस समयके कवि जैसे 'आओ एक पणिक लिखा जाय' कहकर सरस्वतीके साथ पहलेसे ही बन्दोवस्त करके पणिक लिखने बैठ जाते हैं, प्राचीन कवियोंमें ऐसा फैशन न था (मेघनाद-वधके हिन्दी अनुवादकी भूमिका पृ० १५७, शॉसी, प्र० सं०, म० १९८४)।

महाकाव्यकी दृष्टिसे आधुनिक कालके केवल चार ग्रन्थ विचारणीय हैं। वे हैं—१ हरिऔध-कृत 'प्रियप्रवास', २ मैथिलीशरण गुप्त-कृत 'साकेत', ३ जयशंकर 'प्रसाद'-कृत 'कामायनी', ४ द्वारकाप्रसाद मिश्र कृत 'कृष्णायन'। 'प्रिय-प्रवास' तथा 'साकेत'में आधुनिक बौद्धिकतावादका प्रभाव भली भाँति दिखाई पड़ता है। एकमें यदि 'श्रीमद्भागवत'-की कथाका बौद्धिकीकरण और कृष्ण-राधा आदिके चरित्रोंका उदात्तीकरण है, तो दूसरेमें रामायणके उपेक्षित पात्रोंको प्रकाशमें लाकर उसके देवत्वगुण युक्त पात्रोंको मानव-जीवनके सामान्य धरातलपर उपस्थित करनेका प्रयास किया गया है। किन्तु एकमें कृष्णके प्रवासपर गोपियोंके विरह-वर्णनकी और दूसरेमें प्राचीन कवियों द्वारा उपेक्षिता उर्मिलाके विरह-वर्णनको अत्यधिक महत्त्व देनेके कारण दोनोंका दृष्टिकोण एकांगी हो गया है। मानव-जीवनके अन्य आवश्यक अंग या तो अछूते रह गये हैं या केवल नाममात्र-को ही उनकी चर्चा मिल पाती है। गम्भीर जीवन दर्शनके अभावमें इन कवियों द्वारा उपस्थापित चरित्रोंमें महत्ताका वह उच्च आदर्श नहीं आ सका है जो प्राचीन महाकवियों द्वारा उन्हीं पात्रोंके चरित्राकर्मोंमें पाया जाता है। नवीन युगकी आरम्भिक रचनाएँ होनेके कारण भाषा-शैली आदिका निखार भी उच्चतर स्थितिक नही पहुँच सका है, और यद्यपि आरम्भमें जनताने वड़े चावसे अपनाया, किन्तु समयकी प्रगतिके साथ उनका मूल्य निरन्तर बढ़नेकी अपेक्षा घटता हुआ ही दिखाई पड़ रहा है। समग्र-जीवनके चित्रणकी दृष्टिसे 'कृष्णायन'में अवश्य ही कुछ विशिष्टता दिखाई पड़ती है, किन्तु उसमें शैलीकी उदात्तता, गम्भीर रम्यता, तीव्र प्रभावान्विति, काव्यात्मक उत्कृष्टता तथा जीवनी-शक्तिका अभाव खटकता है। 'मानस'की भाँति 'कृष्णायन' भी सामान्य जनता द्वारा अपनाया जायगा, इसमें सन्देह ही है, क्योंकि इसमें कृत्रिमता तथा अनुकरण-प्रियता ही अधिक है। इस प्रकार उक्त तीनों प्रबन्ध-काव्योंको हम महाकाव्यकी कोटिमें नहीं रख सकते।

'कामायनी' आधुनिक हिन्दी साहित्यका एक ऐसा महत्त्वपूर्ण प्रबन्ध-काव्य है, जिसमें आधुनिक युगकी प्रवृत्तियों और विशेषताओंका पूर्ण प्रतिनिधित्व हुआ है और जो अनेक दृष्टियोंसे हिन्दीके ही नहीं, अपने युगके पूर्ववर्ती समस्त भारतीय महाकाव्योंसे भिन्न एक निराले स्थानका अधिकारी है। 'प्रसाद'ने वर्तमान युगके बुद्धिवादका दुष्परिणाम दिखानेके लिए शतपथ-ब्राह्मणमें वर्णित एक आख्यानका आधार लिया है, जिसमें प्राचीन जल प्लावनके उपरान्त मनु सृष्टिके पुनर्विधानका उपक्रम करते हैं। रूपककी भावनाके अनुसार कामायनी अथवा श्रद्धा विश्वाम-



समन्वित रागात्मिका वृत्ति है, जो मनुष्यको जीवनमें शान्ति प्रदान कर उसे कल्याण-मार्गपर अग्रसर करती है। इडा व्यवसायात्मिका बुद्धि है जो मनुष्यको तर्क-वितर्कके निर्मम जालमें उलझाकर सुख शान्तिसे दूर ढकेल ले जाती है। इसके अतिरिक्त, चिन्ता, लज्जा, काम, वासना आदि नाना-चित्तवृत्तियोंको कल्पनाकी जिस मधुमती भूमिकापर सजाया गया है उससे 'प्रमाद'की उत्कृष्ट कवित्व-शक्तिका परिचय मिलता है।

'कामायनी'की प्रेरणा-शक्ति भारतीय सस्कृतिकी वह उदार कल्याणाभिनिवेशी दृष्टि है, जिसका केन्द्रबिन्दु ममन्वय है। उसमें 'प्रसाद'ने भारतीय सस्कृतिको विश्वमानवकी भस्कृतिमें, व्यक्ति चेतनाको समष्टि-चेतनामें विलीन करके मानवतावादका नवीन और आदर्श रूप उपस्थित किया है। एक सफल द्रष्टाकी भाँति उसमें उन्होंने मानव-जीवनको आदिमे अन्ततक हस्तामलकवत् देखकर उसके मूल रहस्यका उद्घाटन किया है। उद्देश्यकी इसी महत्ताके कारण उसमें वह गुरुत्व, गान्भीर्य और महत्त्व भी आ सका है जिसके कारण कोई काव्य महाकाव्य कहलाता है।

वस्तु-वर्णन तथा भाव-व्यञ्जनामें यद्यपि 'प्रसाद'ने महाकाव्यके शास्त्रीय लक्षणों और चिराचरित रुढ़ियोंका पालन नहीं किया और उसमें मंगलाचरण, सज्जन-दुर्जन-चिन्ता आदि प्रस्तावना सम्बन्धी व्योरो तथा सामाजिक सम्बन्धों, उत्सवों और रीति-रिवाजोंका वर्णन नहीं मिलता, किन्तु आलंकारिकों द्वारा निर्दिष्ट कुछ वस्तुओं—जैसे, नगर, समुद्र, नदी, वन, पर्वत, स्वर्ग, यात्रा, ऊषा, सन्ध्या, रात्रि, चन्द्र-सूर्य-नक्षत्रादि, वसन्त, युद्ध, विप्रलम्भ-सयोग, कुमारोदय, विवाह, राज्याभिषेक आदिका बड़ा ही विशद और सागोपाग वर्णन हुआ है। इनमें भी सबसे अधिक उल्लास कविने प्राकृतिक उपकरणों तथा शृंगारके विविध अवयवोंके वर्णनमें दिखाया है।

उक्त विशेषताओंके साथ ही 'कामायनी'की एक भारी वृष्टि यह है कि उसका कथा-तन्त्र अत्यन्त क्षीण है और उसमें भी दार्शनिकता तथा मनोवैज्ञानिकताका इतना जटिल जंगल है कि वह केवल ऐसे पाठकोंतक ही सीमित रह जाता है जिनका बौद्धिक और सांस्कृतिक स्तर सामान्य धरातलसे पर्याप्त ऊँचा हो। भारतीय भस्कृतिके मूल तत्त्वों, विशेषतया अद्वैतवाद तथा जैवागमके प्रत्यभिज्ञादर्शनके साथ ही साथ आधुनिक मनोविज्ञानके प्रमुख तत्त्वों—फ्रायड-के काम-सिद्धान्त, मार्क्सके द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद, टार्विनके विकासवाद आदि—से जिनका सामान्य परिचय भी न होगा वे निश्चय ही 'कामायनी'में उतना आनन्द नहीं प्राप्त कर सकते। यही कारण है कि उसे वैसी लोकप्रियता कदाचित् नहीं प्राप्त हो सकती, जैसी 'रामचरितमानस' अथवा 'पद्मावत'को प्राप्त है, किन्तु उसका निरालापन भी यही है कि वह घटना-प्रधान और इतिवृत्तात्मक महाकाव्य नहीं है। वह भाव-प्रधान मनोवैज्ञानिक महाकाव्य है, अतः स्वभावतः उसमें मानव-मनके विविध पक्षोंका उद्घाटन और व्याख्या ही प्रधान वस्तु है, घटना-वैविध्य नहीं। इस अभावके होते हुए भी अपनी अन्य विशेषताओंके कारण कामायनीको हिन्दीके उत्कृष्ट महाकाव्योंका कोटिमें स्थान

मिलता है।

उपर्युक्त विवेचनसे यह स्पष्ट है कि हिन्दीमें वास्तविक महाकाव्य केवल पाँच—'पृथ्वीराज रासो', 'आरहखण्ड', 'पद्मावत', 'रामचरितमानस' और 'कामायनी' हैं। अन्य प्रबन्ध-काव्य जिन्हें आकारकी विशालता तथा महाकाव्य सम्बन्धी अन्य रुढ़ियोंके पालनकी दृष्टिसे महाकाव्य माना जाता है, वास्तविक महाकाव्य नहीं, महाकाव्याभास मात्र हो सकते हैं। (दि०—'प्रबन्ध काव्य' और 'चरित काव्य')।

—पा० ना० नि०

महामुद्रांगप्रपात सवैया—दे०—'सवैया', तेरहवाँ प्रकार।

महामुद्रा—बौद्ध तन्त्रोंमें मण्डलचक्र और मुद्रा-मैथुनमें स्त्रियोंका उपभोग आवश्यक अनुष्ठान माना जाता था, यद्यपि वे इस साधनाको भौतिक रूपमें ग्रहण नहीं करते। 'मुद्रा' अर्थात् 'मोद देनेवाला' इस व्याख्यासे मुद्राको नारी रूपमें कल्पित किया गया। सिद्धोंने भगवती नैरात्माको महामुद्राके रूपमें परिकल्पित किया। महामुद्राकी साधना सबसे कठिन साधना मानी जाती थी, इस साधनामें निष्पात होनेके उपरान्त ही साधककी गणना सिद्धाचार्योंमें होती थी। अपनी समक्ष किसी योगिनीको महामुद्रा-रूपमें वरण कर साधक गुरुके पाम जाता है। वहाँ उसे अभिषिक्त किया जाता है, फिर साधक महामुद्राके साथ मण्डलचक्रमें प्रवेश करता है। 'गुह्यसमाजतन्त्र'के अनुसार नारी महामुद्राके तनमें भी पंच तथागतोंका वास है अतः उसकी साधना कर लेनेवालेको तथागत-चक्र भी कहते हैं। इनीलिप महामुद्राकी साधना कर लेनेवाला फिर समस्त वाद्य अनुष्ठानोंसे मुक्त हो जाता है।

महामुद्राको अन्य अनेक रूपों और भागोंमें भी बाँटा गया है। सिद्धोंके कालमें नायिका-भेद भी महामुद्राके अन्य रूपोंके आधारपर किया गया है, यद्यपि इस विभाजन अथवा विभिन्न नामोंके पीछे काव्यशास्त्रकी कोई परम्परा न होकर हठयोग तथा मुद्रा-मैथुन सम्बन्धी गुह्य संकेत ही है। इन अन्य नायिकाओंमेंने डोम्बीमें अद्वैतभाव प्रधान रहता है। क्योंकि यह ज्ञानमे सम्बद्ध है इस कारण नैरात्मा प्रज्ञाको भी डोम्बी कहते हैं। डोम्बीको वायुतत्त्वसे मेलन माना गया है जो प्राण तथा अपान वायुके निरोधसे सम्बद्ध है। डोम्बी परिशुद्धावती है, इसके नायकको कापालिक कहते हैं।

मणिमूलमें सम्पुटीकरणके उपरान्त चण्डाग्नि प्रज्वलित कर साधक अवधूतिकाके द्वारा उसे ऊपरकी ओर प्रवाहित करता है। इसी चण्डाग्निको ग्रहण करनेके कारण अवधूतिकाको चाण्डाली कहा जाता है। महामुद्रा नैरात्माकी इस प्रतीकके द्वारा प्रायः प्रकट किया गया है। चाण्डाली सारे चक्रोंको पार कर ललाट-स्थित कमलचक्रतक पहुँचकर आनन्द उत्पन्न कर पुनः नाभिचक्रमें वापस आ जाती है। यही चाण्डाली अपनी ऊर्ध्व गतिमें डोम्बी और उष्णीष कमलमें पहुँचनेपर सहज सुन्दरी कहलाती है। काण्हापा तो प्रज्ञा-महामुद्राको गृहिणीरूपमें भी वर्णित करते हैं और स्पष्ट कहते हैं कि 'जैसे नमक पानीमें घुल जाता है उसी प्रकार अपनी गृहिणीको अपने चित्तमें धारण

करो' (दोहाकोप)। बादमें वैष्णवोंमें परकीया रूपपर जो इतना आग्रह मिलता है उसका सिद्धोंमें सर्वथा अभाव है। उन्होंने नायिकाके स्वकीया-रूपपर विशेष बल दिया है। वे उसे 'वधू'-रूपमें भी अभिहित करते हैं। परिणयके लिए वरयात्राकी सारी सज्जाका प्रचुर वर्णन मिलता है। सिद्धों द्वारा वर्णित विभिन्न नायिकाओंमें शुण्डिनी भी एक है—जो दो घड़ोंमें बल्कल-चूर्णसे मदिरा खींचती है। उसके मदिरालयके कई द्वार हैं, जिनमेंसे दशम वैरोचन द्वारसे ग्राहक चिह्न दिखाकर आते हैं, जिन्हें वह मदिरा पिलाकर सन्तुष्ट करती है। एक नायिका मातंगी भी है, जो गंगा तथा यमुनाके बीचसे नाव लेकर ले जाती है और सभी यात्रियोंको नावपर बिठाकर वारी-वारीसे उतारती है। मिद्धोंके पदोंमें नायिकाओंका मुग्धात्व, मध्यात्व तथा प्रौढात्व, तीनों ही प्रवृत्तियाँ मिलती हैं। शवरपाकी शवरी मसारसे दूर ऊँचे पर्वतपर मोर-पखोंमें शृंगार किये हुए अबोधप्रकृति बालिकाकी भाँति रहती है। उसकी जिन चेष्टाओंका विवरण शवरपाने दिया है उनसे उमका मुग्धात्व प्रकट होता है (चर्यापद)। कुक्करीपा द्वारा वर्णित वधू-रूपमें मध्यात्व और महामुद्राकी प्रौढा प्रवृत्तिका संकेत योगिनीमें मिलता है, जो रतिप्रिया प्रौढा है एवं नायकको पूर्णतया आनन्द देनेमें समर्थ है (चर्यापद)। कृष्णाचार्यपा इसीको डोम्बी वधू बताते हुए उसके साथ विवाह-समारोह रचाते हैं और इसीको कामचण्डालीकी सहा भी देते हैं। आधी रातको कमल खिलता है, वत्सीस योगिनियाँ उसके दलोंपर झूझा करती हैं, उनकी नायिकाको पशुिनी कहा जाता है, क्योंकि मृगाल वनकर वृद्ध कमलरसको प्रवाहित कर रही है। यही अवधूतिका है जो मृगाल वनकर कमलरसको प्रवाहित करती है, इसे कमलिनी भी कहा जाता है। बौद्धोंकी भावसाधनाके अन्तर्गत बोधिचित्त और शून्यताकी प्रणयकेलिमें विभिन्न रूपकोंको व्यक्त करनेके लिए नायक तथा नायिकाके रूपमें तथागत और भगवत्ती नैरात्माको माना गया, अर्थात् तथागतकी नायिकाको नैरात्मा कहा जाता है। उसी विश्वव्याप्त प्रणयकेलिको साधक बोधिचित्तको नायक और नैरात्मज्ञानको नायिका मानकर अपने चित्तमें आयोजित करता है। —ध०वी०भा०

**महायान**—महायान शब्दका वास्तविक अर्थ इसके दो खण्डों(महा+यान)से स्पष्ट हो जाता है। 'यान'का अर्थ मार्ग और 'महा'का श्रेष्ठ, बड़ा या प्रशस्त समझा जाता है। तात्पर्य उस ऊँचे या प्रगतिशील मार्गसे था, जो हीनयानसे बढकर था। यह लोकोत्तर मार्ग था, जिसका ऊँचा आदर्श था और इसीके कारण ईसापूर्व पहली शताब्दीमें ही बुद्धधर्ममें विभेद हो गया। वैशाली-संगीतिमें पश्चिमी तथा पूर्वी बौद्ध पृथक्-पृथक् हो गये, जिन्होंने त्रिपिटकमें कुछ परिवर्तन किया। पूर्वी शाखाको महासंधिकका भी नाम दिया जाता है, जिससे आगे चलकर महायानका नामकरण किया गया। बुद्धधर्ममें महायानके आरम्भकी तिथि निश्चित करना कठिन है। परमार्थके कथनानुसार कनिष्ककी चौथी संगीतिमें भी महायानकी पूर्वस्थितिका अनुमान लगाया जा सकता है। तिब्बती इतिहासलेखक तारनाथने लिखा है कि कनिष्कके पुत्रके राज्यमें (दूसरी शतीमें) महायानका काफी

प्रसार हो गया था। उस सम्बन्धमें साहित्य भी तैयार हो रहा था। पालि साहित्य(हीनयान साहित्य)में कुछ ऐसा सन्दर्भ आता है, जिससे शत होता है कि महायानके विचार लोगोंमें काम कर रहे थे। महायान ग्रन्थ 'प्रज्ञापारमिता'में अनेक दार्शनिक सिद्धान्त उल्लिखित हैं। इस ग्रन्थका चीनी अनुवाद १४८ ई०में लोकरक्षाने किया था। अतएव इस आधारपर यह कहा जा सकता है कि ईसवी सन्की पहली शतीमें महायानका प्रचार अवश्य हो गया था, तभी तो 'प्रज्ञापारमिता'की रचना हुई। इस मतका आरम्भ महासंधिकमतकी स्थितिसे ही कहा जाता है, जो महायानका पूर्वगामी मत था। इसके समर्थनमें अन्य प्रमाण भी उपस्थित किये जाते हैं। महायान-दर्शनके सर्वप्रथम लेखक नागार्जुनका जन्म बुद्धनिर्वाणके चार सौ वर्षों बाद यानी पहली शतीमें हुआ था। अतः गौण रूपसे यह स्वतः प्रमाणित हो जाता है कि महायानका प्रारम्भ इसके पहले ही हो चुका था। सम्भव है कि महायानका नामकरण बादकी घटना हो। ईसवी सन्की तीन शताब्दियोंतकके लेख यह घोषित करते हैं कि महायान-मत अधिक लोकप्रिय हो गया था। इसका विस्तार उत्तर-पश्चिमसे दक्षिण-भारततक हो चुका था (नासिक तथा कालेंगे लेख)।

दक्षिणभारतमें कृष्णा नदीकी घाटीमें भी इस मतका प्रसार हो गया था, इस कारण 'अन्धक' शब्दका प्रयोग भी महायानके लिए यत्र-तत्र मिलता है। इस नामका भौगोलिक कारण था। कृष्णा नदीकी घाटी आन्ध्र देशके नामसे विख्यात है। इसलिए महायानके पूर्व महासंधिकको 'अन्धक' नामसे उल्लिखित किया गया। बोधसत्त्वकी भावनाके कारण महायान बोधिसत्त्वयानके नामसे भी उल्लिखित है।

कुछ विद्वानोंका मत है कि महायानका जन्म दक्षिण भारतमें हुआ और वहाँसे वह उत्तरभारतमें फैला। जहाँतक शब्दके प्रयोगका विचार है, सम्भवतः महायान तीसरी शतीके बाद प्रयुक्त किया गया। सातवाहन राजाओंके लेखोंमें महासंधिक शब्दका ही प्रयोग मिलता है। हीनयान शब्दके प्रयोगके साथ ही महायानका प्रयोग आवश्यक हो जाता है। फाहियानने इसका प्रयोग किया है। साहित्य-ग्रन्थोंमें हीनयान(दे०)के साथ महायानका प्रयोग स्वाभाविक था ताकि दोनों मतोंकी विभिन्नता स्पष्ट रूपसे व्यक्त हो सके। उदाहरणके लिए, 'सद्धर्मपुण्डरीक'में जहाँ श्रावक तथा प्रत्येकबुद्धका उल्लेख आता है वहाँ महायानका नाम मिलता है। महावस्तुमें भी तीन यानका वर्णन मिलता है। 'दिव्यावदान'में बोधिसत्त्वजातिक भिक्षुओंका वर्णन है, जो दूसरे शब्दोंमें महायान भिक्षु कहे जा सकते हैं। उनको हीनयानवाले स्नेहकी दृष्टिसे नहीं देखते थे। कहनेका तात्पर्य यह है कि महायानका प्रयोग हीनयान अथवा श्रावकयान(दे०)के साथ होता रहा।

यदि महायानके दार्शनिक सिद्धान्तोंका अनुशीलन किया जाय तो उसकी विशेषताएँ निम्नलिखित रूपमें उल्लिखित की जा सकती हैं—सर्वप्रथम महायानवालोंने बोधिसत्त्वकी भावनाका बुद्धधर्ममें समावेश किया। वह सदाचार, परोपकार तथा उदारता आदि गुणोंसे सम्पन्न

माना जाता है, जो ससारके निर्वाणके लिए प्रयत्नशील रहता है। बोधिसत्त्व महामेत्री तथा करुणामे सन्पन्न होता है तथा जगत्के प्रत्येक प्राणीको क्लेशसे मुक्त तथा निर्वाणमें प्रतिष्ठित करना उसका लक्ष्य होता है।

विक्रामकी कल्पना महायानकी दूसरी विशेषता है। धर्मकाम, सम्भोगकाम तथा निर्वाणकाम महायानकी मान्य थे।

दशभूमिकी कल्पना तीनरी विशेषता है। हीनयानके मतानुसार अर्हत्-पदकी प्राप्ति केवल चार भूमियोंसे मानी गयी है, परन्तु महायानमें निर्वाणकी उपलब्धि दशभूमियोंसे होती है।

निर्वाणकी कल्पनामें भी महायान अपनी विशेषता रखता है। हीनयानी निर्वाण दुःसाभाव-रूप है, परन्तु महायानी निर्वाण आनन्द-रूप है। उनके विचारमें बुद्धत्वकी प्राप्ति ही सर्वापरि लक्ष्य था। उनका कथन था कि पुद्गल-शून्यता तथा धर्मशून्यताके कारण वे क्लेशावरणसे रहित हो सकते हैं।

महायान-मतका अन्त्युदय भक्तिको लेकर हुआ था। बुद्ध साधारण मानव न होकर लोकोत्तर पुरुष थे। उनकी भक्ति करनेमें ही मानव इस दुःख-बहुल ससारसे पार जा सकता है। भक्तिको प्रश्रय देनेसे ही महायानके समयमें बुद्धकी प्रतिमाका निर्माण होने लगा। अतः महायानके कारण चित्र तथा मूर्तिकला (बौद्ध कला)की विशेष उन्नति हुई। महायानके ऊपर ब्राह्मण धर्मके सिद्धान्तोंका प्रभाव ही भक्ति-भावनाका कारण था। प्राचीन आचार्य अमगने 'सुलालकार'में लिखा है कि महायान-धर्म हीनयानके साथ ही उत्पन्न हुआ। इने पीछे किसीने प्रचारित नहीं किया। यह भी बुद्धवचनपर आधारित है। उनके मतानुसार यदि शाक्यमुनिने इसका प्रवर्तन नहीं किया तोऐ सा कौन बुद्धत्व-प्राप्त व्यक्ति था, जो धर्मचक्रप्रवर्तनकी सामर्थ्य रखता हो। आधुनिक विद्वान् इसे माननेमें असमर्थता प्रकट करते हैं। असगका तर्क जितना भी बल रखता हो, परन्तु हीनयान या महायानकी समकालीन उत्पत्ति तथा विकासकी बातें पुष्ट नहीं हो पातीं। सारांश यह है कि महायान-धर्म हीनयानसे कई विषयोंमें भिन्न विचार रखता था जो कालान्तरमें समाविष्ट हुए।

महायान-पन्थने सामाजिक उन्नतिके लिए पारमिताकी ओर गृहस्थोंका ध्यान आकर्षित किया। पारमिता अथवा पारमी उपासकोंके हृदयमें प्रेम तथा बुद्धधर्मकी ओर श्रद्धा उत्पन्न करती है। इन्हें कथानक, उपाख्यान अथवा कहावतकी मंशा दे सकते हैं। 'शिक्षासमुच्चय' नामक ग्रन्थमें बोधिसत्त्वके कर्तव्यका उल्लेख मिलता है, जिसका तात्पर्य यह है कि गृहस्थको वैसा ही करना चाहिये। महायान-मतानुसंगियोंका कथन था कि गृहस्थोंमें दानकी भावना तृप्ता, मय, चिन्ताको दूर करती है। अतएव गृहस्थको अत्यधिक दान देना चाहिये। सामाजिक प्राणीको समचित्त होना चाहिये। ज्ञान-प्राप्तिके उचित मार्गका अवलम्बन तथा अनानात्वचारित- (जो किसीमें विभेद उत्पन्न न करे)की भावना आवश्यक है। गृहस्थको पुत्रको शत्रु मानना चाहिये, क्योंकि वह अधिक प्रेम तथा आकर्षणका पात्र है, इसीके कारण पिता बुद्ध-

वचनमें विमुक्त हो जाता है। प्रेम उचित मार्गसे पृथक् कर देता है। गृहस्थमें सम भावना होनी चाहिये तथा गृही बोधिसत्त्व किसी भी पदार्थको अपना न समझे। उसे नासारिक वस्तुओंको त्यागना चाहिये ताकि मृत्युके समय वह तृष्णारहित सुखका अनुभव करे।

गृहस्थको मदिराका प्रयोग न करना चाहिये, वीभत्स तथा अश्लील दृश्य न देखना चाहिये, क्रोध न करना चाहिये तथा गम्भीर विचारवाला होना चाहिये। वह गृहस्थ दुराचारसे विमुक्त होकर भी स्त्रीमें लीन न रहे। परोपकारकी भावना इतनी जाग्रत हो कि वह अपना स्वार्थ त्याग कर दे। गृहस्थको बुद्धत्वप्राप्तिके लिए पूजा करना आवश्यक है। इस तरहके अनेक उच्च विचारोंको महायानने समाजमें प्रसारित किया ताकि जनताका बल्याण हो सके।

महायान-धर्म भक्ति तथा पूजाकी भावनासे जनतामें लोकप्रिय होना गया तथा लोग उसकी ओर आकर्षित होते गये। बुद्ध तथा बोधिसत्त्वकी पूजाका आरम्भ हुआ और कलामें लक्षणके स्थानपर बुद्ध तथा बोधिसत्त्वकी प्रतिमाएँ तैयार होने लगीं। गान्धार-शैलीमें बौद्धमूर्ति निर्मित होने लगी। बुद्धको योगी और भिक्षुके रूपमें तथा बोधिसत्त्वको राजकुमारके वेशमें (बस्त्रालकारयुक्त) दिखलाया गया। युग-युगकी कलामें बुद्धके नाना प्रतीक प्रधान स्थान प्राप्त कर चुके थे। भरहुत, बोधगया तथा सौचीकी कला लाक्षणिक थी। कनिष्कके समयमें गान्धारमें सर्वप्रथम बुद्धमूर्ति बनने लगी। कुमारस्वामीका मत है कि गान्धार तथा मथुराके कलाकेन्द्रोंमें बुद्धप्रतिमाका निर्माण स्वतन्त्र रूपसे हुआ। दोनों शैलियोंमें किसीका प्रभाव दृष्टिगोचर नहीं होता। भगवान् बुद्धकी प्रतिमाएँ ध्यान तथा बुद्धत्व-प्राप्तिकी अवस्थामें दिखलायी गयी हैं। सारनाथमें बुद्धने धर्मचक्रप्रवर्तन किया था, अतएव धर्मचक्रकी हटाकर भगवान् द्वारा पाँच साधुओंको दीक्षित करनेका दृश्य प्रतिमा द्वारा प्रदर्शित किया गया। इसी प्रकार स्तूपसे परिनिर्वाण-का ज्ञान न कराकर स्वयं बुद्धकी प्रतिमा शयनावस्थामें तैयार की गयी। बुद्धप्रतिमा सर्वथा चीवरके साथ बनने लगी। ऐतिहासिक घटनाओंको साकार बुद्धप्रतिमासे प्रदर्शित कर लाक्षणिक कलाको प्रायः समाप्त कर दिया गया। चैत्य-गुफाओंमें भी स्तूपके आगे बुद्धकी मूर्ति जोड़ दी गयी जिसके कारण प्रतीक गौण हो गये। बुद्धकी प्रतिमा आसन (बैठी), स्थानक (खड़ी) तथा शयन (लेटी) अवस्थामें दिखलाई पड़ती हैं। उनमें हाथोंकी विभिन्न मुद्राएँ (ध्यान, भूमिस्पर्श, धर्मचक्रप्रवर्तन, अमय, वरद तथा व्याख्यान) स्पष्ट रूपसे व्यक्त की गयी हैं। गान्धार, मथुरा तथा सारनाथके कलाकेन्द्र इस तरहकी मूर्तियोंके लिए प्रसिद्ध हैं। गान्धारमें महापुरुषके लक्षणों (जालागुली, उर्णा, लम्बे कान आदि)का प्रदर्शन मिलता है। मथुरामें विशालकाय स्थूल भावनाके साथ बुद्धप्रतिमा बनायी गयी तथा सारनाथमें ध्यानावस्थित, गम्भीर भावना तथा मननशील एव दार्शनिक विचारयुक्त मूर्तियाँ तैयार हुईं। सारनाथकी धर्मचक्रप्रवर्तनयुक्त बुद्धप्रतिमा इतनी लोकप्रिय हुई कि गुप्त-युगके पञ्चाद भगवत् तथा वगालमें उसका अनुकरण होता रहा। सारांश यह है कि महायान-मतके

कारण शुग-युगकी लाक्षणिक पद्धतिके स्थानपर बौद्ध प्रतिमाएँ कलामें प्रतिष्ठित होने लगीं। कुषाण-युगमें गुप्तकालपर्यन्त बौद्धकलामें जो कुछ परिवर्तन दिखलाई पड़ता है उसका श्रेय महायान मतको है।

महायान साहित्यके निर्माणकर्ताओंमें अश्वघोष, नागार्जुन तथा असगके नाम विशेषतया उल्लेखनीय हैं। अश्वघोषने, जो कनिष्कके समकालीन थे, 'सुत्रालंकार' नामक ग्रन्थ लिखा। पीछेके दो आचार्योंके विषयमें चीनी तथा तिब्बती आधारपर जो ज्ञान होता है वह स्पष्ट नहीं है। नागार्जुनकी तांत्रिक उपदेशक तथा कीमियागिरीमें निपुण व्यक्ति कहकर उल्लेख किया गया है। नागार्जुन दक्षिणभारतके ब्राह्मणकुलके भूषण थे, जो कालान्तरमें नालन्दामें संघके मठाधीन हो गये थे। पंचविंशति साहसिक प्रज्ञापारमितापर उनकी टीका सर्वप्रसिद्ध है। असग भी पेशावरके ब्राह्मणकुलोत्पन्न उपदेशक थे। इन्होंने योगाचार-दर्शनका प्रतिपादन किया था। भ्राता वसुबन्धुके साथ इनका नाम लिया जाता है। महायानके प्रधान ग्रन्थोंमें 'बुद्धचरित', 'महायानसूत्र' (सद्धर्मपुण्डरीक), 'लकावतारसूत्र' तथा 'प्रज्ञापारमिता'के नाम लिये जाते हैं। अवदान-ग्रन्थ भी महायान-मतानुयायियोंने लिखा था। महायान-ग्रन्थ संस्कृतमें लिखे गये थे। —वा० उ०

**महाराग**—वज्रयानी साधनामें सम्बोधिका वास्तविक लक्षण महाराग है। यह राग तरुणी महामुद्राके प्रति साधकका अटूट स्नेह है, जिसके बिना इस जन्ममें बोधि मिलना असम्भव है। यह महाराग केवल एकपक्षीय नहीं होता। भगवती प्रज्ञा भी महामुद्राके रूपमें साधकसे उतना ही प्रेम करती है और नायक-नायिकाके रूपमें उपाय तथा प्रज्ञा, मन तथा वाक्, बोधिचित्त तथा नैरात्मा या साधक तथा महामुद्रा इस महाराग-रूप स्थायी भावके आलम्बन थे। सासारिक राग और विरागका परित्याग कर इस महारागके स्वरूपको पहचानना ही मोक्षका कारण है। केवल शून्यताज्ञान ही यथेष्ट नहीं, क्योंकि बोधिचित्त शून्यता और करुणाके अद्वयसे उत्पन्न होता है और करुणा ही राग है। चूँकि राग करुणाका प्रतीक है और शून्यतासे मग करनेके लिए उन्मुख है, अतः उसे वज्रराग कहा गया है। यही वज्रराग महामुद्राके प्रति अनुरक्त होनेसे महाराग कहलाता है और बन्धनसे मुक्त कर देता है। सासारिक बुद्धिसे ग्रहण किये जानेपर यही बन्धनका कारण होता है और महामुद्राके प्रति अनुरक्त होनेपर महारागके रूपमें मोक्षप्रदाता होता है। —ध० वी० भा०

**महाशून्य**—दे०—'शून्य'।

**महासंस्थान**—मूर्त्यों, मानों, प्रणिमानों एवं आदर्शोंकी चेतना (मानव) संस्कृतिकी वह विशेषता है जो उसे पशु-समाजसे भिन्न करती है। इन मूर्त्यों, मानों, प्रतिमानों एवं आदर्शोंकी समष्टिकी पितृतिरिक्ता ए० सोरोकिन महासंस्थान (सुपरसिस्टम) नामसे पुकारता है। प्रत्येक संस्कृतिका महासंस्थान उसमें व्यापक जीवन दृष्टिसे अनुप्राणित होता है। समाजकी जीवन-दृष्टिमें परिवर्तन आनेपर महामस्थान भी परिवर्तित हो जाता है।

सोरोकिनने जीवन-दृष्टियोंकी संख्या पाँच निश्चित

की है—(१) यह कि परमतत्त्व इन्द्रियगोचर है (इन्द्रियवाद, प्रत्यक्षवाद अथवा इहलोकवाद), (२) यह कि परमतत्त्व अतीन्द्रिय है (अतीन्द्रियवाद, परोक्षवाद अथवा परलोकवाद), (३) यह कि परमतत्त्व उभयात्मक है (अव्यात्मवाद), (४) यह कि परमतत्त्व अज्ञात और अज्ञेय है (अज्ञेयवाद) और (५) यह कि परमतत्त्वका प्रतीयमान रूप ज्ञात है और तात्त्विक रूप अज्ञात और अज्ञेय (मशयवाद)। इनमें अन्तिम दो दृष्टियाँ नकारात्मक होनेके कारण कभी समाजके बड़े भागको अपील नहीं कर सकतीं। अतः प्रथम तीन दृष्टियाँ ही समाज-दर्शनकी दृष्टिसे महत्त्वपूर्ण हैं। इन तीनों दृष्टियोंके अनुरूप तीन प्रकारके महासंस्थान देखनेको मिलते हैं—(१) इन्द्रियवादात्मक, प्रत्यक्षवादात्मक अथवा इहलोकवादात्मक (सेन्सेट), (२) अतीन्द्रियवादात्मक, परोक्षवादात्मक अथवा परलोकवादात्मक (आइडियेशनल) और (३) अव्यात्मवादात्मक (आइडियलिस्टिक)। इनके अतिरिक्त एक चौथा गौण भेद भी है—मिश्र (एकलेक्टिक), जो उक्त तीन मुख्य भेदोंकी खिचड़ी (न कि समन्वय या सामंजस्य) है।

महासंस्थानका वहन अनेक सांस्कृतिक-सामाजिक संस्थान किया करते हैं। सांस्कृतिक संस्थान मुख्यतः पाँच हैं—(१) भाषा-संस्थान, (२) विज्ञान-संस्थान, (३) धर्म-संस्थान, (४) ललितकला-संस्थान और (५) आचार-संस्थान। इनके अतिरिक्त एक छठा गौण संस्थान भी होता है, जिसे सोरोकिन मिश्र या खिचड़ी संस्थान कहते हैं। आचार संस्थानमें कानून-संस्थान, राजनीति संस्थान तथा अर्थ संस्थान सम्मिलित हैं। ललितकला-संस्थान चित्रकला, मूर्तिकला, स्थापत्य-कला, संगीत, साहित्य और नाट्यकला नामसे प्रसिद्ध उपसंस्थानोंसे मिलकर बना है। समाजमें महासंस्थान तथा तदगभूत विविध सांस्कृतिक संस्थानों, उपसंस्थानोंके अतिरिक्त उनके साधनभूत अनेक सामाजिक संस्थान भी होते हैं, जैसे, परिवार, राज्यमस्था, धार्मिक संघ इत्यादि।

उपर्युक्त सामाजिक दृष्टिसे महत्त्वपूर्ण तीनों जीवन-दृष्टियोंमेंसे कोई भी पूर्ण सत्य नहीं है। अतः समाजके लिए सदा एक ही जीवन-दृष्टिसे सन्तुष्ट रहना सम्भव नहीं। मानवता पहले एक जीवन दृष्टि अपनाती है, किन्तु कालक्रमसे जब उसकी अपूर्णता प्रकाशमें आती है तब वह उसे छोड़ विरोधी दृष्टि अपना लेती है। इस प्रकार उसका महामस्थान भी बदल जाता है और महासंस्थानके बदलनेसे ही समाज बदला करता है। महासंस्थानगत परिवर्तन शीघ्र ही सांस्कृतिक और सामाजिक संस्थानोंमें प्रतिफलित होने लगता है। इस प्रकार महासंस्थानोंका चक्र चल पड़ता है।

सोरोकिनके महासंस्थानवादके अनुसार हिन्दू, चीनी और भिस्त्रीय संस्कृतियोंका महासंस्थान सदासे परलोकवादात्मक रहा है, जब कि यूरोपमें महासंस्थानत्रयके अवतक दो चक्र चल चुके हैं। हमारे देखते-देखते यूरोपमें इहलोकवादात्मक संस्थानका पतन हो रहा है और परलोकवादात्मक महासंस्थानका उदय।

अन्तमें यह बतला देना आवश्यक है कि सोरोकिनने यत्र-तत्र इस बातका संकेत किया है कि उपर्युक्त अपूर्ण

अथवा अशत' नृत्य जीवन-दृष्टियोंके अतिरिक्त एक पूर्णतर समन्वित (इण्टीग्रल) जीवन-दृष्टि भी है। इसे हम समन्वय-वाद (इण्टीग्रलिज्म) कह सकते हैं। तो फिर इस पूर्णतर दृष्टिपर आधारित एक पूर्णतर महासंस्थान क्यों नहीं? यह समस्या नोरोकिनने कहीं नहीं उठायी है।

सोरोकिनके अतिरिक्त अनेक अन्य समाजदार्शनिकोंने भी अपनी अपनी लाक्षणिक भाषामें महासंस्थान सम्बन्धी वारणाएँ प्रस्तुत की हैं। समाज ए० कास्टके अनुसार सामाजिक (सोशल) और वैचारिक (आइडियालाजिकल) नामके, अल्फ्रेड वेबर, मैक आइवर आदिके अनुसार सभ्यता (सिविलिजेशन) और संस्कृति (कल्चर) नामके, आगवर्न, वेब्लेन आदिके अनुसार भौतिक और निर्मातिक नामके और कार्ल मार्क्सके अनुसार आधार और प्रसाद नामके महासंस्थानोंकी समष्टि है। सामाजिक, भौतिक अथवा आधारभूत महासंस्थानका परिवर्तन अथवा विकस-क्रम रेखाकार होता है, न कि चक्राकार। वैचारिक, सांस्कृतिक अथवा प्रसादभूत महासंस्थानमें इतर महामंस्थानके विकास-क्रममें स्वतन्त्र कोई अपना विकास-क्रम प्रायः नहीं होता। यद्यपि ये महामंस्थान एक-दूसरेको प्रभावित करते रहते हैं, तथापि सामाजिक आदि नामोंने अभिहित महामंस्थानमें अधिक प्रभविष्णुता होती है। —ह० ना०

महासुख-यह समरस है, सहजानन्द है, जो न तो श्रवणमें सुन पड़ता है, न नयनसे देख पड़ता है, न पवन उसे हिला पाता है, न अग्नि उसे जला पाती है, न जल-वर्षासे वह आर्द्र होता है, न वह बड़ता है, न घटता है, न वह अचल है, न वह गतिशील है। उपनिषदोंके ब्रह्मकी भाँति इसकी नेतिपरक व्याख्या दी जा सकती है। किन्तु साथ ही यह केवल नेतिपरक नहीं है, क्योंकि जिस भवमें लगकर व्यक्ति मरता है, उत्पन्न होता है, बन्धनमें पड़ता है, उन्हींमें लगकर वह परम महासुखको भी सिद्ध कर लेता है। इसलिए इसकी तो केवल अनुभूतिकी अगम्यताके कारण वह व्याख्याके परे हो जाता है। महासुखकी व्याख्या नहीं की जा सकती। केवल गुरु ही शिष्यको इस मार्गमें प्रवृत्त करा सकता है। (विस्तारके लिए दे० इण्टोटक्शन टु तान्त्रिक बुद्धिः : शशिभूषणदास गुप्त) —ध० वी० मा०

महासुखचक्र-दे०—'हठयोग'।

मातंगी-दे०—'महामुद्रा'।

मातृनिष्ठ समाज (matriarchal society)—आज हम पितृसत्ताक समाजमें रह रहे हैं, जिसमें पिता परिवार या कुलका स्वामी और प्रधान होता है। यह स्थिति इतनी पुरानी है कि हमें इसका गुमान भी नहीं होता है कि इससे अन्य भी कोई सामाजिक स्थिति हो सकती है। पर एक समय था जब हमारा समाज पिताकी प्रधानतामें नहीं, माताके नेतृत्वमें व्यवस्थित था। वह मातृनिष्ठ समाज था। उसमें माता ही परिवारकी स्वामिनी थी। कुटुम्बकी देख-भाल, उसका नियन्त्रण आदि वही करती थी। तब वह आजकी भाँति अवला भी न थी। उसके शिराब्यजित अंगग शक्तिके परिचायक थे और परिवारके सारे पुरुष, उसका नरत्नक, उसका लोहा मानते थे। आज भी मातृसत्ताक व्यवस्था नागा-खासी आदि आसाम और बर्माकी आदिम

जातियोंमें है। हमारे सभ्य समाजमें भी मलाबार (केरल)में मातृसत्ताक व्यवस्था है, जिसमें स्वामी पुरुष नहीं, नारी है। नारी अपनी माताके परिवारमें ही रहती है और पुरुष वहीं उसके पास जाता है। दाय या वरासत भी पिता-पुत्रत न चलकर माता-कन्यातः चलती है। परिवारकी चल और अचल धन-सम्पत्ति कानूनी तौरपर मातासे पुत्रीको मिलती है, पितासे पुत्रको नहीं। —म० श० उ०

मात्रा—'मात्रा' शब्द उच्चरित ध्वनिके परिमाणकी इकाई-का बोधक है। 'मत्ता', 'मत्त', 'कला' और 'कल' इसके पर्याय-वाची माने गये हैं। 'ह्रस्व' और 'दीर्घ', इसके ये ही दो भेद होते हैं और दीर्घका उच्चारणकाल ह्रस्वका दूना स्वीकार किया जाता है। इस प्रकार ह्रस्व (i) अर्थात् लघु वर्णमें एक मात्रा और दीर्घ (s) अर्थात् गुरु वर्णमें दो मात्राएँ गिनी जाती हैं। विशेषके लिए दे०—'वर्ण'। —म०

मात्रिक गण-वर्णिक गणोंकी तरह मात्रिक गणोंकी कल्पना भी छन्द शास्त्रके अनेक आचार्यों द्वारा की गयी है, जैसे, सुखदेव मिश्रके 'वृत्तविचार'के छन्दोंका रूप वर्णिक वृत्तोंकी तरह विजडित एव सुस्थिर नहीं होता। कदाचित् इसीमें न तो मात्रिक गणोंका उतना प्रचलन ही हुआ और न वे उतने परिचित हो सके। इनकी सख्या पाँच हैं, यथा—१ टगण, ६ मात्राओंका, १३ उपभेद। २ ठगण, ५ मात्राओंका, ८ उपभेद। ३ ढगण, ४ मात्राओंका, ५ उपभेद। ४ ढगण, ३ मात्राओंका, ३ उपभेद। ५. णगण, २ मात्राओंका, २ उपभेद।

इनके उपभेदोंके नाम-रूपका परिचय भी दिया गया है (दे०—'छन्द प्रभाकर' : पृ० ४२ . जगन्नाथप्रसाद 'मानु') —ज० गु०

मात्रिक छंद—मात्रा गणनापर आधारित छन्द मात्रिक छन्द कहे जाते हैं। इनमें वर्णोंकी सरया भिन्न हो सकती है, परन्तु उनमें निहित मात्राएँ नियमानुसार होनी चाहिये। वर्ण-सख्याको छोड़कर केवल मात्रा-मख्यापर आधारित होने-के कारण इन छन्दोंकी प्रकृति वर्णवृत्तोंकी तुलनामें अधिक मुक्त तथा तरल रही है। लोक-प्रचलित आधुनिक भाषा-रूपोंमें तथा प्राचीन प्राकृत और अपभ्रंशमें इन्हीं छन्दोंका व्यापक प्रयोग मिलता है। गेयताके भी ये अधिक अनुरूप सिद्ध होते हैं। हिन्दी साहित्यमें मात्रिक छन्दोंका विशेष प्रभुत्व रहा है। दोहा, चौपाई, रोल, सोरठा, बीर और हरिगोतिका आदिका प्रबन्धकाव्योंमें और दोहा, कुण्टलिया, छप्पय आदिका मुक्तककाव्यमें मुख्यतया व्यवहार हुआ है। सम्पूर्ण पद-साहित्य मात्रिक छन्दोंके शुद्ध और मिश्रित रूपोंका ही विस्तार है।

कुछ शास्त्रकारोंने वृत्त शब्दको सामान्य छन्दवाची मानकर मात्रिक छन्दके स्थानपर 'मात्रावृत्त' या मात्रिक वृत्त भी लिखा है—'मत्तवृत्त इक दूसरी वर्णवृत्त पुनि आन।' (दशरथ वृत्तविचार : १७)। 'वृत्ततरंगिनी'में १३३ मात्राके समस्त मात्रिक छन्दोंकी सख्या ९२२७४६३ बतायी गयी है।

माधवी सवैया-दे०—'सवैया', वामका पर्याय।

माधुर्य-दे०—'अत्यन्त अलंकार', चौथा प्रकार तथा 'सात्त्विक गुण', नायक।



**माधुर्य गुण-दे०—‘गुण’, पहला प्रकार ।**

**माधुर्य रस—‘माधुर्य रस’ और ‘उज्ज्वल रस’ परस्पर पर्यायवत् है ।** माधुर्यको ‘उज्ज्वलनीलमणि’में रूपगोस्वामीने भक्तिका सर्वश्रेष्ठ भाव माना है । उनकी दृष्टिसे मधुर ही वास्तविक भक्ति रस है—‘मधुराख्यो भक्तिरस ।’ (१।३) । राधा-कृष्णकी अलौकिक पारस्परिक प्रीति ही माधुर्य रसका मूल है । उसे ‘भक्तिरसराट्’की पदवी दी गयी है । दे०—‘उज्ज्वल रस’, ‘भक्ति रस’ । —ज० गु०

**माध्यमिक-दे०—‘शून्यवाद’ ।**

**मानवती (नायिका)—**अवस्थानुसार स्वतन्त्र विभाजनका एक भेद, विशेषके लिए दे०—‘नायिका-भेद’ । यह विभाजन सर्वप्रथम भानुदत्त द्वारा प्रस्तुत किया गया है । अपने प्रियको अन्य स्त्रियोंके प्रति आकर्षित जानकर ईर्ष्यासे मान करनेवाली नायिका । मतिरामने ‘ईरपासों लाज’ करनेवाली कहा है, पर पद्माकरने केवल ‘पियसों करे जु मान’ माना है । ‘रसिकविनोद’में ‘लखि नायक औगुन’ ईर्ष्या करके मान करनेवाली कहा है । रीतिकालीन कवियोंके उदाहरणोंमें मानकी परिस्थिति और उसके दूर करनेके उपायोंका वर्णन अधिक है—‘नाम कट्यौ पियके मुखतें तिय औरकौ सो सुनिके उर पेंठी । देवजू ऊ हंसि सौहे करी रिसकी सिसकी भरि भोह अमैठी ।’ (ब्र० भा० नायिका० २ . ३७०) । कम ही स्थलोंपर उसका भाव-चित्र उभर सका है—‘लाज लची मृगलोचनिकौ चित सोच मँकोच भयो सरकौहै । आँखिनतें पिसके अँसुआँ रिसके अधरा सिसके फरकौहै ।’ (वही : ३७१) । अन्यत्र मानवतीको सखियाँ समझाती हैं—‘नेह जरावनको महा दीप-वाति जिय जानि’, अत मान करना उचित नहीं है । (मतिराम रसराज १७९) । कोई सखी नायकको सन्तोष देती है—‘धीर धरो किन मेरे गुविन्द घरीकमें जो या घटा घहरैहै ।’ (पद्माकर जगद्धि० १ १३२) ।

**मानववाद-दे०—‘नवमानववाद’ ।**

**मान विप्रलम्भ-दे०—‘विप्रलम्भ शृंगार’ ।**

**मानवीकरण—**‘अमानव’में ‘मानव’-गुणोंके आरोप करनेकी साधारण प्रवृत्ति या प्रक्रियाको मानवीकरण कहा जाता है । सब वस्तु जीवित है (सर्वजीवन्तवाद, एनिमिज्म) सब वस्तु मनसे युक्त है (पैन साइकिज्म) तथा सब वस्तुएँ रागद्वेष आदि मानव-गुणोंमें सम्पन्न हैं (सर्वमानववाद, एन्थ्रोपामाजिज्म) इसी प्रवृत्तिके रूपान्तर हैं । विज्ञानके लिए द्रोप होते हुए भी ये वाद मनुष्यके स्वभावसे निरुत होते हैं और मनुष्यके स्वभावपर आश्रित होनेके कारण, कला और साहित्य इनके आधारपर कई अलंकारों और गुणोंका आविष्कार करते हैं ।

कलाकी भाँति धर्म भी धार्मिक भावनाके आधारके लिए प्रतीकोंकी सृष्टि करता है । मानवीकरण इस प्रक्रियाका सार है ।

इसके अतिरिक्त कलामें अभिव्यक्तिका मुख्य माध्यम स्वयं कलाकार है । उसके माध्यमसे मूर्ति, चित्र, भवन आदिमें अभिव्यक्त होनेवाली कला कलाकारकी मानवताको भी अभिव्यक्त करती है । इसीमें कलाकृतिमें मार्मिकताका आविर्भाव होता है । प्रकृतिके पुष्प और कलाकारके पुष्पमें

मानव-माध्यमसे व्यक्त होनेके कारण मार्मिकताका ही अन्तर होता है । यही कलात्मक अनुभूतिकी विशेषता है । कला मानवीकरण द्वारा प्रकृतिको रूपान्तरित करती है । हमारे देशकी सिंह, हाथी, वराह आदिकी मूर्तियोंमें मानवता और मार्मिकताकी स्पष्ट झलक है । —ह० ला० श०

**मानवीय मूल्य-दे०—‘मूल्य’ ।**

**मानस—**इस शब्दसे विचारों, संवेदनाओं, अनुभूतियोंके सघटन और आधारस्वरूप एक सत्ताका बोध होता है । सामान्य भाषामें जिसे हम मन कहते हैं, मानस उसीका साहित्यिक और मनोवैज्ञानिक दृष्टिसे परिष्कृत रूप कहा जा सकता है । इस सामान्य अर्थमें ‘मानस’ शब्दका प्रयोग प्राचीन हिन्दी साहित्यमें प्रचलित रहा है, परन्तु आधुनिक साहित्यमें विशिष्ट मनोवैज्ञानिक अर्थमें इसका प्रयोग अधिक होता है । अँग्रेजी भाषामें जिसे ‘माइण्ड’ कहते हैं उसीका हिन्दी रूपान्तर मानस है । ‘मन’ शब्दका प्रयोग भी कभी-कभी इसी अर्थमें होता है । मानसकी धारणा मनोविज्ञान और मनोविश्लेषणकी प्रगतिके साथ-साथ परिवर्तित और संशोधित होती रही है । आरम्भमें मानसका अर्थ बहुत-कुछ ‘आत्मा’के समान था, अर्थात् वह अदृश्य, अस्पष्ट, चेतन सत्ता जो हमारे अनुभवोंका आधार है, जो परम शुद्ध चैतन्यस्वरूप है । इस अर्थमें मानस दार्शनिकोंका विवेच्य विषय अधिक था, साहित्यिकों और मनोवैज्ञानिकोंका कम । मनोविज्ञानके विकासके साथ-साथ मानसकी धारणा भी बदल गयी । उन्नीसवीं शताब्दीमें शक्ति-मनोविज्ञान- (faculty psychology)के प्रभावसे ‘मानस’से उस सघटनका बोध होता है, जिसके विभिन्न विभाग अथवा शक्तियाँ (faculties) हैं । इस धारणामें मनकी अविच्छिन्न एकता और सम्पूर्णताकी उपेक्षा निहित थी । धीरे-धीरे इसपर भी ध्यान गया और मानससे उस सम्पूर्ण सघटित सत्ताका बोध होने लगा जो चेतनाके विभिन्न रूपोंमें व्यक्त होती है । इस धारणाके अनुसार मानस पूर्णतः चेतन होता है, क्योंकि चेतना मानसका स्वरूप है । मनोविश्लेषणके प्रवर्तक फ्रायडकी खोजोंसे यह सिद्ध हो गया कि मानसके कई पक्ष होते हैं—चेतनपक्ष उनमेंमें एक है, इससे हम सबसे अधिक परिचित भी होते हैं, पर मानसके अन्य पक्ष भी हैं, जैसे, अचेतन, अवचेतन या अर्द्धचेतन आदि । ये सभी पक्ष किसी-न-किसी प्रकार मनुष्यके व्यक्तित्वको प्रभावित करते हैं और उसके व्यवहारमें व्यक्त होते हैं । फ्रायडके वाद उसके अनुयायियों और अन्य दार्शनिकों-मनोवैज्ञानिकोंने भी मानसके विभिन्न क्षेत्रों अथवा स्तरोंका विवेचन-विश्लेषण किया । इस प्रकार आधुनिक साहित्यमें मानसके कई पक्षोंकी धारणा ही प्रचलित है । इन पक्षोंके नाम और सख्याके विषयमें मनोवैज्ञानिक एकमत नहीं हैं, फलस्वरूप साहित्यमें भी बहुतसे नाम प्रचलित हैं, जिनमेंसे कुछ तो समानार्थक ही हैं । —प्री० अ०

**मानसरोवर-दे०—‘हृदययोग’ ।**

**मानसिक अनुभाव-दे०—‘अनुभाव’ ।**

**मानसिक विजडीकरण—**यदि व्यक्तिमें किसी मूल प्रवृत्तिका विकास सहज सामान्य ढंगमें नहीं होता, तो इस दमित विकामके कारण वह अपने शिशुकालीन स्तरपर ही

रक जाती है। ऐसी स्थितिमें व्यक्ति अपनी अवस्थाके समस्त विषयों और व्यक्तियोंमें न रुचि ले पाता है और न उनमें रागात्मक सम्बन्ध स्थापित कर पाता है। मनोविश्लेषणकी भाषामें इसी दशाको मानसिक विजडीकरण कहते हैं और विशेषकर इसका सम्बन्ध व्यक्तिके कामुक प्रेम-जीवनसे होता है। शिशुके प्रारम्भिक जीवनमें स्वसुगन्धता, आत्मारति, माता अथवा पिताके प्रति प्रेमका स्थान प्रधान रहता है। यदि उसका सवेगात्मक विकास सामान्य तौरपर होना रहता है तो वयस्क होनेपर वह किसी निम्नलिङ्गी व्यक्तिको अपने प्रेमका पात्र बना लेता है तथा उसका रागात्मक जीवन अभीष्ट रूपसे समावोजित हो जाता है। ऐसा न होनेपर वह स्वसुगन्धता, आत्मारति या माता-पिताके प्रेममें ही विजडित हो जाता है, सामान्य-जीवन नहीं बिता पाता। समलिङ्गी कामुकता स्वसुगन्धता और आत्मारतिका ही रूप है। इस विकृतिसे आक्रान्त व्यक्ति अपनी जननेन्द्रियको बहुत महत्त्व देता है, उसपर मुग्ध होता है और अपनी जैसी ही जननेन्द्रियसे रहित व्यक्तिको अपने प्रेमका पात्र नहीं बना पाता। इसके अतिरिक्त, समलिङ्गी कामुक व्यक्ति अपने प्रेमपात्रके माध्यमसे स्वयं अपने शिशुकालीन रूपको ही प्यार करता है। इस प्रकार उसका मानसिक विजडीकरण शिशुकालीन स्तरपर हो जाता है। शिशुकी प्रथम प्रेमपात्री माता होती है। इंडिपेंडेंस और एलेक्ट्रा मनोव्यवस्थाके विकासकालमें पुत्रका यौन प्रेम माताके प्रति और पुत्रीका पिताके प्रति हो जाता है। न्योग और परिस्थितिवश कभी-कभी व्यक्ति अपनी इस वारस्य-वृत्तिमें ही जडीभूत हो जाता है और फिर पुरुष किसी अन्य स्त्रीसे तथा स्त्री किसी अन्य पुरुषसे रागात्मक सम्बन्धमें बंधनेमें समर्थ नहीं हो पाती। (दे०—‘मनोविश्लेषण’, ‘मनोव्यवस्था’)

—आ० रा० शा०

मानिनी सर्वेया-दे०—‘सर्वेया’, वारहवाँ प्रकार।

मानी नायक-दे०—‘नायक’ (शृंगार)।

मारिफत-मारिफतका अर्थ ईश्वरीय, आध्यात्मिक ज्ञान है। सूफी साधक मानते हैं कि मारिफ (आध्यात्मिक सच्चा ज्ञान) परमात्माके ‘एकत्व’का बोध है। इसके द्वारा मनुष्य समझ पाता है कि ‘मिर्ज़’की प्रतीति होना मिथ्या है। इस ज्ञानके सहारे मनुष्य अपने-आपको जान पाता है और अपने-आपको जानना परमात्माको जानना है। इन प्रकार परमात्मा-विषयक सूफियोंके दान्यमय ज्ञानको ‘मारिफ’ कहते हैं। सूफी इसे प्रकाश मानते हैं, जिससे हृदय आलोकित हो उठता है। मारिफत ज्योतिस्वरूप परमात्माके प्रकाशसे ही प्रकाशवाला है। इसीके सहारे साधक परमात्माके ‘एकत्व’को देखनेमें समर्थ होता है। (दे०—‘सूफी मार्ग’)।

—रा० पू० ति०

मार्क्सवाद-यह शब्द अंग्रेजीके ‘मार्क्सिज्म’ शब्दका हिन्दी पर्याय है। चिन्तनके इतिहासमें इसका उद्भव कार्ल मार्क्स (१८१८-१८८३ ई०)के विचारोंसे होता है। मार्क्सवाद जीवनका सन्पूर्ण दर्शन माना जाता है। पर केवल दर्शन माननेसे मार्क्सवादके सन्पूर्ण तथ्योंकी अभिव्यक्ति नहीं होती। इसीलिए कुछ विद्वान् मार्क्सवादको क्रियात्मक दर्शनके रूपमें भी स्वीकार करते हैं। कार्ल मार्क्सने स्वतः

फायरबाखपर अपनी ‘थीसिसमें’ लिखते समय इस तथ्यपर प्रकाश डाला था कि अवनत दार्शनिक दृष्टिको केवल व्याख्या करते रहे हैं, किन्तु अब वह समय आ गया है कि हम उसका परिवर्तन करें। परिवर्तन मूलतः क्रियाशीलताका प्रतीक है। इसलिए जिस दर्शनका लक्ष्य परिवर्तन है, वह मूलतः क्रियात्मक है। इस प्रकार मार्क्सवादके दो स्वरूप हैं—पहला, दृष्टि और नमानका विश्लेषणात्मक अध्ययन और दूसरा, उमी नचिन अध्ययनके आधारपर सामाजिक परिवर्तनका प्रयास।

मार्क्सवाद समाजवादी विचारधारा है। किन्तु समाजवाद(दे०)के इतिहासमें मार्क्सवादको वैज्ञानिक समाजवादकी श्रेणी प्राप्त हुई है। वैज्ञानिक समाजवाद एंगिल्सके अनुसार वह समाजवाद है जो समाजवादी व्यवस्था स्थापित करनेके पहले उन तमाम वैज्ञानिक नियमोंका ज्ञान प्राप्त कर लेता है जिनके आधारपर सामाजिक परिवर्तन होते हैं। एंगिल्सका कहना है कि सामाजिक गत्यात्मकता नियमबिहीन नहीं होती। यदि हम इन नियमोंको जान लें तो उसीके अनुरूप समाजवादी परिवर्तन कर सकेंगे। वैज्ञानिक समाजवाद जिस स्थानपर खड़ा है वह स्वप्नों और भावनाओंकी कोमल भूमि नहीं है, वरन् सत्य और परिस्थितिका कठोर धरातल है।

मार्क्सवाद, जैसा कहा जा चुका है, दृष्टि और समाजका समन्वित दर्शन है। अतः मार्क्सवादका अपना एक दार्शनिक दृष्टिकोण भी है। इसी दृष्टिकोणकी पृष्ठभूमिमें समूचा मार्क्सवाद समझा जा सकता है।

मार्क्सवादके दार्शनिक दृष्टिकोणको द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद (दे०) कहते हैं। द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद वह दर्शन है जिसके अनुसार दृष्टिका मूल सत्य पदार्थ है, किन्तु वो निरन्तर परिवर्तनशील अवस्थामें होनेके नाते द्वन्द्वात्मक प्रणालीमें ही जाना जा सकता है। भौतिकवादी प्रत्यय और पदार्थमें पदार्थको प्रथम स्थान देते हैं। उनके अनुसार प्रत्यय पदार्थके पश्चात् ही दृष्टिमें आया। अतः पदार्थका दृष्टि प्रत्ययसे न होकर प्रत्ययकी दृष्टि पदार्थमें हुई है। प्रत्ययवादी शाश्वत चेतनाको ही दृष्टिका उद्गम-स्थान मानता है और उसके अनुसार पदार्थके जितने भी परिवर्तन हैं, वे केवल चेतना-जगत्में होनेवाले प्रत्यय-विकासकी छाया हैं। अतः शुद्ध भौतिकवादकी दृष्टि वहिर्मुखी है।

भौतिकवादके कई रूप हैं। हर एक भौतिकवादी इतना तो मानता ही है कि प्रत्यय पदार्थ-प्रसूत है, किन्तु प्रत्यय और पदार्थमें क्या सम्बन्ध है, इस विषयपर भौतिकवादियोंमें मतभेद है। कुछ भौतिकवादी, जिन्हें यान्त्रिक भौतिकवादी अर्थात् मैकेनिकल मैटीयरलिस्ट कहते हैं, यह मानते हैं कि प्रत्ययका अपना कोई स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं होता। यह हर एक क्षण अपने अस्तित्वके लिए पदार्थपर ही अवलम्बित है, अतः प्रत्यय क्रियाशील नहीं है। जब प्रत्यय क्रियाशील नहीं है तो मानव-मस्तिष्क सक्रिय न होकर बाध्यगत अनुभवोंका मात्र संचित कोष है। मानव-मस्तिष्ककी निष्क्रियता अनुभववात्मक मनोविज्ञानकी एक महान् विशेषता है और यान्त्रिक भौतिकवादी

मस्तिष्क की इसी निष्क्रियता पर जोर देते हैं। इस प्रकार मनुष्य अपनी बुद्धि और सचित्त अनुभवों का प्रयोग कर प्रकृति और पदार्थ की रूपरेखाओं का परिवर्तन नहीं कर सकता। वह हर एक क्षण पदार्थ की कठोर श्रृंखला में जकड़ा हुआ है। यान्त्रिक भौतिकवाद जब इस प्रकार मानव और मानव-मस्तिष्क को अनन्त अनुभवों का निष्क्रिय भोक्ता मानता है, तो द्रव्वात्मक भौतिकवाद पदार्थ-प्रसूत प्रत्यय को एक स्वतन्त्र अस्तित्व के रूप में देखता है। इतना ही नहीं, वह प्रत्यय को क्रियाशील भी मानता है और उसके अनुसार बाह्य जगत् का समूचा परिवर्तन पदार्थ और प्रत्यय के अन्तरावलम्बन का इतिहास है। अन्तरावलम्बन द्रव्य-सिद्धान्त पर आधारित है। इसीलिए द्रव्वात्मक भौतिकवाद हर एक परिवर्तन को द्रव्वात्मक दृष्टि में देखता है। द्रव्वात्मक में सघर्ष अनिवार्य है, और सघर्ष केवल दो मूल विरोधी शक्तियों में होता है। इसी नाते द्रव्वात्मक भौतिकवाद के अनुसार सृष्टि का मूल सत्य परिवर्तन है, जो सदैव दो विरोधी शक्तियों के सघर्ष से होता रहता है। द्रव्य-सिद्धान्त हीगेल के द्रव्वात्मक प्रत्ययवाद अर्थात् डायलेक्टिकल आइडियलिज्म से लिया गया है।

हीगेल प्रत्यय के इतिहास में ही सघर्ष का इतिहास देखता था, किन्तु मार्क्स के अनुसार प्रत्यय गौण है और पदार्थ प्रधान। इसलिए सघर्ष का इतिहास पदार्थ में है, न कि प्रत्यय में। इसीलिए मार्क्स कदा करता था कि हीगेल का द्रव्वात्मक सिद्धान्त सिर के बल चलता है। इस प्रकार हीगेल से द्रव्य-सिद्धान्त और फायरबाख से भौतिकवाद लेकर मार्क्स ने द्रव्वात्मक भौतिकवाद का शिलान्यास किया। द्रव्वात्मक भौतिकवाद की कुछ मूलभूत मान्यताएँ हैं। इसकी पहली मान्यता यह है कि हर एक वस्तु के विरोध उसी वस्तु में सीमित रहते हैं, किन्तु वे कुछ काल तक दबे रहते हैं। इस परिस्थितिको वाद कहते हैं। इसकी दूसरी मान्यता यह है कि कालान्तर में वाद-परिस्थितिका विरोध वे ही तत्त्व करने लगते हैं जो उसमें सन्निहित थे। इस परिस्थितिको प्रतिवाद कहते हैं। किन्तु द्रव्य-सिद्धान्त के अनुसार किसी भी नयी परिस्थितिका जन्म दो विरोधी परिस्थितियों के सघर्ष से होता है। इसलिए द्रव्वात्मक भौतिकवाद की तीसरी मान्यता यह है कि जब वाद और प्रतिवाद का सघर्ष होता है तो एक तीसरी परिस्थितिकी सर्जना होती है, जो उन दोनों परिस्थितियों से भिन्न होती है और जिसमें दोनों परिस्थितियों के कुछ अच्छे अंश उपस्थित रहते हैं। इस तीसरी परिस्थितिको सवाद अथवा प्रतिवाद का प्रतिवाद कहते हैं। द्रव्वात्मक भौतिकवाद की चौथी मान्यता यह है कि वाद से सवाद तक का विकास मात्रात्मक से गुणात्मक परिवर्तन की ओर होता है।

द्रव्वात्मक भौतिकवाद के प्रकाश में जब मानव-समाज के इतिहास का अध्ययन किया जाता है तो मनुष्य के समूचे अतीत को एक व्यवस्थित अर्थसूत्र प्राप्त हो जाता है। उस समय इतिहास इधर-उधर बिखरी घटनाओं का सकलन नहीं होता। उसके चरणों को निश्चित गति और लय प्राप्त होती है। उसका जीवन निश्चित ऐतिहासिक नियमों में बँध जाता है। उन्हीं निश्चित ऐतिहासिक नियमों के समन्वित रूप को ऐतिहासिक भौतिकवाद (दि०) कहते हैं।

ऐतिहासिक भौतिकवाद के अनुसार मनुष्य के सारे कर्तव्यों की प्रेरणा उत्पादन है। इसी लक्ष्य को लेकर मनुष्य सामाजिक सम्बन्धों की स्थापना करते हैं। अतः मनुष्य के समूचे सामाजिक सम्बन्ध उसके उत्पादन-सम्बन्धों पर आधारित हैं। जब उत्पादन-सम्बन्ध में परिवर्तन होगा तो उसके सामाजिक सम्बन्ध भी परिवर्तित हो जायेंगे। अतः समाज के दो ढाँचे हैं। पहला ढाँचा है आधारभूत ढाँचा, जो उत्पादन-सम्बन्धों पर आधारित है और दूसरा वह ढाँचा है जो आधारभूत ढाँचे पर आश्रित है। दूसरे ढाँचे के अन्तर्गत समाज, साहित्य, कला, दर्शन एवं संस्कृति सम्बन्धी तत्त्व आते हैं। इस नाते कविकी काव्यप्रेरणा, दार्शनिक की ज्ञान-जिज्ञासा, कलाकार का कलात्मक लक्ष्य और संस्कृतिका मूल उद्देश्य, सब कुछ आर्थिक व्यवस्था द्वारा अनुशासित होता है। समाज की उत्पादन-प्रणाली का परिवर्तन भी दो विरोधी शक्तियों के सघर्ष से होता है। इस सघर्ष को कार्ल मार्क्स ने वर्ग-सघर्ष कहा है। वर्ग-सघर्ष दो वर्गों में होता है। इसमें से एक वर्ग, जिसे शोषक वर्ग कहते हैं, समाज का आर्थिक और राजनीतिक शासन करता है। दूसरा वर्ग, जिसे शोषित वर्ग कहते हैं, उन लोगों का वर्ग है जो शारीरिक श्रम तो अवश्य करते हैं, किन्तु उस शारीरिक श्रम का फल उनको न प्राप्त होकर शोषक वर्ग को प्राप्त है। इसलिए शोषित और शोषक वर्गों में सघर्ष अनिवार्य हो जाता है। और इसी सघर्ष के मूल में विकासस्थिति है।

मार्क्सवाद के अनुसार अवतक समाज में चार प्रकार की सामाजिक व्यवस्थाएँ प्राप्त हो सकी हैं। पहली व्यवस्था है आदिम साम्यवाद की, जिसमें लोग स्वतन्त्र थे और उनका समष्टि-जीवन से कोई सम्पर्क नहीं था। दूसरी व्यवस्था है दास-व्यवस्था, इसके अन्तर्गत कुछ शक्ति-सम्पन्न व्यक्ति शक्तिहीनों पर शासन करते थे, किन्तु जब कुछ दासों ने क्रान्ति की तो सामन्तवादी व्यवस्थाने उसका स्थान लिया। सामन्तवादी व्यवस्थाने भी जब वर्ग सघर्ष प्रारम्भ हो गया तो उसका स्थान एक नयी विकसित आर्थिक व्यवस्थाने लिया जो आज भी जीवित है। इसे पूँजीवाद कहते हैं। किन्तु पूँजीवाद में भी वर्ग-सघर्ष चल रहा है और मजदूर सम्पत्ति पर सामूहिक नियन्त्रण का प्रयास कर रहा है। कुछ देशों में तो पूँजीवाद समाप्त हो गया है और उसके स्थान पर समाजवाद की स्थापना हो रही है। इस नयी व्यवस्था को साम्यवाद (दि०) कहते हैं। कार्ल मार्क्स ने सामाजिक व्यवस्थाओं की इन्हीं रेखाओं की ओर संकेत किया है, जो अवतक इतिहास के विकास में दृष्टिगत हो रही हैं।

मार्क्स के अनुसार पूँजीवादी व्यवस्था शोषण पर आधारित है। यह शोषण सर्वहारा का है, क्योंकि सर्वहारा शारीरिक श्रम से उत्पादन करता है, किन्तु उसका लाभ पूँजीपतियों या स्वामियों के हाथ में जाता है। दैनिक जीवन के इस साधारण अनुभव को कार्ल मार्क्स ने अर्थशास्त्र के जटिल रूप में व्यक्त किया है। इसे मूल्य का सिद्धान्त अथवा 'थ्योरी ऑफ वैल्यू' कहते हैं। मार्क्स का कहना है कि जब आधुनिक वैज्ञानिक साधनों से युक्त मजदूर किसी वस्तु का उत्पादन करता है, तभी उस वस्तु को विनिमय-मूल्य प्राप्त होता है। किसी वस्तु का विनिमय-मूल्य कितना है, यह

उस वस्तुपर लगाये गये श्रमके बराबर है, किन्तु जब पूँजीपति मजदूरको मजदूरी देता है तो वह उसके द्वारा ही मजदूरका शोषण करता है। मजदूरको जो मजदूरी प्राप्त होती है वह उसके द्वारा किये गये श्रमके बराबर नहीं होती, अतः मजदूर जितने मूल्यका सर्जन करता है और जितने मूल्यका वह दाम पाता है, उसके अन्तरको कार्ल मार्क्स अतिरिक्त मूल्य या 'सरप्लस वैल्यू' कहता है। यह अतिरिक्त मूल्य भी मजदूर द्वारा निर्मित हुआ है, क्योंकि मजदूर मूल्यकी रचना करता है, किन्तु मिल-मालिक इस 'सरप्लस वैल्यू'को अपना लाभ समझकर अपने पास रख लेता है। इस प्रकार कार्ल मार्क्सने यह सिद्ध करनेका प्रयास किया है कि पूँजीवादी व्यवस्थामें यह स्वाभाविक है कि मिल मालिक मुनाफा करे और जिस धनपर मजदूरका नैतिक अधिकार है उसको हड़प ले।

मार्क्सवादके अनुसार राज्य भी इन आर्थिक व्यापारोंका निरपेक्ष द्रष्टा नहीं है। एक समय था जब पूँजीवादियोंने आर्थिक क्षेत्रमें राज्यसे हस्तक्षेप न करनेकी माँग की थी। वह युग 'लेमेज फेयर' नीतिका युग था। किन्तु पूँजीवादकी शक्तियाँ जब शिथिल होने लगीं तो उन्होंने राजनीतिक शक्तिका सहारा लिया। राज्य मार्क्सके अनुसार वर्ग-नवर्षका प्रतीक है। इसलिए मार्क्स समाजवादी क्रान्ति द्वारा राज्यका भी उन्मूलन करना चाहता है।

समाजवादी क्रान्ति केवल सर्वद्वारा ही कर सकता है। मार्क्सने क्रान्तिकी पद्धतियों और साधनोंपर विशद रूपसे अपने विचार व्यक्त किये हैं। उसके अनुसार केवल व्यावसायिक श्रम-वर्ग ही शक्ति, साहस और बुद्धि रखता है जो क्रान्तिके लिए नितान्त आवश्यक है। क्रान्ति सफल हो जानेपर साम्यवादकी सृष्टि होती है, किन्तु क्रान्तिकी सफलता और साम्यवादकी स्थापनाके बीच समयका लम्बा अन्तराल आता है। इस बीच पूँजीवादी राज्यको नष्ट करके मजदूर-राज्यकी स्थापना होती है। यही मजदूर-राज्य शान्तिमय ढंगसे सारे समाजको साम्यवादकी ओर ले जाता है।

आधुनिक साहित्य तथा साहित्य-चिन्तनपर मार्क्सवादकी गहरी छाप है। हिन्दी साहित्यमें मार्क्सवाद द्वारा प्रेरित साहित्यकी प्रगतिवाद(दि०)की मञ्चा दी गयी है।

—रा० क० त्रि०

**मालती**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। भानु- (७० प्र० पृ० १५८)के अनुसार नगण, २ जगण और रगणके योगसे यह वृत्त बनता है (III, ISI, ISI, SISI)। जयकृति(छन्दो० २. १२९)ने इसे वरतनु नाम दिया है। केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है। उदा०—'विपिन विराध बलिष्ठ देखियो। नृप तनया भयभीत लेखियो। तव रघुनाथ (सु) बाण कै हयो। निज निरवाण पन्थका ठयो।' (रा० च०. ११. ८)।

—पु० शु०

**मालती (प्रमोद)**—वर्णिक समवृत्तका एक भेद। भरतके 'नाट्यशास्त्र'में मालती नामका दो जगणका छन्द मिलता है (ISI, ISI)। इसे केशव और भानुने मालती तथा देवने प्रमोद नाम दिया है। 'प्राकृतपेगलम्' और 'वाणीभूषण'में सुमालती नाम दिया गया है। केशवने इस छन्दका

प्रयोग किया है। उदा०—'जु पै जिय जोर, तजौ सब जोर। सरामन तोरि, लहौ सुख कोरि।' (रा० च०. ४. ८)।

—पु० शु०

**मालादीपक**—'दीपक'से सम्बद्ध शृङ्खलामूलक अलंकार। इस अलंकारमें पूर्वोक्त वस्तुओंसे उत्तरोत्तर वर्णित वस्तुओंका सम्बन्ध एक धर्मसे स्थापित किया जाता है। इस अलंकारमें जगन्नाथ तथा अप्पय टीक्षितके अनुसार पूर्व-वर्णित पदार्थोंमें और उत्तरोत्तर पदार्थोंमें परस्पर प्रस्तुत-अप्रस्तुत अथवा उपमेय-उपमानभाव (नादृश्य) सम्बन्ध नहीं रहता। मम्मट तथा रुय्यकने यह अलंकार मिलता है। मम्मटने दीपकके प्रकार-रूपमें इसकी परिभाषा दी है—'मालादीपकमाद्य चैद्योत्तरगुणावहम्' अर्थात् इसमें पूर्व-वर्णित वस्तु उत्तरोत्तर वर्णित वस्तुमें उत्कर्षका आधान करती प्रतीत होती है (का० प्र०. १०. १०४)। रुय्यकने इसी बातको अधिक स्पष्ट किया है—'पूर्वपूर्वस्योत्तरोत्तरगुणावहत्वे' (अ० म० पृ० १४१)। 'विश्वनाथ'का लक्षण अधिक स्पष्ट नहीं है। मम्मटने 'दीपक'के बाद इनपर विचार किया है, पर रुय्यकने कारणमालाके बाद। हिन्दीमें रुय्यकका अनुसरण हुआ है।

हिन्दीके सभी प्रमुख आचार्योंने 'कुवलयानन्द'के आधारपर दीपक और एकावली अलंकारोंके सयोगने मालादीपक अलंकार माना है—'दीपक एकावलि मिलें मालादीपक जान' (का० नि० १८)। जमवन्त सिंह, भतिराम, भूषण, सोमनाथ तथा पद्माकर, सभीके लक्षण समान हैं।

भित्तारीदासका उदा०—'जगकी रुचि प्रजवास; प्रजकी रुचि प्रजचन्द हरि। हरि रुचि बसी दास, बसी रुचि मन बाँधियो।' (का० नि० : १८)। यहाँ प्रथमकथित 'जग'-से उसके उत्तरकथित 'प्रजवाम'का, 'प्रजवाम'में 'प्रजचन्द' आदिका 'बाँधियो' इस एक क्रियारूप धर्मसे सम्बन्ध स्थापित किया गया है। अतः 'मालादीपक' अलंकार है। आधुनिक कवि जयशंकर 'प्रसाद'ने अपने 'औसू' काव्यमें इसका सुन्दर प्रयोग किया है—'धनमें सुन्दर विजली-सी, विजलीमें चपल चमक-सी। आँखोंमें काली पुतली, पुतलीमें ड्याम झलक नी। प्रतिमामें सजीवता-भी, वम गयीं सुछवि आँखोंमें। थी एक लकीर हृदयमें, जो अलग रही लाखोंमें।'।

**मालादीपक और कारणमाला**, दोनों अलंकारोंमें पूर्व-पूर्वकथित पदार्थोंका उत्तरोत्तरवर्णित पदार्थोंसे सम्बन्ध स्थापित किया जाता है, पर पहलेमें प्रत्येक पूर्वकथित पदार्थ बादवालेका कारण कहा जाता है और दूसरेमें प्रत्येक पूर्व-पदार्थ बादवालेके साथ विशेषण-विशेष्यके सम्बन्धमें उपस्थित होता है। टे०—'दीपक', तीसरा प्रकार।

—वि० स्ना०

**मालिनी**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। पिंगलाचार्यके अनुसार इसकी परिभाषा है—'मालिनी नो म्योय (७ १४) अर्थात् न, न, म, य, यके योगसे यह वृत्त बनता है। वाटमें ८, ७ वर्णोंपर यतिका नियम भी विकसित हुआ। भरतने इसका नाम नान्दीमुख (ना० शा० १६ ७३) दिया है। हिन्दी साहित्यमें इसका प्रयोग केशव (रा० च० १३. २७), रहीम (मदनाष्टक), सदन (सु०

चं०), हरिऔध (प्रि० प्र० स० ४, ५, ६, ७, ९, १०, ११, १३, १५, १७), मैथिलीशरण गुप्त (पत्रावली पृ० १६-१९) और अनूप शर्मा (सिद्धार्थ स० १ १३, १६ एवं वर्द्धमान पृ० ७०) ने किया है। उदा०—‘जय रतिपति तेरी हो, तुझे सर्वदा ही’ (वर्द्धमान स० १ - १४०)।

हिन्दी कवियों ने इसमें विशेष नवीन प्रयोग किया है। चन्दने इस छन्दको तोड़कर नवीनता प्रदान की है और इसका नाम ‘काव्य जाती’ रखा है। उनके प्रयोगके अनुसार नया छन्द न न SS और २ र S में विभक्त जान पड़ता है। यह परिवर्तन यतिके प्रयोगपर बल दिये जानेसे सिद्ध हुआ है। चन्दने तो यतिका प्रयोग किया था, पर दीनदयाल गिरि तथा सुदनने इन यतियोंपर तुकका प्रयोग भी किया—विशद वकुल-माला, शोभती यों विशाल’ (अ० क० - १५)। —पु० शु०

**मालोपमा**—दे०—‘उपमा’, सातवाँ प्रकार।

**माहिया**—पञ्चावीका अत्यन्त लोक-प्रचलित शृंगार तथा करुण रससे ओतप्रोत लोकगीत। शृंगारके विरह-पक्षकी इममें मार्मिक अनुभूति मिलती है। पञ्चावी शिष्ट साहित्यके ऊपर भी इस लोक-परम्पराकी रचनाका यत्र-तत्र प्रभाव दिखाई देता है। —स०

**मिथ्याध्यवसित**—कार्य-कारणमूलक अर्थालंकार। जहाँ किसी अर्थको मिथ्या सिद्ध करनेके लिए किसी अन्य सिद्ध मिथ्याकी कल्पना की जाय। जयदेवने ‘मिथ्याध्यवसाय’ नामक लक्षणका निरूपण किया है कि इसमें कार्य और कारणकी मिथ्या कल्पना करके-कार्यसिद्धिका वर्णन होता है—‘स्यान् मिथ्याध्यवसायश्चेदसती साध्यमाधने’ (चन्द्रालोक ३ - ७)। परन्तु अप्पय दीक्षितने ‘मिथ्याध्यवसित’ अलंकार माना है। इसका लक्षण है—‘किंचिन् मिथ्यात्व-सिद्धयर्थं मिथ्यार्थान्तरकल्पनम्’ (कुवलयानन्द १२७)।

हिन्दीके जगत सिंह, मतिराम, भूपण, दाम, पद्माकर आदि आचार्यों ने ‘कुवलयानन्द’के आधारपर प्रायः इसके लक्षण दिये हैं—‘झूठ अर्थकी सिद्धिको, झूठो वरनन आन।’ (शि० भू० २७२), अथवा—‘एक झुठाई सिद्धि कौ, झूठो वरनत और।’ (ल० ल० २९८), अर्थात् मिथ्यात्व सिद्ध करनेके लिए किसी दूसरे मिथ्या अर्थकी कल्पना—‘धरै जु माला नभ कुसुम, वरै सु परतिथि प्रीति।’ अथवा—‘जो आँखें नभ कुसुम रस, लखै सु अहिके कान।’ (पद्मा० २१५)। यहाँ ‘परतिथि प्रीति’ तथा ‘अहिके कान’-को झूठा सिद्ध करनेके लिए असत्य कल्पनाएँ की गयी हैं। इस अलंकारकी समीपता निदर्शना और अतिशयोक्ति अलंकारोंसे है। उद्योतकारने इसे अतिशयोक्ति तथा जगन्नाथ-ने प्रौढोक्तिके अन्तर्गत माना है। —ओ० प्र०

**मिश्र वस्तु**—इतिवृत्तकी दृष्टिसे यह नाटककी वस्तुके तीन भेदों—प्रख्यात, उत्पाद्य और मिश्र—मेंसे एक है। इसमें इतिवृत्तकी पृष्ठभूमि तो प्रख्यात रहती है, पर अनेकानेक कथाएँ कल्पित होती हैं। लक्ष्मीनारायण मिश्रके ‘नारदकी वीणा’के इतिवृत्त ‘आयों और अनायोंका संघर्ष’की पृष्ठभूमि प्रख्यात है, किन्तु कथाओंकी सर्जना नाटककारकी अपनी कल्पना है। —व० सि०

**मिसरा**—उर्दू कवितामें छन्दका एक चरण मिसरा कह-

लाता है। जब शब्दोंकी किसी खास वृहत् छन्दके वजन- (माप)पर लिख दिया जाय तो उसे एक मिसरा कहते हैं। वृहत्की लम्बाईके हिसाबसे मिसरे छोटे-बड़े होते हैं। जिस वृहत्की जो माप नियत है उसपर हर मिसरेकी पूरा उतरना चाहिये। अगर मिसरा उस मापसे छोटा होगा या उसका आह्वग (लय-अवरोह) वृहत्के समान न होगा, तो उस मिसरेको अनुपयुक्त समझा जायगा। यह दोष हिन्दीमें छन्दोभंग कहा जाता है। (दे०—‘वृहत्’, ‘जेर’)। —म०

**मीमांसा**—(क) मीमांसाका शाब्दिक अर्थ गवेषणा अथवा विवेचन है। प्राचीन कालमें तथा वर्तमान समयमें मीमांसाका प्रयोग प्रायः इसी अर्थमें होता है।

(ख) परन्तु दर्शन-जगत्में खाली मीमांसासे वेदमीमांसा, कर्ममीमांसाका ही बोध होता है। वेदोंकी मीमांसा धर्म-कर्ममें होनेके कारण ही इसे धर्ममीमांसा या कर्ममीमांसा कहते हैं। इससे मीमांसाका प्रयोजन भी मालूम हो जाता है—जो धर्मका निरूपण करता है—‘धर्माख्य विषय वस्तु मीमांसाया प्रयोजनम्’ (कुमारिल इलो० वा० ११)।

(ग) मीमांसा कर्ममीमांसा और ज्ञानमीमांसा, कर्म-काण्ड और ज्ञानकाण्ड दोनोंके लिए प्रयुक्त होता है। इसी-लिए प्रथमको ‘पूर्वमीमांसा’ और द्वितीयको ‘उत्तरमीमांसा’ कहते हैं। पूर्व और उत्तर शब्दोंने स्पष्ट है कि वस्तुतः ये दोनों आख एक ही दर्शनके अंग हैं। यह अग्निदर्शन वैदिक दर्शन है।

मीमांसाके इन त्रिविध अर्थोंके बावजूद यह शब्द पूर्वमीमांसा या कर्ममीमांसाके अर्थमें रुढ़ हो गया है। हिन्दीमें सामान्यतः मीमांसा शब्दका प्रयोग समीक्षाके अर्थमें होता है।

अन्य सभी भारतीय दर्शनोंकी भाँति मीमांसाका उद्भव भी वेदोंसे हुआ। पर अन्य दर्शनोंकी अपेक्षा यह अधिक वैदिक दर्शन है। इसका विषय वेदोक्त धर्मकी व्याख्या है। गौतम बुद्धने वेदोक्त धर्मके कर्मकाण्ड-पक्षपर प्रहार किया था। फलस्वरूप वेदज्ञोंने अपने धर्मको सुन्यवस्थित रूपसे रखनेका प्रयास किया। इन प्रयासोंमें जैमिनि (४०० ई० पू०)का प्रयास सर्वोत्तम रहा और ‘कर्ममीमांसासूत्र’ मीमांसाका मौलिक ग्रन्थ हो गया। जवर (२०० ई०)ने इसपर अपना भाष्य लिखा। कुमारिल और प्रभाकर (७वीं शती)ने इस भाष्यकी व्याख्या की और बौद्ध धर्मके सिद्धान्तोंका खण्टन करते हुए उसके प्रभावको देशभरमें विलकुल क्षीण कर दिया। कुमारिल और प्रभाकर मीमांसाके क्रमशः भट्टमत तथा गुरुमतके मन्थापक हैं। कालान्तरमें मुरारि मिश्रका भी एक तीमरा मत चल पड़ा।

बौद्ध धर्मके उन्मूलनमें मीमांसाका प्रमुख हाथ रहा है। इसने वेदोंकी कर्मपरक व्याख्या की और अवैदिक धर्मोंकी कटु आलोचना की। बौद्ध धर्मके भारत छोड़ देनेके बाद मीमांसाका विरोध न्यायवैशेषिकमें हो गया। मीमांसामें किसी ईश्वरका विधान नहीं है, न्यायवैशेषिकमें है। मीमांसा सभी प्रमाणोंको स्वतः प्रामाण्य मानती है, तो न्यायवैशेषिक परत प्रामाण्य। मीमांसा वेदोंको अपौरुषेय मानती है तो न्यायवैशेषिक पौरुषेय। मीमांसा पहले निरीश्वरवादी थी। जैमिनि ईश्वर और आत्माके विषयमें कुछ नहीं कहते।



कुमारिल और प्रमाकर भी ईश्वरकी मान्यताके विरोधी नहीं प्रतीत होते। अतः मीमांसाको प्रायः निरीश्वरवादी न कहकर लोग अद्वैतवादी कहते हैं। कालान्तरमें आपदेव और लोकाक्षि भास्कर (१७वीं शती) ने मीमांसाको ईश्वरवादकी ओर उन्मुख किया। वेदान्तदेशिककी 'सिन्धु मीमांसा' में तो 'पूर्वमीमांसा' और 'उत्तरमीमांसा', दोनों मिल गयीं, और मीमानामें ईश्वरको स्थान मिल गया, पर कुमारिलका मीमांसाका अधिक प्रचलित मत है।

मीमाना वेदोंका तात्पर्य निश्चित करनेके लिए सहायक श्रुति, लिंग, वाक्य, प्रकरण, स्थान तथा नमाख्या, इन पट्ट प्रमाणोंको मानती है। इसमें वेदके दो भाग माने जाते हैं, मन्त्र और ब्राह्मण—'मन्त्रब्राह्मणयोर्वेदनामधेयम्'। विषयके विचारसे वेदोंके ५ विभाग हैं—१ विधि, २ मन्त्र, ३ नामधेय, ४ निषेध और ५ अर्थवाद। 'स्वर्गकामो यजेत', इस प्रकारके वाक्योंको विधि कहते हैं। अनुष्ठानके अर्थ-स्मारकोंको मन्त्र कहते हैं। यशोंके नानकी लक्षा नानधेय है। अनुचित कर्मने विरत होनेको निषेध कहते हैं और किसी पदार्थके नञ्चे गुणोंके कथनको अर्थवाद कहते हैं। इन पाँच विषयोंके होनेपर भी वेदोंका तात्पर्य विधि-वाक्योंमें ही है। विधि चार प्रकारकी होती है। कर्मके स्वरूपको बतलानेवाली उत्पत्तिविधि, अंग तथा प्रधान अनुष्ठानके मन्त्रवाक्योंकी बतलानेवाली विनियोगविधि, धर्मसे उत्पन्न फलके स्वामित्वको व्यक्त करनेवाली अधिकारविधि है तथा प्रयोगके प्राशुभाव (शुभता) की बोधक विधिको प्रयोगविधि कहते हैं।

ज्ञानके साधनो या प्रमाणोंमें प्रमाकरके अनुमान प्रत्यक्ष, अनुमान, शब्द, उपमान तथा अर्थापत्ति हैं। कुमारिलके मतमें इनके अतिरिक्त छठा प्रमाण अभाव या अनुपलब्धि है।

तत्त्ववादमें कुमारिलके अनुसार पदार्थ पाँच हैं—द्रव्य, गुण, कर्म, जाति और अभाव। द्रव्य ११ है—पृथ्वी, अप, तेज, वायु, आकाश, दिक्, काल, आत्मा, मन, तम और शब्द। गुण २४ हैं।

कर्म तीन हैं—नित्य, नैमित्तिक और काम्य। प्रथम दो अनिवार्य हैं। उनमें न करनेसे प्रत्यक्ष होता है। प्रातः और सायं उपासना या प्रार्थना करना नित्यकर्म है। ग्रहणके अवसरपर गंगास्नान करना नैमित्तिक कर्म है। काम्य कर्म वे हैं जो किसी कामनामें किये जायें, जैसे पुत्रेष्टियज्ञ, अश्वमेधयज्ञ आदि। काम्य कर्मके कर्ताको सच्चा अधिकारी होना चाहिये।

कर्म और उसके फलमें अनिवार्य सन्बन्ध है। इस सन्बन्धका सस्थापक ईश्वर नहीं है, बल्कि अपूर्व है। अपूर्व एक शक्ति है। कर्ममें अपूर्व होता है। अपूर्वसे उस कर्मका फल उत्पन्न होता है। प्रमाकरने इसीको नियोग कहा है। कुमारिलके मतमें अपूर्व कर्म हो जानेपर नित्य आत्मामें उत्पन्न हो जाता है और जब वह फल दे देना है तो फिर वह नष्ट हो जाता है। प्रमाकरके मतमें अपूर्व नित्य आत्मामें नहीं, किन्तु कर्ममें ही रहता है, नियुज्य रहता है, इमील्लिण वे इसे नियोग कहते हैं।

भाषाशास्त्रकी दृष्टिमें मीमानाके दो मत अत्यन्त प्रसिद्ध

ह—अभिहितान्वयवाद (कुमारिलका) और अन्वितान्वयवाद (प्रमाकरका)। एकके अनुसार आकाशा, योग्यता और साधनव्यक्तके कारण पदोंके अर्थोंका भली भाँति अन्वय हो जानेपर उन पदोंमेंसे प्रत्येकके अर्थसे भिन्न वाक्यका एक विशेष तात्पर्यार्थ होता है। दूसरा यह है कि पदोंके वाक्य-अर्थोंमें ही वाक्यार्थका बोध होता है।

मीमानाको लोग प्रायः प्राचीन कर्मकाण्डमात्र समझते हैं और इस कारण इसकी कटु आलोचना करने हैं। कबीर जैसे निर्गुण सन्तोंने इसी अर्थमें मीमानाकी तीव्र आलोचना की है। पर मीमांसाका वास्तविक रूप दर्शकाण्ड नहीं है। वह कर्मवाद है। यह कर्म और उसके फलको बिना ईश्वरके, अपूर्व या नियोगकी मददसे सम्बन्धित करती है और निष्काम कर्म करनेपर जोर देती है। इस अर्थमें मीमांसाकी शिक्षाएँ नन्दा ब्राह्मण हैं। 'कर्म गति दारे नाहि दरी' जैसे पदोंमें मीमांसाके तथाकथित खण्डन करनेवाले कबीर आदिने वास्तवमें मीमानाके कर्मवादका अनुपम समर्थन किया है। तुलसीदास जब लोकमर्यादाकी स्थापना करते हैं तो वस्तुतः वे मीमानाके ही अमूल्य कर्मवादकी व्याख्या करते हैं। लोकान्तर तिलकने तो 'गीता-रहस्य' में ज्ञानमार्ग तथा भक्तिमार्ग और योगमार्गको असम्भवित करते हुए निष्काम कर्मयोगको ही निकाला था। महात्मा गान्धी भी मीमानाके नित्य और नैमित्तिक कर्मोंको मानते थे। उनकी रचनाओंमें यज्ञका, जिसका अर्थ वे परोपकारार्थ कार्य कहते थे प्रभाव स्पष्ट है। वस्तुतः कर्मका उच्छेद नहीं हो सकता और इसलिए किसी-न-किसी अर्थमें कर्म-मीमांसाकी भी मान्यता मरदब रहेगी। मीमाना, विशेषतः कुमारिल, कर्म और ज्ञानके समुच्चयपर जोर देते हैं। नाथु गिञ्जल-दामने भी अपने दादूपर्यी साधनमार्गमें इस समुच्चयको माना है—'धर्ममीमांसाके द्वादश अध्याय हैं (मीमांसासूत्रके) जेमिनि नाम ताका कर्ता है। कर्म-अनुष्ठानकी रीतितामें प्रणिपादन करी है। याते विधिने कर्ममें प्रवृत्ति धर्म-मीमांसाका फल है। कर्ममें प्रवृत्तिसे अन्तःकरण-शुद्धि, तमे ज्ञान और ज्ञानते मोक्ष, इस रीतिसे धर्ममीमांसाका मोक्षफल है।'।

[सहायक ग्रन्थ—पूर्वमीमाना - गंगानाथ झा]।

—सं० ला० पा०

मीलित—लोकन्यायमूल अर्थालंकार, जिसमें किन्हीं दो पृथक् वस्तुओंमें स्वाभाविक अथवा आगन्तुक-तुल्य धर्मके कारण भेद लक्षित न हो, अर्थात् एक वस्तुका दूसरेमें मिल हो जाना मीलित अलंकार है। मीलितका अर्थ है मिल जाना। इसमें नीर-क्षीर-न्यायने एक वस्तुका दूसरी वस्तुमें तिरोभाव हो जाता है। सर्वप्रथम प्रयोग रुद्रके 'काव्यालंकार' में हुआ। मन्मदका लक्षण इस प्रकार है—'समेन लक्षणा वस्तु वस्तुना यन्निगूह्यते। निजेनागन्तुना वापि तन्मीलितमिति स्मृतम्।' (का० प्र० १०. १३०), अर्थात् जिसमें किसीके द्वारा किसी वस्तुका किसी दूसरी वस्तुमें किसी स्वाभाविक अथवा आकस्मिक चिह्नके कारण तिरोधान अथवा छिपाना वर्णित हो। विश्वनाथकी परिभाषा सरल है—'मीलित वस्तुनो गुप्ति केनचित्तुल्यलक्षणा।' (सा० द०. १०. ८९), अर्थात् जब कोई वस्तु नमान

लक्षणके कारण दूसरी वस्तुको तिरोभूत कर ले। वस्तुतः इसमें मम्मटके स्वाभाविक तथा आकस्मिक चिह्नके स्थानपर सादृश्यमात्रका उल्लेख है। 'कुवलयानन्द' के आधारपर हिन्दीमें जसवन्त सिंहने सादृश्यके कारण अमेदकी बात कही है—'मीलित सोइ सादृश्यतें भेद जवै न लखाय।' (भा० भू० १७४)। फिर आगे हिन्दीके आचार्योंने इसी प्रकार लक्षण दिया है। मतिराम तथा सोमनाथके लक्षण अस्पष्ट हैं तथा भूषण और पद्माकरने सादृश्यसे भेद न जान पड़नेकी बात कही है। वस्तुतः यह सादृश्य, जैसा कि मम्मटने कहा है, स्वाभाविक अथवा आकस्मिक लक्षणोंपर आधारित है, अतएव निगूहन (छिपाना) दो प्रकारसे माना गया है।

विहारीके इस वर्णनमें स्वाभाविक कान्ति द्वारा अँगियाकी कान्तिका तिरोभाव है—'भई जु छवि तन वसन मिलि, वरनि सकै सु न वैन। आँग ओष आँगी दुरी, आँगी आँग दुरै न।' (सतसई १८९)। दासने आगन्तुक धर्मों द्वारा तिरोभावका उदाहरण इस प्रकार दिया है—'केसरिया पट कनक तन कनकाभरन सिंगार। गत केसर केदारमें जानी जाति न दार।' (का० नि० १४)।

मतिरामने भी इस अलंकारका उक्तिपूर्ण प्रयोग किया है—'होति न लखाई निसि चन्दकी उज्यारी मुख, चन्दकी उज्यारी तन छाहीं छपि जाति है।' (ल० ल० ३४२)। भूषणके उदाहरणमें उक्तिका चमत्कार है—'पावत न हेरे तेरे जस मैं हिराने निज गिरिकी गिरिस हेरै गिरिजा गिरीमकी' (शि० भू० ३०२)। इसी प्रकार महादेवीकी इन पक्तियोंमें इसका सुन्दर प्रयोग है—'वे आभा वन खो जाते शशि किरणोंकी उलझनमें, जिसमे उनकी कण-कणमें दूँदू पहिचान न पाऊँ।'।

हिन्दीमें 'मीलित' अलंकारका प्रयोग प्रायः सभी रीतिकालीन एवं कतिपय आधुनिक कवियोंने रूप और भावकी संवेदनाको तीव्र करनेके लिए किया है। विहारीने मीलित अलंकारका जितना काव्यपूर्ण प्रयोग किया है, उतना रीतिकालीन अन्य कवियोंने नहीं। यह उनका प्रिय अलंकार है। शृंगार रसमें नायिकाओंके रूपको अधिक संवेदनीय बनानेके लिए कविने इसी अलंकारका अपेक्षाकृत अधिक प्रश्रय लिया है। जायसीने नायिकाके अलौकिक रूप-सौन्दर्य-वर्णनके लिए इस अलंकारका भी प्रयोग किया है।

तद्गुण, भ्रान्ति तथा मीलितमें वास्तविक अन्तर है। तद्गुणमें साधारण (सदृश) लक्षणवाली वस्तुका तिरोभाव नहीं होता, वरन् उत्कृष्ट गुणवाली वस्तुका गुण प्राप्त किया जाता है, भ्रान्तिमें एकके स्थानपर दूसरेका भ्रम होता है, दोनों उपस्थित नहीं रहते, मीलितमें समान गुण एक-दूसरेमें तिरोधान हो जाते हैं, अर्थात् दोनों रहते हुए भी एक-दूसरेमें छिप जाते हैं। दण्डीने मीलितको अतिशयोक्तिका एक भेद माना है तथा यह रुद्रटके पिहित अलंकारके समान है।

—वि० स्ना०

मुकरी—यह लोकप्रचलित पहेलियोंका ही एक रूप है, जिसका लक्ष्य मनोरंजनके साथ-साथ बुद्धिचातुरीकी परीक्षा लेना होता है। इसमें जो बातें कही जाती हैं वे द्वयर्थक

या श्लिष्ट होती हैं, पर उन दोनों अर्थोंमेंसे जो प्रधान होता है उससे मुकरकर दूसरे अर्थको उसी छन्दमें स्वीकार किया जाता है, किन्तु यह स्वीकारोक्ति वास्तविक नहीं होती। हिन्दीमें अमीर खुसरोने इस लोककाव्य-रूपको साहित्यिक रूप दिया। अलंकारकी दृष्टिसे इसे छेकापहनुति कह सकते हैं, क्योंकि इसमें प्रस्तुत अर्थको अस्वीकार करके अप्रस्तुतको स्थापित किया जाता है। (दे०—'अपहनुति')—शं० ना० सि०

मुक्तक काव्य—मुक्त शब्दमें कन् प्रत्ययके योगसे मुक्तक शब्द बनता है, जिसका अर्थ अपने-आपमें सम्पूर्ण या अन्य-निरपेक्ष वस्तु होता है (मुक्तकमन्येनालिंगितं तस्य सञ्ज्ञायाम्) कन् ध्वन्यालोककी लोचनटीका ३७)। ध्वनि-सिद्धान्तके आधारपर ही मुक्तकको काव्यमें आदरणीय स्थान मिला है। 'ध्वन्यालोक'के अनुसार जिस काव्यमें पूर्वापर-प्रसंग निरपेक्ष रस-चर्वणाका सामर्थ्य होता है वही मुक्तक कहलाता है। अतः मुक्तक काव्यसे उस काव्य-रूपका बोध होता है, जिसमें कथात्मक प्रबन्ध या विषयगत बहुत लम्बे निबन्धकी योजना नहीं होती। हेमचन्द्राचार्यने केवल मुक्तक शब्दका व्यवहार न करके मुक्तकादि शब्द प्रयुक्त किया है और उसका सामान्य लक्षण यही बताया है कि जो अनिवद्ध हों वे मुक्तकादि हैं (अनिवद्ध मुक्तकादि काव्यानु० आठवाँ अध्याय)। अतः मोटे तौरपर प्रबन्धहीन या स्फुट, सभी पद्यबद्ध रचनाएँ मुक्तक काव्यके अन्तर्गत आ जाती हैं। दण्डीने इस प्रकारके अनेक अनिवद्ध या प्रबन्धकाव्यके अंश जैसे काव्यरूपोंको एक ही साथ रखा है, यद्यपि उनका एक नाम मुक्तक या मुक्तकादि नहीं दिया है—'मुक्तक कुलक कोश सघात इति तादृश'। सर्गबन्धाशरूपत्वादनुक्त पद्यविस्तर ॥' (काव्यादर्श ११३)। इससे स्पष्ट हो जाता है कि दण्डी सर्गबन्ध या प्रबन्धकाव्यके सभी रूपों, महाकाव्य, खण्डकाव्य आदिको एक श्रेणीका काव्य और अनिवन्ध या सर्गबन्ध काव्यके अंशके रूपमें प्रतीत होनेवाले अन्य सभी रूपोंको अन्य श्रेणीका काव्य मानते थे, यद्यपि उन्होंने उन सबका एक नाम 'मुक्तक काव्य' नहीं बताया है। वस्तुतः अपनेमें पूर्ण, अन्य निरपेक्ष एक छन्दवाली रचनाको ही सभी आचार्याने मुक्तक कहा है, पर चूँकि अन्य-निरपेक्ष एकाधिक छन्दोंवाली रचनाएँ भी अनिवद्ध या कथाहीन होती हैं, अतः उन सबको मुक्तकादि कहकर प्रबन्धकाव्यकी तरह मुक्तक काव्यको भी एक सामान्य काव्य-रूप मान लिया गया। इस प्रकार जैसे प्राचीन यूनानी साहित्यमें छन्दोबद्ध श्रव्य काव्यके दो भेद थे महाकाव्य (एपिक) और गीतिकाव्य (लिरिक), उसी तरह प्राचीन भारतीय साहित्यमें भी छन्दोबद्ध श्रव्य काव्यके दो भेद मान्य हो गये—प्रबन्धकाव्य और मुक्तक काव्य।

मस्कृतके आचार्योंने इस अनिवद्ध या मुक्तक काव्यके कई भेद किये हैं। दण्डीने तो मुख्य भेदोंका ही नाम लिया है—मुक्तक, कुलककोश और सघात, पर अन्य आचार्योंने उसके अन्य भेद भी माने हैं। 'ध्वन्यालोक'में आनन्दवर्धनने मुक्तक, सन्दानितक, विशेषक, कलापक, कुलक और पर्यायबन्ध—छ नाम लिये हैं (ध्व० लो० का० ३७)। 'अग्निपुराण'ने इनमें प्रथम पाँच भेद ही माने हैं और सन्दानितककी जगह युग्मक नाम दिया है। हेमचन्द्रने मुक्तकादि अर्थात् मुक्तक काव्यके ये भेद माने हैं—मुक्तक,

सन्दानितक, विशेषक, कलापक, कुलक, कोश, प्रघट्टक, विकीर्णक और नघात (काव्यानु० ८-१०)। विश्वनाथ कविराजके अनुसार मुक्तक, युग्मक, सन्दानितक, कलापक, कुलक, कोश और ब्रज्या अनिवद्ध काव्य है (मा० द० . ६ . ३१४, १५)। ये भेद श्लोकमय, रचनाकार अथवा विषयके अनुसार किये गये हैं, जो इस प्रकार हैं—१. मुक्तक—सज्जनोंको चमत्कृत करनेवाला अपने-आपमें पूर्ण अर्थ व्यक्त करनेवाला एक श्लोक—‘मुक्तक श्लोक एवैकदच-नत्कारक्षम मनान्’ (अग्निपुराण) तथा ‘एकेन छन्दमा वाक्यार्थसमाप्तो मुक्तकन्’ (काव्यानु० ८, १०)। २. युग्मक या सन्दानितक—दो श्लोकोंमें पूर्ण अर्थ करनेवाली या क्रिया समाप्त होनेवाली रचना। ३. विशेषक—तीन श्लोकोंवाली रचना। ४. कलापक—चार श्लोकोंवाली रचना। ५. कुलक—पाँच श्लोकोंवाली रचना (५चमि कुलक मतन्, सा० द०), पर कुछ आचार्योंने इसमें श्लोकमय अधिक मानी है। हेमचन्द्रके अनुसार इसमें पाँचने चौदह तक श्लोक होते हैं (५चमिश्चतुर्दशान्तै कुलक)। ‘अग्निपुराण’के अनुसार पाँचने अधिक श्लोकोंवाली रचना, जिसका अन्वय एकमें हो, कुलक है। ६. कोश—ऐसे श्लोकों का संग्रह जो परस्पर सम्बद्ध न हों। यह मुक्तकोंका समूह होता है। (कोश श्लोकममूहस्तु स्यादन्योन्यान्-पेक्षक, सा० द० . ६ . ३०९)। हेमचन्द्राचार्यके अनुसार किन्नी एक कवि या अनेक कवियोंकी सूक्तियों (मुक्तकों)के मसुच्चयका नाम कोश है, जैसे सतमर्ष आदि (स्वपरकृतसूक्तिसमुच्चय कोश सप्तशतकादि, (काव्यानु० आठवाँ अध्याय)। ७. प्रघट्टक—एक कविकृत श्लोकममूह या मुक्तक-समुच्चय (कोश)का नाम प्रघट्टक है। (काव्यानु० . आठवाँ अध्याय), जैसे, ‘विहारी सतमर्ष’ या ‘गाथासप्तशती’। ८. विकीर्णक—अनेक कवियों द्वारा लिखित मुक्तकोंका संग्रह। यह भी कोशका ही एक भेद है, जैसे ‘दोहाकोश’, ‘सुभाषितकोश’ आदि। ९. सघात या पर्यायबन्ध—एक कवि द्वारा एक विषयपर रचित छन्दोंको सघात कहने हैं (एकार्थ-विषय एककर्तृकपद्य नघात, काव्यादर्शटीका . १ . १३)। आनन्दवर्द्धनने ‘ध्वन्यालोक’ (कारिका ३ ७)में इसे पर्यायबन्ध कहा है।

✓ राजशेखरने सर्वप्रथम स्पष्ट शब्दोंमें काव्यके विषया-नुसार दो भेद किये हैं—प्रबन्धकाव्य और मुक्तक काव्य—‘न पुनर्द्विधा मुक्तक प्रबन्धविपर्ययेन’, (का० मी० ९)। उन्होंने उनमें प्रत्येकके विषयगत भेदके अनुसार पाँच भेद माने हैं—१. शुद्ध, २. चित्र, ३. कथोत्थ, ४. नविधानक और ५. आख्यानकवान्, किन्तु यदि विषयकी दृष्टिसे विभाजन किया जाय तो मुक्तकके अनन्त भेद हो सकते हैं। नव्याके आधारपर भी जो विभाजन किया जाता है वह वैज्ञानिक नहीं है, क्योंकि उसने भी अमूल्य भेद हो सकते हैं। वस्तुतः मुक्तक काव्यके अन्तर्गत जितने भी काव्यरूप प्रचलित हो चुके हों, चाहे वे नव्याके आधारपर निर्मित हुए हों, चाहे विषय, छन्द या रागके आधारपर, उन सबको मुक्तक काव्यका भेद मान लेना चाहिये, यद्यपि ऐसे भेदोंकी नव्या अनिश्चित ही रहेगी, क्योंकि समाज और साहित्यके विकासके साथ-साथ

काव्यरूपोंमें भी परिवर्तन और विकास होता चलता है। पुराने काव्यरूप लुप्त हो जाते हैं और नये-नये विकसित होकर प्रचलित होते रहते हैं। कालभेदकी तरह देश-भेदके अनुसार भी काव्यरूपोंमें भिन्नता होती है। अतः मुक्तक काव्यके अन्तर्गत जो भी काव्यरूप किन्नी भी देश या किसी भी कालमें प्रचलित थे या हैं, उन्हें मुक्तक काव्यके भेदके रूपमें स्वीकार करना चाहिये। उदाहरणके लिए, यूरोपीय साहित्यमें ठीक मुक्तक (एक श्लोकवाली रचना) जैसा काव्यरूप प्रचलित नहीं था, पर वहाँ महाकाव्य, नाट्यकाव्य, कथाकाव्य (नैरेटिव या रोमान्स)के साथ गीतिकाव्य (लिरिक पोयट्री)को मान्यता मिली थी और उसमें भी अनेक भेदोपभेद प्रचलित थे। प्राचीन भारतीय साहित्यशास्त्रियोंने मुक्तक काव्यको तो माना है, पर गीतिकाव्यका उल्लेख उन्होंने नहीं किया, यद्यपि विश्वनाथ कविराजके पूर्व ही जयदेवके ‘गीतगोविन्द’की रचना हो चुकी थी। मध्ययुगमें हिन्दीके पद्य-साहित्यकी रचना बहुत हुई, जो गीतिकाव्यका ही एक रूप है। आधुनिक युगमें उर्दू और फारसीके कई काव्यरूप, जैसे, गजल, गद्दाई या चतुष्पदी तथा अँग्रेजी साहित्यके प्रभावसे पाश्चात्य गीतिकाव्यके विविध रूप, जैसे, सन्तोधगीति, शोकगीति, नॉनैट आदि भी हिन्दीमें अपनाये गये हैं। ये सभी मुक्तक काव्यके ही अन्तर्गत माने जाते हैं।

अन्तु, हिन्दीमें मुक्तक काव्यके जितने रूप मिलते हैं उनके विकास और मूल स्रोतोंके अध्ययनसे यह स्पष्ट हो जाता है कि मुक्तक काव्यके केवल उतने ही भेद नहीं हो सकते जितने मस्कूनके साहित्यशास्त्रियोंने गिनाये हैं। मस्कून साहित्यमें ही मुक्तक काव्यके जितने रूप प्रचलित थे उन सबका उल्लेख आचार्योंने अपने ग्रन्थोंमें नहीं किया है। कहा जा सकता है कि कोश और नघातके अन्तर्गत अन्य सभी प्रकारके मुक्तक काव्यरूपोंका समावेश हो जाता है, पर इन्ने श्रेणी-विभाजन ही कहा जा सकता है, मुक्तक काव्यरूपोंका वर्गीकरण नहीं। काव्यक्षेत्रमें जितने भी मुक्तक काव्य-रूप मिलते हैं उन सबकी कुछ निजी विषयगत या रूपगत विशेषताएँ होती हैं और उन काव्यरूपोंके स्वनन्व विकासका इतिहास भी है। मस्कूनके आचार्यों द्वारा बताये गये मुक्तकके उपर्युक्त रूपभेदोंमें उन विशेषताओं तथा विकासक्रमपर प्रकाश नहीं पड़ता है और न मुक्तकके विभिन्न काव्यरूपोंका पूर्ण परिचय ही मिल पाता है। मस्कूनमें मुक्तक काव्यके जितने रूप प्रचलित थे, हिन्दीमें उनमेंसे कुछको अपनाया गया और कुछको छोड़ दिया गया। उदाहरणार्थ, युग्मक, विशेषक और कलापक नामक मुक्तक काव्यरूप हिन्दीमें नहीं मिलते और कुलकका नाम छोड़कर पंचक, अष्टक, दशक आदि सख्यावाचक नाम स्वीकार कर लिये गये हैं। इसी तरह कोश नाम प्रचलित नहीं है, पर पचासा, बावनी, सतमर्ष, हजार आदि सख्यावाचक या दोहावली, पदावली आदि छन्दवाचक नाम प्रचलित हो गये हैं जो कोशके रूपमें माने जा सकते हैं। फारसी और अँग्रेजीके मन्पक तथा अपभ्रंशको काव्यपरम्पराको ग्रहण करनेके कारण भी हिन्दीमें बहुत-ने ऐसे नये मुक्तक काव्यरूप आ गये हैं जो मस्कूनमें नहीं थे। प्राचीन हिन्दी साहित्य लोकाश्रित रहा है। इसने

लोकभाषाओंमें प्रचलित अनेक मुक्तक काव्यरूपोंको भी हिन्दीमें अपना लिया गया है। इन सन काव्यरूपोंको मोटे तौरपर निम्नलिखित वर्गोंमें विभाजित किया जा सकता है—१ संख्यावाचक या संख्याश्रित मुक्तक—(क) मुक्तक—(एक छन्दवाला)—(ख) कुलक—१ पंचक, २ अष्टक, ३ दशक, (ग) कोश—बीसी, बाईसी, चौबीसी, पचीसी, इक्कीसी, बत्तीसी, छत्तीसी, चालीमा, पचाशिका या पचामा, बावनी, सत्तरी, बहोत्तरी, शतक या सप्तशती, हजार आदि। २ वर्णमालाश्रित—मातृका, कक्क, ककहरा, बारहखड़ी। ३ छन्दाश्रित—चौपाई या चौपई, दूहा या दोहा, दोहावली, छप्पय, कुण्डलिया, कवित्त, कवितावली, अमृतध्वनि, आदि। ४ रागाश्रित—रास, लावणी, गरबा, पद, कजरी, धमाल, गीता, गीतावली आदि। ५ ऋतु और उत्सवमूलक—फाग, होली, चर्चरी या चॉचर, चौमासा, बारहमासा, पट्फुत्तु, मंगल, सोहर, गारी, व्याहलो, बधावा आदि। ६ पूजाश्रित, धर्माश्रित—स्तुति, स्तोत्र, विनय, स्तवन, विनती, पूजा प्रभाती, साँझ या साँझी, निर्गुन, भजन, महिमा, महात्म्य, रमैनी, साखी, सबद, उलटवाँसी आदि। ७ लोकाश्रित—मुकरी, पहेली, कहावत, ढकोसला आदि। ८ फारसी काव्यरूप—गनल, खाश्याँ, चतुष्पदी (चौपदे) आदि। ९ अँग्रेजी काव्यरूप—डिपदी (क्लेट), चतुर्दशपदी (सॉनेट), सम्बोध-गीति (ओड), शोकगीति (एलिजी), गीत (सॉंग), गीति या प्रगीत मुक्तक (लिरिक)। १० साहित्य-शास्त्राश्रित—छन्द, रस, ध्वनि और नायक-नायिका भेदके लक्षण और उदाहरणके छन्द। ११ अन्य फुटकर काव्यरूप—अष्टयाम, दूतकाव्य, या सन्देशकाव्य, गोष्ठी, सवाद, नख-शिख आदि।

ऊपर जो नाम गिनाये गये हैं वे सभी मुक्तक काव्यके अन्तर्गत आते हैं, भले ही उनमेंसे कुछको काव्य-रूप न मानकर काव्य-संज्ञा कहा जाय। काव्य-संज्ञाएँ छन्द-शैली, सरथा या विषयके आधारपर प्रचलित होती हैं और उन्हींमेंसे जिनका रूप निश्चित हो जाता है और अनेक कवि उसकी रूपगत पद्धतियोंका समान रूपसे कड़ाईसे पालन करने लगते हैं तो उन्हें काव्य-रूप कहा जाता है। उपर्युक्त काव्य-संज्ञाओं या काव्य-रूपोंमेंसे बहुतसे संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंशसे हिन्दीमें गृहीत हुए हैं और अनेक ऐसे हैं जो परवर्ती अपभ्रंशमें ही अधिक हैं, हिन्दीमें नहीं या बहुत कम मिलते हैं। अतः परवर्ती अपभ्रंशको हिन्दीका ही प्रारम्भिक रूप मानकर उनको उपर्युक्त सूचीमें सम्मिलित किया गया है। जो अत्यन्त प्रचलित और महत्त्वपूर्ण मुक्तक काव्य-रूप हैं उनका परिचय और उदाहरण अलग दिया गया है। यहाँ कुछ सामान्य काव्य-रूपोंका ही उदाहरण दिया जा रहा है।

✓ १. संख्याश्रित मुक्तक काव्य—‘कुलक’ हिन्दीमें कुलकमशक काव्य नहीं मिलते, यद्यपि परिभाषाके अनुसार कुलक बहुत मिलेंगे। अपभ्रंशमें कुलकमशक काव्य ये हैं—देवसूरिका उपदेश कुलक, जिनदत्त सूरिका कालस्वरूप कुलक, प्रद्युम्नका दानादि कुलक, जिनप्रभ सूरिके आत्मसम्बोधन कुलक, धर्मोदय कुलक और नवकारफल कुलक, विवेक कुलक आदि। ‘कोश’—कोशसंज्ञक काव्य भी हिन्दीमें

नहीं, प्राकृत अपभ्रंशमें ही है, जैसे, सातवाहन हालकी गाथासप्तशती या गाथाकोश, कण्ह और सरहके दोहाकोश, पर हिन्दीके सतसई, हजारारा, पचासा, बावनी आदि संज्ञावाले काव्य भी वस्तुतः कोश ही हैं। ‘हजारा’—एक हजार मुक्तक छन्दोंका संग्रह, जैसे, रसनिधिका ‘रतन-हजारा’, कालिदासका ‘कालिदास-हजारा’। ‘शतक’ या ‘शतिका’—इसमें एक ही विषयपर एक जातिके सौ या सौसे अधिक छन्द होते हैं, जैसे, मस्कृतमें भर्तृहरिके शतक-त्रय, हिन्दीमें देव कविका नीति-शतक, मुबारकके अलक और तिल शतक, खुमानका लक्ष्मण-शतक, आदि। ‘पचाशिका’ या ‘पचासा’—एक ही विषयके पचास छन्दों-वाले काव्य, जैसे, वृन्द कविकी भाव-पंचाशिका, पद्माकरका प्रबोध-पचासा, मण्डनका नैन-पचासा आदि। ‘चौवनी’—भुवदासकी प्रीति-चौवनी। ‘बावनी’—केशवकी रतन-बावनी, भूषणकी शिवा-बावनी, अग्रदासकी उपदेश उपखाणा-बावनी। ‘चालीसा’—हनुमान चालीसा आदि। ‘चाँतीसी’—जनकराजकिशोरीशरणकी सिद्धान्त-चाँतीसी, विश्वनाथ सिंहकी वसन्त-चाँतीसी। ‘बत्तीसी’—दिजदेवकी शृंगार-बत्तीसी। ‘छवीसी’—मनियार सिंहकी हनुमत-छवीसी। ‘पचीसी’—देव कविकी देव-पचीसी, ब्रह्म-पचीसी, तत्त्व-पचीसी और आत्म-पचीसी, खुमानकी हनुमत-पचीसी और नृसिंह पचीसी, नागरीदासकी पावम-पचीसी आदि। ‘बाईसी’—प्रीतम कविकी खटमल-बाईसी। ‘दशक’—भूषणका छत्रसाल-दशक। ‘अष्टक’—रहीमका मदन-अष्टक (संस्कृत), नागरीदासके आनन्द लग्नाष्टक, अरिलाष्टक और फाग गोकुलाष्टक, बालका राधाष्टक आदि। ‘पंचक’—खुमानका हनुमान-पंचक।

२ वर्णमालाश्रित मुक्तक काव्य—इसमें प्रत्येक पक्षि वर्णमालाके अक्षरक्रमसे प्रारम्भ होती है। इसके कई नाम प्रचलित हैं। ‘मातृकामशक’—अपभ्रंशमें दोहा मातृका, शालिभद्रमातृका, सवेगमातृका आदि। ‘कक्कमशक’—अपभ्रंशमें पद्म शालिभद्र कक्क। ‘ककहरा’—महाराज विश्वनाथ सिंहका ककहरा, राममहाय दासका ककहरा। ‘अखरावट’—जायसीका अखरावट। ‘बारहखड़ी’—जनकराजकिशोरीशरणकी बारहखड़ी, अपभ्रंशमें महाचन्द्रका बारहखड़ी दोहा।

३ छन्दाश्रित—ऐसे छन्द जो बहुत लोकप्रिय हो जाते हैं, कवियों द्वारा विशेष रूपसे गृहीत होते हैं और कविगण इन छन्दोंके नामपर अपने मुक्तकोंके कोश या संग्रहका नामकरण भी करते हैं। कुछ उदाहरण यहाँ दिये जा रहे हैं। ‘दोहा’—अपभ्रंशमें राम सिंहका पाहुड दोहा, महाचन्द्रका बारहखड़ी दोहा, देवमेनका सावयधम्म दूहा। हिन्दीमें ‘दोहा-मास्तरा दूहा’के दोहे भी वस्तुतः मुक्तक ही हैं। ‘दोहावली’—तुलसीदासकी दोहावली, दुलारेलालकी दुलारे-दोहावली। ‘कुण्डलिया’—गिरिवरदाम, दीन-दयालगिरि और वैतालकी कुण्डलिया। ‘छप्पय’—छप्पय रामायण, नरहरि वन्दीजनकी छप्पय नीति। ‘सोरठा’—रहीमका शृंगार सोरठा। ‘बरवा’—तुलसीका बरवा रामायण, यशोदानन्दनका बरवा नायिकाभेद, रहीमका खदै नायिकाभेद। ‘कवित्त’—नागरीदासके रामके कवित्त, छट्टकके

कवित्त, चौदसीके कवित्त आदि । सेनापतिका कवित्त-रत्नाकर, तुलसीदासकी कवितावली । तुलसीने धनाक्षरी, सवैया और छप्पय सबको कवित्तके अन्तर्गत माना है ।

४ रागाश्रित—संगीतशास्त्रके प्रभावने अथवा लोकप्रचलित गीतोंकी लयसे प्रभावित होकर भी बहुमसे मुक्तक काव्य-रूपोंका विकास हुआ है । उनमेंसे पद और गीतका विचार गीतिकाव्यके अन्तर्गत किया जायगा । श्रेष्ठमेंसे कुछके उदाहरण दिये जा रहे हैं । 'रास'—अपभ्रंशमें मुक्तक काव्यके रूपमें रासमशक काव्य बहुत मिलते हैं, यद्यपि हिन्दीमें रास या रासो नामसे प्रदन्धकाव्य ही लिखे गये हैं । रासक या रासा नामक एक छन्द भी होता है, पर रासमशक काव्योंमें वह धनिवार्य नहीं रह गया था । जैन मन्दिरोंमें लघुझारान और तालरास नामक गीति-नृत्य प्रचलित था । सम्भवतः बादमें उसमेंने नृत्य वाद्यका अंश निकल गया और वह एक विशुद्ध गेय काव्यरूप बन गया । अपभ्रंशके रास, उपदेश रसायनरास, सवपति समरारास आदि । नदेशरासके बहुतसे छन्द भी मुक्तक जैसे ही हैं । हिन्दीमें मुक्तक रानो, रसिक गोविन्दका कलसुगरासो । 'लावनी'—यह एक लोकप्रचलित राग है जो वाद्यके साथ गाया जाता है । हिन्दी कवितामें इसे भी एक भिन्न काव्य-रूपकी भाँति कवियोंने अपनाया, जैसे, नवलसिंह कायस्थकी रहस लावनी, तुकन गिरि गोमाई, रिसाल गिरि और देवी सिंहकी लावनियाँ । 'रेखता' नागरीदासका रेखतो, नजीर अकबरावादीके रेखते ।

५ ऋतु-उत्सव-आश्रित—'चर्चरी' या 'चाँचर' एक लोक-प्रचलित राग है, जिने प्रायः स्त्रियाँ वर्षाऋतुमें नृत्यके साथ गाती हैं । अपभ्रंशमें इसका नाम चर्चरी मिलता है, जिससे पता चलता है कि यह गेय काव्य-रूप था, जैसे, अपभ्रंशमें जिनदत्त सूरि, जिनप्रभ सूरि और सोलणकी चर्चरियाँ । हिन्दीमें नागरीदासकी चाँचरी । 'फाग होरी'—फाग-काव्यकी परम्परा अपभ्रंशमें ही मिलने लगती है, जैसे, आदिनाथ फाग, नेमिनाथ फाग, स्थन्मिन्द्र फाग आदि । हिन्दीमें फाग और होरी, दोनों नामोंमें काव्य मिलते हैं, जैसे, नागरीदासका फाग-विलास, होरीकी माँझ, फाग-विहार आदि । 'ऋतु और वारहमासा'—३० 'पटङ्गु' और 'वारहमासा' ।

६ पूजा-धर्म-आश्रित—अपभ्रंशमें स्तोत्र, स्तुति, महिना नामक बहुतने काव्य हैं, जैसे, देवमेनकी ऋषम जिनस्तुति, जिनप्रभसूरिकी जिनमहिमा और अन्य धर्मस्तुति, मलयसूरिस्तुति, महावीरस्तोत्र आदि । वे अधिकतर जैन पुरुषों और गुरुओंमें सम्बन्धित हैं । हिन्दीमें भी इस प्रकारके स्तुतिमूलक मुक्तक मिलते हैं, जैसे, गिरिधरदास (गोपालदास)का दनुजारिस्तोत्र, शिवस्तोत्र, गोपालस्तोत्र, एकादशी-माहात्म्य आदि । साँझी और भजन भी गेय धार्मिक मुक्तक काव्य हैं, जैसे, नागरीदासकी साँझी, विश्वनाथ सिंहके भजन । रमैनी, साखी, सबद और निर्गुनका विवरण अन्यत्र दिया गया है । —३० ना० सि०

मुक्त छंद—मुक्त छन्दका प्रयोग हिन्दी काव्यक्षेत्रमें एक विशेषता प्रतीक रहा है । इसे स्वच्छन्द छन्द भी कहा गया है । अनुकान्त कविता उनकी विशेषतात्मक सिद्ध नहीं

हुई जितना मुक्त छन्द, क्योंकि अनुकान्तके पक्षमें सस्कृतका विपुल काव्यसाहित्य उद्धृत किया जा सकता था, परन्तु 'मुक्त छन्द' छन्द शास्त्रके अनेक परम्परागत तर्कस्वाकृत नियमोंका उल्लंघन करता हुआ दिखाई दिया । चरणोंकी अनियमित, अममान स्वच्छन्द गति और भावानुकूल यति-विधान, यही मुक्त छन्दकी मुख्य विशेषताएँ हैं, जिन्हें प्राचीन शास्त्रीय दृष्टिमें विहित नहीं माना गया और मुक्त छन्दका प्रयोग करनेवाले कवियोंपर नाना प्रकारके व्यंग्य विट्र प होते रहे । मुक्त छन्दकी स्वच्छन्द प्रवृत्तिका परिहास करते हुए इसे रवड छन्द, केंचुआ छन्द, कंगारू छन्द इत्यादि अनेक नाम दिये गये, फिर भी छन्द-स्वातन्त्र्य-भावनाके युगानुरूप होनेके कारण इसकी नत्ता उन्मूलित नहीं की जा सकी । अंग्रेजी (blank verse) और वैंगला साहित्यने विकसित उन्मुक्त छन्द-प्रणालीने हिन्दी मुक्त छन्दकी उद्भावना और स्थितिमें पर्याप्त प्रेरणा एवं सहयोग दिया । सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' और सुमित्रानन्दन पन्तकी मुक्त छन्दकी हिन्दीकाव्यमें सस्यापित करनेका श्रेय है । 'प्रसाद'ने भी कुछ कविताएँ मुक्त छन्दमें रचीं, जैसे, 'पेगोलाकी प्रतिध्वनि', परन्तु व्यापक रूपसे वे मुक्त छन्दकी स्वीकार न कर सके । 'निराला'ने अपने 'परिमल'-की भूमिकामें इनका परिचय निम्नलिखित रूपमें दिया है—'मुक्त छन्द तो वह है, जो छन्दका भूमिमें रहकर भी मुक्त है । इस पुस्तकके तीसरे खण्डमें जितनी कविताएँ हैं, सब इसी प्रकारकी हैं । इनमें कोई नियम नहीं । केवल प्रवाह कवित्त छन्दका-सा जान पड़ता है । कहीं-कहीं आठ अक्षर आप ही आप आ जाते हैं । मुक्त छन्दका समर्थक उसका प्रवाह ही है । वही उने छन्द सिद्ध करता है और उसका नियमराहित्य उसकी मुक्ति ।' पन्तकी सुप्रसिद्ध पक्तियाँ स्वयं छन्दोवद्ध होते हुए भी मुक्त छन्दका उन्मुक्त उद्घोष करती हैं—'खुल गये छन्दके बन्ध, प्रातःके रजन पात्र । अब गीत मुक्त औ, युगवाणी वहती अयास ।' (नवदृष्टि) । पन्तने मुक्त छन्दका आधार मात्रिक संगीतकी भी माना, परन्तु 'निराला'का आग्रह रहा कि मुक्त छन्द केवल वर्णिक अथवा अक्षर-छन्दपर ही आधारित होना चाहिये, क्योंकि उसकी प्रकृति स्त्री-प्रकृति न होकर पुरुष-प्रकृति है । दोनों-ने इस सन्बन्धमें पर्याप्त वाद-विवाद भी चला, जिसका परिचय 'निराला'की 'पन्त और पल्लव' नामक रचनाने मिलता है । कुछ अंश द्रष्टव्य है—'पन्तजीकी कविताओंमें स्वच्छन्द छन्दकी एक लड़ी भी नहीं, परन्तु वे कहते हैं, 'पल्लव'में मेरी अधिकांश रचनाएँ इसी छन्दमें हैं, जिनमें 'उन्मूलन', 'ऑस्' तथा 'परिवर्तन' विशेष बड़ी हैं । यदि गीतिकाव्य और स्वच्छन्द छन्दका भेद, दोनोंको विशेषताएँ पन्तजीको मान्य होतों तो वे ऐसा न लिखते । पन्तजीने जो लिखा है कि स्वच्छन्द छन्द हम्ब-दीर्घ-मात्रिक संगीतपर चल सकता है, यह एक बहुत बड़ा भ्रम है । स्वच्छन्द छन्दमें 'आर्ट ऑफ न्यूजिक' नहीं मिल सकता, वहाँ है 'आर्ट ऑफ रीडिंग', वह स्वरप्रधान नहीं, व्यंजन-प्रधान है । वह कविताकी स्त्री सुकुमारता नहीं, कवित्वका पुरुष गर्व है' (पृ० ४४) । 'निराला'की उपर्युक्त स्थापनाएँ इस बातका प्रमाण हैं कि वे हिन्दीमें मुक्त छन्दके सबसे



अधिक ओजस्वी प्रवक्ता रहे हैं और इस सम्बन्धमें उनकी धारणाएँ स्वतंत्र महत्त्व रखती हैं। 'निराला' के व्यक्तित्वमें मुक्त छन्दने अपनी सार्थकता उपलब्ध की इसमें सन्देह नहीं। 'निराला' की 'जागरण' शीर्षक कवितामें मुक्त छन्दकी व्याख्या मुक्त छन्दमें ही की गयी है—'अलंकार लेश रहित, श्लेषहीन। शून्य विशेषणोंसे—। नग्न नीलिमा-सी व्यक्त। भाषा सुरक्षित वह वेदोंमें आज भी—। मुक्त छन्द, सहज प्रकाश वह मन का—। निज भावोंका प्रकट अकृत्रिम चित्र।' (परिमल पृ० २६४)। महावीरप्रसाद द्विवेदीने अनुकान्त कविताका तो पक्ष लिया, परन्तु मुक्त छन्दका समर्थन वे न कर सके और 'आजकलकी कविता' नामक एक निबन्धमें उन्होंने मुक्त छन्दके प्रयोक्ता कवियोंको अहवादी घोषित किया। उनका विरोध भी मुक्त छन्दकी प्रगतिको कुण्ठित न कर सका। छायावादोत्तरकालमें हिन्दी कविताकी एक प्रमुख धाराने मुक्त छन्दको अपनाया और अब अधिकांश प्रयोग मुक्त छन्दमें ही हो रहे हैं, जिनसे उसके स्वरूपमें वैविध्य और सामर्थ्यमें विकास परिलक्षित होने लगा है।

मुक्त छन्दके लिए कहा गया है कि 'यह पश्चिमी वीथका पूर्वी अकुर है' (लक्ष्मीनारायण सुधाशुः जीवनके तत्त्व और काव्यके सिद्धान्त)। इस कथनमें बहुत कुछ सत्य है, क्योंकि पश्चिमी मुक्त छन्दकी कविताओंने आधुनिक भारतीय कविताके रूपविधानको अवश्य प्रभावित किया है। अमेरिकी कवि वाल्ट हिट्मैन (१८१९-१८९२) ने अपने कवितासंग्रह 'घासकी पत्तियाँ' (leaves of grass) में, जिसे वह जीवनभर परिवर्धित करता रहा, मुक्त छन्दका आग्रहपूर्वक व्यवहार किया है। उस कालमें अंग्रेजीके प्रचलित छन्दविधानके विरुद्ध उसका मुक्त छन्द एक क्रान्तिकारी तत्त्वके रूपमें सामने आया। मुक्त छन्दकी पत्तियाँ घासकी पत्तियोंकी तरह असमान होते हुए भी सहज सौन्दर्यसे युक्त होती हैं, कदाचित् इसी भाव्यसे हिट्मैनने अपने संग्रहका उक्त नामकरण किया होगा, ऐसी कल्पना की जाती है। 'दी ग्यूजिक ऑफ पोयट्री' शीर्षक निबन्धमें टी एस ईलियटने लिखा है कि 'मुक्त छन्दके नामसे बहुत-सा अपरिपक्व गद्य भी लिखा गया है, जो अनपेक्षित है। मुक्त छन्दका स्वागत उस काव्य-रूपको पुनरुज्जीवित करने या नये रूपको विकसित करनेकी दृष्टिसे ही आविर्भूत हुआ। बाह्य एकताके विरुद्ध कविताकी आन्तरिक एकतापर मुक्त छन्द बल देता है जो प्रत्येक काव्यरचनाके लिए सत्य है। कविता अपने 'रूप'से पूर्व ही जन्म ले चुकती है, इस अर्थमें कि 'रूप' कुछ कहनेसे ही उत्पन्न होता है।'—ज० गु०

**मुक्तपदग्राह्य यमक-दे०—'यमक'।**

**मुक्तहरा सवैया-दे०—'सवैया', सातवाँ प्रकार।**

**मुक्ति**—संसारमें दुःख है, इस तथ्यको स्वीकार करते हुए उसकी आत्यन्तिक निवृत्तिको भारतीय दर्शनमें मुक्ति कहा गया है। परन्तु मुक्ति या मोक्षकी कल्पना भारतीय दर्शन और ज्ञान, कर्म तथा भक्तिके विविध साधन-मार्गोंमें भिन्न-भिन्न प्रकारसे की गयी है। सबसे सीधी और सरल कल्पना चार्वाक दर्शनकी है, जिसमें अन्य दर्शन-सिद्धान्तोंके समान आत्यन्तिक दुःख-निवृत्तिको भी मुक्ति माना गया है, परन्तु

इस शरीरको ही दुःखका कारण मानते हुए 'मरणमेवापवर्ग' मरणको ही अपवर्ग (मोक्ष) कहा गया है, क्योंकि शरीरने भिन्न और कोई सत्ता नहीं है, शरीरके नाश होते ही सब दुःख दूर हो जाते हैं। जैन दर्शनमें कर्मके आत्यन्तिक क्षयको ही मोक्ष कहते हैं। मोक्ष प्राप्त कर लेनेपर जीव अनन्त ज्ञान, अनन्त वीर्य, अनन्त श्रद्धा और अनन्त शान्ति—अनन्त-चतुष्टय—की सध उपलब्धि करके अपने नैसर्गिक शुद्ध स्वरूपमें आ जाता है। मोक्ष या कैवल्यकी प्राप्ति पृथ्वीपर सशरीर जीवित रहनेकी अवस्थामें भी हो सकती है, अर्थात् जैन दर्शन जीवन्मुक्तिमें विश्वास करता है। स्वयं भगवान् बुद्धने केवल आत्यन्तिक दुःख-निवृत्तिको 'निर्वाण' (मोक्ष) कहा है और इसे उन्होंने दुःख-निरोधके नामसे अपने चार आर्य सत्योंमें सम्मिलित किया है। आर्य-अष्टांगिक मार्गके आचरणसे प्रज्ञाके होते ही सध निर्वाणकी प्राप्ति होती है। शील—गृहस्थोंके लिए पंचशील तथा भिक्षुओंके लिए दशशील—समाधि और प्रज्ञा निर्वाण-प्राप्तिके लिए आवश्यक है। प्रज्ञाके अनुष्ठानसे ज्ञानकी प्राप्ति हो जाती है, मनोमय शरीरका निर्वाण हो जाता है तथा दिव्य श्रोत्र, दिव्य चक्षु, पूर्वजन्म स्मरण, परचित्त-ज्ञान तथा ऋद्धियोंकी उपलब्धि हो जाती है। फलस्वरूप दुःखके विनाशका अनुभव हो जाता है और चित्त अज्ञानमें पड़ने तथा जन्म लेने और भोग करनेकी इच्छासे सदाके लिए मुक्त हो जाता है। यही बौद्ध निर्वाणका रूप है। बुद्ध भगवान् के बाद बौद्ध धर्ममें अनेक दार्शनिक वाद पैदा हो गये और उनमें निर्वाणकी भी भिन्न भिन्न कल्पनाएँ की गयीं। वैभाषिक मतमें जिसका सम्बन्ध हीनयान सम्प्रदायसे है, निर्वाण दो प्रकारका होता है—सोपाधि-शेष तथा निरुपाधि-शेष। सोपाधि-शेष जीवन्मुक्तिकी अवस्था है और निरुपाधि-शेष विदेहमुक्तिकी। यही मत प्राचीन मत है। महायान सम्प्रदाय प्रवृत्ति-प्रधान और भक्तिवादको माननेवाला सम्प्रदाय है। अपने विकास-क्रममें महायानकी परिणति क्रमशः मन्त्रयान, वज्रयान और सहजयानमें होती गयी और इन सबमें निर्वाण सुखकी अत्यन्त आकर्षक और मनोरंजक कल्पनाएँ की गयीं।

वैदिक षड्दर्शनोंमें न्याय 'तदत्यन्तविमोक्षोऽपवर्ग' दुःखसे अत्यन्त विमोक्षको अपवर्ग कहता है। गृहीत जन्मका नाश तथा भविष्य जन्मको अनुत्पत्ति ही 'अत्यन्त' विमोक्ष या मुक्ति है। मुक्त होकर आत्मा अपने नौ विशेष गुणों—बुद्धि, सुख, दुःख, इच्छा, द्वेष, प्रयत्न, धर्म, अधर्म तथा सस्कारसे छुटकारा पा जाती है। नैयायिकोंके मतमें मुक्त आत्मामें सुखका भी अभाव होता है। सुखका रागसे अनिवार्य सम्बन्ध है और राग बन्धनका कारण है। अतः मोक्ष दशामें सुखकी विद्यमानता नहीं मानी जा सकती। नि श्रेयम् या मुक्ति दो प्रकारकी होती है—अपर और पर। आत्मतत्त्वकी प्रत्यक्ष अनुभूति होनेपर अपर-नि श्रेयम् या जीवन्मुक्तिकी प्राप्ति होती है, परन्तु प्रारब्ध कर्म तब भी नष्ट नहीं होते। इनके क्षीण हो जानेपर ही पर-नि श्रेयम्की प्राप्ति हो सकती है। वैशेषिक दर्शनमें भी न्यायकी भाँति दुःखकी अत्यन्त निवृत्ति तथा आत्मिक विशेष गुणोंके उच्छेदको ही मुक्ति माना है, यद्यपि आनन्द

या सुखके अभावकी बात उस तरह उन्होंने नहीं उठायी है।

सांख्यके अनुसार दुःख प्रकृति-जन्य है। पुण्यस्वभावतः मुक्त और निःस्पृह है। परन्तु अविवेकके कारण प्रकृतिके साथ उभका नयोग होता है और उसमें दुःखका प्रतिबिम्ब पड़ता है, जिससे वह संसार या दुःखभोगकी प्राप्त होता है। 'द्वयोरैकतरम्य वा औदासीन्यमपवर्ग' (सां० सू० ३ ६५) के अनुसार प्रकृतिने वियुक्त होकर पुरुषका एकाकी हो जाना ही कैवल्य या मोक्ष है। वस्तुतः वन्धन और मुक्ति, दोनों प्रकृतिके ही धर्म हैं। पुरुष इनमें परे है। उसके मोक्षका तात्पर्य है उसके प्रतिबिम्ब-रूप मिथ्या दुःखका नाश, जो विवेक द्वारा यह जान लेनेमें मिष्ट होता है कि मैं अमरण-शील, अपरिवर्तनशील, नित्य और मत्स्य हूँ। सांख्यके अनुसार मुक्ति दो प्रकारकी होती है—जीवनमुक्ति और विदेहमुक्ति। जीवनमुक्तिकी अवस्थामें पुण्य प्रकृतिकी निवृत्ति हो जानेपर भी ठीक उस प्रकार प्रारब्ध कर्ममें संलग्न रहता है, जैसे कुम्हारका चाक वर्तन बनाकर उतार लेनेके बाद भी कुछ देरतक घूमता रहता है। परन्तु तीन तापोंका नितान्त विनाश शरीरके नाश होनेपर विदेहमुक्तिमें ही सम्भव है। सुख और दुःख सापेक्षिक शब्द हैं, अतः मुक्तिमें दुःखकी तरह सुखका भी अभाव मानना पड़ेगा। इस सम्बन्धमें सांख्यका मत न्यायके अनुरूप है। योगदर्शन भी सांख्यकी तरह मोक्षको कैवल्य नामने अभिहित करता है। कैवल्यका अर्थ है केवल या एकाकी स्थिति। यहाँ सांख्यकी प्रकृतिके म्यानपर बुद्धिसे पुरुषके सम्बन्ध-विच्छेदकी अपेक्षा बतायी गयी है। ऐसा होनेपर ही पुरुष चित् रूपमें प्रतिष्ठित होता है और कैवल्यकी प्राप्ति करना है। पुण्यार्थ-शून्य होनेसे उसके गुणोंका अपने कारणमें लय हो जाता है। जब त्रिगुणका नाश हो जाता है तब योगी अतिक्रान्त मानवीय दशाकी अर्थात् चिन्तनयोग्य पदार्थोंकी सीमाकी पार करके परम पदकी स्थितिकी प्राप्त कर लेता है।

मीमांसकोंने मोक्षके विषयमें अधिक सूक्ष्मतासे विचार किया है, अतः उनमें परस्पर मत-भेद पाया जाता है। इस विषयमें तो एकमत्य है कि दृश्य जगत्के साथ आत्माके सम्बन्धका विनाश ही मोक्ष है (प्रपञ्च-सम्बन्ध-विलयो मोक्ष - शां० दी०)। जीव नमारका भोग करनेवाले शरीर, भोगके साधन इन्द्रिय और भोगके विषय पदार्थ—इस त्रिविध बन्धनमें बँधा रहता है। इस बन्धनके 'आत्यन्तिक विनाश' का ही नाम मोक्ष है। मुक्तावस्थामें आनन्दकी अनुभूति होती है या नहीं, इस सम्बन्धमें दो मत हैं। एक मतके अनुसार मुक्तावस्थामें आत्माके शुद्ध स्वरूपके उदय होनेपर नित्य सुखकी अभिव्यक्ति अवश्य होती है, यद्यपि बाह्य पदार्थोंके साथ सम्बन्ध न रहनेसे बाह्य सुखकी अनुभूति नहीं रहती। दूसरे मतके अनुसार मुक्तावस्थामें सुखका भी आत्यन्तिक विलय हो जाता है। आत्माकी प्रिय या अप्रिय, हर्ष या शोकका स्पर्श नहीं होता।

अद्वैतवेदान्त दर्शन आत्मा तथा ब्रह्मकी एकता मानता है। अतः आत्मव्यय ज्ञान उत्पन्न होते ही नष्ट आनन्दका उदय हो जाना है और 'प्रपञ्च-विलय' हो जाना है। प्रपञ्च-विलय ही वेदान्तकी मुक्तावस्था है। नसारका यह प्रपञ्च स्वप्नकी भाँति अविद्या-निर्मित और मिथ्या है। ब्रह्म-ज्ञान

होनेसे अविद्याका विनाश हो जाता है और जगत्की मत्ता नहीं रहती। तभी अद्वैतकी अनुभूतिमें मोक्षकी आनन्दानुभूति होती है। वेदान्तकी इस सम्बन्धमें मीमांसामें भिन्नता है। मीमांसके अनुसार तो केवल प्रपञ्चके सम्बन्धका विलय होता है, परन्तु वेदान्त स्वयं प्रपञ्चका विलय मानता है, क्योंकि उसके अनुसार प्रपञ्चकी कोई वास्तविक सत्ता नहीं है।

उपर्युक्त दार्शनिक मत वादोंके अतिरिक्त साधना मार्गोंमें भी मोक्षके सम्बन्धमें विविध धारणाएँ हैं। वैष्णव भक्ति-धर्म-पांचरात्रके अनुसार 'ब्रह्मभावापत्ति' ही मोक्ष है अर्थात् जीव ब्रह्मके साथ एकाकार होकर निःस्पृह आनन्दका उपभोग करता है और कभी नसारमें लौटकर नहीं आता। मुक्त दशामें जीव भगवान् के पररूपके माय परम व्योम वैकुण्ठमें आनन्द-क्रोडा करता है। वैकुण्ठमें अनन्त, गरुड, विष्णुके आदि नित्य जीव निवास करते हैं। मुक्त जीव वहाँपर त्रिकालावाधित रूपसे भगवान् के सेवा-भजनमें लीन रहता है।

भागवत धर्ममें भगवान् की भक्तिकी परिपूर्ण माना गया है। श्रीमद्भागवतमें वर्णित साधनरूपा भक्तिमें भिन्न नाट्यरूपा भक्ति, जो रागागुणा होती है, स्वन कमनीय है, नाथकी उसके अतिरिक्त किमी बातकी, लौकिक-अलौकिक सिद्धियों या मोक्षकी कामना नहीं रहती। भगवान् के साथ नित्य वृन्दावनमें विहारकी कामना इतनी मनोहर है कि उसके आगे मुक्ति नीरस और शुष्क है, परन्तु इस सामान्य धारणाको स्वीकार करते हुए वैष्णव दर्शनमें मुक्तिके सम्बन्धमें 'कुछ-न-कुछ' अवश्य कहा गया है। विशिष्टाद्वैत मतमें जीव और ब्रह्मकी उस प्रकारकी अभिन्नता नहीं मानी गयी है जैसी शांकर अद्वैतवादमें, अतः विशिष्टाद्वैतवादी मुक्त जीवकी ब्रह्ममें अभिन्न नहीं, उसके नमान हुआ मानते हैं। उसे ब्रह्मके स्वरूप और गुणकी प्राप्ति हो जाती है, ब्रह्मके साथ मिलकर वह एकाकार नहीं होता। वह सर्वत्र और मत्स्य-नकल्प तो हो जाता है, परन्तु उसमें सर्वकर्तृत्व नहीं आता। रामानुजके मतमें जीवन्मुक्ति मान्य नहीं है। वे केवल विदेहमुक्ति ही मानते हैं। वैकुण्ठमें भगवान् का दासत्व ही परम मुक्ति है।

कृष्ण-भक्ति-सम्प्रदायोंमें द्वैतवादी माध्व मत भगवान् की कृपा और उनमें प्रेम करनेके फलस्वरूप प्रकृति या अविद्याके बन्धनने छूटनेकी ही मुक्ति मानता है। उसके अनुसार मुक्ति चार प्रकारकी होती है—(१) कर्मक्षय अर्थात् मचित पाप-पुण्यका विनाश, परन्तु इस अवस्थामें प्रारब्ध कर्मोंका नाश नहीं होता, (२) उत्क्रमण-लय, जिसमें प्रारब्ध कर्मके क्षयके बाद जीव ब्रह्मनालका उत्क्रमण करता हुआ सुपुन्ना-पदकी पार कर लेता है और उसे जीवत्वका बोध नहीं होता, विष्णुदेवमें जीवके हृदयका द्वार (ब्रह्मद्वार) खुल जाता है और हृदयस्य भगवान् जीवकी वैकुण्ठलोकमें ले जाकर अपने तुर्य रूपका साक्षात्कार कराते हैं, (३) अचिरादिमार्ग, जिसमें जीव देहादि प्रतीकके आश्रयसे शानलाभ करता है और सुपुन्नाकी पार्श्ववर्ती नाडीमें ऊर्ध्वगमन करते हुए अचिरादि लोक और फिर वायुलोक होते हुए ब्रह्मके लोकमें जाता है। वहाँ वह ब्रह्मके भोगावसानके बाद परम पद

लाम करता है और (४) भोग जिसमें प्रारब्ध कर्मोंका क्षय होनेपर एक गुणोपासक शान्ति देह त्यागकर पृथ्वी आदिपर परमानन्दका भोग करता है, उसे ज्वेतद्वीपवासी नारायणका दर्शन मिलता है और वह नारायणकी आश्रसे पृथ्वीपर विचरण कर सकता है। मुक्तिकी इन चार अवस्थाओंके अतिरिक्त माध्व मतमें मुक्ति-भोग भी चार प्रकारका माना गया है—सालोक्य, सायुज्य, सामीप्य और सारूप्य। सालोक्य मुक्ति भोगमें जीव भगवान्‌के लोकमें पहुँचकर वहाँ इच्छानुकूल भोग करता हुआ निवास करता है। सामीप्यमें भगवान्‌के समीप रहकर वह आनन्द-लाम करता है। सारूप्यमें भगवान्‌के समान रूप और गुण प्राप्त करके आनन्द प्राप्त करता है। सायुज्य मुक्तिका भोग भगवान्‌में प्रविष्ट होकर भगवद्देह द्वारा प्राप्त होता है। परन्तु यह मुक्ति-भोग केवल देवगण ही पाते हैं। प्रलय-कालकी अवस्थामें अवश्य लक्ष्मीको छोड़कर सभीको भगवद्देहमें प्रविष्ट होना पड़ता है। अन्य कालोंमें जीवको पढ़ले तीन मुक्ति-भोग ही प्राप्त होते हैं, जिनमें स्त्रियोंके साथ जल-क्रीडा, प्रासादोंमें आनन्द-क्रीडा, यज्ञादि अनुष्ठान, भगवान्‌के गुण-कीर्तन तथा उनके समीप रहकर नृत्य आदिकी कल्पना की गयी है। जीवको परमानन्दकी प्राप्ति सारूप्य अवस्थामें नहीं होती, वह केवल शुद्ध सत्त्वमय लीला-शरीरसे क्रीडाका आनन्द ही भोग सकता है।

द्वैताद्वैतवादी निम्बार्काचार्यके मतमें मुक्ति दो प्रकारकी कही गयी है—क्रममुक्ति तथा सद्योमुक्ति। निष्काम-कर्म-युक्त विधि-निषेधका पालन करते हुए जीवको अर्चन वन्दन आदिके द्वारा स्वर्गादि लोककी प्राप्ति होती है, फिर वह सत्यलोकमें जाता है और जब प्रलयावस्था आती है तब वह ब्रह्ममें सायुज्य-लाम करता है। यही क्रममुक्ति है। इससे भिन्न श्रवणादि भक्तिके आचरण द्वारा जिन जीवोंका समारका बन्धन टूट जाता है और भगवत्कृपाकी प्राप्ति हो जाती है उन्हें सद्योमुक्तिका लाम होता है। वे हरिपद या कृष्णलोकमें पहुँच जाते हैं। यही मुक्ति निम्बार्कके सनकादि-सम्प्रदायमें अभीष्ट बताया गयी है। परब्रह्म श्रीकृष्णके दो स्वरूप हैं—एक ऐश्वर्यप्रधान और दूसरा आनन्दप्रधान। सकाम भक्तिसे हरि-पदकी प्राप्ति होनेपर भगवान्‌के ऐश्वर्यादिजनक आनन्दकी प्राप्ति होती है तथा निष्काम सेवा और प्रेममयी भक्तिके फलस्वरूप भगवान्‌के समीप रहकर उनकी सेवा करनेका आनन्द मिलता है। भगवान्‌के सामीप्यसे मुक्त जीवोंको उन्हींके समान गुण प्राप्त हो जाते हैं और उन्हें नित्यभिन्न देह मिल जाती है। यह देह निर्विकार और भगवत्सेवा-योग्य होती है। निम्बार्क-सम्प्रदायी मुक्तिके ही समान वल्लभाचार्यके शुद्धाद्वैतकी मुक्तिका विचार है। उन्होंने भी क्रममुक्ति और सद्योमुक्तिका इसी प्रकार भेद बताया है। उनके अनुसार भी मर्यादामार्गका अनुयायी ज्ञानके द्वारा अक्षर-सायुज्य मुक्तिको प्राप्त करता है। यही क्रममुक्ति है। परब्रह्म परमानन्दकी प्राप्ति तो भगवान्‌के अनुग्रह(प्रेम)प्राप्त भक्तोंकी ही हो सकती है। तभी उनमें तिरोहित आनन्द-अंश पुन प्रादुर्भूत हो जाता है और जीव भगवान्‌में अभेद प्राप्त कर स्वयं सच्चिदानन्द बन जाता है, अर्थात् उनकी देह, इन्द्रिय

और अन्तःकरणमें भगवदानन्दकी स्थापना हो जाती है। अतः वल्लभ सम्प्रदायी सद्योमुक्ति स्वरूपापत्तिरूपी है।

चैतन्यके गौडीय वैष्णव सम्प्रदायमें भी जड मायासे मुक्त होकर ब्रह्म-सायुज्य कैवल्य-मुक्तिकी कल्पना की गयी है और भक्तिके द्वारा स्वरूपानुभवसे वैकुण्ठ और भगवान्‌के गोलोककी प्राप्ति बताया गयी है। वैधी भक्तिसे, जो कि भगवान्‌का ऐश्वर्यमार्ग है, भगवान्‌का मथुरा-द्वारका धाम मिलता है और रागानुगा भक्तिके माधुर्यमार्गके अनुगामी भगवान्‌के माधुर्य रूपके समीप गोलोकमें जाते हैं। इसका क्रम इस प्रकार है कि मृत्युके बाद स्थूल शरीर छोड़कर सूक्ष्म शरीरसे भक्त सूर्य-मण्डलमें जाता है। फिर वह विरजा नदीमें निमग्न होकर अपना कारण शरीर छोड़ देता है। अन्तमें वह दिव्य स्वरूप धारण कर वैकुण्ठमें पहुँचता है, जहाँ भगवान्‌ उसे स्वयं निज धाममें ले लेते हैं।

कृष्ण-भक्तिके हरिवंशी (राधावल्लभी) और हरिदासी (सखी) सम्प्रदायोंमें सिद्धान्त-निरूपण बहुत कम हुआ है। फिर भी हितहरिवंशका मुक्तिके सम्बन्धमें यह विचार जान पड़ता है कि जब जीवनकी द्वैतबुद्धि नष्ट हो जाती है और वह हित(प्रेम)रूपसे अद्वयका भाव प्राप्त कर लेता है, तब वह नित्य वृन्दावन-विहारका आनन्द लाम करता है, जहाँ वृन्दावन, राधा, श्रीकृष्ण और सखियाँ—ये चार उपकरण एक तत्त्वके रूप हैं। ये सब उपकरण प्रेमरूप हैं, जीव भी प्रेमरूप हो जाता है। सखी-सम्प्रदायमें सिद्धान्त-पक्षका नितान्त अभाव होनेसे, हम उसमें स्वीकृति मुक्तिका विचार निम्बार्क-सम्प्रदायके ही समान मान सकते हैं, क्योंकि यह सम्प्रदाय उसीकी एक शाखा कहा जा सकता है।

मुक्ति, कैवल्य, मोक्ष, निर्वाण, नि श्रेयस् सम्बन्धी उपर्युक्त विचारोंका विवेचन हिन्दी साहित्यके भक्ति-काव्यके अध्ययनके लिए उपयोगी हो सकता है, क्योंकि भक्त कवियोंने काव्यकी रचना पुरुषार्थ-चतुष्टयके अन्तिम सोपान—मोक्षके लक्ष्यसे ही की है। परन्तु यह ध्यानमें रखनेकी आवश्यकता है कि इन भक्तोंने भक्तिकी ही साधन और साध्य, दोनों माना है और प्रायः इस सम्बन्धमें उदासीनता दिखायी है कि भक्तिका फल क्या होता है। दुःखकी निवृत्ति, ससारके बन्धनका नाश, उद्धार आदिकी कामना उन्होंने अवश्य की, परन्तु साधन और कर्तव्यपर ही उनका ध्यान विशेष रूपसे रहा है, सिद्धिकी उन्होंने अधिक चिन्ता नहीं की।

—ब्र० व०

**मुखसंधि—रूपककी पंच-सन्धियों(दि०—‘सधि’)में पहली सन्धि।** ‘मुख वीजममुत्पत्तिर्नार्थरससम्भवा’ (द० रू० १ २४)। मुखसन्धिमें अनेक तरहके रसोंको उत्पन्न करनेवाली वीजोत्पत्ति पायी जाती है। यह वीज अर्थ-प्रकृति और आरम्भ कार्यावस्थाको जोड़ता है। उदाहरणार्थ, ‘स्कन्दगुप्त’ नाटकमें मुखसन्धि वहाँपर होती है जहाँ ‘वीज अर्थ प्रकृतिकी उत्पत्तिके साथ ही स्कन्दगुप्त मालव दूतकी आश्वासन देता है, ‘दूत। केवल सन्धि-नियमसे ही हम बाधित नहीं हैं, किन्तु शरणागत-रक्षा भी क्षत्रियका धर्म है। तुम विश्राम करो। सेनापति पर्णदत्त पुण्यभिन्नोकी गति, समस्त सेना लेकर रौकेंगे। अकेले

स्कन्दगुप्त मालवकी रक्षा करनेके लिए सन्नद्ध है। जाओ, निर्मय निद्राका सुख लो। स्कन्दगुप्तके जीते, मालवका कुछ न विगड़ सकेगा।' इसपर पर्णदत्त कहता है, 'युवराज ! आज यह वृद्ध हृदयसे प्रमत्त हुआ। कोई चिन्ता नहीं, गुप्त साम्राज्यकी लक्ष्मी प्रसन्न होगी।' यहीने मुखनन्धिका आरम्भ मानना चाहिये। प्रारम्भ नामक अवस्थाके साथ बीज अर्थ-प्रकृतिकी उत्पत्ति इसी स्थलमे दिखाई पड़ती है। इसका विस्तार प्रथम अङ्कके समाप्ति-स्थलतक चलता है।' (जगन्नाथप्रसाद शर्मा : प्रसादके नाटकोंका शास्त्रीय अध्ययन)।

मुखसन्धिके कुल १२ सन्ध्यग हैं—उपश्लेष, परिकर, परिन्वास, विलोभन, उक्ति, प्राप्ति, नमाधान, विधान, परिभावना, उद्देश, भेद तथा करण। —व० सि०

मुख्य कथावस्तु—दे०—'आधिकारिक वस्तु'।

मुग्धा (नायिका)—अधिकांश आचार्योंके अनुसार स्वकीया नायिकाका एक भेद। इनके विषयमें विस्तारके लिए दे०—'नायिका-भेद'। एक सीमातक यह भेद परकीयाका भी माना जा सकता है, विशेषकर अनुदाका। यह भेद वय क्रमपर आधारित माना जाता है, पर यह नायिकाकी लज्जाशीलताके अनुपातमे किया गया भी कहा जा सकता है। यह नवप्रयम रुद्र द्वारा दिया गया है। 'मुग्ध' शब्दके अर्थ है, स्तब्ध, विमूढ़, सरल, भ्रान्त, विभ्रान्त तथा सुन्दर, और इस नायिकामें इन समस्त गुणोंको माना गया है। ऐसी नायिका, जिसके शरीरमें यौवनका नवनचार हुआ हो, जो लज्जाशील अपनी रतिभावनासे परिचित हो रही हो—'तत्राकुरितयौवना मुग्धा' (मानुदत्त र०म० : पृ० ७) अथवा—'नववय कामा रतौ वामा मृदु क्रुधि' (शिंग-भूपाल रत्नार्णव, पृ० ९६)। किशोरावस्थामें तारुण्यके प्रकट होनेकी बात इस नायिकाके सम्बन्धमें अधिक कही गयी है—'अमिनव यौवन आगमन जाके तनर्म होय।' (मतिराम रसरज १४) तथा—'अलकन आवै तलनई नयी आसु अँग अग'। (पद्माकर . जगदि० भा० १ २१)।

प्रस्तुत नायिकाके वर्णनमें कवियोंने इसी भावकी प्रधानता दी है और नायिकाकी यह अवस्था रीतिकालीन कवियोंके लिए विशेष आकर्षणका विषय रही है। अवस्था-विशेषमें नारीमें जो आकस्मिक परिवर्तन परिलक्षित होने लगते हैं उनका सुन्दर भावपूर्ण वर्णन इन कवियोंने किया है—'नैक मन्द मधुर कपोल मुमक्यान लागे, नैक मन्द गमन गयन्दनकी चाल भौ।' (मतिराम रमराज १५)। पद्माकरने भी इसी चटती हुई मधुराईका चित्रण किया है—'ये अलि या बलिके अधरानमें आनि चढ़ी कछु माधुरई'। (जगदि० भा० १) विद्यापति और सुरने राधाका मुग्धारूपमें वर्णन बहुत भावपूर्ण किया है। राधा कृष्णके प्रति प्रारम्भमें इसी भावमे आकर्षित होती है। इस भावस्थितिके चित्रणमें विद्यापतिने यौवनके स्फुरणका और सुरने भावोंके स्पन्दनका अंकन किया है। आधुनिक छायावादी कवियोंमें प्रकृतिपर मुग्धा नायिकाका भावारोप बहुत सुन्दर बन पड़ा है। इसका सामान्य विभाजन इस प्रकार है—१ अज्ञातयौवना, २ ज्ञातयौवना और पुन

१ नवोद्गा, २. विश्रव्य नवोद्गा। (विशेष इन्हीं शब्दोंके अन्तर्गत देखें। अन्य प्रकारके विभाजन-विस्तारके लिए दे०—'नायिका भेद')। —र०

मुद्रिता (नायिका)—परकीयाकी स्थितिके अनुसार एक भेद। विशेषके लिए दे०—'नायिका-भेद'। सर्वप्रथम भानुदत्त द्वारा उल्लिखित। परपुरुष-सम्बन्धी प्रेमकी अभिलाषा-पूर्ति होते देखकर मुद्रित होनेवाली नायिका। मतिरामने 'चित चाही मुन बात लखि' मुद्रित होना कहा है और पद्माकर बातके साथ 'घात' भी जोड़ते हैं। वस्तुतः परकीया नायिकाके सन्दर्भमें मनचाही स्थिति एक घातके रूपमें ही उमे प्राप्त हो सकती है—'विद्युरत रोवत दुहुन-कौ सखि यह रूप लखै न। दुख असुओं पिय नैन हैं सुख अँसुआ तिय नैन।' (मतिराम . रसरज . ८४), अथवा रहीमने नायिकाका उल्लाम अकित किया है—'जस मदमातल हथिया हुमकत जाति। चितवत जाति तग्नियों मन नुसुकाति।' (वरवै० . २६)। स्थितिका वर्णन पद्माकर इस रूपमें प्रस्तुत करते हैं—'तब लागि झुकि आयी घटा अधिक अँवैरी रैन।' (जगदि० १ . ११२)।

मुद्रा १—एक गौण अर्थालंकार। 'कुवलयानन्द'में अप्पय दीक्षितने इस अलंकारका सम्भवतः प्रथम बार उल्लेख किया है। इन अलंकारकी चर्चा इस तथ्यका प्रतीक है कि प्रायः साहित्य-शास्त्रके सिद्धान्त प्रत्यक्ष उदाहरणोंपर आश्रित होते हैं। भासकृत 'प्रतिमा' नाटकमें इसका अति प्राचीन उदाहरण मिलता है। अप्पय दीक्षितने इसकी परिभाषा की है कि 'मुख्यार्थसमन्वित शब्दोंके द्वारा जब सत्य कथावस्तुकी सूचना हो तो मुद्रा अलंकार होता है' (७२), जैसे, 'प्रतिमा' नाटकमें 'राम सबकी रक्षा करें', इस प्रकारके मंगलवाक्यमें न केवल रामके विशेषणोंका उल्लेख है, अपितु 'प्रतिमा' नाटककी कथाकी सूचना भी मिलती है। हिन्दीमें अप्पय दीक्षितका अधिक अनुस्तरण करनेवाले आचार्योंने इसका विवेचन किया है—'प्रकृत अर्थ पर पदनि-सौ सुद्ध प्रकासत अर्थ।' भूषण तथा दास आदिने इसे स्वीकार नहीं किया है। उदा०—'करुणे क्यों रोती हे ? उत्तरमें और अधिक तू रोई। मेरी विभूति है जो, उसको भवभूति क्यों कहै कोई।' (माकेत, अ० म० से)। मुद्रा लक्ष्य-निर्देशका वाची है, अतः इन अलंकारका यह नाम पड़ा, जैसे, नक्षत्रमालामें अग्नि एव अन्य देवताओंके नामसे नक्षत्रोंकी सूचना होती है। —ज० कि० व०

मुद्रा २—मुद्राके कई अर्थ साधना-पद्धतियोंमें लिये गये हैं—(क) शारीरिक अंगों, उँगलियों आदिकी अनेकविध स्थितियाँ, जैसे, भूषण मुद्रा, अमय मुद्रा आदि, (ख) विष्णुके आयुषोंके जो चिह्न भक्तगण अपने शरीरपर धारण करते हैं, तिलक आदिके रूपमें, (ग) गोरखपन्थी साधुओंके पहनने का एक कर्णभूषण, जो प्रायः काँच या स्फटिकका होता है। यह कानके बीचमें एक छेद करके पहना जाना है जिसके कारण इन्हें कनफटेकी सहा दी गयी है; (घ) हठयोगमें विशेष अगविन्यास, जैसे, खेचरी मुद्रा आदि, (ङ) तान्त्रिक गुह्य साधनाओंमें वह रमणी जो तान्त्रिक अनुष्ठानोंमें सहसाधिका रहती है।

तान्त्रिक मुद्राका अर्थ मोद देनेवाली (मुद्+रा) करते

हैं। नाथोंके कुछ पदोंमें ऐसा संकेत मिलता है कि सम्भवतः वज्रयानी भाषनाओंके प्रभावसे कुछ अन्तर्मुक्त शाखाओंमें तान्त्रिक अर्थमें मुद्रा-साधना विद्यमान थी, पर अधिकतर नाथ-साधक केवल हठयोगके अर्थमें मुद्रा-साधना करते थे। वज्रयानी साधनामें मुख्य-साधना-परक अर्थ प्रचलित था। 'श्रीसङ्गुः'में भगवान् बुद्धको चार चक्रोंमें अपनी चार कायाओंमें क्रमशः लोचना, मामकी, पाण्डरा और तारासे सम्मोग करते हुए बताया गया है। (दे०—'महामुद्रा')।

कुण्डलोंका उल्लेख भी सिद्धोंने किया है। चर्यापदमें काण्डपाने कापालिक-वेश धारण करते समय सूर्य-चन्द्र-रूपी कुण्डल धारण किये हैं। नाथ-सम्प्रदायमें भी ये कुण्डल सूर्य-चन्द्रके प्रतीक माने जाते हैं और साधनाकी एक स्थिति पार करनेके उपरान्त ही साधक इन्हें पहन पाता है।

बौद्धतन्त्र-ग्रन्थोंमें स्पष्टतः मुद्राओंकी आयु, जाति, रूप आदिका सांगोपाग विवेचन आदि मिलता है। उनकी मण्डलचक्र-साधनाओंमें यह गुरुका दायित्व था कि वह उपयुक्त मुद्राओंका चुनाव करे। 'सैकोदेश टीका'में दीक्षित करते समय मुद्राकी आयु बीम वर्षतककी बतायी गयी है। 'प्रशोपाय-विनिश्चयमिद्धि'में कहा गया है कि मुद्राके आलिंगनसे साधकमें वज्राग्नेश जागता है, किन्तु ये चुम्बन, आलिंगन, समागमादि क्षुब्ध, आसक्त और विषयी मनसे नहीं करने चाहिये, अन्यथा ये बन्धनके कारण बन जाते हैं।

—ध० वी० मा०

**मुरली**—हरिवंश-वर्णित हल्लीस-नृत्य तथा विष्णु, भागवत आदि पुराणोंके रास-नृत्यके वर्णनमें उल्लेख है कि कृष्णने शरद पूर्णिमाकी प्रफुल्ल रजनीमें यमुनाके पुष्पस्रवासित पुलिनपर रास नृत्य करनेके लिए पहले मधुर वंशी-चादन करके व्रज गोपिकाओंका आह्वान किया था। कृष्णका वंशी-नाद सुनकर गोपियाँ अपना गृहकार्य, अपने पति, दूध पीते शिशु-अपने समस्त पारिवारिक उत्तरदायित्व छोड़कर, कुल-मर्यादा और लोक-लज्जाको तिलाजलि देकर कृष्णके निकट खिंची चली आयी थी। इस सन्दर्भके आधारपर मध्ययुगके कृष्ण-भक्त-कवियोंने विशेष रूपमें कृष्णकी मुरलीका इस प्रकार वर्णन किया है कि वह कृष्णकी योगमाया-शक्ति या नाद-ब्रह्मकी प्रतीक बन गयी है। कृष्णकी यह शक्ति उनके पूर्ण पुरुषोत्तम परमानन्द परब्रह्म रूपमें ही प्रकट होती है। रासके प्रसंगमें सरदास कहते हैं—'मुरलीकी धुनि वैकुण्ठमें पहुँची जिसे सुनकर नारायण और कमलाके हृदयमें वड़ी रुचि पैदा हुई। (नारायणने कहा) 'प्रिये यह अद्भुत वाणी सुनो नन्द नन्दन जो रासविलास करते हैं वह हमसे बहुत दूर हैं (स० सा० ना० प्र० स० पद १६८२)। कृष्णकी मुरलीरूपी योगमाया ही रासके अद्भुत रसकी कुजी है। सरदास कहते हैं—'रास रस मुरलीसे ही जाना है। श्यामके अधरपर बैठकर मुरलीने जो नाद किया उससे चन्द्रमा अपना मार्ग भूल गया, पृथ्वीपर जल-धलके जीव मोहित हो गये, नभ-मण्डलमें देवता थक गये, तृण, द्रुम, सलिल और पवनके भी श्रवणमें शब्द पड़ा, वे भी अपनी गति भूल गये, पाताल और रसातल भी नहीं बचे। यह ऐसा अपार रास रस उत्पन्न किया जो कभी न देखा था और न सुना था। नारायण

इस धुनिको सुनकर ललचाने लगे (वही पद १६८७)।' मुरली-नाद सुनकर अचर चलने लगते हैं और चर स्थिति हो जाते हैं, पत्थरोंसे जल झरने लगता है, विफल वृक्ष फल जाते हैं। इस प्रकार सबकी गति विपरीत हो जाती है, तभी तो गोपियाँ लोक-विरुद्ध आचरण करने लगती हैं। कृष्णकी इस मोहक योगमायाका प्रभाव गोपियोंको सहज ही ससारसे विमुख करके कृष्णोन्मुख कर देता है। कृष्णकी यह मोहिनी शक्ति उनसे अभिन्न है, वे उसे कभी अलग नहीं करते। इसीलिए गोपियाँ ही नहीं, स्वयं राधा भी उससे ईर्ष्या करती हैं और कृष्णका वैसा ही सामीप्य प्राप्त करनेके लिए लालायित रहती हैं। कृष्ण अपने इस मधुर नादसे, जो नित्य और अनाहत है, सम्पूर्ण व्रजको—वहाँके आवालवृद्ध-नरनारी, तृण-वीरुध, द्रुम-लता, नदी-निर्झर, वन-पर्वत—सभी चराचर पदार्थोंको आप्लावित कर देते हैं। रस-रूप नाद-ब्रह्म ही मानों स्वतः अणुको आनन्दसे परिपूर्ण कर देता है। इसीलिए व्रजकी आनन्दम्रीडाओंकी परिसमाप्तिपर कृष्णके मथुरागमनके पूर्व उनके सखा कहते हैं, 'छवीले मुरली नैकु वजाउ। बलि-बलि जात सखा यह कहि-कहि, अधर-सुधार-स प्याउ। दुर्लभ जनम लहव वृन्दावन, दुर्लभ प्रेमतरंग। ना जानिवे, बहुरि कब हैहै, श्याम तिहारो सग।' (वही, पद १८३४)। परब्रह्म श्रीकृष्णके परमानन्दरूपकी यह लीला व्रज-वृन्दावनमें ही सीमित है।

—व० व०

**मुसम्मत्**—उर्दूमें किसी नामाकित विषयपर लिखी गयी कविता(नज्म)को कभी-कभी एक तरहके कई टुकड़ोंमें बाँट दिया जाता है। जब किसी नज्मके हर बंद(दे०)में तीन-तीन मिसरे हों तो उसे मुसल्लस कहते हैं, चार-चार मिसरें हों तो मुरब्बा, पाँच-पाँच मिसरें हों तो मुखम्मस और छ-छ मिसरें हों तो मुसद्दस कहते हैं।

**मुसम्मत्**के ऊपर लिखे पहले तीन रूपोंमें हर बन्दका आखिरी मिसरा एक ही रदीफ और काफिये(तुकान्त)में होना चाहिये। केवल मुसद्दसमें पहले चार मिसरे एक ही रदीफ और काफियेमें और आखिरके दो मिसरे दूसरे रदीफ और काफियेमें होते हैं।

—म०

**मुहावरा-दोष**—दे०—'शब्द-दोष', एककीसवाँ 'वाक्य-दोष'।

**मूल कथावस्तु**—दे०—'आधिकारिक वस्तु'।

**मूल प्रवृत्तियाँ** (Instincts)—मूल प्रवृत्तियाँ अथवा आदिम वृत्ति शब्दका प्रयोग साहित्य और सामान्य भाषामें वडे ही विरल और अनिश्चित अर्थमें किया जाता है। स्वयं मनोवैज्ञानिकोंमें भी मूल प्रवृत्तियोंकी परिभाषा, मंख्या और स्वरूपके विषयमें बड़ा मतभेद है। किन्तु इसमें कोई सन्देह नहीं है कि कतिपय मौलिक सवर्गोंको अनुभव करने तथा कतिपय लक्ष्योंको प्राप्त करनेकी जन्मजात प्रवृत्तियाँ मनुष्य-मात्रमें परिव्याप्त हैं। बुद्धि, शिक्षा और संस्कृतिके समाधानके फलस्वरूप लक्ष्यों तथा उनके प्राप्ति-साधनोंके मौलिक आदिम रूपोंका उदात्तीकरण और प्रस्फुटन हो सकता है, किन्तु मूल प्रवृत्ति परिष्कृत और संस्कृत कितनी ही क्यों न हो जाय, उसका नाश कभी नहीं होता। मानवीय चरित्र, साहित्य, कला, धर्म आदिकी नींवकी ईंटें मूल प्रवृत्तियाँ हैं।



लायट मार्गनके अनुसार मूल प्रवृत्ति सम्पूर्ण प्राणी द्वारा सम्पादित ऐसी क्रियाओंकी जटिल श्रृंखला है जो समस्त जातिके लिए हितावह होती है और जिसे उस जातिके समस्त प्राणी एक ही ढंगसे, बिना सीखे हुए करते हैं। यह परिभाषा कीट, पक्षी, पशु-पक्षियोंके व्यवहारपर आधारित है और मानवीय स्तरपर मूल प्रवृत्तियोंकी व्याख्या नहीं कर पाती। मैकडूगलने मूल प्रवृत्तिकी परिभाषा इस प्रकार की है—‘मूल प्रवृत्ति वह नैसर्गिक प्रवृत्ति है जिससे प्रेरित होकर प्राणी किसी पदार्थ अथवा स्थितिकी ओर आकृष्ट होता है, उनकी उपस्थितिमें एक विशिष्ट स्ववेगका अनुभव करना है और उनके प्रति एक विशिष्ट प्रकारका आचरण करता है।’ मैकडूगलकी परिभाषा लायट मार्गनके मतकी पूरक है और यद्यपि वह नवमान्य नहीं है, वह मूल प्रवृत्तिके स्वरूपपर पर्याप्त प्रकाश डालती है।

आहार, निद्रा, भय आदि तथा दारुपणा, पुत्रपणा, वित्तपणा आदिके रूपमें भारतीय साहित्यमें भी मूल प्रवृत्तियाँ स्वीकार की गयी हैं। आधुनिक मनोवैज्ञानिकोंमें मूल प्रवृत्तियोंकी संख्या जेम्सने ३०, थार्नटाइकने ४०से १०० तक, डेवरने २ (बुद्धात्मक और प्रतिक्रियावादी) और फ्रायडने केवल १ (यौन प्रवृत्ति तथा आगे चलकर आत्म-संरक्षण और मृत्युकी मूल प्रवृत्ति) स्वीकार की है। विलियम मैकडूगल मनुष्यमें चौदह मूल प्रवृत्तियाँ और उनके सहगामी चौदह स्ववेग मानता है—

मूल प्रवृत्ति	स्ववेग
१-युयुत्सा	क्रोध
२-प्रतिकूलता	जुगुप्सा
३-जिज्ञासा	आश्चर्य
४-दैन्य	आत्महीनता
५-आहारकी खोज	भूख
६-यौन प्रवृत्ति	कामुकता
७-सन्तानपणा, सन्तानिरक्षा	वात्मल्य, स्नेह
८-नष्ट-प्रवृत्ति	एकाकीपन
९-पलायन	भय
१०-अरणागति	कातरता
११-आत्मप्रदर्शन	गौरव
१२-सर्जना	रचनात्मक आनन्द
१३-परिग्रह	प्रभुत्वका सुख
१४-हास्य	आमोद
	-आ० रा० शा०

मूलबंध-दे०-‘हठयोग’।

मूलाधार-दे०-‘हठयोग’।

मूल्य-मूल्य शब्द वस्तुतः नीतिशास्त्रीय ‘वैल्यू’का पर्यायवाची है। अर्थशास्त्रमें वह ‘वाजारदर’के अर्थविनिमयके एक आवश्यक प्रतिमानके अर्थमें प्रयुक्त होता है। मानवीय क्रियाओंमें, आचार-व्यवहारमें अच्छाई या शिवत्वका मूल्य क्या है, इसपर नीतिशास्त्रने बहुत विचार किया है। कुछ लोगोंके अनुसार ऐसा सर्वव्यापक, सर्वसम्मत मूल्य-निर्धारण असम्भव है। उदाहरणार्थ, कहीं पानिब्रतकी महिमा है, कहीं पक्षी-व्रतकी, कहीं एकपत्नीत्वकी, कहीं बहुपत्नीत्वकी और कहीं केवल क्षणिक स्त्री-पुरुष-सम्बन्धोंकी। ऐसी स्थितिमें

‘अधिकोंका हित’ यह उपयोगितावादी कसौटी कुछ नीति-शास्त्रियों(मिल, जोन्स)ने प्रस्तुत की, तो कुछ लोगोंने नैतिक क्रियाके मूलमें जो हेतु या कारण सरणी है उसकी भीमासा करके सोद्देश्य कर्ममें ही ‘मानवको अपने आपमें साध्य’ यानी उसे श्रेष्ठतम और नैतिक कर्म माना (काण्ट)। आदर्श-वादी नीतिका अन्तिम मूल्य मानव-कल्याण और उसकी अधिकाधिक अनासक्तिकी ही मानते रहे (बुद्ध, ग्रीन, गान्धी)। नीतिशास्त्रमें तो उपनिषदोंके श्रेय-प्रेय विवेचनसे या सुक्रातके सत्यके लिए जहर पीनेमें लेकर आजतक यह प्रश्न बार-बार उठा है और कई बार इसके कई उत्तर दिये जा चुके हैं।

साहित्यशास्त्रमें ‘मूल्य’ शब्द नमाजकल्याण या मानवहितवाले व्यापक अर्थतक नीमित नहीं है, अन्यथा समस्त धर्मग्रन्थ ही सर्वश्रेष्ठ साहित्य माने जाते। कई बार साहित्यमें वर्णित आचरण, घटना या व्यक्ति नीतिसम्मत नहीं होते, फिर भी उसका अपना मूल्य होता है। दुष्पन्त-का शकुन्तलाको छोड़ देना या मुला देना अच्छी बात नहीं, परन्तु उसी घटनामें शकुन्तलका मूल कर्ण स्वर उभरता है या इटिपसके जीवनकी निर्मम नियति या ‘अन्ना’ या ‘चरित्रहान’ या ऐमे सैकड़ों उदाहरण विषयसाहित्यमें दिये जा सकते हैं। देवता या असुर, स्त्री या पुरुष अमुक प्रकारका वास्तव अर्थात्क जान पड़नेवाला पापाचरण करते हैं, परन्तु घटनाओंके तर्कमें या वर्णनकी विशेषतासे वही बात उस क्षणके लिए पाठक या दर्शकके मनमें विश्वास जगा देती है कि वह अनौत्तमान् नहीं है या पापकी रूढ़ परिभाषामें नहीं आती। वही ‘शिव’ और ‘सुन्दर’का द्वन्द्व शुरू होता है। (दे० ‘व्यूटी पेज ए वैल्यू’-अलेक्जेंडर)। एक मत उनका है जो सत्य-शिव-सुन्दर तीनों मूल्योंको एक ही सत्ताके तीन पहलुमात्र मानते हैं। दूसरा मत उन सौन्दर्य-वादियोंका है, जो सौन्दर्यको ही अन्तिम मूल्य समझकर चलने हैं, नीति-प्रचारक ‘शिव’को और वैज्ञानिक या वास्तववादी निरे ‘मत्य’को।

मूल्य और प्रतिमान समानार्थी शब्द हैं। दोनों ही मानवनिर्मित निकष या कसौटियाँ हैं, जिनके सहारे साहित्यकी परख की जाती है। मनुष्य चूँकि पहले व्यक्ति-है, इकाई है—उमके अपने कुछ मूल्य होते हैं। परन्तु व्यक्ति-मनुष्य एक बृहत्तर मानव नमाजका, परिवार, नगर, प्रदेश, प्रान्त, राष्ट्र या नसारका सदस्य, नागरिक, सामाजिक विशेष होकर सामान्य अंग भी है, अतः उसके प्रत्येक विचार, कर्म और कल्पनामें मूल्यका घटन बहुत महत्त्वपूर्ण हो जाता है।

पहले पारिवारिक मूल्य थे। वे व्यक्तिके चरित्र-निर्माणमें सहायक या बाधक होते हैं। एक व्यक्ति परिवारका प्रथम पुरुष है या अन्तिम, उसकी सभी वहनें हैं या सब माई है या वह अकेला है या अविवाहित है या अन्य प्रकारकी जो भी स्थितियाँ हैं वे उसकी साहित्यिक अभिरुचि, शिक्षा-नस्कार आदिको निर्णित करती हैं। इन्हींमेंसे एक विशिष्ट प्रकारकी मूल्य-सहिता (value pattern) व्यक्ति बनाता है। वह उसके साहित्य-निर्माण और साहित्य-निर्णयको निश्चित करती है।

इन मूल्योंकी टकराहट (या समाहार) परिवारमें बड़े

जाति, मुहल्ला, नगर, समाज, राष्ट्र या भाषा-दल या अन्य प्रकारके गुटोंकी मस्थाओंके मूल्योंसे होती है। व्यक्ति बनता है, विगड़ता है, बिखरता है। उसके साहित्य-मूल्य भी उसी मात्रामें बनते, विगड़ते, बिखरते जाते हैं। इन सब विविध मूल्योंके बाद भी एक बड़ा मुख्य बचा रहता है, जो एक प्रकारसे इन सबका सार है और वह है मानवीय मूल्य। यद्यपि मानवतावादको भी विशेषणोंसे परिभाषित किया गया है, यथा वैज्ञानिक, क्रान्तिकारी, नव्य आदि, मानवीय मूल्य ही अन्ततः साहित्यमें विवेकके बढ़ानेकी दिशामें सहायक हो सकते हैं।

सामाजिक मूल्य एक विशिष्ट प्रकारके अर्थशास्त्रीय-राजनीतिक दृष्टिकोणसे प्रयुक्त किया हुआ शब्द है। शेक्स-पीयर या कालिदासके नाटकोंमें चाहे सामाजिक या दलगत मूल्य बहुत कम हों, फिर भी वे श्रेष्ठ साहित्य इसीलिए माने जाते हैं कि उनमें साहित्यिक मूल्य अधिक है। अतः इन दोनों मूल्योंका समीकरण मानना आवश्यक नहीं है। ऐसा भी पाया गया है कि बहुत-से असामाजिक जान पड़नेवाले व्यक्तियोंने श्रेष्ठ साहित्य रचा है, और वैसे तो दलगत मूल्योंके कारण कई अच्छे लेखक भी सकुचित हो गये हैं, उनके लेखनका नयापन प्रायः नष्ट हो गया है या कि उभर ही नहीं पाया है। ठल तो स्वतन्त्र विचार या कल्पनावाली सृष्टिका शत्रु है। अब साहित्यमें यह माना जाने लगा है कि अन्ततः वे व्यक्ति-मूल्य ही प्रधान हैं, जो समाज-मूल्यके विरोधी न होकर उनके पोषक हों। वे ही सच्चे मानवीय मूल्य भी हैं। —प्र० मा०

**मूपक**—चंचल मन जो अज्ञानके अन्धकारमें चूहेकी भाँति विचरण करता है। कालरूपी सर्प उस चूहेको खा जाता है—‘निसि अंधारी मूसा आचारा’ (चर्यापद, २१)। मूसा पैठा बाबिमें’ (क० ग्र०)। —ध० वी० भा०

**मैंढक**—मनका प्रतीक। ‘वेगम साँप बढिल जाज’ (चर्यापद ३३)। ‘भीटक सोने साँप पहरइया’ (क० ग्र०)। —ध० वी० भा०

**मैथिली**—गंगाके उत्तर दरभंगा(बिहार)के आसपास बोली जाती है। प्रख्यात मैथिल पण्डितोंकी बोली होनेके कारण विशेष रूपसे प्रख्यात है। मैथिलीका अपना विशिष्ट प्राचीन साहित्य है, जिसमें विद्यापतिका नाम अन्यतम है। आधुनिक समयमें मैथिलीमें साहित्यरचना अभी हालमें प्रारम्भ हुई है। मैथिलीकी अपनी अलग लिपि है, जो बँगलासे बहुत मिलती-जुलती है। उत्पत्तिकी दृष्टिसे मैथिलीका सम्बन्ध मागधी अपभ्रंशसे है। —स०

**मैथुन**—दे०—‘गुह्य साधना’, ‘मुद्रा’, ‘युगनद्ध’।

**मोटनक**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। भरतके ‘नाट्यशास्त्र’(१६, २९)में इस वृत्तका मोटक नाम दिया गया है। इसमें तगण, दो जगण और लघु-गुरुका योग होता है (SSI, ISI, ISI, IS)। केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है—‘सोहँ घन श्यामल घोर घने। मोहँ तिनमें वकपाँति भनँ। सखावलि पी बहुधा जल स्यों। मानौँ तिनको उगलैँ वक स्यों।’ (रा०च० १३, १३)। —पु० शु०

**मोटिफ**—किसी कृतिकी योजनाका वैशिष्ट्य, कोई शब्द या विचारका प्रतिरूप, जिसकी समान स्थितिमें बार-बार

आवृत्ति होती है या जो समान मनोदशा जागरित करनेके लिए किसी एक कृतिमें या एक ही जातिकी अनेक कृतियोंमें बार-बार दुहराया जाता है। लोक-कथामें इसका प्रयोग विशेष रूपमें देखा जाता है। इस प्रकारकी पुनरावृत्तियोंके कारण एक प्रकारकी आन्तरिक समीतात्मकताकी सृष्टि होती है। दे०—‘लोककथा’, ‘कथानक-रूढि’। —स०

**मोहयित**—दे०—‘स्वभावज अलकार’, छठा।

**मोदक**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। ‘प्राकृत-पैंगलम्’(२, १३६)के अनुसार ४ भगण इस वर्णिक वृत्तमें होते हैं (SII, SII, SII, SII)। ‘मन्दारमरन्दाचम्पू’(९, ५)में इसका नाम भामिनी दिया है। केशवने इसका नाम सुन्दरी दिया है, अन्य आचार्योंने मोदक। सुदन (सु० च० पृ० २१३) और केशवने हिन्दीमें इसका प्रयोग किया है। उदा०—‘राज वहै वह साज वहै पुर। नाम वहै वह धाम वहै गुरु। झूठ सो झूठिहँ बोंधत हो मन। छोड़त हो नृप सत्य सनातन।’ (रा०च० ३०, २२)। —पु० शु०

**मोह**—प्रचलित तैत्तिरीयमेंसे एक सचारी, भरतके अनुसार इसमें विभाव हैं—आकरिमक आघात, आपत्ति, रोग, भय, उद्वेग तथा गत शत्रुताका स्मरण आदि और अनुभाव निश्चेष्टता, गिरना, झुकना तथा ठीक-ठीक न देख पाना आदि (ना० शा० ७, ५२)। विश्वनाथकी व्याख्याके अनुसार—‘मोहो विचित्रताभीतिदुःखावेगानुचिन्तनैः। मूर्च्छा-नाशानपतनभ्रमणादर्शनादिकृत्।’ (सा० द० ३, १५०), अर्थात् भय, दुःख, घबराहट, अत्यन्त चिन्ता आदिके कारण उत्पन्न चित्तकी विकलता मोह है। मूर्च्छा, अज्ञान, पतन, चक्कर आना, दिखाई न देना आदि इसके अनुभाव हैं। हिन्दी रीतिकालीन आचार्योंमें कुछने ‘नाट्यशास्त्र’की परम्पराका अनुसरण किया है। देवका लक्षण ऐसा ही है—‘अद्भुत दरमन वेग भय, अति चिन्ता अति कोह। जहाँ मूर्च्छा विसमरन लम्भतादि कहु मोह।’ (भाव० सचारी०)। पर अन्य कुछ आचार्य इसे—‘विरह-दुःख चिन्ता जनित’ मात्र कहते हैं, जिसमें ‘आपुहि अपनी देहको शान जवै नहि होइ।’ (जगद्दि० ५०७)।

रामचन्द्र शुक्लने जडता और मोहको मिलती-जुलती मानसिक अवस्थाएँ माना है। उनका कहना है कि ‘जडता है एकदम ठप हो जाना, जिसमें मनुष्यकी शारीरिक और मानसिक, दोनों क्रियाएँ एक क्षणके लिए बन्द-सी हो जाती हैं। यह अवस्था इष्ट और अनिष्ट, दोनोंके दर्शनसे हो सकती है। इसमें चित्तकी व्याकुलता नहीं रहती। मोह दुःखावेगके कारण ही होता है और उसमें चित्तकी व्याकुलता और मूर्च्छा होती है’ (र० मी० पृ० २२३)। पर जब मोहके अनुभावकी व्यञ्जना मूर्च्छाके रूपमें होती है तब यह जडतासे मिलता-जुलता प्रतीत होता है। मोह और जडतामें एक मौलिक अन्तर यह है कि मोह जहाँ केवल दुःखावेगमें ही होता है वहाँ जडता दुःखावेग और सुखावेग, दोनोंमें दिखाई पड़ती है। सुखके आतिशयसे भी लोग कभी कभी जड-से हो जाते हैं। पश्चात्तर प्रेमकी विह्वलताका वर्णन करते हैं—‘दोउनको सुधि है न कछु बुधि बाहि बलाहमें बूडि बही है। मोहन मोहि रखी कवकी कवकी वह मोहनी मोहि रही है।’ (जगद्दि० ५०८)। तुलसीदासने सीताके

सुखने उत्पन्न मोहका चित्रण किया है—‘रामजो रूप निहारत जानकी ककनके नगकी परछाहीं । याने सवै सुधि भलि गयी कर टेक रही पल दारत नाहीं ।’ (क०) ।—व० सि०

**मोहन १**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद । इन नवीन छन्दका प्रयोग केशवने किया है । इसमें भगण, नगण, जगण और यगणका योग होता है (SI, III, ISI, ISD) । उदा०—देखहु भरत चमू सजि आवे । जानि अबल हमको उठि धावे । ही सन हय बहु वारन गाजे । ढोरघ जहँ तहँ दुन्दुभि बाजे ।’ (रा० च० १० : १६) ।—पु० शु०

**मोहन २**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद, ‘वाग्वल्लभ’ में इसका मधुमारक नाम दिया गया है । इस छन्दका प्रयोग केशवने किया है । इसमें सगण और जगणके योगसे छन्द बनता है (ISS, ISI) । उदा०—‘धरि चित्त वीर, गये गग तीर । शुचि है शरीर पितु तपि नौर ।’ (रा० च० १० : ३०) ।—पु० शु०

**मोहनक**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद, दो गुरु और तीन सगणोंके योगसे यह वृत्त बनता है । केशवने इसका प्रयोग किया है । उदा०—‘आये दशरथ वरात सजे, दिग्पाल गयन्दनि देखि लजे । चारथी दल दलह चार वने । मोहे सुर औरनि कौन गने ।’ (रा० च० ६ : ३) ।—पु० शु०

**मोहनी**—मात्रिक अर्द्धसप्त छन्द । मात्रायुक्त छन्दोंके अध्यायमें भिखारीदासने ‘छन्दार्णव’में एक मोहनी छन्दके लक्षण दिये हैं । मानु कविने ‘छन्दप्रभाकर’में मात्रिक अर्द्धसप्त प्रकरणमें इसका लक्षण दिया है कि विषम पदमें १२ और सममें ७ मात्राएँ होती हैं, अन्तमें सगण होता है । भिखारीदास द्वारा दिये गये लक्षणवाला मोहनी इसमें भिन्न है । मोहनीका प्रयोग बहुत विरल हुआ है । सुन्दरदासने ‘रामाष्टक’में इसका प्रयोग किया है । उदा—‘शम्भु भक्तजन चाता, भवदुख हरे । मन बाधित फलदाता, मुनि हिय धरे ।’ (छ० प्र० पृ० ८१) ।—रा० सि० तो०

**मौक्तिक दाम**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद । ‘प्राकृतपङ्गलम्’ (२ : १३४) में इसका लक्षण है, इस वृत्तमें चार जगण होते हैं (ISI, ISI, ISI, ISI) । चन्द्र (पृ० रा०), जोधराज (इ०रा०), सृष्टन (सु०च०) तथा केशव (रा०च०) ने इसका प्रयोग किया है । अपनी द्रुत गतिके कारण वीर रसमें विशेष रूपसे प्रयुक्त हुआ है । उदा०—‘रहौ चुप है सुत क्यों वन जाहु । न देखि सकैं तिनके उर दाहु । लगी अव वाप तुम्हारेहि वाय । करै उलटी विधि क्यों कहि जाय ।’ (रा० च० : ९ : ८) ।—पु० शु०

**मौल्य**—दे०—‘स्वभावज अलंकार’, तेरहवाँ ।

यत्न-रूपककी पाँच अवस्थाओंमेंसे दूसरी अवस्था । ‘प्रयत्नस्तु तदप्राप्ती व्यापारोऽनिव्वरान्वित’ (उ० रू० १ : २०), फलप्राप्तिके लिए अत्यन्त त्वरायुक्त जो व्यापार किये जाते हैं उन्हें यत्न कहते हैं । ‘स्कन्दगुप्त’के द्वितीय अंकमें प्रयत्नावस्था है । ‘श्रुवस्वामिनी’में प्रयत्न नामक कार्यावस्था वहाँ आरम्भ होती है जहाँ उसने अपना यह मन्तव्य व्यक्त किया है—‘तो कुमार ! (चन्द्रगुप्त) हम लोगोंका चलना निश्चिन्त ही है । अब इसमें विलम्बकी आवश्यकता नहीं ।’ शंकराजका सामना करनेका यह निश्चय फलप्राप्तिके लिए

प्रयत्नरूपमें है । इसी प्रवाह और प्रसंगमें पूर्वोक्त अनुरागोदय भी पुष्ट रूप धारण करता है । इसी प्रयत्नके लिए वह कहती है—‘हम दोनों ही चलेंगे । मृत्युके गहरमें प्रवेश करनेके समयमें भी तुम्हारी ज्योति बनकर बुझ जानेकी कामना रखती हूँ ।’ (जगन्नाथ शर्मा ‘प्रमाद’के नाटकोंका शास्त्रीय अध्ययन) —व० सि०

**यथार्थवाद**—साहित्यकी एक विशिष्ट चिन्तन-पद्धति, जिसके अनुसार कलाकारको अपनी दृष्टिमें जीवनके यथार्थ रूपका अंकन करना चाहिये । यह दृष्टिकोण वस्तुतः आदर्शवाद(दे०)का विरोधी माना जाता है । पर वस्तुतः तो आदर्श उतना ही यथार्थ है जितना कि कोई भी यथार्थवादी परिस्थिति । जीवनमें अयथार्थकी कल्पना दुष्कर है । किन्तु अपने पारिभाषिक अर्थमें यथार्थवाद जीवनकी समग्र परिस्थितियोंके प्रति ईमानदारीका दावा करते हुए भी प्रायः नर्तक मनुष्यकी हाननाओं तथा कुरूपताओंका चित्रण करता है । यथार्थवादी कलाकार जीवनके सुन्दर अशको छोड़कर असुन्दर अशका अंकन करना चाहता है । यह एक प्रकारसे उनका पूर्वग्रह है ।

यथार्थवादी प्रवृत्तियाँ सब देशोंके साहित्यमें विभिन्न कालोंमें मिलती हैं । वस्तुतः यथार्थवाद सुधारक साहित्यका प्रथम अंश है । किन्ती भी सामाजिक स्थितिने प्रति विद्रोह करते समय साहित्यकार उनका यथार्थवादी चित्र उपस्थित करना है । इस प्रकार वह अपने पाठकके मनमें उन आक्रोशको जन्म देना चाहता है, जिनके बिना किसी भी सुधार, परिवर्तन अथवा क्रान्तिकी कल्पना नहीं की जा सकती । हिन्दी साहित्यमें यथार्थवादी प्रवृत्तियाँ मध्यकालमें ही दिखाई देने लगती हैं । कबीर एक प्रकारसे हिन्दीके प्रथम यथार्थवादी कवि ह । उनके समाजमें जो खोखलापन घर कर गया था उसका अत्यन्त नश्वर चित्रण उन्होंने अपने कान्यमें किया है । जीवनकी विघटितियों तथा कुरूपताएँ सर्वत्र उनके आक्रोशका लक्ष्य बनी हैं । कबीरके उपरान्त तुलसीमें भी किसी हदतक यथार्थवादकी प्रवृत्ति दिखाई देती है । अपने दृष्टिकोणमें आदर्शवादी होते हुए भी वे सामाजिक जीवनकी कटुताओंकी ओरसे अपनी आँखें नहीं फेर सके थे । ‘रामचरितमानस’के उत्तरकाण्ड तथा ‘विनयपत्रिका’के कुछ पदोंमें तुलसीकी यथार्थवादी दृष्टि गहरेतक पंथी है ।

आधुनिक अर्थमें यथार्थवादका हिन्दी साहित्यमें प्रथम विकास प्रगतिवाद(दे०)के माध्यमसे हुआ । द्विवेदीयुगीन आदर्शप्रियता तथा छायावादी काल्पनिक जगत्के विरुद्ध जो प्रतिक्रिया हुई उसने प्रगतिवादी साहित्य-सर्जनमें यथार्थवादको एक अपरिहार्य अंग बना दिया । कविता, कहानी, उपन्यास, नाटक आदि सभी रूपोंमें आधुनिक जीवनके गहरे सपनों, विद्वरूपों, अन्तर्द्वन्द्वों तथा कुरूपताओंका अंकन हुआ । इस युगके दो मनोपी-मार्क्स तथा फ्रायडने अपने-अपने ढंगसे यथार्थवादके विकासमें सहयोग दिया । मार्क्सने सामाजिक जीवनके कटु यथार्थकी ओर नकेन किया और फ्रायडने वैयक्तिक जीवनकी गहिर कुण्ठाओंकी ओर ध्यान दिलाया । कुछ तो समयकी आवश्यकता ने और कुछ इन दो चिन्तकोंकी विचारधाराने

यथार्थवादको युगकी अनिवार्य प्रवृत्ति बना दिया। हिन्दी साहित्यमें प्रगतिवादकी मौलिक शक्ति सम्भावना यथार्थवादकी ही लेकर विकसित हुई थी।

प्रगतिवादके उपरान्त प्रयोगवादको भी यथार्थवादका दाय मिला। एक प्रकारसे प्रयोगवादमें यथार्थवादकी प्रवृत्ति कुछ और गहरी हुई। जीवनकी तुच्छसे तुच्छ परिस्थितिको भी साहित्यमें चित्रित करने योग्य समझा गया। द्वितीय महायुद्धने यथार्थवादको साहित्यमें और अधिक ग्राह्य बनाया और इस प्रकार प्रयोगवादने इस मौलिक प्रवृत्तिको अपनी आधारशिलाके रूपमें स्वीकार किया। पर प्रयोगवादी यथार्थवादके साथ एक व्यापक तथा उदार मानवतावादी भावना संयुक्त थी, जो आगे नयी कविताके आन्दोलनके साथ और अधिक विकसित हुई। वस्तुतः हिन्दीका आधुनिक यथार्थवाद साम्प्रदायिक न रहकर उक्त मानवतावादी प्रवृत्तियोंके संयोगमें साहित्यके क्षेत्रमें अधिक कलात्मक तथा सामाजिक बन सका है।—रा०स्व०च०

**यथासंख्य**—वाक्यन्यायमूलक अर्थालंकार, 'यथामख्य'से अभिप्राय है संख्या अर्थात् क्रमके अनुसार, जहाँ क्रमशः कथित पदार्थोंका उसी क्रमसे, आगेके पदार्थोंसे अन्वय किया जाय। इसीको 'क्रम' अथवा 'यथाक्रम' अलंकार भी कहते हैं। यथासंख्य अलंकार 'क्रम'का पर्याय है। यह प्राचीन अलंकार भामहके समयसे सदा स्वीकृत रहा है। भामहने सूचना दी है कि उनके पूर्व मेधाविन्ने इसको संख्याना नामने कहा है। दण्डीके शब्दोंमें इसकी परिभाषा इस प्रकार है—'उद्दिष्टानां पदार्थानामनुद्देशो यथाक्रमः। यथासंख्यमिति प्रोक्तम् ख्यान क्रम इत्यपि।' (काव्यादर्श २७३), अर्थात् पहले कहे हुए पदार्थोंका उसी क्रमसे फिर दुहराया जाना। वामनने इसे 'क्रम' कहा है। मम्मट तथा विश्वनाथने पदार्थोंके क्रमिक सम्बन्धको स्वीकार किया है—'यथासंख्य क्रमेणैव क्रमिकाणां समन्वयः' (का० प्र० १० १०८), अर्थात् पदार्थ जिस क्रमसे वर्णित हों उसी क्रमसे आगे उल्लिखित पदार्थोंके साथ उनका सम्बन्ध प्रदर्शित करना।

हिन्दीमें प्रायः यह अलंकार सर्वमान्य रहा है। मतिराम तथा भूषणके लक्षण स्पष्ट नहीं हैं—'क्रमसों कहि तिनके अरथ क्रमसों बहुरि बनाय' (शि० रा० भू० २४०)। पद्माकरने इस क्रमको 'अन्वय'से युक्त कहा है। चिन्तामणिने 'क्रम क्रमकौ अन्वय जहाँ वरन्यों अनुक्रम संग' (क० कु० क० त०) कहकर संस्कृतके आचार्योंका अर्थ व्यक्त किया है। रसलीनका यह प्रसिद्ध दोहा इसका सुन्दर उदाहरण है—'अमी हलाहल मद भरे सेत स्याम रतनार। जियत मरत झुकि झुकि परत जिहि चितवत एक बार।' अयोध्या सिंह उपाध्यायका यह वर्णन भी—'वसन्तने सौरभने परागने, प्रदान की थी अति कान्त भावसे। वसुन्धराको, पिककी, मिलिन्दकी, मनोहरता, मादकता, मदान्धता।' (प्रि० प्र०)। हिन्दीके रीतिकालीन आचार्योंके पूर्ववर्ती कतिपय भक्त तथा श्रृंगारी कवियोंकी रचनाओंमें भी इस अलंकारका स्वाभाविक प्रयोग मिलता है। आधुनिक कवियोंने भी काव्य-सौन्दर्यकी अभिवृद्धिके निमित्त इस अलंकारकी यथोचित रूपमें अपनाया है।

केशवका क्रम (यथामख्य) अलंकारका लक्षण अस्पष्ट

है (कविप्रिया ११)। इस अलंकारके उदाहरणोंसे ऐसा प्रतीत होता है कि जिसे केशवने क्रम कहा है, परवर्ती आचार्योंने उसीको एकावली माना है। कन्हैयालाल पोद्दारने इसके एक उदाहरणको एकावलीके अन्तर्गत प्रस्तुत किया है।

—वि० स्ना०

**यम-दे०—'हठयोग'।**

**यमक**—एक शब्दालंकार, यमकका अर्थ है युग्म या जोड़ा। इसमें भिन्नार्थके साथ वर्णवृत्ति या शब्दावृत्ति होती है। 'यमक' अलंकारमें आवृत्त शब्द या तो निरर्थक होते हैं या सार्थक। यदि सार्थक हों, तो वे सभी भिन्नार्थक होते हैं। भरतके समयसे इस अलंकारको मान्यता प्राप्त रही है। भरतने 'शब्दाभ्यास' मात्रको यमक माना है और उसके दस भेद किये हैं (ना०शा० १६ ६३)। भामहने 'सुननेमें समान प्रतीत होनेवाले, पर अर्थमें भिन्न वर्णोंकी पुनरुक्ति या आवृत्ति'को यमक माना है (काव्याल० २ १७)। दण्डी तथा वामन आदिका मत ऐसा ही है—'पदमने-कार्थमक्षरं वाऽवृत्तं स्थाननियमे यमकम्' (काव्याल० सू० वृ० ४ १ १), स्थान नियमके साथ अनेकार्थक पद अथवा अक्षरकी आवृत्ति। वस्तुतः किसी भी पदमें आवृत्त वर्णोंका क्रम समान माना गया है, जैसे 'सर' 'सर'। 'सर' 'रस' में यमक नहीं हो सकता, क्योंकि वर्णोंका उपस्थापन क्रमानुसार नहीं हुआ है। मम्मटने इसी बातको यों रखा है—'अर्थे सत्यर्थभिन्नानां वर्णानां सा पुनः श्रुतिः' (का० प्र० ९ ८३), अर्थ होनेपर भिन्न-भिन्न अर्थवाले वर्ण अथवा वर्णमूहका बार-बार सुनाई देना। विश्वनाथका भाव समान है। 'चन्द्रालोक'के लेखक जयदेवने परिभाषा संक्षिप्त कर दी है—'किसी भी दो-तीन अक्षरोंके समूहकी आवृत्ति' (५ ८)।

हिन्दीमें भी यह अलंकार सर्वस्वीकृत रहा है। केशवकी 'कविप्रिया'में १५वाँ प्रभाव यमक-विषयक है। जसवन्त सिंहने—'जमक, सव्दको फिरि खवन, अर्थ जुदा सो जानि' (भा० भू० २००) कहकर मम्मटका अनुसरण किया है। चिन्तामणि, भूषण, दूल्हा तथा दासके लक्षण लगभग समान हैं। चिन्तामणिने 'फिरि खवन'का उल्लेख किया है, अन्योंने 'आवृत्ति'का कथन किया है। केशवने अव्यपेत तथा सव्यपेत भेद माने हैं, जिनके आधार प्राचीन आचार्य हैं। हिन्दीमें इसके विशिष्ट भेदोंका उल्लेख नहीं है, किसी-किसीने भग तथा भग्न पदोंकी आवृत्तिके कारण इसके दो भेद किये हैं। दासने अनेक भेद अवश्य स्वीकार किये हैं।

यमक अलंकारमें आवृत्ति तीन प्रकारसे हो सकती है—(१) किसी पदमें केवल निरर्थक वर्णोंकी आवृत्ति, (२) निरर्थक तथा सार्थक, दोनों प्रकारके वर्णोंकी, (३) केवल सार्थक वर्णोंकी। भूषणका उदा०—'पूना वारी सुनिके अमीरनकी गति, लई भागिवेको मीरन समीरनकी गति है' (शि० भू० ३६६)। देव कविका सुन्दर उदा०—'अनुरागके रगनि रूप तरगनि अगनि मोद मनो उफनी। कवि देव दिये सियरानी सवै सियरानीको देख सुहाग सनी।' दासका उदा०—'सुकत विराजत नाकमें, मिलि वेमर मुख माँहि। सुकत विराजत नाकमें, मिलवे सर-सुख माँहि।' (का० नि० १९)।

रीतिशालमें भूषण, देव, दास, पद्माकर तथा आधुनिक ब्रजभाषा-कवि रत्नाकर आदि अनेकने इस अलंकारका सफलतापूर्वक प्रयोग किया है, किन्तु देवका यह प्रिय अलंकार है। देवने अपने पदवन्द्योंकी सजावट तथा कमावटके लिए इसको अपनाया है।

**पादावृत्ति यमक**—पूरे पादकी जहाँ आवृत्ति होती हो। भूषणने इसके सुन्दर उदाहरण 'शिवावावनी' में प्रस्तुत किये हैं—'नगन जडाती ते वै नगन जडाती है' (२६), इसमें 'नग जड़ाना' तथा 'नंगे जाड़ा खाना' मित्र अर्थ हैं। इसी प्रकार 'ऐसी परी नरम हरम वादशाहनकी, नासपाती खाती ते वनामपाती खाती है' (२८)। **भागावृत्ति यमक**—जहाँ पादके आधे भागकी अथवा तीसरे या चौथे भागकी आवृत्ति होती है, वहाँ 'भागावृत्ति यमक' होता है। उदा०—'दिवि रमनी रमनीय कित, है रति रति नमहीन। हरि वनिता वनिताहि छिन, मनमय मथ वस कीन।' (अ० म०), इसमें 'रमनी', 'रति', 'वनिता' और 'मथ' की उन्हीं पादोंके तीसरे भागमें आवृत्ति है। **सिंहावलोकन**—इसमें मिहके सदृश मुड़-मुड़कर देखनेके समान किसी शब्दकी छन्दके आदि और अन्तमें आवृत्ति होती है। इसमें किसी छन्दके प्रथम चरणके प्रारम्भिक शब्दकी छन्दके अन्तिम चरणमें आवृत्ति होती है, अर्थात् जो शब्द छन्दके प्रारम्भमें वर्तमान रहता है, वही शब्द छन्दके अन्तमें। इसीको **मुक्तपदग्राह्य यमक** भी कहते हैं।

देवने 'सिंहावलोकन यमक' का उल्लेख अपने 'शब्द-रसायन' में किया है, परन्तु उसे स्वतन्त्र अलंकार न मानकर अनुप्रासका एक भेद माना है। मिश्रारीदासने अपने 'काव्य-निर्णय' में 'सिंहावलोकन यमक' को यमकका एक भेद माना है और उसीको 'मुक्तपदग्राह्य यमक' कहा है। दासके अनुसार—'चरन अन्त अरु आदिके, जमक कुण्टलित होइ। मिह-विलोकन है वहै, मुक्तक पद ग्रस सोइ।' (१९)। देवके 'शब्दरसायन' का उदा०—'लाल है भाल निन्दर भरयो सुख सिन्धुर चारु औ बौह विवाल है। साल है सजुनको कवि देव सुसोमित सोमकला धरे भाल है।' दासके 'काव्यनिर्णय' का उदा०—'सरसो वरसो करे नौर अली धुन लीन्हें अनंग पुरन्दर सों। दरसो चहुँ ओरन-ते चपला करि जाती कृपानके ओझरसों।'।

'अग्निपुराण' के अनुसार यमकके दो भेद हैं—'अव्यपेत' और 'व्यपेत'। 'यमक' में जिन पदों या वर्णोंकी आवृत्ति होती है, वे आवृत्त पद या वर्ण यदि एक-दूसरेके समीप हों, तो 'अव्यपेत यमक' होता है। व्यपेतका तात्पर्य है पदोंके बीचमें व्यवधान होना, अर्थात् यमकमें 'आवृत्त' पद या वर्ण जब एक-दूसरेके समीप न हों तब 'व्यपेत यमक' अलंकार होता है। जैसे (क) 'सजनी सज नीरद निरखि, हरपि नचत इत मोर।' (कविप्रिया १५ ९६)। इसमें 'सजनी' 'सजनी' एक दूसरेके समीपस्थ हैं, अतः 'अव्यपेत यमक' है। (ख) 'माधवमो धव राधिका, पावडु कान्ह कुमार। पूजहु माधव नियमसों, गिरिजाको भरतार।' (वही १५ १११)। इसमें 'माधव' और 'धव' आवृत्त शब्द हैं, परन्तु इनके बीचमें अन्य शब्दोंका व्यवधान (अन्तर) पड़ा है, अतः 'व्यपेत यमक' है। इन दो भेदोंका

उल्लेख 'काव्यादर्श' और 'सरस्वतीकण्ठाभरण' में भी है। हिन्दीमें केशवदासने भी 'कविप्रिया' में इन दोनों भेदोंका उल्लेख किया है। 'कविप्रिया' के टीकाकार भगवान्दीन 'दीन' ने इन दो भेदोंको लिपि-भ्रमके कारण 'अव्यपेत' और 'सव्यपेत' के नामसे लिख दिया है।

लाटानुप्रासमें एकार्थक शब्दोंकी आवृत्ति होती है और यमकमें आवृत्त शब्द या तो निरर्थक होते हैं, अथवा यदि सार्थक हों, तो भिन्नार्थक होते हैं। —वि० स्था० यमुना-दे०—'हठयोग'।

**यात्रा-साहित्य**—मनुष्य-जातियोंका इतिहास उनकी यायावरी प्रवृत्तिसे सम्बद्ध है। सम्भवतः यह मानवकी एक मूल प्रवृत्ति है। प्रारम्भमें यह उसके लिए आवश्यक भी थी। परन्तु उसके सौन्दर्यबोधके विकासके साथ चतुर्दिक फैले हुए जगत्का आकर्षण भी उसके लिए बढ़ता गया है। यहाँके देशोंमें विविधता है, ऋतुओंमें परिवर्तन होता है और साथ ही प्रकृतिके रूपोंमें विभिन्नता और सौन्दर्यका वैचित्र्य है। इसके अतिरिक्त सर्जनमें स्वतः एक गति है जिसके साथ ताल मिलाकर चलना स्वतः एक उद्भास है। इस प्रकार सौन्दर्यबोधकी दृष्टिमें उद्भासकी भावनामें प्रेरित होकर यात्रा करनेवाले यायावर एक प्रकारसे साहित्यिक मनोवृत्तिके माने जा सकते हैं और उनकी मुक्त अभिव्यक्ति को यात्रा-साहित्य कहा जाता है। साहित्यिक यायावरको एक अद्भुत आकर्षण अपनी ओर खींचता है, वह मन्त्र-मुग्धकी भाँति उसकी ओर खिंच जाता है। समारके लोग इन पुकारको सुन नहीं पाते या सुनकर भी अनसुनी कर देते हैं। वे चलते हैं, यात्रा करते हैं, पर वे तेलीके बैलकी तरह अपने भारके साथ कोल्हूके चारों ओर घूमनेमें ही अपने परिश्रमकी सार्थकता मान बैठते हैं। पर साहित्यिक यायावर मुक्त मनोवृत्तिके साथ घूमता है, उसकी यात्रा-घुमकड़ीका अर्थ अपने आप पूर्ण होता है।

मसारके बड़े-बड़े यायावर अपनी मनोवृत्तिमें साहित्यिक थे। फाहियान, हेनत्सांग, इत्सिंग, इब्न बतूता, अलबरूनी, मार्कोपोलो, वॉनियर और टैवॉनियर आदि जिनने प्रसिद्ध घुमकड़ हुए हैं अथवा देश-विदेशके साहसी अन्वेषक हुए हैं, सबमें साहित्यिक यायावरका रूप रक्षित है। वे निरमग-भावसे घूमते रहे हैं, घूमना ही उनके लिए प्रधान उद्देश्य रहा है। यात्रा करने मात्रमें कोई साहित्यिक यायावरकी मंशा नहीं प्राप्त कर सकता और न यात्राका विवरण प्रस्तुत कर देना मात्र यात्रा-साहित्य है। पिछले युगोंके यात्रियोंमें राजनीतिक, धार्मिक, सामाजिक अथवा सांस्कृतिक दृष्टिको प्रधानता मिली है, परन्तु इनके बीचमें ऐसे मस्मरणीय अग्र भी हैं जिनमें उनकी आन्तरिक प्रेरणाका आभास मिल जाता है। भारतमें यात्रियोंकी कमी नहीं रही है, क्योंकि तिब्बत, चीन, ब्रह्मा, मलाया और सुदूर पूर्वके द्वीपोंमें भारतीय धर्म और मस्कृतिका सन्देश इन यात्रियोंके पीछे गया होगा, पर भारतीय दृष्टिमें इतिहास, विवरण, सस्मरण तथा आत्मचरितके प्रति विचित्र अनास्था आरम्भमें रही है। सम्भवतः यही प्रधान कारण है कि भारतीय साहित्यमें उपर्युक्त अंगोंके साथ यात्रा-विवरणोंका नितान्त अभाव है। परन्तु कालिदानके विभिन्न देशों तथा प्रकृति



रूपोंके वर्णनोंसे उनकी यायावरी मनोवृत्तिका परिचय मिलता है। वाणकी घुमक्कड़ प्रवृत्तिकी अभिव्यक्ति उनके 'हर्षचरित' तथा 'कादम्बरी'के देश-देशकी प्रकृति और नाना प्रकारके लोगोंके वर्णनोंमें हुई है।

आधुनिक हिन्दी साहित्यमें यह साहित्यिक रूप भी कई अन्य रूपोंके साथ पाश्चात्य साहित्यके सम्पर्कमें आनेके बाद ही विकसित हुआ है। प्रारम्भिक लेखकोंने यात्रा विवरण लेखरूपमें प्रस्तुत किये हैं। भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने इस प्रकारके उल्लेख किये हैं। परन्तु यात्रा-साहित्यका विकास शुद्ध निबन्धोंकी शैलीसे माना जा सकता है। निबन्ध-शैलीके व्यक्तिपरकता, स्वच्छन्दता तथा आत्मीयता आदि गुण यात्रा-साहित्यमें भी पाये जाते हैं। निबन्धकार जिस प्रकार अपने विषयको अपनी मानसिक संवेदक स्थितिमें ग्रहण करता और उसीकी प्रेरणासे विस्तार भी देता है, विलकुल उसी प्रकार यात्री भी अपनी यात्राके प्रत्येक स्थल और क्षणोंमेंसे उन्हीं क्षणोंको संजोता है जिनको वह अनुभूत सत्यके रूपमें ग्रहण करता है। वह सर्वसाधारणकी दृष्टिसे प्रत्येक बातका विवरण देकर नहीं चलता और यदि विवरण तथा विस्तार देना ही होता है तो वह उन्हें अपने भावावेशमें प्रस्तुत करता है अथवा आत्मीयताके वातावरणमें उपस्थित करता है। यात्री अपने साहित्यमें संवेदनशील होकर भी निरपेक्ष रहता है। ऐसा न होनेपर यात्राके स्थानपर यात्रीके अधिक प्रधान हो उठनेकी सम्भावना है। यात्रामें स्वतः स्थान, दृश्य, प्रदेश, नगर, गाँव मुखरित होते हैं, उनका अपना व्यक्तित्व उभरता है। इस पथपर मिलनेपर मिलनेवाले नर-नारी, बच्चे-बूढ़े अपने नानाविध चरित्रोंके साथ उनके व्यक्तित्वको अधिक स्पन्दित और मुखरित करते हैं। मार्गमें पढ़नेवाले मन्दिरों, मसजिदों, मीनारों, विजय-स्तम्भों, स्मारकों, मक़बरों, किलों और पुराने महलोंसे संस्कृति, कला और इतिहासके उपकरणोंको जुटाकर यात्राकी पीठिका तैयार होती है। फिर भी अपनेको अदृश्य भावसे सर्वत्र रखना ही होता है, यात्री अपनी यात्राको मानसिक प्रतिक्रियाओं रूपमें ही ग्रहण करता है। अपनेको केन्द्रमें रखकर भी प्रमुख न होने देना साहित्यिक यायावरका कर्तव्य है, क्योंकि यदि लेखकका व्यक्तित्व उभरेगा तो अन्य सब गौण हो जायगा और यात्रा-साहित्य न होकर आत्मचरित ही रह जायगा, यात्रा-संस्मरण न रहकर आत्म-संस्मरण हो जायगा।

यात्रीमें प्रगीतोंके गायकोंका भावावेश और निबन्धकारकी मस्ती रहती है। वह लापरवाही और मौजसे जीवनके प्रति एक विशेष दृष्टिकोण रखता है। इस बातकी आधुनिक यात्रा साहित्यके यात्रियोंने मुक्त कण्ठसे घोषित भी किया है। राहुलके अनुसार 'जिसने एक बार घुमक्कड़ धर्म अपना लिया, उसे पेंशन कहाँ, उसे विश्राम कहाँ? आखिरमें हड्डियाँ कटते ही बिखर जायेंगी।' (किन्नर देशमें)। देवेन्द्र मत्स्यार्थी यात्राके आह्वानको सुन रहे हैं, 'मेरा पथ मेरे सामने है। मैं जीवित मानवका पक्ष लेता हूँ। 'जीवन आज उसी यात्राके लिए आह्वान कर रहा है।' (रथके पहिये)। देवेशचन्द्र दास यात्राकी मुक्तिके रूपमें ग्रहण करते हैं, 'आज लुट्टो है, लुट्टो। मन ही मन जिस वसन्त-व्याकुलताका अनुभव करता था उसमें आज वन्धनमुक्त होऊँगा। कामकी

बाधा दूर हो गयी, वह किसी प्रकार क्यों न हुई हो—आँधीमें उड़कर अथवा वर्षामें घुलकर—और मैं अनिर्दिष्ट पथपर बाहर निकल आया हूँ।' (यूरोप)। अश्वेय जीवनकी यायावरका चिरन्तन पथ मानकर कहते हैं, 'यायावरको भटकते चालीस बरस हो गये, किन्तु इस बीच न तो वह अपने पैरों तले घास जमने दे सका है, न ठाठ जमा सका है, न क्षितिजकी कुछ निकट ला सका है उसके तारे छूनेकी तो बात ही क्या। यायावरने समझा है कि देवता भी जहाँ मन्दिरोंमें रुके कि शिला हो गये, और प्राण-संचारकी पहली शर्त है गति। गति। गति।' (अरे यायावर, रहेगा याद)।

यात्रा-साहित्य विभिन्न शैलियोंमें लिखा गया है और उसके विभिन्न रूप पाये जाते हैं। इस विषयमें कुछ ऐसा साहित्य है जो केवल यात्रोपयोगी साहित्य कहा जा सकता है और जिसका उद्देश्य विभिन्न देशों अथवा स्थानोंका विस्तृत और व्यापक परिचय देना रहता है। इनमें भी कुछ परिचयात्मक अधिक रहता है और कुछ यात्राके लिए अन्योको प्रेरणा देनेके लिए होता है। राहुल माकृत्यायन (हिमालय-परिचय, मेरी यूरोप-यात्रा आदि), स्वामी प्रणवानन्द (कैलास-मानसरोवर), शिवनन्दन सहाय (कैलास-दर्शन), गोपाल नेवटिया (भूमण्डल-यात्रा), भिक्षु धर्मरक्षित (नेपाल-यात्रा, लका-यात्रा) आदिका यात्रा-साहित्य इस कोटिमें आता है। परन्तु इनके यात्रा-वर्णनोंमें भी स्थान-स्थानपर भावावेश, उल्लास, आत्मीयता आदिकी अभिव्यक्ति पायी जाती है। कुछ यात्रियोंका उद्देश्य देश-विशेषके व्यापक जीवनको उसके सम्पूर्ण परिप्रेक्ष्यमें उभारना रहता है। इनमें सत्यनारायण (आवारेकी यूरोप-यात्रा), यशपाल (लोहेकी दीवारके दोनों ओर), जगदीशचन्द्र जैन (चीनी जनताके बीच), राजवल्लभ ओझा (बदलते दृश्य), गोविन्द दाम (सुदूर दक्षिण-पूर्व) आदि लेखक हैं। इन्होंने देशके प्राकृतिक रूप और सांस्कृतिक जीवनको एक साथ अभिव्यक्त करनेका प्रयत्न किया है, देशकी सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक स्थितियोंपर अपने निजी विचारों या प्रभावोंको व्यक्त किया है। इन लेखकोंकी शैली प्रायः यथार्थ चित्रणकी है और ये क्रमशः यात्रामें पढ़नेवाले नगरों, स्थानों, दृश्योंका वर्णन प्रस्तुत करते चलते हैं और उन स्थानोंके जीवनपर भी प्रकाश डालते हैं। परन्तु इनमें कई स्थलोंपर लेखक अपने प्रभावों और भावात्मक प्रतिक्रियाओंका भी समावेश करता है।

अधिकतर यात्रा-साहित्य संस्मरणात्मक होता है और इसमें यात्री अपने प्रभावों, प्रतिक्रियाओं और संवेदनाओंको महत्त्व देता है। भगवतशरण उपाध्याय (बो दुनिया), अमृतराय (सुबहके रंग), रागेय राघव (तूफानोंके बीच) तथा रामवृक्ष बेनीपुरी (पैरोंमें पख बाँधकर तथा हवापर) आदि इसी कोटिके लेखक हैं, जिन्होंने अपनी यात्रामें अपनी दृष्टि, अपनी प्रतिक्रियाओं तथा संवेदनाओंको अधिक महत्त्व दिया और देशके जीवन, परिस्थितियों तथा पात्रोंको इसी दृष्टिसे देखा है। इसी कारण अपेक्षाकृत इन कृतियोंमें अधिक साहित्यिक आकर्षण है। कुछ यात्री प्रकृति-सौन्दर्य तथा उसके जीवनसे अधिक आकर्षित तथा अभिभूत होते हैं, उनके साहित्यमें उसीकी अभिव्यक्ति

प्रधान होती है। काका कालेलकरकी 'हिमालय-यात्रा', हसकुमार तिवारीका 'भूस्वर्ग कश्मीर', श्रीनिधकी 'शिवालककी घाटियों में अधिकतर यही मौन्दर्य है। सामान्यन यात्रा-साहित्यमें प्रकृतिका मौन्दर्य नर्वत्र एक महत्त्वपूर्ण स्थान रखता है।

कुछ ऐसे वायावर हैं जो अपने यात्रा-साहित्यको समग्र जीवनकी अभिव्यक्तिसे रूपमें ग्रहण करते हैं। उनके लिए प्रकृति सजीव है, यात्रामें मिलनेवाले पात्र आत्मीय, स्वजन हो जाते हैं। वे देशकी आत्माका साक्षात्कार करते हैं। वे देश-देशमें बिखरे हुए इतिहासको, संस्कृतिको, समाजको अपनी अनुभूतिका अंग बनाकर अभिव्यक्त करते हैं। उनके यात्रा-साहित्यमें महाकाव्य और उपन्यासका विराट् तत्त्व, कहानीका आकर्षण, गीतिकाव्यकी मोहक भावशीलता, नस्मरणोंकी आत्मीयता, निवन्धोंकी सुक्ति, नव एक साथ मिल जाती है। उत्कृष्ट यात्रा-साहित्य ऐसा ही होता है। अद्येयके 'अरे वायावर, रहेगा याद' में ऐसा ही सौन्दर्य तथा आकर्षण है। इसके साथ देवेशचन्द्र दासकी 'यूरोपा' तथा 'रजवाड़े', मोहन राकेशकी 'आखिरी चट्टान-तक' आदिका नाम भी लिया जा सकता है। —२०

**युक्ति-साधन्य-बीज अर्थालंकार।** अपने मर्मको छिपानेके लिए क्रिया द्वारा दूसरेका वचन 'युक्ति' अलंकार है। जयदेवने इसका लक्षण-निरूपण करते हुए लिखा कि उत्कृष्ट धर्मके सम्बन्धसे उपमानमें उपमेयकी अपेक्षा किसी चमत्कारी अर्थकी सिद्धि युक्ति है (चन्द्रालोक - ३. ९)। जयदेवका युक्तिका लक्षण अन्य आचार्योंके 'व्यतिरेक' नामक अलंकारसे मिलता-जुलता है। अथ टीक्षितने युक्ति नामक अलंकार माना है, जिसका लक्षण है 'युक्ति परातिसन्धान क्रियया मर्मगुप्तये' (ह्रवल० १५६)। टीक्षितकी युक्ति व्याजोक्तिके समान ही है, परन्तु व्याजोक्तिमें गोपन उक्ति द्वारा होता है, युक्तिमें क्रिया द्वारा, व्याजोक्तिमें आकार-गोपन होता है, युक्तिमें अनुराग आदिका गोपन।

हिन्दीके मतिराम, दास, पद्माकर आदि आचार्योंने अप्पय दीक्षितके आधारपर स्वीकार किया है—'मर्म छिपावनको जहाँ क्रिया आन सन्धान।' (ल० ल० - ३६४) अथवा—'क्रिया चातुरीसों जहाँ, करे बातको गोप।' (का० नि० १६)। आधुनिक विवेचकोंने इसे स्वीकार नहीं किया है। परन्तु रीतिकान्यके अन्तर्गत नायिका-वर्णनों (मुग्धा, प्रवर्त्यत्पत्तिका) में इसका बहुत अधिक प्रयोग हुआ है। उदा०—'गेह चर्चा सखियाँ सिगरी चित सुन्दर सौवरे रूप लुमायो। आँखिन पूरि कटीले कपोलन कण्ठक कोमल पौंड चुमायो।' (ल० ल० - ३६५)। परन्तु तुलसीके इस वर्णनमें इसका सुन्दर और सहज प्रयोग है—'बहुरि वदन विषु अचल ढाँकी। पिय तन चितइ भौंह करि बाँकी। गजन मजु तिरोछे नयननि। निज पति कटेउ तिनहि सिय नयननि।' (रा० च० मा० - २०१९६)। —ओ० प्र०

**युगनद्ध**—बौद्ध धर्ममें तान्त्रिक प्रवृत्तियोंका प्रवेश होनेके बाद शिव और शक्तिके सम्मिलनके नमानान्तर युगनद्धकी रूपनाका विकास हुआ। 'पंचक्रम' में युगनद्धकी व्याख्या तन्त्रदर्शनके आधारपर करने हुए कहा गया है कि 'पुद्गल-

नैरात्म्य और धर्म-नैरात्म्यकी एकता ही युगनद्ध है, सृष्टि और परमार्थकी एकता युगनद्ध है, करुणा और उपायका एकता युगनद्ध है।' 'अद्वयवज्रसंग्रह' में शून्यता और करुणाके ऐकात्म्यको युगनद्धकी संज्ञा दी गयी है—'शून्यता नारी है और करुणा पुरुष, और दोनोंका अद्वय ही युगनद्ध है, वही धर्मकाया है।' इसी सिद्धान्तके अनुसार विभिन्न वज्रयानी देवताओंको अपनी शक्तियोंके साथ समागम करते हुए वर्णित किया गया है। भगवान् वज्रधर अपनी शक्ति भगवती प्रज्ञा (नैरात्मा, वज्रवाराही, वज्रधात्वीश्वरी) के साथ रहते हैं। हेरुक अपनी शक्ति वज्रवैरोचनीके आलिंगनमें आवद्ध हैं। पाँच ध्यानी बुद्ध अपनी-अपनी मार्याओंके साथ अद्वयस्थितिमें हैं (दे०—'बौद्ध मार्याएँ')। इन मूर्तियोंको तिब्बतमें 'यव-युम' कहते हैं। साधक भी जब वज्रधरकी अवस्थामें पहुँच जाता है तो अपनी मुद्राके साथ मैतुन-साधनामें प्रवृत्त हो युगनद्ध-साधना करता है। इसीको प्रज्ञोपाय साधना भी कहा गया है। —ध० बी० भा०

**युगसत्य**—जर्मन शब्द 'जाइंटजीस्ट' (कालकी आत्मा) या युग-चिन्ताके अर्थमें आजकल हिन्दीमें यह शब्द प्रयुक्त होता है। परन्तु 'युग' शब्दके काल सापेक्ष होनेसे यह कहना कठिन है कि निश्चित रूपसे युगमत्य एक राष्ट्र या समाज-विरोधके लिए कौन-सा है? द्विवेदी-युगके सत्य क्या छायावादी युगमें नष्ट हो गये या छायावादी युगसत्य प्रगतिवादी युगसत्यमें बदल गया? सत्य इस प्रकारसे अपना चोला नहीं बदला करता। सत्य यदि विवेकाश्रित कोई आस्था है तो प्रगतिमान् हो सकता है, ऊर्ध्वगामी हो सकता है, बढ़ सकता है, विकसित हो सकता है, पर पूर्णतः नष्ट होकर, केंचुल बदलकर नयी केंचुल धारण करे, ऐसा कम होता है। अतः युगसत्यको समझने या परखनेमें जल्दबाजी नहीं की जा सकती, क्योंकि इस प्रकारसे यदि किसीके लिए गान्धीवाद युगसत्य हो जाता है, तो कुछ दिनों बाद मार्क्सवाद या अरविन्दवाद भी सहज, सुविधाके अनुसार युगसत्य बनता जाता है। युगमत्यके साहित्यमें तबतक कोई अर्थ नहीं है जबतक वह व्यक्तिका अपना निजी सत्य नहीं हो जाता। —प्र० मा०

**युद्धवीर-दे०—'वीर रस'।**

**योग**—'योग' शब्दका प्रयोग कई अर्थोंमें होता है—(क) योगका सामान्य अर्थ 'सम्बन्ध' है। (ख) दर्शनमें योग प्रायः जीवात्मा और परमात्माके सम्बन्धको कहते हैं। इस सम्बन्धको प्राप्त करनेके उपायको भी योग कहा जाता है। इस अर्थमें योग शब्द मार्ग या प्रणालीका पर्याय है, जैसे, भक्तियोग या भक्तिमार्ग, ज्ञानयोग या ज्ञानमार्ग, कर्मयोग या कर्ममार्ग। (ग) योग चित्तवृत्तिके निरोधके अर्थमें अवलम्ब हो गया है। पतंजलि (२ श्रुती ई० पू०) ने सर्वप्रथम योगसूत्रकी रचना की, जिसमें इन्होंने ऐसे ही योगको परिभाषित किया 'योगश्चित्तवृत्तिनिरोधः।' पतंजलिके योगको राजयोग भी कहा जाता है। राजयोगमें भिन्न इन्द्रिययोग है, जिसका मूल तन्त्र-ग्रन्थोंमें है। योगके ये ही दो भेद अधिक प्रचलित हैं, यद्यपि योगकी प्रणालियाँ अनेक हैं।

कुछ लोगोंने योगको वेदमूलक माना है, कुछने इसे

जैनागमोंसे निकला बताया है, कुछने बौद्ध-दर्शनसे इसका सम्बन्ध जोड़ा है और अन्तमें कुछ लोगोंने योगकी इन मन्त्रसे स्वतन्त्र परम्परा प्राचीन कालसे ही आजतक मान रखी है। प्रायः यह माना जाता है कि उक्त चारों परम्पराओंमें चार प्रकारके योग हैं। राजयोग वैदिक है, तो हठयोग किसी स्वतन्त्र परम्पराका है, जिसे हम तन्त्र-शास्त्र कहते हैं। जैन और बौद्ध योगोंको इन दो योगोंसे भिन्न समझना चाहिये। राजयोग और हठयोग, दोनोंके स्वतन्त्र प्रवाह आद्योपान्त चलते रहे, कभी-कभी कुछ साधनोंमें दोनोंका मेल हो जाता था। जहाँ दोनोंका समन्वय होता था वहाँ यह जाना जाता था कि हठयोग प्रथम सोपान या साधन है तो राजयोग द्वितीय सोपान या साध्य। हठयोगका सम्बन्ध अधिकतर शरीर-विकास और कायाकल्पसे है और राजयोगका सम्बन्ध मुक्ति या मोक्षसे है। हिन्दीके सन्तोंने राजयोग-प्राप्त समाधिको महज समाधि कहा और हठयोगसे प्राप्त समाधिको हठ-समाधि कहा। गोरखपन्थी योगियोंको हठयोगी समझा जाता है और निरुणसन्तों तथा अद्वैतवादिओंको राजयोगी।

योगसूत्रमें चार पाद हैं। निश्चलदासने अपने 'विचारसागर'में इसके राजयोगको सक्षेपमें व्यक्त किया है, 'प्रथम पादमें चित्तवृत्तिका निरोधरूप समाधि और ताके समाधान, अभ्यास, वैराग्यादिक कहे हैं। तैसे चित्तविक्षिप्त समाधिके साधन यम, नियम, आसन, प्राणायाम, प्रत्याहार, धारणा, ध्यान, समाधि ये आठ समाधिके अंग द्वितीय पादमें कहे हैं, तृतीय पादमें योगकी विभूति कही है, चतुर्थ पादमें योगका फल मोक्ष कहा है। इस रीतिसे योगशास्त्र भी ज्ञानसाधन, निदिध्यासनकूँ संपादन द्वारा मोक्षका हेतु है।' अहिंसा, सत्य, अस्तेय, अपरिग्रह और ब्रह्मचर्य ये पाँच यम हैं। शौच, सन्तोष, तप, स्वाध्याय और ईश्वर-प्रणिधान ये पाँच नियम हैं। स्थिर तथा सुखपूर्वक बैठनेके प्रकारको आसन कहते हैं, 'स्थिर-सुखमासनम्'। श्वास-प्रश्वासकी गतिका विच्छेद प्राणायाम है। यह चार प्रकारका होता है, रेचक (कोष्ठय वायुको बाहर निकालकर बाहरीको रोक देना), पूरक (नासारन्ध्रसे बाहरी वायुको बाहर निकालकर बाहरीको रोक देना), कुम्भक (एक ही प्रयत्नसे वहाँ श्वास-प्रश्वासकी गति रोक दी जाय) और केवल कुम्भक। इन्द्रियोंको उनके विषयोंमें हटाकर निरुद्ध करना प्रत्याहार है। यम, नियम, आसन, प्राणायाम और प्रत्याहार बहिरंग साधन हैं। अन्तिम तीन ध्यान, धारणा और समाधि अंतरंग साधन हैं।

'देशबन्धस्य चित्तस्य धारणा' अर्थात् किसी स्थानपर चित्तको लगाना धारणा है। उस स्थानपर ध्येय वस्तुका ज्ञान जब एकाकार रूपसे प्रवाहित होता है और उसे दवानेके लिए कोई अन्य ज्ञान नहीं होता तब इसे ध्यान कहते हैं। जब ध्यान और ध्येय वस्तु एकमेल हो जाते हैं तो उसे समाधि कहते हैं। यह दो प्रकारकी होती है—सम्प्रज्ञात समाधि, जिसमें ध्येय वस्तुका ज्ञान बना रहता है और असम्प्रज्ञात समाधि, जिसमें ध्येय, ध्यान तथा ध्याताका ऐकात्म्य हो जाता है। पहलीको सबीज या सविकल्पक समाधि भी कहते हैं और दूसरीको निर्बीज

या निर्विकल्पक।

योगका तत्त्ववाद सेश्वरसाध्य है। यहाँ ईश्वर क्लेश, कर्म, विपाक तथा आशयसे शून्य पुरुषविशेष है।

सूरदासने अष्टागयोगसाधनाकी भक्तिका साधन बताया है—'भक्तिपन्थ मौं जो अनुसरै। सो अष्टाग योगकों करे। यम नियमासन प्रानायाम। करि अभ्यास होइ निष्काम। प्रत्याहार धारणा ध्यान। करै जु छौंड़ि वासना आनि। क्रम-क्रम सौं पुनि करै समाधि। सूर स्याम भजि मिटै उपाधि।' पर इन्हीं सूरदासने गोपियोंसे योगका खण्डन कराया है—'ए अलि कहा जोगमें नीको। तजि रस रीति नन्दनन्दनकी, सिखवत निरगुन फीकौ।' (सू० मा०, १०) और 'फिरि-फिरि कहा सिखावत मौन। वचन दुसह लागत अलि तेरे, ज्यों पजरेपर लौन। संगी, मुद्रा, भस्म, त्वन्नामृग, अरु अवराधन पौन।' (वही)।

इससे स्पष्ट है कि सूरदासको पातंजल सेश्वर योग इष्ट है, पर निरीश्वर योग तथा हठयोग इष्ट नहीं है।

गोरखनाथ हिन्दीमें हठयोगके प्रवर्तक है। उनके नाथसम्प्रदायके कनफटा जोगी हठयोगी ही हैं। इसके अनुसार महाकुण्डलिनी शक्ति विश्वमें व्याप्त है। व्यक्तिमें इसके रूपको कुण्डलिनी कहते हैं जो अग्निचक्रमें रहती है। व्यक्तिमें प्राणके साथ यह जन्मना आती है। अग्निचक्रके ऊपर मूलाधारचक्र, स्वाधिष्ठानचक्र, मणिपुरचक्र, अनाहतचक्र, विशुद्धाख्यचक्र, आश्वाचक्र और महत्तारचक्र हैं। अन्तिमको शून्यचक्र या कैलास भी कहते हैं। यहाँ सदा अमृत चूता रहता है। योगीका कर्तव्य साधना द्वारा कुण्डलिनीको जगाकर क्रमशः इसी चक्रतक ले जाना और अमृत पिलाना है। शरीरमें ६२ हजार नाड़ियाँ ह, पिंगला, सुपुग्ना आदि। सुपुग्ना शाम्भवी शक्ति है। इसीके बीचसे कुण्डलिनी उठकर ऊपर जाती है। उसके उठनेपर शब्द होता है, जिसे 'नाद' कहते हैं और नादसे प्रकाश होता है जिसके प्रकट रूपको विन्दु कहते हैं। कुण्डलिनीको जगानेके लिए धौति, वस्ति, नेति, त्राटक, नौलि और कपालभानि, इन ६ कर्मोंसे शरीरको शुद्ध करना पड़ता है। इनके अतिरिक्त आसनों, मुद्राओं, प्राणायामों, ध्यानों और समाधिको करना पड़ता है।

कबीर कभी कभी हठयोगकी पदावलीका व्यवहार करते हैं, पर उनका मत हठयोगसे भिन्न है। इसकी वे स्पष्ट निन्दा करते हैं।

कबीरका योग पातंजल योग तथा हठयोग, दोनोंसे भिन्न है। उनका योग भक्तियोग है और वह भी नामभक्ति ही। हिन्दी निरुणोपासक सन्तोंने प्रायः कबीरकी निरुण-भक्तिके योगको ही अपनाया है। सगुणभक्तोंने भक्ति और पातंजल योगका समन्वय किया है। कुछ सगुणभक्तोंने यद्यपि पातंजल योगका अभ्यास नहीं किया, केवल भक्ति की है, पर उन्होंने योगका खण्डन भी नहीं किया।

हठयोग कठिन है। नामभक्तिका योग पूर्ण रहस्यवाद है, जिसको विरले ही कर सकते हैं। भक्तिके लिए भी पहले अन्तःकरण-शुद्धि चाहिये। अतः पातंजल योगकी आवश्यकता है, क्योंकि यह सुगम है और अन्तःकरण शुद्ध कर देता है। यही कारण है कि वर्तमान युगमें भी इसका

बहुत प्रभाव है। महात्मा गान्धीने भी पानचल योगको मान्यता दी है।

[सहायक ग्रन्थ—(१) पातजलयोगदर्शन : गीता प्रेस, गोरखपुर, (२) कवीर : हजारिप्रसाद द्विवेदी, (३) विचार-सागर : निश्चलदास]। —स० ला० पा०

**योग-अग्नि**—साधक अपने शरीरसे एक ऐसी शक्ति या ज्वाला उत्पन्न कर लेता है, जिसमें वह स्वयं जलकर मरम हो जाता है। यह परम्परा साहित्यमें काफी दूरतक चली है। 'अन कहि जोग अग्निनि तन जारा। भण्ड सकल मर हाहाकारा (रा० च० मा०) —३० श्र० शा०

**योगधारा-दे०—'नाथ-साहित्य'।**

**योगमाया**—'भगवद्गीता के सातवें अध्यायमें भगवान् कृष्ण कहते हैं—'नाह प्रकाश सर्वस्य योगमायासमावृत। मूढोऽयं नाभिजानाति लोको मामजमव्ययम् ॥' अर्थात् 'अपनी योगमायासे छिपा हुआ मैं सबके नन्मुख प्रत्यक्ष नहीं होता हूँ, अतः यह अज्ञानी जन मुझ अजन्मा, अविनाशीको नहीं जानता है।' यहाँ उम नाम गुण-रूपात्मक आवरणको योगमाया नामसे अभिहित करते हैं जिसे 'इच्छा-रूपसे उत्पन्न हुए इन्द्र-मोहसे आवृत प्राणी' हटाकर तत्त्व-रूपको नहीं देख पाते हैं। यह गुणमयी (सत्त्व, रज, तम—तीन गुणोंसे युक्त) माया दुस्तर है तथा इसे तरनेमें वे ही समर्थ हैं जो भगवान्‌को ही निरन्तर भजने ह (गीता, ७, १४)। भागवत धर्म के शास्त्रीय विवेचनमें आचार्यों ने भगवान्‌की इस मायाको प्राय दो रूपोंमें देखा है। एक वह है जो अज्ञान या अविद्याजन्य है। यह मिथ्या है और मात्र भ्रम जन्य है। वल्लभाचार्य इसे अविद्या-माया और अहन्ता-मनतामय मिथ्या ससारको जन्म देनेवाली कहते हैं। परन्तु अद्वैतमें प्राय विशिष्टता, शुद्धता या द्वैताद्वैतता-परक-विश्वास करते हुए भी वे आचार्य जगत् या व्यक्त प्रकृतिकी ब्रह्ममयी सत्ताको स्वीकार करते हैं और उसे ही ब्रह्मकी शक्तिरूपा माया मानते हैं। इसी माया-शक्तिके रूप ब्रह्म लीला-विलासके लिए एकसे अनेक होनेकी इच्छापूर्ण करना है और नाना-रूपात्मक जगत्‌के रूपमें अंशतः व्यक्त होता है। इस मायाको जो मन्त्रे रूपमें, अर्थात् ब्रह्मकी शक्तिके रूपमें जान लेने हैं वे ही ज्ञानी हैं और जो इसके बाह्य नाम, रूप और गुणोंके द्वारा मोहमें पड़ जाते हैं वे मूढ़ या अज्ञानी हैं।

विशिष्टाद्वैतवादके अनुसार यह नानारूपात्मक प्रकृति जड़ अक्षर ब्रह्मका एक व्यक्त रूप है। परन्तु पूर्ण पुत्पीत्तम आनन्दरूप श्रीकृष्ण परब्रह्म भी, जो गोलोकमें अपनी नित्य आनन्दकी क्रीडामें मग्न रहते हैं, ब्रजमण्डल वृन्दावन वाम-में पृथ्वीपर अवतरित होकर अपनी आनन्दमयी लीलाका विस्तार करते हैं। लीला-विलासके लिए वे अपनी ही आनन्दिनी या आह्लादिनी शक्तिको राधाके रूपमें व्यक्त करने हैं। यह आह्लादिनी शक्ति कृष्ण पुरुषकी अभिन्न प्रकृति उन्हींकी माया या योगमाया है, जो उनसे अभिन्न है। राधा और कृष्ण तो एक ही हैं, गोपियाँ और गोप भी उनकी इसी माया नामक शक्तिका विस्तार ही हैं। सूरदासने कृष्णकी मुरली(दि०)की भी उनकी योगमायाके रूपमें चित्रित किया है। 'श्रीमद्भागवत' में भी कृष्णकी मुरली

कृष्णसे अभिन्न सनत्की आकर्षणशक्तिके प्रतीकके रूपमें वर्णित की गयी है, परन्तु सूरदासने मुरलीके प्रभावका अत्यन्त अलौकिक और विस्मयजनक वर्णन किया है, जिससे यह सन्देह नहीं रहता कि वे उसे कृष्णकी योगमाया शक्तिके रूपमें ही कल्पित करने हैं। दानलीलामें एक स्थलपर कृष्ण अपनी कमरीके सम्बन्धमें गोपियोंमें कहते हैं—'इस कमरीको कमरी समझनी हो। जिसकी जितनी बुद्धि होती है वह उसे उनना ही समझ पाता है। इसके एक रोमपर चौर-पट्टम्वर निछावर हो सकते हैं। तुम इसकी निन्दा करती हो। यह तीन लोककी आढम्बर है। इसी कमरीके बलमें असुरोंका स्ंहार किया है, इसी कमरीसे सब योग किये हैं। यही मेरी जाति-पाँति, यही सब योग है।' योगमायाका आवरण, जिसका उल्लेख कृष्णने गीतामें किया है, अज्ञानियोंको भ्रममें डालता है, परन्तु भक्तोंके लिए वही प्रेमका अतीव आकर्षण बन जाता है। इसीके द्वारा कृष्णने अर्जुनको अपना विस्मयकारी विराट् रूप दिखाया था।

'श्रीमद्भागवत' और अन्य पुराणोंमें यशोदाके गर्भसे उत्पन्न हुई उस कन्याको योगमाया कहा गया है, जिसे वसुदेव कृष्णसे बदल ले गये थे (भागवत . १० . ७० . ३ . ४७-४८) तथा जिसे कंसने देवकीसे छीनकर शिलाके ऊपर पटक था। वह विष्णुकी अनुजा देवी योगमाया आकाशमें जाकर दिव्यायुधधारिणी अष्टभुजा मूर्तिसे विराजमान हुई तथा कंसको चेतावनी देकर अन्तर्हित हो गयी और वाराणसी आदि अनेक स्थानोंमें अनेक नामोंसे प्रसिद्ध होकर अवस्थित हुई (वही ४ . ९ . १०)। वैष्णव पुराणोंमें इस प्रकारके और भी सन्दर्भ हैं, जिनमें शक्तिको कृष्ण(विष्णु)की योगमाया बताया गया है। —३० व०

**योग-संप्रदाय-दे०—'नाथ-संप्रदाय'।**

**योग-साहित्य-दे०—'नाथ-साहित्य'।**

**योगिनी-दे०—'महामुद्रा'।**

**योगी-दे०—'नाथ'।**

**यौथिकी (गोपी)-दे०—'गोपी'।**

**यौन वर्जना**—वर्जनाका मनुष्यके मनोवैज्ञानिक, नैतिक और आध्यात्मिक विकासमें बहुत महत्त्व है। सभी मनो-वैज्ञानिक मानते हैं कि मनुष्यमें स्वाभाविक कामवृत्ति होती है और वह अपने मौलिक रूपमें सयत भी नहीं होती। मनोविश्लेषक तो इस वृत्तिको सर्वव्यापक मानते हैं। परन्तु हमारा नैतिक और सामाजिक वातावरण यौन वृत्तिके नियन्त्रणपर जोर देता है, अतः वर्जनाकी उत्पत्ति होती है। यौन वृत्तिकी तृप्ति की इच्छाके साथ ही परिन्यागकी भी एक स्वाभाविक प्रवृत्ति होती है, यद्यपि इसमें सुख नहीं मिलता, पर व्यक्ति स्वयं ही कुछ अज्ञात भयोंमें प्रेरित होकर उस ओरसे हट जाता है। यह विराग और परित्याग कई कारणोंसे हो सकता है, पर वे प्राय अज्ञान रहते हैं, जैसे, व्यावहारिक कठिनाइयाँ, सुपर ईगोका आदेश, सामाजिक दण्डका भय। इस प्रकार स्वयं व्यक्तिका मानस ही यौन वृत्तिके उच्छृंखल परितोषके विरुद्ध वर्जना बना लेता है। लेकिन वर्जना यदि 'उच्च अहम्' (सुपर ईगो) द्वारा निर्मित हो तो उसके अनुसार चलनेमें व्यक्तिकी मनोप ही मिलना है।

वर्जना एक दूसरे प्रकारकी भी हो सकती है, एक वर्वरतायुक्त निषेध जो किसी बाह्य अधिकारी द्वारा व्यक्तिपर लादा गया हो। यह निषेध या वर्जना (taboo) व्यक्तिकी प्रबलतम प्रवृत्तिपर होती है। वर्जनामें कुछ संकटमय, भयानक, कुरूप और निषिद्धका भाव रहता है। धर्म और नीतिके प्रभावसे कुछ यौन वर्जनाएँ सभीके लिए स्वाभाविक हो गयी हैं और इनके विरुद्ध जानेका विचार-मात्र भयानक लगता है, पाप लगता है। मनोविश्लेषकोंके अनुसार इस प्रकारकी वर्जनाओंका उल्लंघन करनेकी इच्छा भी अचेतन रूपसे सदा उपस्थित रहती है। वर्जनाका पालन स्वाभाविक परित्याग (instinctive renunciation) की प्रवृत्तिके कारण होता है। व्यक्ति सामान्य धार्मिक, सामाजिक, नैतिक वातावरणमें विशेष वर्जनाएँ या निषेध आरोपित कर लेता है और उनका पालन उतनी ही कट्टरतासे करता है, जितनी कट्टरतासे वर्वर जातियाँ अपनी जातिगत वर्जनाओंका करती हैं। इन वर्जनाओंकी उत्पत्ति रहस्यमय होती है और उसमें किसी बाह्य दण्डका अनावश्यक भय होता है, क्योंकि व्यक्तिके मनमें भय रहता है कि उल्लंघन करते ही कुछ अत्यन्त भयानक आपत्ति अवश्य आयेगी। कुछ विशेष मानसिक रोगियोंमें अत्यन्त विचित्र प्रकारकी वर्जनाएँ देखी जाती हैं। कभी-कभी वर्जनाका थोड़ा उल्लंघन करनेके बाद व्यक्ति किसी विशेष क्रिया द्वारा पापका प्रभाव नष्ट करनेका प्रयत्न करता रहता है। इन क्रियाओंको 'आब्सेसिव ऐक्ट्स' कहते हैं। —प्री० अ०

**यौन विकृति**—स्वाभाविक यौन वृत्ति और यौन व्यापारके स्थानपर अत्यन्त अस्वाभाविक रूपमें यदि मनुष्य यौन वृत्ति पाये तो वही यौन विकृति है। ये विकृतियाँ एक ओर तो दमन, वर्जना और अवरोधका परिणाम हैं और दूसरी ओर स्वाभाविक विकासकी वियोजित या विच्छिन्न (dissociated) अवस्थाएँ हैं। अत्यन्त स्वाभाविक यौन व्यापारमें भी मानवीय स्तरपर कुछ विशिष्ट क्रियाएँ हो सकती हैं, पर इन्हें विकृति नहीं मानते। विकृति सशा तभी दी जाती है जब ये क्रियाएँ अत्यन्त प्रबल होकर यौन व्यापारके प्रमुख उद्देश्यकी उपेक्षा कर देती हैं। यौन विकृति दो प्रकारकी हो सकती है—एक तो कामेन्द्रियोंका अन्यथा उपयोग, दूसरे, कामोत्तेजनाके विषयके साथ स्वाभाविक क्रिया न करके अन्य अस्वाभाविक ढंगोंसे वृत्ति पाना। परपीडन और आत्मपीडन दूसरे प्रकारकी यौन विकृतियाँ हैं। आत्मरति तथा समलिंगी रति सामान्यतः काम-विकासकी स्वाभाविक अवस्थाएँ हैं, पर जब व्यक्तिका विकास इन अवस्थाओंमें स्थिर हो जाता है तो ये भी यौन विकृतियाँ मानी जाती हैं।

यौन विकृतियाँ सम्पूर्ण व्यक्तित्वके विकास और सघटन-को व्यक्त करती हैं। यदि थोड़ी मात्रामें भी ये उपस्थित हों तो व्यक्तित्व विशेष प्रकारका हो जाता है और बहुत-सी सामाजिक तथा नैतिक समस्याएँ उत्पन्न हो जाती हैं। ऐसी समस्याओंका निरूपण आधुनिक साहित्यमें प्रायः होता है। (दे०—'मनोविश्लेषण') —प्री० अ०

**यौन वृत्ति**—दे०—'मनोविश्लेषण'।

**रंगद्वार-कृत्य**—रूपकको आरम्भ करने हुए नर्व-

प्रथम कायिक, वाचिक आदिका अभिनय अवतरित होता है। इससे नाट्यके आरम्भकी सूचना होती है।—व० सि०  
**रंगमंच**—वह मंच जिसपर प्रेक्षकोंके सम्मुख नाटकका अभिनय प्रदर्शित किया जाता है। अब इससे प्रेक्षागृह तथा नाटक, दोनोंका ही बोध होता है। आधुनिक रंगमंचके मुख्यतः ४ भाग होते हैं—१. नेपथ्य, २. पार्श्व या पक्ष, ३. दृश्य सामग्री अर्थात् दृश्य नियोजनमें प्रयुक्त वे वस्तुएँ जो आसानीसे मंचपरसे हटायी या उसपर रखी जा सकें, जैसे, मेज, कुर्सियाँ, कृत्रिम वृक्ष, पर्वत आदि और ४. मंचका अग्र भाग जो प्रेक्षकोंकी मंचसे प्रथक् करता है। —श्या० मो० श्री०

**रचना**—गद्य अथवा पद्यमें भावों अथवा विचारोंका सवद्ध रूप। अरस्तूने रचनाके दो रूप माने हैं—कविता (पोइट्री) और अभिभाषण (रिटारिक)। इन दोनोंमें भेद यह रखा गया था कि कविता अनुकृति थी और अभिभाषणमें विचारके धारणा-पक्षका प्राधान्य था। वैज्ञानिक रचनाके रूपमें अरस्तूने एक अन्य श्रेणीकी भी योजना की थी। इस प्रकार रचनामें सर्जनात्मक अथवा कल्पनानिष्ठ, प्रेरणात्मक और सूचनात्मक, तीनों प्रकारकी सृष्टियाँ आ जाती हैं, जिनसे क्रमशः आनन्द, कर्म और ज्ञानके पक्षोंका समर्थन होता था। सभी गद्य-पद्य-रचनाएँ इन तीनों वर्गोंके अन्तर्गत रखी जा सकती हैं। सामान्य अर्थोंमें रचनासे निबन्ध या प्रबन्धका बोध होता है, जिनके चार प्रकार या अंग हैं—विवरण, वर्णन, वितर्क और व्याख्या। रचनामें इनमेंसे जिस तत्त्वकी प्रधानता होती है उसीके आधारपर उसका नामकरण होगा। (दे०—'कृति', 'सर्जन') —रा० म०  
**रचनात्मक शक्ति**—कवि, कलाकार, चिन्तक अथवा साहसीकी वह शक्ति है, जिसके द्वारा ये व्यक्ति अपने-अपने क्षेत्रोंमें अपूर्व और अद्भुत प्रतिमाओंका आविष्कार करते हैं तथा अपने कौशलसे अनुकूल माध्यम द्वारा उन मानसिक अनुभूतियोंको मूर्त करते हैं। यह शक्ति स्वाभाविक अथवा साधना-जन्य हो सकती है। इसके दो रूप होते हैं—कारयित्री और भावयित्री। कारयित्री—जैसे, बुद्धकी शान्ति, शम दम युक्त अथवा विष्णुकी वैभव, शक्ति-सौम्य-युक्त मूर्तिका शिलाके माध्यमसे निर्माण करनेकी शक्ति। भावयित्री—मूर्तिके दर्शनमें इन आध्यात्मिक विभूतियोंका अनुभव करनेकी शक्ति। इसी प्रकार अन्य क्षेत्रोंमें भी। —ह० ला० श०

**रति**—शृंगार रसका स्थायी भाव 'रति' है। 'प्रकृतिवाद'में रतिका अर्थ किया गया है, स्मरप्रिया, कामपत्नी, अनुराग, आसक्ति, क्रीड़ा, रमण, सन्तोष। इस तालिकासे रति शब्दसे व्यजित तीन प्रसिद्ध अर्थोंकी विशिष्टि होती है, प्रथम, रति कामदेवकी पत्नीका नाम है। द्वितीय, रति अनुराग अथवा प्रेमका सूचक है। तृतीय, रति क्रीड़ा अथवा रमण अर्थात् स्त्री-पुरुषके एक दूसरेके प्रति नैसर्गिक आकर्षण की एक विशिष्ट प्रकारकी प्रमोदपूर्ण अभिव्यजनाका वाचक है।

कामदेवकी प्रियाके रूपमें कालिदासने 'कुमारसम्भव'में जो प्रसिद्ध रति विलाप वर्णित किया है उससे रति सहृदय काव्यानुरागियोंके मानसमें स्पष्ट हो गयी है। 'कामसूत्र'में



‘काम’ शब्दका पहले सामान्य अर्थ ‘आत्मासे मुक्त मन द्वारा कर्ण, त्वचा, नेत्र, जिह्वा एवं घ्राणका अपने-अपने विषयानुकूल प्रवृत्त होना’ बतलाया गया है और पुनः ‘स्त्री-पुरुषके पारस्परिक स्पर्श द्वारा जनिन आभिमानीक सुखोंके विषय-बोध’को प्रधान काम निश्चित किया है। इस प्रकार काम रतिके उपर्युक्त तीसरे अर्थका व्यञ्जक बन जाता है। अर्थात्, काम और रति रमणेच्छाके सूत्रक पर्याय बन जाते हैं। रतिका दूसरा अर्थ अनुराग अथवा प्रेम बताया गया है। इस अर्थमें रति व्यापक क्षेत्रमें शासन करती है, वह स्त्री-पुरुषके दैहिक ससर्गकी शुकुचित सीमाका अतिक्रमण कर मनुष्य-जीवनके सम्पूर्ण प्रेय और श्रेयकी नियामिका प्रवृत्ति बन जाती है। प्रसिद्ध वैज्ञानिक मैकडुगलने मनुष्यकी मूल प्रवृत्तियोंमें यौन ससर्गकी प्रवृत्तिको भी परिगणित किया है तथा उससे सन्बद्ध भावको ‘लस्ट’ (lust) कहा है। फ्रायटका ‘लिविडो’ (libido) भी यही ‘लस्ट’ है, जिसे रतिका समानार्थक समझा गया है। यह ‘लिविडो’ परिष्कृत होकर व्यापक प्रेमका स्वरूप ग्रहण कर लेता है। रतिके जो अर्थ ऊपर दिये गये हैं, उनमें भी उनके विकसित होने एवं विषयके अनुकूल स्वरूप ग्रहण कर लेनेका भाव सन्निहित है।

साहित्यशास्त्रियोंने रतिकी परिभाषामें कहां-कहां उसने व्यापक अर्थको ओर भी नकेत किया है। ‘नाट्य-शास्त्र’में रतिको ‘आमोदात्मक भाव’ बताकर उसे ‘इष्टार्थ विषयकी प्राप्ति’में उत्पन्न कहा गया है। मम्मटका कथन है कि—‘रतिर्द्विधाविषया व्यभिचारी तथाऽजित। भाव प्रोक्त। आदि शब्दान्मुनिगुणपुत्रादिविषया। कान्ताविषया तु व्यक्ता शृंगारः।’ (का० प्र० ४. ३५ तथा वृ०) अर्थात् देवता आदिके विषयमें उत्पन्न होनेवाली रति (प्राप्ति) और अजित (प्रधानतया व्यक्त) व्यभिचारीको भाव नामसे पुकारते हैं। मूल कारिकामें ‘आदि’ शब्दसे मुनि, गुण, नृप, पुत्र, शिष्य आदि विषयिणी रति (प्रीति) समझनी चाहिये। कान्ताविषयिणी प्रधानतया वर्णित (व्यक्ता) रति तो शृंगार ही है।

यहाँ मम्मटने रतिका व्यापक अर्थ लिया है तथा कान्ताविषयक रतिको शृंगारका साध्य कहा है। विश्वनाथ प्रिय वस्तुमें मनके प्रेमपूर्ण उन्मुख होनेको रति मानते हैं—‘रतिर्मनोनुकूलस्य मनसः प्रवणायितम्।’ (मा० द०. ३. १७६)। मनोनुकूल अर्थकी सीमा निश्चय ही व्यापक है, यद्यपि उसमें स्त्री-पुरुषकी एक-दूसरेके प्रति मानसिक अनुकूलताका भाव भी समाविष्ट है।

सुधार्माणरकारने रतिको उस नकुचित अर्थमें ग्रहण किया है जिस अर्थमें वह शृंगारी काव्यमें चित्रित हुई है—‘स्मरकन्वितान्त करणयो स्त्रीपुनो परस्पर रिरसा रति स्मृता।’ अर्थात्, स्त्री-पुरुषके कामवासनामय हृदयकी परस्पर रमणेच्छाका नाम ‘रति’ है, पण्डितराजने भी कहा है कि स्त्री-पुरुषकी एक-दूसरेके विषयमें प्रेम नामक जो चितवृत्ति होती है, उसे ‘रति’ स्थायी भाव कहते हैं।

हिन्दी आचार्योंमें देवने ‘प्रेमचन्द्रिका’में पाँच प्रकारके प्रेमका वर्णन किया है, यथा—‘सानुराग प्रेम जो शृंगारमय कहा गया है- नौहार्द जो शृष्ट-मित्र, स्वजन-परिजनमें

सन्बन्धित है, भक्ति, वात्सल्य तथा दुःखसे आर्द्र होकर किया गया प्रेम जो ‘कार्पण्य’ कहा गया है। उसमें सानुराग प्रेम अर्थात् शृंगारपूर्ण प्रेमके सन्बन्धमें ‘रति’को स्थायी भाव कहा गया है, यथा—‘प्रेमाकुर सो रति कहत रस-सिगार धिति भाव।’ (म० वि०)। उपर्युक्त विवेचनमें यह निष्कर्ष निकलता है कि यद्यपि रतिके क्षेत्रमें देवादि-विषयक प्रीतिको भी समाविष्ट किया गया है, तथापि शृंगार रसका स्थायी भाव बताकर उसे स्त्री-पुरुष विषयक रमणमूलक त्वामाविक मनोवेगके ही रूपमें अन्तिम स्वीकृति मिली है। भरतका कथन है कि यह आमोदात्मक भाव क्रतु, माल्य, अनुलेपन, आमरण द्वारा उत्पन्न होता है तथा रिमत् आनन, मधुर वचन, प्रक्षेप, कटाक्ष इत्यादि अनुभावों द्वारा प्रकाश पाता है।

‘हरिऔध’ने ‘रसकलत्र’में तीन प्रकारकी रति बतायी है—१ उत्तम रति, अर्थात् सदा एकरस रहनेवाली अनन्य प्रीति, २. मध्यम रति, अर्थात् अकारण परस्पर प्रीति, जिसमें मैत्रीभावकी प्रधानता होती है तथा ३. अधम रति, अर्थात् जिसमें स्वार्थकी प्रधानता होती है। उनकी उत्तमा, मध्यमा एवं अधमा नायिकाएँ इस त्रिविध रतिका प्रतिनिधित्व करती हैं। उदा०—‘लाल अलौकिक लरिकाई लखि-लखि सती सिर्हाति। आज कालि मैं देखियतु उर उकसाई भौंति।’ (वि० स० १६५), यहाँ रतिभावकी व्यञ्जना है, स्थायीका पूर्ण स्फुटन नहीं हो सका है, क्योंकि वह तो रसपरिपाककी ही दशामें सम्भव है। दे०—‘स्वभाव न अलकार’, उन्नीसवाँ। —२० नि०

रतिप्रीता—दे०—‘प्रौढा’, नायिका।

रत्नावली—एक गौण अर्थालंकार। अप्पय दीक्षितने ‘कुवलयानन्द’में ही इसका उल्लेख किया है। जयदेवके ‘चन्द्रालोक’में अधिक सत्तरह अलंकारोंमेंसे यह भी एक है। अप्पय दीक्षितने इसका लक्षण दिया है—‘क्रमिक प्रकृतार्थानां न्याय रत्नावली विदुः।’ (कुव० ७४), अर्थात् मुख्यार्थ-समन्वित शब्दों द्वारा क्रमानुसार किसी तथ्य-का वर्णन करनेसे रत्नावली अलंकार होता है। हिन्दीके उन्हीं आचार्योंने इसे स्वीकार किया है जिन्होंने अप्पय दीक्षितका अधिक अनुसरण किया है—‘प्रस्तुत अर्थनको जहाँ क्रमसे थापन होय।’ (ल० ल०. ३२९)। इसका ‘कुवलयानन्द’में दिया हुआ उदाहरण—‘नव-नील सरोजन-कों इहिके जुग-दीरघ-नैनन पत्र दियो। गज-कुम्भनसों इहिके कुच-लुम्भन पूर्व पक्ष स दक्ष ठयो। अति बक निमक भई भृकुटी स्मरके धनुको अनुवाद दयो। पुनि हाम विलास भरे मुखसों इन खण्डन चन्द्र प्रकास कियो।’ (अ० म०)। नारी-वर्णनके सारगर्भित शब्दों द्वारा यहाँपर बुधजनके शास्त्रार्थके प्रसिद्ध क्रमका वर्णन हुआ है, पत्र देना, पूर्वपक्ष करना, प्रतिपक्षीके लेखका अनुवाद करना और तत्पश्चात् खण्डन करना, यह शास्त्रार्थका क्रम प्रसिद्ध है। —ज० कि० व०

रथोद्धता—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद, ‘पिंगल-सूत्र’ (६७. २३) और भरतके ‘नाट्यशास्त्र’ (१६. ३५)के अनुसार रगण, नगण, रगण और लघु-गुरुके योगमें यह वृत्त बनता है (SIS, II, S1S, IS), ६-७ वर्णोंपर यति होती

है। केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है—‘चित्रकूट तव रामजू तज्यौ। जाय यज्ञ थल अत्रिको भज्यौ। राम लक्ष्मण समेत देखियो। आपुनो सफल जन्म लेखियो। (रा० च० ११ १)। —पु० शु०

**रदीफ**—उर्दू कवितामें अन्त्यानुप्रास या तुकान्तको रदीफ कहते हैं। किसी नज्म या गजल आदिमें हर शेरके आखिर-में जो शब्द हर बार आ जायँ उन्हें रदीफ कहते हैं।—म०

**रमण छंद**—वर्णिक समवृत्तका एक मेट्र। इसके प्रत्येक चरणमें एक सगण होता है (11s)। इस छन्दका प्रयोग केवल केशवने किया है—‘दुख क्यों, हरि है। हरिजू, हरि-है’ (रा० च० १ ११)। —पु० शु०

**रस**—व्युत्पत्तिके अनुसार इसके दो अर्थ होते हैं—१ आस्वाद, ‘रस्यते आस्वाद्यते इति रस’, २ द्रवत्व, ‘सरते इति रस’। साधारण रूपमें इसके अनेक भिन्नार्थक प्रयोग हुए हैं, जैसे, पट्टरस, इन्द्रियसुख, दूध, शब्द, रूप, गन्ध, स्पर्शादि गुणोंमें एक आनन्द। आयुर्वेदमें रसायन, पारद, वीर्य, जल अथवा जलीय पदार्थ तथा रसनेन्द्रिय-ब्राह्म पदार्थके लिए इसका प्रयोग हुआ है। वेदोंमें सोमरस, वनस्पतियोंका द्रव, दूध, जल, स्वाद और गन्धके लिए, शतपथ ब्राह्मणमें मधुके लिए, उपनिषदोंमें प्राणतत्त्व या स्वादके लिए, रामायणमें जीवन-रस, पेय तथा विष और महाभारतमें जल, सुरा, गन्ध, काम एवं स्नेहके लिए इसका प्रयोग मिलता है।

साहित्य-शास्त्रमें इसका प्रयोग काव्यास्वाद अथवा काव्यानन्दके लिए हुआ है। सबसे पहले नाट्यके सम्बन्धमें इसका उल्लेख किया गया था। उपलब्धिके विचारसे भरत मुनि(३ श० ई०)का ‘नाट्यशास्त्र’ ही पहली रचना है जिसमें इसका स्वरूप बताया गया है। भरतके ‘विभावा-नुभावव्यभिचारिसंयोगादसनिष्पत्ति’ सूत्रके अनुसार विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भावके मयोगसे रसकी निष्पत्ति होती है। भरतने इन तीनों अंगोंके भेदादिका वर्णन करते हुए स्थायी भावोंका पृथक् रूपसे नाम लिया है। इन सबके आधारपर उक्त सूत्रकी विद्वानों द्वारा की गयी विस्तृत व्याख्याओंमेंसे अभिनवगुप्त(१०-११ श० ई०)-की व्याख्याके आधारपर काव्यप्रकाशकार मम्मट(१२ श० ई०)ने कहा है कि आलम्बनविभावने उद्बुद्ध, उद्दीपनसे उद्दीप्त, व्यभिचारी भावोंसे परिपुष्ट तथा अनुभावों द्वारा व्यक्त हृदयका स्थायी भाव ही रसदशाको प्राप्त होता है। काव्य पढ़ने, सुनने या अभिनय देखनेपर विभावादिके संयोगसे निष्पन्न होनेवाली आनन्दात्मक चित्तवृत्ति ही रस है। उदाहरणार्थ, पुष्पवाटिकामें राम घूम रहे हैं, एक ओरसे मैथिली आ जाती हैं। स्थल नितान्त एकान्त है, प्रातःकालका सुखद समीर शरीर और मनको उत्साहित कर रहा है, पुष्पोंकी छटा मनको मोहित किये ले रही है। ऐसी दशामें राम सीताको देखकर मोहित हो जाते हैं और उनकी ओर आकर्षित होते हैं। उन्हें रोमांच हो जाता है। कटाक्षपात करते हैं, बार-बार रुक-रुककर देखते हैं, उनकी ओर बढ़नेकी चेष्टा करते हैं। उनके द्वारा हर्ष, लज्जा आदिका प्रकाशन होता है। इस दृश्यको देख, पढ़ या सुनकर महदयके हृदयमें वामनारूपमें संस्थित रति नामक

स्थायी भाव जाग्रत् होकर इस सीमातक उद्दीप्त हो जाता है कि वह देश-कालका ज्ञान भूलकर उसी घटनामें तन्मय हो जाता है। इस प्रकार सीता आलम्बन विभाव, एकान्त तथा वाटिकाका मनोरम दृश्य उद्दीपन विभाव, कटाक्षादि आश्रयगत अनुभाव एवं लज्जा तथा हर्ष आदि व्यभिचारी भावके मयोगमें रति नामक स्थायी भाव जिस आनन्दमयी तन्मयावस्थाको उपस्थित करता है वही रस है।

सहृदयगत यह रस केवल उस समयतक वर्तमान रहता है जबतक कि विभाव आदि विद्यमान रहते हैं, इसीलिए उसे ‘विभावादि जीवितावधि’ कहा गया है। विभावादिमेंसे किसी एकके भी न रहनेपर उस समयतक रसकी निष्पत्ति नहीं हो सकती जबतक वर्णन या दृश्यके किसी सकेतसे अभावका आक्षेप न कर लिया जाय। इसी अनिवार्य संयोगके कारण भरत मुनिने रसकी तुलना पानक रससे की है, अर्थात् जिस प्रकार गुड़, मिरिच, खट्टाई, नमक आदि आनुपातिक परिमाणमें मिलाकर पीनेपर वह एक विलक्षण प्रकारका स्वाद देता है और इनमेंसे पृथक्-पृथक् रूपमें केवल किसी एकका भी स्वाद नहीं आता उसी प्रकार काव्यरस भी एक प्रकारकी विलक्षण, अलौकिक एवं अनिर्वचनीय अनुभूति है जो लोक-व्यवहारसे भिन्न है और केवल आनन्द देती है। इसका आस्वाद ही किया जा सकता है, ‘आस्वाद्यत्वाद् रसः’। इसीलिए इसकी अनुभूति-को रसास्वाद, रसचर्चना आदि कहा गया है। विशेषके लिए दे०—‘रस-निष्पत्ति’।

साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ(१४ श० ई०)ने सत्त्वोद्रेकको रसका हेतु बताया है और रसको अखण्ड, स्वप्रकाशानन्द, चिन्मय, वेद्यान्तरस्पर्शशून्य, ब्रह्मानन्दसहोदर तथा लोकोत्तर चमत्कारप्राण कहा है। लोकव्यवहारमें जिस प्रकार किसीको शोक, भय आदिकी अनुभूति होती है वैसे लौकिक अनुभूति काव्यके द्वारा नहीं होती, अपितु एक विलक्षण आनन्द ही सब प्रकारके दृश्योंमें प्राप्त होता है। इस कारण इसे अलौकिक कहा गया है। इसकी अनुभूति निर्विघ्न दशामें ही अबाध रूपसे होती है। इसलिए इसे अखण्ड कहते हैं। यह लोक-स्वाधोंसे ऊपर उठाता है, अतः स्वप्रकाशानन्द, वेद्यान्तरस्पर्शशून्य तथा चिन्मय आदि कहा जाता है। यह आनन्दायी भी है और विलक्षण भी, अतएव लोकोत्तर चमत्कारप्राण कहा गया है। रसमें उत्पन्न होनेवाला आनन्द बाह्येन्द्रियगत, अनुकूलमवेदना-जन्य आनन्दसे सर्वथा भिन्न प्रकारका है। वह मानस-प्रत्यक्ष कहा गया है। इसकी अलौकिकताके आधारपर ही विभावादिको रस-हेतु न कहकर उनको विभावादि जैसा विलक्षण नाम दिया गया है। रस न श्राप्य है, न कार्य, न साक्षात् अनुभव है, न परोक्ष, न वह निर्विकल्पक ज्ञान है, न सविकल्पक। उसकी कोई विशेष सीमा नहीं निधारित की जा सकती, वह अनिर्वचनीय है।

रसके सम्बन्धमें ब्रह्मानन्द(दि०—‘ब्रह्मानन्द-महोदय’)-की कल्पनाका मूल स्रोत ‘तैत्तिरीय उपनिषद्’ है। ‘रसो वै स’ कहकर इस उपनिषद्में ब्रह्मको ही आनन्द या रसरूप बताया गया है। इसके अनुसार आनन्द ही ब्रह्म है। आनन्दमय ब्रह्म ही समस्त भूतमात्रका जनक है। आनन्द

ही प्राणस्वरूप है, जिसे धारण करनेपर सब जीवित रहते हैं और आनन्दमें ही लय भी होते हैं। इसीके आधारपर योगी द्वारा अनुभूत ब्रह्मानन्दसे तुलना करके व्यानानन्दको ब्रह्मानन्दसहोदर कह दिया गया है।

रस आन्वाद् रूपमें एक होकर भी उपाधि-भेदसे मुख्यतः आठ प्रकारका माना गया है। शृंगार, हास्य, रौद्र, करुण, वीर, बीमत्स, भयानक तथा अद्भुत, इन आठ रसोंकी कल्पना ही दृश्य काव्यके प्रसंगमें की गयी थी। बादमें शान्त भी जोड़ दिया गया, जिसे निर्वेद स्वाधीके कारण क्रियाहीन अतः अनभिनेय मानकर नाट्यमें अप्रयोज्य ठहराया गया था। उसका सन्बन्ध श्रव्य काव्यके साथ दृश्यसे भी स्थिर किया गया। कालान्तरमें वात्सल्य और भक्तिको भी स्वीकृति मिली, किन्तु लौल्य, मृग्य, अक्ष, व्यसन, दुःख, उदात्त, उद्धत, पारवश्य, कार्पण्य, ब्रौडनक आदि रस स्वीकृति न पा सके। एक ही रसमें कई रसोंके अन्तर्भावका प्रयत्न भी निष्फल रहा। शृंगार रसरत्न मान लिया गया। —आ० प्र० दी०

**रस-दोष**—दोषोंके विस्तृत विवरणके लिए देखें—‘काव्य-दोष’। रस-दोषको समझनेके लिए रसकी परिभाषा जान लेना आवश्यक है। रसका आस्वाद वेदान्तरसम्पर्क-शून्य होता है, अर्थात् यह किन्हीं अन्य वस्तुके सन्बन्धसे रहित होता है। रसका प्राण एकमात्र आस्वाद ही है और उसकी अवधि विभावादिकोंपर निर्भर है। रस वाच्य नहीं है, वरन् विभावादि द्वारा प्रतीत होनेवाला व्यंग्यार्थ है। व्यंग्यार्थ वाच्य नहीं होता, किन्तु ध्वनि द्वारा ध्वनित होता है। साहित्यमें ध्वनिकी प्रधानता स्थापित हो जानेपर रस ध्वनिकी काव्यात्माके रूपमें प्रतिष्ठित हो गया। फलस्वरूप रसौचित्यको काव्यकी मुख्य कसौटी माना गया और उसके गुण-दोषका विवेचन तदनुसार किया जाने लगा। इस प्रकार रस-दोषोंका आविर्भाव हुआ। रसौचित्यके आधारपर रस दो प्रकारके माने गये हैं—१. नित्य और २. अनित्य। वे दोष जो सभी अवस्थाओंमें काव्यकी आत्माका अपकार करते हैं, नित्य दोष हैं। अनित्य दोषका सन्बन्ध रूप और आकारसे है। इस प्रकार रस दोष नित्य तथा शब्द-दोष और अर्थ-दोष अनित्य हैं।

भामह और दण्डीने दोषोंके गुणत्व-साधनकी ओर संकेत किया है। इसको आधार मानकर आनन्दवर्धन तथा दूसरे ध्वनिवादियोंने रस-दोषोंका वैज्ञानिक एवं सूक्ष्म विवेचन किया है। इसी पद्धतिपर रसका अपकार करनेवाले तत्त्व दोष कहलाते हैं यह धारणा स्थिर की गयी है। ‘ध्वन्यालोक’में रस-दोषोंके निरूपणमें ‘दोष’के स्थानपर ‘अनौचित्य’ शब्दका प्रयोग हुआ है। ‘ध्वन्यालोक’का अनुसरण करते हुए क्षेमेन्द्रने इसी विषयपर ‘औचित्यविचार-चर्चा’ नामक ग्रन्थ लिखा है। मम्मटने ‘काव्यप्रकाश’में ध्वनिवादियोंकी रससिद्धान्त-पद्धतिपर रस-दोषका विवेचन किया है। विश्वनाथने ‘साहित्यदर्पण’में मम्मटका अनुकरण किया है। तोषनिधिने ‘सुधानिधि’में रस-दोषका वर्णन किया है। कुलपति मिश्र-कृत ‘रस-रहस्य’, देव-कृत ‘काव्य-रसायन’, मिश्रारीदास-कृत ‘काव्य-निर्णय’, जनराज-कृत ‘कविता-गम-विनोद’, उजियारे कवि-कृत ‘रसचन्द्रिका’, हरिऔध-

कृत ‘रस-कल्प’में रस-दोषोंका अच्छा विवेचन किया गया है।

रसके आस्वादिमें बाधा डालनेवाले तत्त्वोंको रस-दोष कहते हैं। रसविषयक कुछ ऐसे दोष हैं, जो एक पद्यमें नहीं, वरन् काव्य या नाटककी प्रबन्धरचनामें ही हो सकते हैं। इन दोषोंके उदाहरणोंमें मम्मटने अनेक सुप्रसिद्ध महाकाव्यों और नाटकोंका नामोल्लेख किया है। उनके उत्तरकालवर्ती प्रायः सभी आचार्य इस विषयमें उनसे सहमत हैं। रस-दोषोंकी संख्या मम्मटके अनुसार दस है, जो इस प्रकार हैं—१. स्वशब्दवाच्य (रस-दोष), २. कष्ट-कल्पना (विभाव-अनुभावकी), ३. परिपन्थिरसागपरिग्रह (रस-दोष), ४. पुन-पुन दीप्ति (रसकी), ५. अकाण्डप्रथन (रसका), ६. अकाण्डछेदन (रसका), ७. अंगभूत रसकी अतिवृद्धि, ८. अननुसन्धान (अंगीकी विस्मृति), ९. प्रवृत्ति-विपर्यय, १०. अनगवर्णन, (रस-दोष)।

**१. स्वशब्दवाच्य**—मम्मट, विश्वनाथ तथा मिश्रारीदास आदिके अनुसार रसकी प्रतीति व्यञ्जना द्वारा होनी चाहिये, न कि शब्दवाच्यता द्वारा। जहाँ अपने ही शब्द (शब्दवाच्य) द्वारा रस, स्वायी भाव तथा संचारी भावका कथन किया जाता है वहाँ स्वशब्दवाच्य रस-दोष होता है (का० प्र० ७ : ६०, सा० द० : ७ : १२)। (क) रसकी स्वशब्दवाच्यताका दोष—‘अंचल ऐंचि जु सिर धरत, चंचलनैनी चार। कुच कोरनि हिय कोरि कै, भरयो सुरस शृंगार।’ (का० नि० २५)। यहाँ शृंगार रसका वर्णन है, पर ‘शृंगार’का नामोल्लेख कर दिया है अतः रस-दोष है। इस दोषका निवारण इस प्रकार किया गया है ‘कुच कोरनि हिय कोरि कै, दुख भरि गयी अपार।’ (ख) स्वायी भावकी स्वशब्दवाच्यता—‘अकनि अकनि रन परस्पर, असि प्रहार जनकार। महा महा योषन हिये, वदत उछाह अपार।’ (वही), यहाँ वीर रसका वर्णन है अतएव उछाह (उत्साह) स्वायी भावके कथनसे उक्त दोष आ गया है। (ग) व्यभिचारी भाव (संचारी भाव)की स्वशब्दवाच्यता—‘आनंद और रस ललन गयन्दकी खालन पै करनानि मिलाई।’ (वही), यहाँ ‘लज्जा’ आदि संचारी भावोंको वाच्यमें कहा गया है, अतः यह दोष है। यह दोषपरिहार इस प्रकार किया जा सकता है—‘आनन सोमपै हैकै निचोही गयन्दकी खालपै है जलमाई।’ कहीं-कहीं वाचक शब्द आ जानेपर भी रस-दोष दोष नहीं रहता है, यथा—‘जात जगायो है न अलि, आँगन आयो भानु। रसमोयो सोयो दोऊ, प्रेम समोयो प्रातु।’ (वही)। यहाँ नायिकाका स्वभाव व्यभिचारी भाव-वर्णन है, जो शब्दवाच्यता है। ‘सोने’को और भाँतिसे कहना श्रेष्ठ रस नहीं और प्रेमकी शब्दवाच्यता है। वह अत्यन्त रसिकता और प्रतीति का कारण है। अपराग होकर व्यंग्यमें नखीकी दोनोंके प्रति प्रीति स्थायी भाव है, यह गुण है। अतः यहाँपर दोष नहीं है।

**२. कष्ट-कल्पना (विभाव-अनुभावकी)**—मम्मट और साहित्यदर्पणकारका मत है कि जहाँ विभाव और अनुभावका ठीक-ठीक ज्ञान न हो सके कि किस रसका यह विभाव है अथवा अनुभाव, वहाँ यह दोष होता है (का०

प्र० ७ ६०)। जहाँ विभाव और अनुभावकी कल्पना करनेके लिए कष्ट या कठिनाईका अनुभव हो वहाँ यह दोष होता है। (क) विभावकी कष्टकल्पना—‘उठति गिरति फिरि फिरि उठति, उठि उठि गिरि गिरि जाति। कहा करौ कासों कहाँ क्यों जीवै यहि राति।’ (का० नि० २५)। यहाँ नायिकाकी विरहदशाका वर्णन है, वह व्याधिके वहाने और ही लगती है, इससे विभावकी कष्टकल्पना स्पष्ट है। कहीं-कहीं यह गुण होता है, यथा—‘कै चलि आगि परोसकी, दूर करौ घनश्याम। कै हमको कहि दीजिये, वसैं और ही ग्राम।’ यहाँ छिपाकर कहनेसे भी यह नायक नायिकाकी विरहाग्नि विदित होती है, प्रत्यक्ष आग नहीं, अतः यह गुण है, दोष नहीं। (ख) अनुभावकी कष्टकल्पना—‘भावती भावते और चितै सहजै ही में भूमि निहारन लागी।’ (वही)। यहाँ प्रेमका कुछ अनुभाव कहना उचित था, स्वभावतः भूमि अवलोकनसे प्रेम नहीं जाना जाता। इस प्रकारसे कहना चाहिये—‘आँखिन कै ललचौहीं लजौहीं प्रिया प्रिय ओर निहारन लागी।’

३ परिपथिरसांगपरिग्रह—विश्वनाथने मम्मटके ‘प्रतिकूल विभावादिग्रह’को यह नाम दिया है। इसीको भिखारीदासने ‘अन्य रस-दोष’ कहा है। जहाँ प्रकृत रसके विरुद्ध विभाव, व्यभिचारी आदिका वर्णन किया जाता है वहाँ यह दोष होता है, अर्थात् जिस रसका वर्णन हो रहा है उसके विरोधी रसकी सामग्रीका वर्णन करना परिपथिरसांगपरिग्रह दोष होता है। (क) प्रकृतरस-विरुद्ध विभावका वर्णन—‘अरी खेलि हैंसि बोलि चहु, भुज प्रीतम गल डारि। आश्रु जात छिन छिन घटी, छीजै घट सों वारि।’ (का० नि० २४)। यहाँ शृंगारके वर्णनमें ‘आश्रु घटनेका ज्ञान’ शान्त रसका विभाव वर्णित है, अतः उक्त दोष है। (ख) प्रकृत रस-विरुद्ध अनुभावका वर्णन—‘वैठी गुरुजन बीच सुनि बालम बंसी चार। सकल छोड़ि वन जाउँ यह, तिय हिय करति विचार।’ (वही), यहाँ नायिकामें उत्कण्ठाका वर्णन है। ‘सब छोड़कर वनमें जाना’ निर्वेद स्थायी भाव शान्त रसका है, अतः विरुद्धता-दोष है। यह इस प्रकार होना चाहिये—‘कौने मिस वन जाउँ यह तिय हिय करति विचार।’

४ पुनः-पुनः दीप्ति (रसकी)—मम्मट तथा विश्वनाथके अनुसार किसी रसका परिपाक हो जानेपर, अर्थात् ‘रस’-विशेषका प्रसंग समाप्त हो जानेपर उम रसका फिर वर्णन (दीप्ति) करना (का० प्र० ७ ६१, सा० द० ७ १४)। भिखारीदासका मत है कि जहाँ बार-बार दीप्तिका ही उल्लेख किया जाता है और उपमादिका कुछ वर्णन नहीं करते हैं वहाँ यह दोष होता है। यथा—‘पकज पायनि पैजनियाँ कटि घोंघरो किंकिनिया जरवीली। इंदुरकी सुरकी-दुरकी नथ भालमें बालके वेदी छबीली।’ (का० नि० २५)। इसी प्रकार कालिदासने ‘कुमारसम्भव’में रति-विलापके प्रसंगमें करुण रसका वर्णन (सर्ग ४, १) समाप्त करके फिर उस (सर्ग ४, ४)में दीप्त किया है। यहाँ यह दोष है। उक्त प्रसंगमें रस-ध्वनिके दार्शनिकोंको जो दोष दिखलाई दिया करता है वह दोष है अंगभूत रसकी अभिव्यक्तिकी अविच्छिन्न धारावाहिकताका दोष। यहाँ

मम्मटने रसध्वनितत्त्वज्ञानियोंकी इस मान्यताका पुष्टीकरण किया है। पर जहाँ अभिनवगुप्त (ध्वन्यालोकलोचन पृ० ३६५, चौखम्भा) कालिदासके महाकवि होनेके कारण उनकी रति-विलाप-वर्णनाके इस दोषका यथाकिंचित् परिहार करना चाहते हैं, वहाँ मम्मट इसे स्पष्टतः रस-दोष मान लेते हैं।

५. अकाण्डप्रथन (रसका)—आनन्दवर्धनके आधारपर मम्मटने इस दोषको अनवसरमें रस-वर्णना तथा अकाण्ड-प्रथम नामोंसे पुकारा है (का० प्र० ७ ६१ वृ०)। विश्वनाथने यही नाम दिया है (सा० द० ७ १४)। भिखारीदासने ‘असमै जुक्ति कथन’ कहा है (का० नि० २५)। जहाँ प्रस्तुतको छोड़कर अप्रस्तुत रसका विस्तार किया जाय वहाँ अकाण्ड-प्रथन दोष होता है। यथा—‘सजि सिंगार सर पै चढ़ी सुन्दरि निपट सुवेस। मनौ जीति भुवलोक सब चली जितन दिवि देस।’ (वही)। यहाँ सहगामिनीको देखकर शान्त रस तथा दया-वर्णन उचित है, शृंगार नहीं। इसी प्रकार ‘वेणीमहार’ नाटकके दूसरे अंकमें अनेक वीरोंके विनाशके समय बीचमें ही रानी भानुमतीके साथ दुर्योधनके प्रेम-प्रलापके वर्णनमें यह दोष है। वहाँ शृंगार रसका वर्णन असामयिक है। इस प्रसंगमें मम्मटने अभिनवगुप्तकी मान्यताको स्पष्ट किया है।

६ अकाण्डछेदन (रसका)—आनन्दवर्धनाचार्यने इसे ‘अनवसरमें रसविच्छित्ति’ (ध्वन्यालोक ३ १९) कहा है। किसीके वर्णनमें अचानक विना अवसरके रसका विच्छेद कर देना अर्थात् उसके विरुद्ध रसकी अवतारणा कर देनेसे यह दोष होता है (का० प्र० ७ ६१ वृ०)। यथा—‘राम आगमन सुनि कथ्यो, राम बन्धुसों बात। ककन मोहि छोराइवे, उतै जाहु तुम तात।’ (का० नि० २५)। यहाँ रामका परशुरामके पास जाना न कहकर ‘ककन खोलने’की बात कही गयी है। इसमें उनकी कादरता व्यक्त होती है। इसी प्रकार भवभूति-कृत ‘महावीरचरित’-के द्वितीय अंकमें जहाँ राम और परशुरामका युद्धोत्साह अविच्छिन्न रूपसे अभिव्यक्त हो रहा है, वहाँ रामका ‘ककणमोचनके लिए जा रहा हूँ’ कहकर युद्धोत्साहसे विरत हो जाना वर्णित है। इससे रामगत वीर रसके आस्वादमें विघ्न पड़ गया है। अतः यह दोष है।

७ अंगभूत रसकी अतिवृद्धि—प्रत्येक काव्य और नाटकमें एक मुख्य रस रहता है जिसे अंगी कहते हैं और उनके काव्यरस अंग कहलाते हैं। जहाँ अंग अथवा अप्रधान (प्रतिनायक आदि) रस-वर्णनाके उपकरणोंका आवश्यकतासे अधिक विस्तारसे वर्णन किया जाता है वहाँ अंगभूत रसकी अतिवृद्धि रस-दोष होता है (का० प्र० : ७ ६० वृ०)। यथा—‘दासीसों मण्डन समै, दर्पन मोंग्यो वाम। वैठि गयी सो सामुहै, करि आनन अभिराम।’ (का० नि० २५)। यहाँ नायिका अंगी है, दासी अंग है। इससे दासीका अति शोभा-वर्णन दोष है। इसी प्रकार महाकवि भारविके ‘किरातार्जुनीय’ महाकाव्यके आठवें सर्गमें अप्पराओंकी विलासक्रीड़ाके शृंगारात्मक विस्तृत वर्णनमें यह दोष है, क्योंकि ‘किरातार्जुनीय’ शृंगार रस-प्रधान नहीं है।

८ अनुसन्धान या अंगीकी विस्मृति-मम्मटके अनुसार अंगी अर्थात् प्रधान रूपसे अवस्थित नायक आदिको अवान्तर विषयोंके वर्णनमें भूल-सा जाना दोष कहलाता है (का० प्र० : ७ . ६३ वृ०) । अभिप्राय यह है कि समस्त रचनामें प्रतिपाद्य रसकी विस्मृति न होनी चाहिये और उसके पोषणका बराबर ध्यान बना रहना चाहिये । रसके अनुभवका प्रवाह आलम्बन और आश्रयपर ही निर्भर है । उनका आवश्यक प्रसंगपर अनुसन्धान न होनेसे रग-भग हो जाता है । जैसे, श्रीहर्षकी 'रत्नावली' नाटिकाके चतुर्थ अंकमें वाग्ध्व (सिंहलेश्वरके कन्तुकी)के आगमनसे सागरिका- (जो प्रधान नायिका है)का - (नायक वत्सराज द्वारा) एक प्रकारसे विस्मरण, जिससे नाटिकाका प्रतिपाद्य शृंगार रस विच्छिन्नप्राय हो गया है । भिखारीदासने इसका उदाहरण दिया है—'पीतम पठे नहेट निज, खेलन अटकी जाय । तकि तेहि आवत उतहिते, तिय मन-मन पछिताय ।' (का० नि० २५) । यहाँ खेलमें नायकने वदकर प्रेम ठहराया गया है । अतः उक्त रस-दोष है । आनन्द-वर्णनने प्रबन्धकी रसव्यजकताके निमित्तोंमें 'अंगीके अनुसन्धान'को भी एक निमित्त माना है (ध्वन्यालोक पृ० ३४१ 'चौखम्भा) । मम्मटने प्रबन्धकी रसव्यजकताकी इस विशेषताके विषयको ही अंगीके विस्मरणरूप (अगिनोऽनुसन्धानम्) रस-दोषके रूपमें मान लिया है ।

९ प्रकृति-विपर्यय-मम्मटके अनुसार जिस प्रकृतिके लिए जो वर्णन अनुचित ही, उसका वहाँ वर्णन प्रकृति-विपर्ययरूप रस-दोष है । तात्पर्य यह है कि प्रकृति- (नायक आदि)के तीन प्रकार हुआ करते हैं—१ दिव्य (देवतारूप इन्द्र आदि), २ अदिव्य (मनुष्यरूप वत्सराज आदि) और ३ दिव्यादिव्य (मनुष्यरूपमें अवतीर्ण देवभूत राम, कृष्ण आदि) । इन तीनोंके भी धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीरललित और धीरप्रशान्त ये चार भेद हैं, जो वस्तुतः वीर रस प्रधान, रौद्र रस-प्रधान, शृंगार रस-प्रधान और शान्त रस-प्रधान इन चार प्रबन्ध-नायक भेदोंमें सम्बन्ध रखते हैं । पुनः यह द्वादशविध प्रकृति-भेद (गुणोत्कर्ष-गुणापकर्ष और गुणोत्कर्षापकर्षके कारण) उत्तम, मध्यम और अधम रूपसे ३६ प्रकारका है । इस प्रकृतिगत औचित्य-के निर्वाहके लिए आवश्यक यह है कि रति, हास, शोक और अद्भुत आदिका वर्णन दिव्य प्रकृतियों (इन्द्र आदि नायकोंके सम्बन्धमें भी उसी प्रकार किया जाना चाहिये जिस प्रकार अदिव्य उत्तम (मनुष्यरूप वत्सराज आदि) प्रकृतिके सम्बन्धमें किया जाया करना है । किन्तु दिव्य प्रकृतियों (देवरूप नायकों)में भी जो उत्तम दिव्य प्रकृति-भेद है, उसके प्रसंगमें, सम्भोग-शृंगाररूप रतिका वर्णन कदापि नहीं किया जाना चाहिये, क्योंकि उत्तम दिव्य प्रकृतिगत सम्भोगका वर्णन उतना ही अनुचित है जितना कि अपने माता-पिताके सम्भोगका वर्णन (का० प्र० ७ . ६३ वृ०) । भिखारीदासका वर्णन इसीपर आधारित है ।

कालिदासके 'कुमारसम्भव'में शकर और पार्वतीके सम्भोग-शृंगारके वर्णनमें यह दोष है । इसी प्रकार स्वर्ग, पाताल आदि गमन, ममुर-उड्डवन आदि कार्य भी दिव्य

या दिव्यादिव्य प्रकृतिके ही वर्णनीय हैं, न कि अदिव्य प्रकृतिके, क्योंकि अदिव्य प्रकृतियोंके अमानुषिक कार्योंके वर्णनमें प्रत्यक्ष अनृत्यकी प्रतीति होनेके कारण रसास्वाद्य नहीं हो सकता है । मम्मटने 'प्रकृति-विपर्यय'-रूप रस-दोषको आनन्दवर्धनाचार्य द्वारा निर्दिष्ट प्रबन्ध सम्बन्धी रस-व्यजकताके निमित्त 'भावौचित्य' (ध्वन्यालोक ३ : १०)के प्रतिकूल आचरण करनेमें माना है । यहाँपर यह स्पष्ट है कि रस-दोष-प्रसंगमें 'प्रकृति-विपर्यय'-रूप रस दोष-प्रकारका जो अनुसन्धान मम्मटने किया है उसमें उनकी ध्वनि-मर्मशता और रसतत्त्ववेदिता वस्तुतः झलक उठी है ।

१०. अनग-वर्णन—मम्मटके अनुसार अनग अर्थात् असम्यक् अथवा रसके अनुपकारकका वर्णन भी एक प्रकारका दोष है (का० प्र० ७ . ६३ वृ०) । ऐसे वर्णनसे प्रधान-भूत रसको कोई लाभ नहीं होता है । उदाहरणार्थ, 'कपूर-मजरी' (प्रथम जवनिकान्तर)में नायिका विभ्रमरेखा द्वारा और स्वयं नायक चण्डपाल द्वारा किये गये वस्तुतः वर्णनको उपेक्षा करके चारण-वर्णित वस्तुतः वैभवकी ही राजा (नायक चण्डपाल) द्वारा प्रशमा, जिसमें प्रकृत सम्भोग-शृंगाररूप रसकी अभिव्यक्तिमें कोई सहायता नहा मिलती ।

—टी० सि० तो०

रसना-डे०—'हठयोग' ।

रसनिष्पत्ति—रसके साथ निष्पत्ति शब्दका प्रयोग भरत (४ अ० ६०)से निश्चित रूपसे मिलता है—'विभावानुभाव-सचारीसयोगाद्रसनिष्पत्ति' (ना० शा० ६ . ३०) । 'निष्पत्ति'-का शब्दार्थ है प्रकाशन, उत्पत्ति, पूर्णता अथवा परिपक्वता । पर 'रसनिष्पत्ति' काव्यशास्त्रके अन्तर्गत काव्यकी सौन्दर्य-नुभूतिके समकक्ष स्वीकृत शब्द रहा है और इसकी व्याख्या तथा विवेचनमें अनेक विद्वानोंने मौलिक प्रतिभा-का परिचय दिया है । वस्तुतः 'काव्यानुभूति', 'काव्यानन्द' आदि शब्द एक प्रकारसे 'रसनिष्पत्ति'के समानार्थी हैं और इस सम्बन्धमें जितना गम्भीर तथा विवादपूर्ण चिन्तन हुआ है वह सब काव्यकी अन्तर्भूत प्रकृति तथा तद्विषयक अनुभूतिकी सूक्ष्म तथा जटिल स्थितिके कारण ही ।

भरतके सूत्रमें 'निष्पत्ति' तथा 'संयोग' प्रमुख शब्द रहे हैं, जिनकी व्याख्या विभिन्न आचार्योंने अपने-अपने मतके अनुसार की है । भरतके शब्दोंमें विभाव, अनुभाव तथा सचारी भावोंके संयोगसे रसनिष्पत्ति होती है । भरतने छ प्रकारके विभिन्न स्वादोंवाली वस्तुओंके मेलमें बने हुए आपानकसे इसकी तुलना करके समझानेका प्रयत्न किया है और आस्वाद्य होनेके कारण इसे 'रस' माना है । आगे भरतने स्थायी भावके आस्वादनको 'रसनिष्पत्ति'के रूपमें ग्रहण किया है । भाव तथा रसके सम्बन्धपर विचार करके भी वे यही कहते हैं कि रस और भाव एक-दूसरेपर अन्योन्याश्रित हैं (दे०—'भाव') । भरतने रसत्वके लिए नाना भावोंके 'उपगत' होनेका उल्लेख किया है, जिसका अर्थ है कि विभाव, अनुभाव, सचारी आदि भाव यहाँ स्थायी भावके समीप आकर अनुकूलता ग्रहण करते हैं । आनन्दप्रकाश दोक्षितने अभिनवगुप्तकी 'अभिव्यक्ति'का मूलधार भरतके 'एवमेते काव्यरमाभिव्यक्तिहेतव' में माना है (काव्यमें रस अ० प्र० . पृ० १८८) । इन्होंने भरतके



‘आस्वादयन्ति मनसा’ (ना० शा० ६ ३३) में साधारणीकरणका संकेत भी स्वीकार किया है।

वस्तुतः भरतकी इस परिभाषाको आगेके प्रमुख आचार्यों ने कुछ भिन्न शब्दावली में प्रस्तुत किया है। धनजय (१० श० ६०) ने कहा है—‘विभावैरनुभावैश्च सात्त्विकैर्व्यभिचारिभिः। आनीयमान स्वाद्यत्व स्थायी भावो रस स्मृतः।’ (द० रू० ३ १)। धनजयने ‘सात्त्विक भावों’ का विशेष उल्लेख किया है और साथ ही स्पष्टतः स्थायी भावको आस्वाद्य रूप में व्यक्त करनेको रस माना है। मम्मट (११ श० ६०) ने रति आदि स्थायीके कारण, कार्य तथा सहकारीके रूप में विभाव, अनुभाव तथा व्यभिचारी भावोंको मानकर—‘व्यक्त स तैर्विभावाद्यैः स्थायी भावो रस स्मृतः’ (का० प्र० ४ २८), अर्थात् इन्हीं विभावादिके व्यक्त हुआ स्थायी भाव ही रस कहा जाता है। इस बातको विश्वनाथ (१४ श० ६०) ने इस प्रकार रखा है—‘रसतामेति रत्यादि स्थायीभाव सचेतसाम्’ (सा० द० ४. १), विभावादिके रति आदि स्थायी भाव रसत्वको प्राप्त करता है। इन्होंने भी प्रपानक रसके समान रसास्वाद्यको कहा है। हिन्दीके रीतिकालीन आचार्यों में अधिकने रसविवेचनके सम्बन्ध में रुचि नहीं दिखलायी और जिन्होंने कुछ कहा है, उन्होंने सस्कृतकी परम्परासे भाव ग्रहण किया है—‘मिलि विभाव अनुभाव पुनि सचारिके वृन्द। परिपूरन थिर भाव यों सुर स्वरूप आनन्द।’ (पद्माकर जगदि० ६०४)। आधुनिक विवेचकों ने रसके सम्बन्ध में विस्तारने विचार किया है और भरतमे लेकर अभिनवगुप्तकी रसविवेचनकी परम्पराको आगे भी बढ़ाया है।

भरतके सूत्रके आधारपर रसकी व्याख्या करनेवाले आचार्यों में भट्ट लोल्लट (९ श० ६० पूर्वा०) प्रथम माने जाते हैं। इनके ग्रन्थका पता नहीं लग सका है, केवल ‘अभिनवभारती’ में अभिनवगुप्तके द्वारा प्रस्तुत इनका मत आगेके आचार्योंके लिए भी इनके सिद्धान्तके विषय में तर्कवितर्कका आधार रहा है। ‘अभिनवभारती’ के अनुसार भट्ट लोल्लटका मत है—‘विभावादिका स्थायी भावसे संयोग होनेपर रसनिष्पत्ति होती है। विभाव रसके कारणस्वरूप है। इनके द्वारा स्थायी भावकी ‘उपचित’ अवस्थाका नाम रस है। यह रस मूलतः अनुकार्य अर्थात् रामादिक ऐतिहासिक पात्रों में ही होता है, किन्तु उनके रूपादिके अनुसन्धानमें अनुकर्ता—नटों में भी विद्यमान होता है’ (भा० भा० पृ० २७४)। इस प्रकार भट्ट लोल्लटके अनुसार ‘निष्पत्ति’ का अर्थ ‘उत्पत्ति’ या ‘पुष्टि’ है। इस दृष्टिसे इनके सिद्धान्तको उत्पत्तिवाद कहा गया है। मम्मट (१२ श० ६०) ने भट्ट लोल्लटके मतको इस प्रकार उद्धृत किया है—‘आलम्बन, उद्दीपन विभावोंके कारण उत्पन्न रति आदि भाव, अनुभाव-कार्योंसे प्रतीति योग्य होकर, व्यभिचारी सहकारियोंसे उपचित होकर रसरूपको प्राप्त होते हैं, जो मुख्यतः अनुकार्य में होता है, किन्तु अनुसन्धानवश नटों में प्रतीयमान होते हैं, (का० प्र० ४ २८)। वस्तुतः मम्मटने ‘प्रतीयमान’ शब्दके प्रयोगसे प्रस्तुत मतको नवीनता प्रदान की है। गोविन्द ठक्कुरने इसकी व्याख्या में कहा है—‘नटों में तु तुर्यरूपतानुसन्धानवशादारोप्यमाण

सामाजिकाना चमत्कारहेतु’ (का० प्र० - पृ० ८८), अर्थात् नटों में अनुकार्यकी तुल्यताके अनुसन्धानके कारण सामाजिक उन्हींपर अनुकार्यका आरोप कर लेता है और चमत्कृत होता है। इसीके आधारपर इस व्याख्याको आरोपवाद कहा गया है। भट्ट लोल्लटने ‘मयोग’ को तीन अर्थों में स्वीकार किया है—स्थायी भाव विभावके साथ उत्पाद्य-उत्पादक-सम्बन्धसे उत्पन्न होते हैं, अनुभाव अनुमाप्य-अनुमापक-सम्बन्धमें उनकी अनुमिति कराते हैं तथा सचारी भाव पोषक-पोष्य-भाव-सम्बन्धमें उनकी रसरूप में पुष्टि करते हैं। इस रसकी अवस्थिति यद्यपि मूल रूप में अनुकार्य में ही होती है, पर अभिनेताके कौशलपूर्ण अभिनयके कारण दर्शक उसीपर अनुकार्यका आरोप करता है।

भट्ट लोल्लटके रस सिद्धान्तकी आलोचना अनेक दृष्टियोंसे की गयी है। मीमांसा (दे०) दर्शनपर आधारित इस सिद्धान्तका खण्डन न्यायदर्शन (दे०) की दृष्टिसे किया गया। न्यायके अनुसार कारण कार्यका नियमत पूर्ववर्ती है तथा कारणका नाश भी कार्यको प्रभावित नहीं करता। इस दृष्टिमें विभाव और स्थायी भावके बीच इस प्रकारका सम्बन्ध नहीं माना जा सकता, क्योंकि रस भावादिके साथ ही स्थिर होता है और नष्ट होता है। ऐसी स्थिति में ‘निष्पत्ति’ का अर्थ ‘उत्पत्ति’ नहीं हो सकता। सामानाधिकरण्य-सिद्धान्तके अनुसार कार्य तथा कारणकी स्थिति एकमें ही मानी जायगी, पर प्रस्तुत सिद्धान्तमें रसकी अवस्थिति रामादि अनुकार्य में कही गयी है और उसका आस्वादन प्रेक्षकके द्वारा स्वीकार किया गया है, जो विलकुल भिन्न है। शकुने भट्ट लोल्लटके ‘स्थायी भावकी उपचितावस्था’ का खण्डन किया है। उनके अनुसार यदि स्थायी भावकी उपचितावस्थाको रस तथा अनुपचितावस्थाको भावमान मानेंगे तो उसकी मन्द, मन्दतर, मन्दतम तथा मध्यस्थादि स्थितियोंकी व्यर्थ कल्पना करनी होगी। यदि उपचित स्थायी भाव ही रस है तो हास्यके सित, अपहसित आदि ६ भेदोंको किस आधारपर माना जा सकता है? इसके अतिरिक्त क्रोध, उत्साह, शोक आदि स्थायी भाव क्रमशः क्षीण, क्षीणतर और क्षीणतम होते जाते हैं और उनके उपचित होनेकी स्थिति ही नहीं आ सकेगी। अतएव इसके आधारपर ‘रसनिष्पत्ति’ की व्याख्या ठहर नहीं सकती। आरोप में सदृश वस्तुके ज्ञानके साथ उस वस्तुका स्मरण भी अनिवार्य है। पर पौराणिक, ऐतिहासिक तथा काल्पनिक अनुकार्योंमें प्रेक्षकका परिचय सम्भव नहीं हो सकता, फिर अपरिचित रहकर भी प्रेक्षक नटपर उनका आरोप किस प्रकार कर सकता है? साथ ही भावोंका अनुकरण न होकर केवल वाद्यरूपादिका अनुकरण ही सम्भव है। भट्टनाथक (१० श० ६० म०) ने इस सिद्धान्तकी एक भिन्न स्थिति स्वीकार करके इसका खण्डन किया है। प्रेक्षक द्वारा आरोपके माध्यमसे विभावादिको अपना ही विभावादिक समझना भी सगत नहीं है, पौराणिक अथवा ऐतिहासिक विभाव शक्ति और क्षमता-भेदके कारण प्रेक्षकके नहीं हो सकते। इसी प्रकार ऐतिहासिक पात्रोंके प्रति पूज्यादि भावोंके कारण भी यह आरोपकी स्थिति सम्भव नहीं होगी।

कृष्ण रस सन्बन्धी शोकादिक भावोंके आरोपमें प्रेक्षकको आनन्द मिल सकता है, इस विषयमें भी शका की गयी। आरोप-सिद्धान्तमें रसस्थितिके ज्ञानमात्रमें प्रेक्षकके आनन्दकी सम्भावना स्वीकार की गयी है, पर रस ज्ञानगम्य नहीं, आस्वादनीय है। किन्ती वस्तुस्थितिके ज्ञानमें हम निश्चित, तटस्थ, विरक्त अथवा अनुरक्त हो सकते हैं, पर आरोपके ज्ञान-मात्रसे आनन्द(रस)की सम्भावना कैसे मानी जा सकती है? गोविन्द ठक्कुरने स्पष्ट कहा है— 'राम-सीतामें रति है, ऐसा समझ लेनेमात्रसे हमें आनन्द नहीं आ सकता। इसके लिए हमारा अपना साक्षात्कार आवश्यक है' (का० प्र० पृ० ६३)। अनुकर्ता नट एकमात्र अनुकार्यमें आश्रित रसका तटस्थभावसे प्रदर्शन कर सकता है, इसपर भी आपत्ति की गयी है।

आधुनिक विचारकोंमें कान्तिचन्द्र पाण्डेयके अनुसार भट्ट लोल्लटने 'अनुसन्धान' शब्दका प्रयोग भीमासकोंके अनुकूल 'इन्वरप्रत्यभिज्ञा'-सिद्धान्तके अनुसार 'योजन' अर्थमें किया है। उनकी दृष्टिमें रंगमंचकी व्यावहारिकता विशेष थी, प्रेक्षकका दृष्टिकोण नहीं (कम्परेटिव एस्थेटिक्स - भा० १ पृ० २९, ३०)। आनन्दप्रकाश दीक्षितने भी स्वीकार किया है कि 'उन्होंने प्रेक्षककी दृष्टिसे विचार नहीं किया है। यदि हम यह स्वीकार कर लें तो भट्ट लोल्लटका सिद्धान्त बहुत-से तत्सम्बन्धी आक्षेपोंसे बच जाता है और आरोपवादकी कल्पना परवर्ती आचार्यों द्वारा निम्न हवाई महलके समान निस्सार सिद्ध हो जाती है, (काव्यमें रस - अग्र० प्रव० - पृ० २००)। आगे इन्होंने यह भी माना है कि 'अनुकार्यको ही वास्तविक रसाश्रय मानकर भट्ट लोल्लटने कविवर्णित अनुकार्यकी ओर नकेत करते हुए कविकल्पना-को श्रेय देनेका प्रयत्न किया है' (वही)।

भरतने काव्यके पाठक या नाटकके प्रेक्षकके मानसमें रसनिष्पत्तिकी स्थितिका रूप स्पष्ट नहीं किया है, पर उनकी व्याख्या तथा रसके विभिन्न अंगोंके विवेचनसे यह स्पष्ट है कि उन्होंने रसानुभूतिके लिए नानसकी भावात्मक प्रक्रिया(emotional tendency and expression) का आधार ग्रहण किया है। वास्तवमें भट्ट लोल्लटने रसकी व्याख्या इस सामान्य भावात्मक प्रक्रियासे अधिक भिन्न अर्थमें नहीं की है। कान्तिचन्द्र पाण्डेयके मतका समर्थन भी इन विषयमें लिया जा सकता है। रंगमंचके व्यावहारिक दृष्टिकोणके कारण सम्भवतः 'इस आचार्यके समुक्त अनुकार्यकी सामान्य भावात्मक स्थिति प्रधान रही है और उन्होंने रसकी व्याख्या बहुत कुछ इसी अर्थमें की है। रसको मुख्यतया अनुकार्योंमें उपचित नाननेका भाव यही है। आनन्दप्रकाश दीक्षितने भट्ट लोल्लट द्वारा कविकल्पनाको श्रेय देनेकी बात कही है, परन्तु काव्यवृत्तकी कल्पना करनेवाले कविकी स्थितिका स्पष्ट विवेचन इन आचार्योंने नहीं किया है। प्रस्तुत सन्दर्भमें वृत्तका अर्थ है 'काव्यवृत्त', जिसकी कवि कल्पना करता है। कविकी इस कल्पनाका आधार जगत् है, पर यह कविके प्रत्यक्षबोध, स्मृतियों तथा विचारोंके स्वतन्त्र संयोग-रूप कल्पनापर आधारित है। इस प्रकार जिन चरित्रों अथवा स्थितियोंकी उसने अपनी नम्रकारण्य कल्पनामें

स्थान-काल-प्रमेयकी सीमामें बाँधा है वे वास्तवमें उसके अपने अनुभवजगतसे गृहीत हैं। यह काल्पनिक वृत्त (ऐतिहासिक आदि भी इसी रूपमें) काव्यमें वर्णित या नाटकमें अभिनीत होता है। इस प्रकार जब आचार्य कहते हैं कि रसकी स्थिति अनुकार्य(चरित्र)में है, तो वे चरित्रकी भावात्मक प्रक्रियाके मनोवैज्ञानिक सत्यको स्वीकार करते हैं। पर साथ ही यह भी स्पष्ट है कि काव्यात्मक रसानुभूतिके सम्बन्धमें उनकी दृष्टि सीमित है (रस-सिद्धान्त और आधुनिक मनोविज्ञान - अनुशीलन - व० ३ - अ० २)।

रससूत्रकी व्याख्या करनेवाले दूसरे आचार्य जंजुक (९ अ० ३० उक्त०) है, जिन्होंने न्यायदर्शनके अनुमान प्रमाणके आधारपर अनुमितिवादकी स्थापना की है। अभिनवगुप्त(१०, ११ अ० ३०)के अनुसार इनका मत इस प्रकार है—'विभावादि कारण, अनुभावादि कार्य, व्यभिचारी भावादि न्धारियोंके द्वारा प्रयत्नपूर्वक अर्जित होनेपर वास्तविक रामादिगत स्थायी भाव, अनुमानके बलसे अनुकरणरूपमें अनुकर्तामें कृत्रिम होकर भी मिथ्या न मासते हुए प्रतीयमान होता है। विभावोंका काव्यके द्वारा, अनुभावोंका शिक्षाके द्वारा तथा व्यभिचारी भावोंका अनुभवज्ञानके द्वारा अनुसन्धान (अर्थप्रतीति) होना है। स्थायी भावकी अर्थप्रतीति काव्य द्वारा नहीं की जा सकती। भरतने अपने सूत्रमें 'स्थायी भाव'का उल्लेख नहीं किया है। इसलिए अनुक्रियमाण रति स्थायी भाव ही अभिनयसे शृंगार है और इस प्रकार उसका (शृंगार रसका) तदात्मकत्व (स्थायी भावसे) तथा तत्प्रमत्त्व (स्थायी भावमूलक होना) युक्त है। रामके सुखी होनेके अभिनयमें नर्तक (अभिनेता) सुखी हैं, ऐसी प्रतिपत्ति नहीं होती। ये राम नहा हैं अथवा ये रामके ममान हैं, इस प्रकारकी प्रतिपत्ति नहीं होती। किन्तु सम्यक्, मिथ्या, सशय तथा साध्यमूलक जो प्रतिपत्तियाँ होती हैं, उनसे विलक्षण चित्र-तुरग-आलिखित अश्व-न्यायने—जो सुखी राम है 'वह यह है' इस प्रकारकी प्रतीति होती है' (अ० भा० पृ० २७४)। सम्मत (१२ अ० ३०)ने भी जंजुकके अनुमिति-वादको प्रस्तुत करते हुए नट रामकी प्रतीतिकी व्याख्या की है। यह प्रतीति 'चित्र-तुरग'के समान न सम्यक् प्रतीति है, न मिथ्या-प्रतीति, न सशय-प्रतीति और न साध्य-प्रतीति, अपितु एक विलक्षण, अलौकिक, कलात्मक प्रतीति ही कही जा सकती है। काव्यार्थोंके आधारभूत चरित्र-नावकके रूपमें अपने-आपको ढालनेकी शक्ति रखनेवाला नट अभिनय-कलाकी शिक्षा और अभ्यासके बलपर जो प्रदर्शन करता है वह जीवनकी दृष्टिसे भले ही अवास्तविक अथवा अस्वाभाविक हो, पर सामाजिककी कलात्मक दृष्टिसे, जिसमें वह 'नट' नहीं अपितु 'राम' दिखाई दिया करता है, कृत्रिम नहीं लगता। वास्तविक जीवनमें रामादिके हृदयके रति-भावका अनुमान, उनका साक्षात्कार करनेवाले लोग इसीलिए किया करते हैं कि उन्हें रामके हृदयके रति भावके कारण, कार्य और महकारी रूप अनुमापक साधनोंका ज्ञान हो जग्या करता है। इसी प्रकार रंगमंचके 'नट राम'के हृदयके रत्यादि रूप स्थायी भावका अनुमान, सहृदय नानाजिक जन इसीलिए किया करते हैं कि उन्हें

‘नट राम’के हृदयके रत्यादिरूप स्थायी भावके अनुमापक पदार्थोंका साक्षात्कार रगमचपर हुआ ही करता है, क्योंकि ‘नट राम’के स्थायी भाव यदि ‘गम्य’ है—लोक-विलक्षण अनुमेय है तो रगमचपर प्रदर्शित सीतादिरूप विभाव, अनुभाव और संचारी भाव उसके ‘गमक’ है। सामान्य जीवनमें रामकी चित्तवृत्तिका अनुमान ‘रस’ नहीं माना जाता, किन्तु ‘नट राम’के रत्यादिरूप स्थायी भावका अनुमान एकमात्र ‘रस’का आस्वादन होता है (का० प्र० ४ ४६ का०)।

वस्तुतः शुकुका यह मत न्याय-सिद्धान्तके अनुमान-प्रमाणपर आधारित है, जिसमें पहले देखी गयी वस्तुका, किसी समय साक्षात् न देखकर भी, उससे साहचर्य-सम्बन्ध रखनेवाली किसी अन्य वस्तुको देखकर ज्ञान प्राप्त होता है। ऊपर कहा गया है कि शुकुके इसको संगयादिसे भिन्न माना है। जब हमारे ज्ञानको कोई अन्य वस्तु बाधा पहुँचाती है अथवा हमारा ज्ञान किसी अन्य ज्ञानके आधार-पर अप्रामाणिक सिद्ध होता है तब उसे मिथ्या कहते हैं। रसास्वादके प्रसंगमें इस प्रकारकी बाधा नहीं उपस्थित होती, क्योंकि जितने समयतक हम प्रदर्शनको देखते (काव्यका पाठ करते) हैं, उतनी देरतक उसमें किसी कारण बाधा नहीं उपस्थित होती। नाट्यप्रदर्शन जिस रूपमें है वह अयथार्थ भी नहीं कहा जा सकता। शुकुके अनुसार यदि उसे एक क्षणके लिए अयथार्थ मान भी लें तो उसके कारण आनन्दानुभूतिमें शका नहीं होनी चाहिये। मशयकी स्थितिमें व्यक्ति किसी निश्चयपर नहीं पहुँचता, पर रसात्मक बोधमें ऐसी स्थिति भी नहीं रहती और क्योंकि इसमें अनुकार्य-अनुकर्ताके पृथक्त्वका ज्ञान लुप्त हो जाता है, अतः सादृश्य-ज्ञानकी स्थिति भी स्वीकार नहीं की जा सकती। यह अनुमिति-ज्ञान है जिसे शुकुके ‘चित्र-तुरग’-न्यायसे समझाया है। अर्थात् चित्राकित तुरगके समान अभिनय वास्तविक पात्रका अनुकरणमात्र है और अभिनेता वास्तविक पात्र न होकर अनुकर्तामात्र।

परवर्ती आचार्योंने शुकुके ‘अनुमितिवाद’का खण्डन किया है। अनुमान तो वास्तविकताके आधारपर किया जा सकता है, कृत्रिम विभावादिके द्वारा इसकी सिद्धि कैसे हो सकती है? ऐसा नहीं कि शुकुका अपने सिद्धान्तके इस पक्षकी ओर ध्यान न हो। उन्होंने स्वयं अभिनेताके कौशलके सहारे अनुमानकी सिद्धि मानी है, साथ ही उन्होंने दूरकी उठी हुई धूलको धुआँ समझकर अशिके अनुमानकी बात कही है। सामने प्रत्यक्ष रगमचके अभिनयके सम्बन्धमें इस प्रकारका अनुमान नहीं किया जा सकता। दर्शक पहलेसे ही जानता है कि अभिनयके पात्र वास्तविक नहीं हैं। अतः उसके रसास्वादनको समझनेके लिए अनुमान पर्याप्त कारण नहीं हो सकता। कहा गया कि सामान्य जगत्के कारणके स्थानपर विभावादिके संयोग-पर रसास्वाद आधारित है, पर ये विभावादि प्रेक्षकने नहीं हैं, उनसे उसका सीधा सम्बन्ध ही नहीं। यथार्थ जगत्में वस्तुनौन्दर्यसे रसानुभूतिको स्वीकार नहीं किया जा सकता। परन्तु यदि अविद्यमान रहनेपर भी अनुमानमात्रसे रसास्वादकी सिद्धि होती तो विद्यमान होनेपर उसकी

सिद्धिमें किसी प्रकारकी शंका नहीं होनी चाहिये। पर लोकमें रति आदिको प्रत्यक्ष देखकर आनन्द नहीं होता, ऐसी स्थितिमें अनुमानसे कैसे माना जा सकता है? शुकुके सिद्धान्तपर क्षणिकवादका आरोप भी लगाया गया। नैयायिक परिणामवादके साथ अनुभवकी क्षणिक मानते हैं। रसानुभूतिको क्षणिक माननेसे काव्यके आकर्षणमें बाधा उपस्थित होगी। शुकुके प्रेक्षकके तन्मयीभावके कारण रसानुभूतिको धारावाहिक माना है। वह तन्मयावस्थाम प्रदर्शित रत्यादिका अनुसन्धान करता है और बार-बार शका करता हुआ अनुमान नहीं करता। पुनः पुन अनुसन्धान करना ही ‘चर्वणा’ है। रसप्रदीपकारका आरोप है कि एक बार वास्तविक ज्ञान प्राप्त कर लेनेपर पुन अनुमान नहीं किया जा सकता। प्रेक्षक ‘रसका अनुमान’ नहीं करता, वरन् अनुभव करता है। शुकुके द्वारा भी नटमें रसकी स्थिति स्वीकार नहीं की गयी, अतः उनके सिद्धान्तमें तटस्थताका दोष आ गया है (२० प्र० पृ० २४, २५)। इसके अतिरिक्त अनुकरण बाह्य व्यवहारका भी बहुत सम्भव नहीं होता और आन्तरिक भावोंका अनुकरण तो किसी प्रकार सम्भव नहीं है। यदि अनुकरणके सामर्थ्यको मान भी लें तो करुण आदिक दृश्यमें आनन्दकी उपलब्धि किस प्रकार स्वीकार की जा सकती है? वस्तुतः भट्ट लोल्लटके समान शुकुके भी प्रेक्षकके आनन्दका कारण उससे असम्बद्ध माना है, प्रेक्षक प्रदर्शित विभावादिकका केवल अनुमान करता है। अभिनवगुप्तके गुरु भट्ट तोतने कहा है कि सादृश्यानुमानमें अनुमान फलके अनुसार होता है और अनुमानकर्ताको सादृश्यका अनुभव होता है। परन्तु अभिनेता द्वारा प्रदर्शित भावनाएँ उसके मनमें वर्तमान किसी सादृश्यपर आधारित नहीं हैं और प्रेक्षक भी ऐसा नहीं मानता। प्रेक्षक जानता है कि यह ऐसा अभिनेताके दीर्घकालीन अभ्यासके कारण प्रतीत होता है। उनका कहना है कि ज्ञान या तो निश्चित रूपसे सत्य होता है या मिथ्या। इन दोनोंसे भिन्न कहना भ्रामक है। ‘चित्र-तुरग-न्याय’में सादृश्य ज्ञानमात्र है, उसे तुरग कहते हुए भी हम जानते हैं कि वह वास्तविकके सदृशमात्र है (अ० मा० १ पृ० २७७)।

आधुनिक विवेचकोंमें राकेश गुप्तने ‘चित्र-तुरग-न्याय’-को चारों प्रकारका ज्ञान सिद्ध किया है। वे भट्ट तोतके समान उसे केवल सादृश्य-ज्ञान ही नहीं मानते। उनका कहना है कि दर्शक ‘चित्रलिखित तुरग’को चित्रलिखितमात्र मानता है और लक्षणाके आश्रयसे उसके कहनेका अर्थ भी यही होता है। वास्तविकताका ज्ञान न होनेवालेको भ्रम होगा, या तो वह अश्व मान लेगा या संशयमें रहेगा। आनन्दप्रकाश दीक्षितके अनुसार राकेश गुप्तने चित्रकला-अभिनय दर्शककी कल्पना की है और दूर रखे हुए चित्रका उदाहरण दिया है। नाटकमें अथवा काव्यमें इन दोनों स्थितियोंको स्वीकार नहीं किया जा सकता। दीक्षितका कहना है, ‘सारांश यह है कि अनुकर्ता अन्तर्भावोंका नहीं, बाह्य अनुभावोंमात्रका अनुसरण करता है और अपने शिक्षाभ्यासादिके साथ-साथ हृदयसवादके बलपर काव्यका उचित स्वर तथा बलके साथ याचन करते हुए अपनी ओरसे

यथाशक्ति उस स्थितिमें उत्पन्न हो सकनेवाले भावोंको व्यक्त करता है। इस प्रकारकी प्रतीतिको अनुकरण नहीं कहा जा सकता। उसमें अनुकर्ताका शिक्षा तथा कल्पनाका योग स्वीकार किया गया है। इस प्रकार उसकी तटस्थता दूर हो जाती है।' (काव्यमें रस अप्रकाशप्रवण पृ० ५१५)।

शकुने भट्ट लोल्लटकी अपेक्षा अपने सिद्धान्तमें अधिक मनोवैज्ञानिक आधार ग्रहण किया है। उन्होंने वास्तविक पात्रमें भावात्मक प्रक्रिया द्वारा स्थायी भावका उद्बोध माना है और प्रेक्षक द्वारा अभिनेताओंमें अनुकरणके अनुमानमे वही भाव-स्थिति रमरूपमें आस्वादित होती है, ऐसा स्वीकार किया है। रस सिद्धान्तकी सम्पूर्ण विवेचनाको समझनेके लिए रसकी दो स्थितियोंको जान लेना चाहिये—एक, साधारण जीवनमें भावात्मक प्रक्रियाकी उद्वृद्ध घटना और दूसरी काव्यानुभूतिमें रसनिष्पत्ति। एककी 'रसस्थिति' और दूसरीकी 'रसनिष्पत्ति'की स्थिति मानना अधिक वैज्ञानिक है। शकुने 'चित्र-तुरग-न्याय' द्वारा अभिनय- (काव्यकला मी)का प्रत्यक्ष बोध तथा स्मृतिसे सञ्चुक्त कल्पनाका आधार स्वीकार किया है। चित्राकित तुरग केवल तुरगका चित्ररूपमें प्रत्यक्ष बोधका विषय नहीं है (जैमी राकेश गुप्तकी भ्रामक स्थापना है), उसमें तुरगत्वके साथ जो कल्पना और स्मृतिका संयोग है उसकी उपेक्षा नहीं की जा सकती। अभिनय सौन्दर्य (काव्य-सौन्दर्य)के द्वारा प्रेक्षक या पाठकके मनपर जो प्रभाव पड़ता है, वह प्रत्यक्ष बोधसे कहीं व्यापक है। जिस प्रकार प्रेक्षक आरोप करनेके लिए अपने अनुभव और संस्कारोंका सहारा लेता है, उसी प्रकार वह अपनी कल्पनाके आधारपर नाटकीय घटना (नाट्यकारकी कल्पना)का अनुमान कर सकेगा। मनोविज्ञानकी दृष्टिसे इस सिद्धान्तके मन्वन्धमें यह आक्षेप महत्त्वपूर्ण है कि यदि प्रेक्षक आश्रयकी मन स्थितिसे तादात्म्य स्थापित करके रसकी प्रतीति करता है तो उसे आश्रयके समान अपनी भावस्थितिमें दुःख सुख, दोनोंका अनुभव होना चाहिये। परन्तु शकुनेके मतमें तादात्म्यका उल्लेख इस प्रकार नहीं है। इसके अतिरिक्त आचार्यके अनुसार यदि प्रेक्षक भावात्मक घटनाको सत्य मानकर अपने अस्तित्वसे घटनाओंको सम्बन्धित मान ले तो वह मस्कृत, भावश प्रेक्षक या पाठक नहीं समझा जायगा। ऊपरकी विवेचनामें इस आक्षेपका भी उल्लेख किया गया है कि विभावादि, जो अतीतसे सम्बन्धित हैं, वे प्रेक्षक अथवा पाठकके अनुमानके विषय कैसे होंगे। परन्तु यह आक्षेप इसी आधारपर ठहर सकता है, यदि अनुमानको स्मृतिसे सम्बन्धित प्रत्यक्ष बोधोंके रूपमें सादृश्यके आधारपर ही स्वीकार किया जाय। कल्पनाके तत्त्वको स्वीकार कर लेनेपर स्मृतिके स्वतन्त्र मयोगोंकी सम्भावना सहज ही सकती है। मनोविज्ञानकी दृष्टिसे प्रमुख आक्षेप यह माना जा सकता है कि शकुने अपने मतमें स्मृति और अनुभवको स्वीकार किया है, पर कल्पनाकी स्थापना स्पष्ट नहीं कर सके हैं (रस-सिद्धान्त और आधुनिक मनोविज्ञान अनुगोलन - व० ३. अ० २)।

भरतके रससूत्रकी व्याख्या करनेवाले तीसरे आचार्य भट्टनायक (१० अ० ई०) हैं, जिनका सिद्धान्त भोगवाद

है। भट्टनायकने रसके पूर्ववर्ती व्याख्याकारोंके मतोंका खण्डन करते हुए स्वमतकी स्थापना की है। 'अभिनव-भारती'में उद्धृत उनका मत इस प्रकार है—'काव्यमे दोषाभाव, गुण तथा अलंकाररूप और नाटकमें चतुर्विध अभिनयरूप विभावादि कारणके द्वारा अभिधायसे ग्रहण किये गये निविड निजत्वका मोह तथा संकट आदिको निवारण करनेवाली भावकत्वरूपमें शब्दकी दूसरी शक्ति साधारणीकरण तथा अपने भावन-व्यापारसे इस निजत्वके मोहको दूर करके रसको भावनावान् करती है और भावन-योग्य बनाती है। फिर भोगशक्ति, जो अनुभव, स्मृति आदिमे विलक्षण है, रजम् और तमम्के अनुवेधके वैचित्र्यके बलसे वृद्धि, विकास तथा विस्तारस्वरूप है, हृदयके विस्तार और विकासके रक्षणवाली है, सत् गुणके उद्रेकके कारण प्रकाशमान् आनन्दसे सत्त्व-विकल्पसे भिन्न (विलक्षण) है, उससे परब्रह्मास्वादके समान रस अनिर्वाच्य रूपसे भोगा जाता है' (अ० भा० प्र०. पृ० २७८)। मम्मट- (११ अ० ई०)ने इसी बातको संक्षेपमें दुहरा दिया है—'काव्ये नाट्ये चाभिधातो द्वितीयेन विभावादिसाधारणीकरणात्मना भावकत्वव्यापारेण भाव्यमान स्थायी सत्त्वोद्रेकप्रकाशानन्दमयसविद्विश्रान्तिसत्त्वेन भोगेन मुज्यते इति' (का० प्र० ४ २६), अर्थात् काव्य और नाटकमें अभिधासे भिन्न दूसरी भावकत्वशक्ति अपने व्यापारसे विभावादिको साधारणीकृत रूपमें प्रस्तुत कर स्थायी भावको भाव्यमान या भावन-योग्य बनाती है। फिर तीसरी भोग-शक्ति साधारणीकृत भाव्यमान् स्थायी भावको आनन्दमय तथा एकरसरूपमें आस्वादन योग्य बनाती है। इस स्थितिमें 'सत्त्व'-सुख और प्रकाशका उद्रेक इतना प्रबल हो जाता है कि रजम् और तमम् (मनकी चंचलता और मूढता) अभिभूत हो जाया करते हैं।

भट्टनायकके पूर्व ध्वनि-सिद्धान्तकी स्थापना हो चुकी थी और शब्दकी अभिधा, लक्षणा तथा व्यञ्जना नामक तीन शक्तियाँ स्वीकृत की जा चुकी थीं। परन्तु भट्टनायकने रसनिष्पत्तिके लिए अभिधाके साथ दो नयी शक्तियोंकी स्थापना की—भावकत्व तथा भोजकत्व। अभिधाको आचार्यने उस शक्तिके रूपमें स्वीकार किया है जिसमे इसको नाटक अथवा काव्यमे प्रस्तुत अथवा वर्णित अर्थका बोध होता है। इसीके द्वारा हम यह समझनेमें समर्थ होते हैं कि किन पात्रों अथवा परिस्थितियोंका उल्लेख किया गया है। इसके द्वारा कथके व्यक्तिविशेष अथवा घटना-विशेषका बोध होता है। आचार्यके अनुसार यह बोध रसनिष्पत्तिकी बाधा है और उन्होंने इसके स्थानपर व्यक्ति-निरपेक्ष बोधकी आवश्यकता मानी है। उनका कहना है कि अभिधासे व्यक्ति अथवा परिस्थितिविशेषका बोध हो जानेपर भी कलात्मक नाटकीय प्रदर्शन अथवा काव्यकी सुन्दर अभिव्यक्ति (शब्दचयन, पद-विन्यास, अलंकार आदि)-के कारण प्रेक्षक तथा पाठकका मन इस विशिष्टताके बोधको भूलने लगता है और जितना ही वह भूलता जाता है उतना ही उस व्यक्ति या स्थितिका वह निरपेक्ष चिन्तन करनेमें समर्थ होता है। इस रूपमें मामाजिक नाटकमें, प्रदर्शन अथवा काव्यमें वर्णित विभावादिको केवल किनी

विशिष्ट व्यक्तिका न मानकर सामान्य रूपमें ग्रहण करता है। इस स्थितिकी प्राप्ति भट्टनायकके अनुसार 'भावकत्व-शक्ति'से होती है। यह रसास्वादनके पूर्वकी स्थिति मानी गयी है। इसके द्वारा सामाजिक देश-कालकी सीमाओं तथा लोक-मर्यादाओंके बन्धनसे मुक्त हो जाता है। उसके लिए राम अतीतके पात्र नहीं रह जाते। उनकी सीताविषयक रति सामाजिकके लिए बाधा नहीं उपस्थित करती। इस प्रकार आचार्यके अनुसार 'भावकत्व-शक्ति' और 'साधारणीकरण'-व्यापार(दि०)से तात्स्थ्य तथा आत्मगतत्व सम्बन्धी दोष दूर हो जाते हैं। इसके अनन्तर तीसरी भोजकत्वशक्ति द्वारा सामाजिक भावित स्थायी भावादिका रस-रूपमें भोग करता है जो अपनी विलक्षणतामें परब्रह्मास्वाद(दि०)के समान लौकिक अनुभव तथा स्मृति ज्ञानसे नितान्त भिन्न है। उपर्युक्त विवेचनासे स्पष्ट है कि भट्टनायकके अनुसार 'निष्पत्ति'का अर्थ 'भोग' है, जिसमें विभावादिक स्थायीके भोजक हैं और स्थायी भोज्य, जिसका विभावादिके द्वारा 'भोग' किया जाता है। यहाँ विभावादि तथा स्थायी भावका सम्बन्ध भोज्य-भोजक-भावका माना जायगा।

भट्टनायकका भोगवाद साख्यदर्शन(दि०)पर आधारित है। साख्यके अनुसार सृष्टि त्रिगुणात्मक प्रकृतिकी अभिव्यक्ति है और निर्विकल्प ब्रह्मा भी इसके चक्रमें त्रिगुणमय हो जाता है और अनेक रूपोंमें अपनेको व्यक्त करता है। सत्त्व, रज तथा तम ये गुण हैं, जिनसे शरीर प्रकाशित है। सत्त्वमें प्रीति, रजमें अप्रीति तथा तमोगुण विषादात्मक है। साख्य द्वारा प्रतिपादित प्रकृतिके इस त्रिगुणात्मक स्वरूपकी कल्पना भट्टनायकके सत्त्वोद्रेकके समान है। परन्तु साख्यमें पुरुष प्रकृतिके बन्धनमें अपने-आपको भूल जाता है और अन्य दोनों गुणोंको विजय करके ही सत्त्वोद्रेकके सहारे पुरुष मुक्तस्वरूप होता है। अपने आत्मस्वरूपकी परम स्थितिको कैवल्यपद कहा गया है जो मध्यस्थकी स्थिति मानी गयी है, जिसमें पुरुष स्वतः साक्षी, द्रष्टामात्र रहता है। भट्टनायकके भोगवादका आधार यह सिद्धान्त अवश्य है, पर भोगकी स्थितिसे कैवल्यपदकी स्थितिका मौलिक अन्तर है, यद्यपि सत्त्वोद्रेककी स्थिति दोनोंमें स्वीकार की गयी है। साख्यके अनुसार मध्यस्थकी स्थिति उदासीनकी स्थिति है, जिसमें वह सुख दुःखसे परे होता है। इस मुक्तिकी स्थितिमें पुरुष सभी गुणोंसे हीन हो जाता है, यद्यपि इस स्थितिको प्राप्त करनेमें सत्त्वोद्रेकका सहारा मिलता है। साख्यका कैवल्य भोगका विरोधी है और भट्टनायकने उसीका प्रतिपादन किया है। भट्टनायकने इस भोगको परब्रह्मास्वादके सदृश मानकर सम्भवतः यह सिद्ध किया है कि यह रसस्थिति लौकिक अनुभवगम्य स्थितिसे भिन्न है और साथ ही यह ब्रह्मास्वाद भी नहीं है, केवल उसके समान है। वास्तवमें रसानुभूति संवित् (चित् स्वभाव) है, जो विश्रान्तिमें परिणत होती है। परन्तु दार्शनिक स्थितिमें शुद्ध चित् स्वभाव अहंकारशून्य होकर सुख-दुःखकी सम्पूर्ण भावनाओंसे मुक्त हो जाता है। परन्तु इस प्रकारकी निरपेक्ष स्थिति रसास्वादके क्षेत्रमें सम्भव नहीं है। काव्यजगत लौकिक जगत्से भिन्न है और यह अहंकार वामनाको जागरित नहीं करता है, क्योंकि

काव्यकी कल्पित वस्तुएँ विशेषसे सम्बद्ध न होकर पूर्णतः निर्वैयक्तिक होती हैं और इन निर्वैयक्तिक रूपोंके कारण काव्यानन्द प्राप्त करनेवाला व्यक्ति निजत्वके मोह-बन्धनोंमें अलग रह सकता है। परन्तु उसकी बुद्धिनिरपेक्ष स्थिति थोड़े ही कालके लिए सम्भव हो सकती है। (एस० के० दे० हिस्ट्री ऑफ़ संस्कृत पोएटिक्स भा० २ पृ० १५८)।

भट्टनायकके मतकी प्रधान आलोचना इस रूपमें की गयी है कि लक्षणा और व्यजनाके रहते हुए भी उन्होंने भावकत्व तथा भोजकत्व नामक दो नवीन शक्तियोंकी स्थापना की। इस मतके आलोचकोंने भट्टनायकके भावकत्व-व्यापारको व्यर्थ माना और कहा कि इसका कार्य लक्षणासे चल सकता है। पर इस मतके समर्थकोंका उत्तर है कि लक्षणाका व्यापार कठिन है, जिसको ग्रहण करनेमें सभी सामाजिक समर्थ नहीं हो सकते और भरतकी दृष्टिमें नाट्यकलाको सर्वसाधारणके योग्य बनाना है। लक्षणासे अर्थ ग्रहण करनेके लिए कुशाग्रबुद्धिके अनिरिक्त काव्यानुशीलनका अभ्यास भी आवश्यक है। ऐसा मानकर चलना नाट्यकी सार्वजनिकतामें बाधक होगा। इस प्रकार काव्यानुशीलनकी कई कौटिल्य भी माननी पड़ेंगी, योग्यतानुसार व्यक्ति लक्षणा-व्यापारसे अर्थ ग्रहण करेगा। इसके अतिरिक्त लक्षणाका अर्थग्रहण एक क्रमसे होता है, जिसमें पौर्वापर्यका सम्बन्ध परिलक्षित होता है, पर रसास्वाद इस क्रममें उपस्थित नहीं होता। काव्यके सहज रसास्वादनके लिए भावन तथा भोगकी शक्तियाँ अधिक उपयुक्त हैं। (काव्यमें रस अप्रका० प्रव० पृ० २२३)। इस मतके समर्थकोंका यह भी कहना है—'लक्षणाका व्यापार विभावादिके साधारणीकरणतक मान भी लिया जाय तो भी स्थायी भावके साधारणीकरणमें लक्षणा किस प्रकार काम दे सकेगी? लक्षणा अभिधापर आश्रित है, किन्तु अभिधा मानसिक भावोंकी समझानेमें सर्वथा अनुपयोगी है, अतः यहाँ वह किस प्रकार अपना कार्य सम्पन्न कर सकेगी? इस प्रश्नका उत्तर अभिधावादी लोग न दे सकेंगे। अतः भावकत्वको अनिवार्य रूपसे स्वीकार करना पड़ेगा।' (वही - पृ० २२३)।

भट्टनायकके मतके आलोचकोंका कहना है कि स्थायी भावोंके भावनका काम यदि लक्षणा-शक्तिसे नहीं चलता तो व्यजनासे सरलतापूर्वक हो सकता है। अभिनवगुप्तने व्यजनाको स्वीकार कर भट्टनायकके द्वारा प्रतिपादित दोनों शक्तियोंकी निरर्थक माना है। रस-व्यजनाके अन्तर्गत इनका अन्तर्भाव हो जाता है। भरतके कथन—'काव्यार्थान् भावयन्तीति भाव'में भावकत्व भावकी मौलिक शक्ति माना गया है। अतः स्थायी तथा संचारी भाव अपनी इस योग्यतासे स्वतः साधारणीकृत रूपमें अलौकिक रसास्वादके हेतु होते हैं। अभिनवगुप्तने भट्टनायक द्वारा रस-प्रतीतिका विरोध भी स्वीकार नहीं किया है। अनुमानके अर्थमें प्रतीतिको भले ही अस्वीकार किया जाय, पर ज्ञानके अर्थमें अस्वीकार नहीं किया जा सकता। प्रतीतिके अतिरिक्त भोगका अर्थ क्या हो सकता है? 'रसन व्यापार' कहकर भी उसे प्रतीतिसे भिन्न नहीं सिद्ध किया जा सकता। स्थायी भावका ही भोग हो सकता है, उसकी प्रतीति चित्तमें बनी



रहती है। अतीत अथवा अनुपस्थित वस्तुका भोग नहीं किया जा सकता। भोग भी व्यवहार है, अतएव उसके माननेने प्रतीति भी आपसे-आप स्वीकृत हो जाती है (अ० भा० . प्र० भा० पृ० २७९)। भट्टनायकने स्थायी भावकी प्रतीतिको असम्भव माना है, पर अभिनवगुप्त इन्हाकी प्रतीतिपर विश्वास करते हैं। यह बात दूसरी है कि इस सन्दर्भमें प्रतीति चर्चणा, आस्वाद्य अथवा भोग आदि नामोंसे पुकारी जाती है (ध्वन्यालोक पृ० १८७)। अभिनवने भोग-व्यापारको अन्ततः व्यञ्जना अथवा व्यञ्जन-व्यापार माना है।

परवर्ती आचार्योंकी आलोचनाके बावजूद भट्टनायकका सिद्धान्त बहुत दूरतक सत्यपर आधारित है। इस आचार्यकी मौलिकता तथा सूक्ष्म दृष्टिको स्वीकार करना पड़ा है। इनके द्वारा प्रतिपादित सत्त्वोद्रेक, विश्रान्ति, साधारणीकरण आदि अवस्थाओंको आगेके आचार्योंने स्वीकृति दी है। रसानुभूतिको ब्रह्मास्वाद्यसहोदर (दे०) कहनेकी परम्परा इसी आचार्यसे प्रारम्भ हुई है। साधारणीकरणका सिद्धान्त (दे०) रस-व्याख्याके क्षेत्रमें इनका सबसे महत्त्वपूर्ण योग माना जा सकता है। मनोवैज्ञानिक दृष्टिसे विचार करनेपर यह स्पष्ट हो जाता है कि भट्टनायकने अपना सिद्धान्त नाटक और काव्य, दोनोंको दृष्टिपथमें रखकर स्थापित किया है, फिर भी नाट्यप्रदर्शन उनके सामने अधिक प्रत्यक्ष है। वस्तुतः वास्तविक जीवनमें स्थायी भावकी उद्बुद्ध स्थिति और रसनिष्पत्तिके अन्तरको नर्वप्रथम भट्टनायकने ही स्पष्टतः स्वीकार किया है। सामान्य अभिप्रायसे आचार्यका तात्पर्य प्रत्यक्ष ज्ञान (काव्यवर्णित वस्तुका पर प्रत्यक्ष) है। इस स्तरपर विभावादिकका अर्थ केवल लौकिक जीवनकी भावात्मक प्रक्रियासे सम्बद्ध माना जा सकता है और इस आधारपर काव्यात्मक रसकी व्याख्या नहीं की जा सकती जैसा पिछले आचार्योंके मतोंके सम्बन्धमें देखा जा चुका है। अतएव आचार्यने भावकत्व-शक्तिकी स्थापना की। उनके अनुसार इस शक्तिमें एक ओर प्रेक्षक निजत्व-मोहकी स्थितिमें मुक्त होना है और दूसरी ओर इसीसे विभावादि उसके मानसमें साधारणीकृत स्थितिमें प्रत्यक्षीभूत होते हैं, इस प्रकार यह शक्ति प्रेक्षकमें रसको भाव्यमान करती है। वस्तुतः प्रत्येक भावात्मक प्रक्रियामें इच्छाशक्तिका स्थान रहना है। आचार्य द्वारा स्वीकृत भावन-व्यापार इच्छाशक्तिका रूप ही जान पड़ता है। प्रेक्षकने मनमें नाटकीय कथावस्तुके प्रति जो उत्सुकता जाग्रत होती है वह इच्छाशक्तिकी प्रेरणामें ही सम्भव है और यह इच्छाशक्ति न तो नाटकीय विभावोंके प्रति क्रियाशील है और न अनुभावोंसे सम्बन्धित है—वह तो कथावस्तुके प्रदर्शनके प्रति उत्सुक और इच्छुक है। सम्भवतः इसी कारण राकेश गुप्तने श्रमवश समस्त काव्यानुभूतिकी भावात्मक प्रक्रियाको काव्यात्मक उत्सुकता-मात्र माना है। वह नाटकीय प्रदर्शन न तो जीवनका प्रत्यक्ष बोध है और न स्मृति-मयोग, इसी आधारपर उत्पत्तिवाद तथा अनुमानवादको अस्वीकार किया गया है। इस कलात्मक मानसिक घटनामें प्रत्यक्ष बोध (concepts) में एक कल्पनात्मक सृष्टि कर लेने है, जिसमें स्मृति और

अनुभवोंका आधार अवश्य है, पर संयोगका क्षेत्र मुक्त है। इसीको आचार्यने भोगशक्ति माना है और इसे अनुभव, नृत्तिसे विलक्षण (भिन्न) स्वीकार किया है। भोगशक्तिसे प्रत्यक्ष बोधको कल्पनात्मक स्तर मिलता है और अनुभूत्यात्मक (affective) वैचित्र्य (चमत्कार) के रूपमें आस्वादनका आनन्द भी मिलता है। इस कल्पनात्मक स्तरकी स्थिति निश्चय ही प्रत्यक्ष जगतमें भिन्न (विलक्षण) है। काव्य अथवा नाटककी कल्पनात्मक स्थितिमें प्रेक्षक (जो सहृदय तथा सत्कृत भी होता है) अपनी भावनात्मक प्रक्रियाओं में सुख-दुःखोंमें भिन्न अनुभूति ग्रहण करेगा। आगे भावनाशक्ति 'इच्छा शक्ति' के साथ यह अनुभूति चमत्कार-सौन्दर्यमें अधिकाधिक बढ़ेगी। प्रश्न उठ सकता है कि यदि यह अनुभूति सुख-दुःख- (रजस्-तमस) से भिन्न है तो उत्सुकता इच्छाशक्तिकी आकर्षित कैसे करती है? आचार्यके शब्दोंमें उत्तर इस प्रकार दिया जा सकता है—इच्छाशक्तिकी गति ही ऐसी है, सौन्दर्यबोध (सत्त्वगुण) भी न कल्प-विकल्पसे हीन, आनन्दमय है और यह आनन्द स्वयं आकर्षित करता है। इस इच्छाशक्तिरूपी भावन-शक्तिमें निजत्वका भाव नहीं रह सकता, क्योंकि कथावस्तुमें प्रस्तुत या प्रदर्शित भावनात्मक प्रक्रियाके प्रति प्रेक्षक या पाठक तटस्थ ही है। लेकिन यह तटस्थता क्रियाशक्ति तथा इच्छाशक्तिसे प्रेरित है। इच्छाशक्तिकी इस प्रेरणाके कारण काव्यात्मक भावस्थितिमें स्थायी भाव सम्बन्धी सुख दुःख अलग रहेंगे। इच्छाशक्तिकी प्रेरणा इस स्थितिमें वस्तुवैचित्र्यकी ओर रहती है। साथ ही, जिस कल्पनाके आधारपर प्रेक्षक या पाठक कथावस्तुको ग्रहण करता है, उसमें विभावादिकी सृष्टिके अनुभवात्मक संयोगसे साधारणीकृत रूपमें ग्रहण किया जाता है और कल्पनाके न्यूनतम संयोगोंका व्यापार ही साधारणीकरण (दे०) है।

अभिनवगुप्त (१०-११ अ० ई०) भरतके रससूत्रके चौथे व्याख्याता हैं। वस्तुतः इनकी 'नाट्यशास्त्र' पर 'अभिनवभारती' तथा 'व्यन्यलोक' पर 'लोचन' नामक टीकाओंके आधारपर रस-सिद्धान्तके अन्य आचार्योंके मतोंकी स्थापना भी की जा सकती है। अभिनवगुप्तका सिद्धान्त अभिव्यक्तिवादके नामसे प्रसिद्ध है, जो प्रायः शैव दर्शन-पर आधारित माना जाता है। ऊपर भट्टनायकके भोगवादकी आलोचनाके प्रसंगमें कहा गया है कि अभिनवगुप्तने उनकी शक्तियोंकी कल्पनाको अस्वीकार करके यह माना है कि यह कार्य लक्षणा तथा व्यञ्जनाने सम्पादित हो जाता है। इस प्रमुख अन्तरके अतिरिक्त अभिनवगुप्तने भट्टनायकके मनकी अन्य बातोंको स्वीकार किया है। परन्तु उनका इस विषयमें महत्त्वपूर्ण योग है—सामाजिकोंके अन्तःकरणमें वामनारूपसे स्थायी भावोंकी स्वीकृति। भट्टनायककी विवेचनामें इस बातका कोई संकेत नहीं है कि प्रेक्षक अथवा पाठकने स्वयंके भावोंसे रसास्वादनका कोई तात्त्विक सम्बन्ध है। प्रेक्षक या पाठककी स्वयंकी मन स्थितिमें रसनिष्पत्तिके लिए क्या कोई मनोवैज्ञानिक आधार है? इस प्रश्नका उत्तर अभिनवके पूर्वकी व्याख्याओं के आधारपर नहीं दिया जा सकता। अभिनवगुप्तने नामाजिकने अन्तःकरणमें वामनारूप संस्कारोंकी कल्पना

करके रसका सामाजिकके भावोंसे सीधा सम्बन्ध स्वीकार किया है। उनके अनुसार रसनिष्पत्तिके लिए सामाजिकमें अनादि वासना अनिवार्य है और यह वासना सबमें होती है। वासना-स्वाद ही रसका हेतु है। इन्हीं संस्कारोंको स्थायी भावकी सज्ञा दी गयी है। ये सभी सामाजिकोंमें जन्मसे होते हैं और किसी-न-किसी स्थितिमें सदैव बने रहते हैं। इनके बिना कोई भी प्राणी नहीं होता (अ० भा० प्र० भा० २८९)। परन्तु इसका यह अर्थ नहीं है कि प्रत्येक सामाजिक इसी कारण रसास्वादनका समान अधिकारी माना जा सकता है। भरतके द्वारा सामाजिकोंके लिए प्रयुक्त 'सुमनस्' शब्दका उल्लेख किया गया है, अभिनवने इसीके आधारपर उसके लिए 'सहृदय' शब्दका प्रयोग किया है। सहृदयताके लिए काव्यानुशीलन तथा अभ्यासकी पहली शर्त है। काव्यानुशीलनके अभ्याससे सामाजिकका मन-मुकुर स्वच्छ और विशद हो जाता है और उसपर प्रदर्शित अथवा वर्णित भावोंका प्रभाव गम्भीर होकर पड़ता है और इस स्थितिमें सामाजिक तन्मय होकर हृदयस्वाद द्वारा रसास्वाद करता है (अ० भा० पृ० २८६)।

अभिनवने सहृदयके रसास्वादमें विघ्नो(दि०)को भी माना है और उनके दूर करनेका उपाय विभावोंके प्रदर्शन तथा वर्णनके चमत्कारको स्वीकार किया है। यही अद्भुत चमत्कार भोगरूप अथवा स्पन्दरूप होता है। यह दशा न लौकिक है और न मिथ्या। न इसे अनिर्वचनीय कह सकते हैं, न लौकिकके सदृश और न आरोपमात्र (अ० भा० पृ० २८९)। अभिनवगुप्तने विभावादिके रसास्वाद होनेकी योग्यताके लिए भट्टनायकके साधारणीकरण (दि०) सिद्धान्तको स्वीकार किया है। उन्होंने रसनिष्पत्तिके सम्बन्धमें चार स्थितियोंकी कल्पना की है। पहली स्थितिमें रगमंचपर (इष्ट काव्यमें) व्यक्ति अथवा स्थिति विशेषका प्रत्यक्ष बोध होता है। इसके बादकी स्थितिमें रगमंचके वातावरण(काव्यकी वर्णना)से कथावस्तुका यह विशेषका भाव दूर होने लगता है और पात्र तथा स्थितियाँ सामान्य रूपमें आती हैं। इस स्थितिमें व्यक्तिविशेषका बोध तो नहीं होता, किन्तु द्रैत बना रहता है। तीसरी अवस्थामें चित्तमें अवस्थित स्थायी भाव न तो उसके अपने रह जाते हैं और न किसी अन्यसे उनका किसी प्रकारका सम्बन्ध रहता है। विभावादिके विशेषत्व-लोपके साथ अन्तःकरणमें स्थित स्थायी भाव साधारणीकृत होकर उद्बुद्ध होने लगते हैं। अन्तिम स्थितिमें निर्विघ्न होकर सहृदय साधारणीकृत रूपमें उद्बुद्ध स्थायीका रसरूपमें आस्वादन करता है (अ० भा० प्र० भा० पृ० २०९)। अभिनवके अनुसार 'निष्पत्ति'का अर्थ 'अभिव्यक्ति' है। विभाव विभावना-व्यापारके द्वारा स्थायी भावको अकुरित करता है, अनुभाव अनुभावना-व्यापारसे इस स्थायीको अनुभवयोग्य बना देते हैं और संचारी भाव अनुरजन व्यापारके द्वारा उसे पूर्णतया व्यजित कर देते हैं। इस प्रकार प्रेक्षक अथवा पाठकके स्थायी भाव रसरूपमें प्रकट अथवा व्यक्त होते हैं।

अभिनवगुप्तका अभिव्यक्तिवाद शैव दर्शन(दि०)पर आधारित है, जो स्वतः अद्वैतवादी (दि०) है। इस सिद्धान्तमें परम शिवकी मायाजनित देश-कालकी सीमामें मुक्त माना

गया है और इस मुक्तावस्थाके कारण इसे चमत्कार भी कहा गया है। अभिनवगुप्तने विघ्नविनिर्मुक्त, सवित्, चमत्कार, रसना, आस्वाद आदिको पर्याय कहा है। विमर्श तथा चमत्कार एक ही माने गये हैं, अतएव अभिनवके अनुसार आस्वाद आदि विमर्शके भी पर्याय हैं। उन्होंने इस आस्वादको विश्रान्ति, समापत्ति तथा विघ्नविनिर्मुक्त कहकर परम शिवकी मुक्तावस्था अथवा आत्मस्थ स्थितिकी ओर संकेत किया है। यही विमर्श है। अभिनव द्वारा प्रतिपादित स्थायी भावोंकी वासनारूपमें अन्तःकरणमें स्थिति तथा रसकी निर्विघ्न प्रतीति इस दार्शनिक सिद्धान्तके अनुकूल है। शिवकी आन्तरिक इच्छाशक्तिसे सृष्टिकी अभिव्यक्ति होती है और उनकी इच्छाशक्ति निर्विघ्न है। इसी प्रकार सहृदयके अन्तःकरणमें वासनारूपमें अवस्थित स्थायी भाव निर्विघ्न होकर रसरूपमें अभिव्यक्त होते हैं। भट्टनायकके सत्त्व, रज तथा तमसे सम्बद्ध भोगवादको अभिनवने अस्वीकार कर ब्रह्मास्वादसहोदररूप रसानुभूतिको गुणातीत ही माना है। इसीसे उसे व्यक्ति तथा स्थिति-सम्बन्धसे मुक्त मानकर 'परम भोग' तथा 'विश्रान्ति' माना गया है। इसकी आत्मस्थ अवस्था ही निरपेक्ष आनन्द है। भोगकी स्थिति वास्तविक आनन्द नहीं मानी जा सकती। भोगकी अवस्थामें भोगमें ही लीन हो जाना तथा विषयको विस्मृत कर केवल स्वानुभूतिमें स्थित होना आनन्द कहा जायगा (काव्यमें रस पृ० २३७)।

अभिव्यक्तिवादके आलोचकोंने अभिव्यक्ति स्वीकार कर लेनेका अर्थ रसकी पूर्वस्थिति स्वीकार कर लेना माना है। बिना किसी वस्तुकी पूर्वस्थितिके उसकी अभिव्यक्ति सम्भव नहीं। वस्तुतः इस आरोपका उत्तर अभिनवगुप्तने स्वयं दिया है—जैसे चावल भातके रूपमें षा जाता है, उसी प्रकार स्थायी भाव रसरूपमें अभिव्यक्त होता है। दूसरा आरोप है कि यदि स्थायी भाव अपनी सूक्ष्म स्थितिमें विभावानुभावादिके संयोगसे रसरूपमें अभिव्यक्त होते हैं तो रसकी कीटियाँ माननी पड़ेंगी। परन्तु वस्तुतः यह संयोग विभावानुभावादिकका एक साथ स्थायीके साथ घटित होकर रसरूपमें व्यजित होता है, उनके पृथक् पृथक् संयोगसे नहीं। कुछ आलोचकोंने इस प्रकार विभावादि तथा रसमें कारण-कार्य-सम्बन्धके साथ विभावादिमें पौर्वापर्य भी माननेकी बात कही है। अभिनवके द्वारा साहचर्य-सम्बन्ध माना गया है, अतएव कार्य-कारण सम्बन्ध मानना उचित न होगा। परिणामतः कार्य-कारणपर आधारित अभिव्यक्ति-वाद भी स्वीकृत नहीं हो सकता। इस आरोपके प्रत्याख्यान-के लिए परवर्ती आचार्योंने 'दीपघटन्याय'का आश्रय लिया है। दीपक अन्धकारमें रखे हुए घटको प्रकाशित करता है, दीपके साथ-साथ वह भी गोचर हो जाता है। इस प्रकार यहाँ दीपक घटको प्रकाशित करनेका उसी प्रकार कारण है जिस प्रकार रस विभावादिके साथ ही व्यजित हो जाता है, उनमें पौर्वापर्य सम्बन्धकी आवश्यकता नहीं। परन्तु यहाँ आपत्ति की जा सकती है कि दीप और घटकी स्थिति समकालिक होकर भी उनमें पृथक्त्वका बोध बना रहता है, पर रसप्रतीति विभावादिकी 'संवलित-प्रतीति' है। इसमें विभावादिका पृथक्-पृथक् ज्ञान नहीं रहता। अभिनवने

इसी विचित्रताके कारण रसको अलौकिक मान लिया है (आनन्दप्रकाश दीक्षित : काव्यमें रस - पृ० २४०) । महिममट्टने 'व्यक्तिविवेक'में अभिव्यक्तिके तीन प्रकारोंकी कल्पना करके उसका खण्डन किया है। पहली स्थिति कारणन कार्यको निहित माननेकी है, जैसे, दूधने दहीकी अभिव्यक्ति। दूसरी स्थिति कार्यके रहते बिना कारणके अभिव्यक्त न होनेकी स्थिति, जैसे, दीप और घटका उदाहरण। इन दोनोंको ध्वनिके अन्तर्गत स्वीकार नहीं किया जा सकता, क्योंकि इनमें ध्वन्यर्थ तो प्रत्यक्ष ही है। तीसरी स्थितिमें पूर्व अनुभूत विषयकी स्मृति द्वारा अभिव्यक्ति हो सकती है, जैसे, धुँसे आगकी व्यञ्जना। महिममट्ट इसे ही रसप्रतीतिका उदाहरण मानते हैं और इसके आधारपर यह सिद्ध करते हैं कि इस रस-ध्वनिकी प्रतीति भी परिणाम-स्वरूप है, क्योंकि अनलक्ष्यक्रममें भी किन्नी-न-किसी रूपमें क्रम स्वीकृत है। अतएव उनके विचारमें रसप्रतीतिकी अभिव्यक्ति कहनेका कोई अर्थ नहीं है (व्य० वि० - पृ० ७८)। आनन्दप्रकाश दीक्षितका कहना है कि महिममट्टके आक्षेपोंका कारण उनके द्वारा प्रस्तुत अभिव्यक्तिकी परिभाषा है तथा उन्होंने जिन उदाहरणोंको लिया है वे अभिनव द्वारा स्वीकृत नहीं हैं। घट-दीपकका उदाहरण मात्र इस बातको व्यक्त करनेके लिए दिया गया था कि व्यञ्जितकी अनुभूति व्यञ्जक-निरपेक्ष नहीं है।

पहले ही कहा जा चुका है कि भट्टनायकके भोगवादमें मनोविज्ञानका पर्याप्त आधार है। वस्तुतः भट्टनायकके सामने नाटकका आदर्श अधिक प्रत्यक्ष लगता है और अभिनवगुप्तके सामने काव्यका। मानसिक प्रक्रियाका भोगवादकी शक्तियोंमें अधिक स्पष्ट उल्लेख है। वैसे अभिधाके प्रत्यक्ष बोध और परप्रत्यक्ष (concept), लक्षणामें स्मृतिके विभिन्न न्योग और व्यञ्जना द्वारा कल्पनाके स्वतन्त्र संयोगोंकी व्याख्या हो जाती है। इसमें मानसके केवल ज्ञानात्मक पक्षपर अधिक बल दिया गया है। इस आधारपर यह व्याख्या सत्य भी है, पर इसमें मानसिक प्रक्रियाके दो पक्षोंका अर्थात् अनुभूति (रागात्मक) और इच्छाशक्ति(चिकीर्षा)का स्पष्ट उल्लेख नहीं हुआ है। अतएव भोगवादी व्याख्या रसकी मनोवैज्ञानिक व्याख्याके अधिक निकट है। पर इसमें रसनिष्पत्तिका मनोवैज्ञानिक आधार क्या है, इसका उत्तर नहीं मिलता। प्रेक्षककी कल्पनातक उनमें स्वीकृत है, पर उसमें भावात्मक रसास्वादका आधार क्या है, जिसकी प्रेक्षक या पाठक भावना द्वारा अनुभूति करता है और भोग द्वारा कल्पित और आत्मादित करता है? दूसरा एक और प्रश्न उठता है, काव्यार्थके वैचित्र्यसे प्रेक्षक या पाठकके मनकी चमत्कृत स्थितिके अतिरिक्त रसनिष्पत्तिके लिए साध्य क्या है? इन प्रश्नों और जिज्ञासाओंका समाधान अभिव्यक्तिवादसे अवश्य होता है। इनमें रसनिष्पत्तिके लिए कल्पनाकी ओर संकेत किया गया है। सामाजिककी भावस्थितिमें वासनारूपसे जो स्थायी भावोंका संस्कार अभिनवगुप्तने स्वीकार किया है, उसके आधारपर सामाजिक साधारणीकृत विभावादसे भावात्मक स्थिति(emotional tendency)की कल्पना करनेमें नमर्थ होता है। निम्न प्रकार हम प्रत्यक्ष बोधोंके

सचिन अनुभव-चोशके आधारपर वस्तुस्थितियोंकी स्मृति और कल्पना करते हैं, उसी प्रकार वासनामें स्थायी भावोंके संचित संस्कारोंके आधारपर प्रेक्षक या पाठक भावनात्मक स्थितियोंकी कल्पना करनेमें सफल होता है। अब सम्भावित शका रह जाती है कि इस कल्पनामें भावात्मक स्थितिके प्रत्यक्षीकरणसे आनन्दकी अनुभूति ही क्यों होती है? पहली बात है कि कवि और नाटककारके मनमें कथावस्तुकी कल्पना इसी आनन्दानुभूतिके साथ होती है और प्रेक्षक-पाठक उसीका पुनः प्रत्यक्षीकरण करता है। इसके अनिरिक्त कलात्मक और साधारण कल्पनामें जो अन्तर है उससे उनकी अनुभूतियोंमें भी अन्तर हो जाता है। काव्यकी कल्पनामें प्रेक्षक-पाठकमें वास्तविक जीवनसे सम्बद्ध भावनाओंका उद्बोधन नहीं होता। आचार्योंने काव्य अथवा नाटकसे भावतादात्म्य करनेवाले अर्थात् उमे अपने जीवनकी घटनाओंके रूपमें समझ लेनेवाले पाठक या प्रेक्षकको मन्त्रुत भावशुकी कोटिमें माना ही नहीं है। साधारण जीवनकी कल्पनामें अपने जीवनका सम्बन्ध होता है और इस कारण व्यक्ति उसके प्रति अपनी कल्पना-शक्तिको इस प्रकार निरपेक्ष नहीं कर पाता, जो काव्य और कलाकी विशेषता है। दूसरी बात है जिसका समाधान अभिव्यक्तिवादसे ही सम्भव हो सका है। साधारणीकरणकी प्रक्रिया कथावस्तुको कल्पनामें ग्रहण करानेमें ही सहायक नहीं होती, वरन् प्रेक्षक या पाठक उस भावात्मक स्थितिको अपने वासनारूप स्थित स्थायी भावोंकी साधारणीकृत स्थिति- (दि०) में ग्रहण करता है। साधारणीकरणकी दोनों पक्षोंमें स्वीकार करनेसे एक ओर कल्पना करनेके लिए आधार मिलता है तो दूसरी ओर पाठकके मनमें भावात्मक स्थिति साधारणीकृत स्थायी भावोंकी ओर संकेत करती है, अर्थात् यह भावात्मक स्थिति पूर्वसंचित स्थायी भावोंके व्यापक आधारपर सम्भव होती है। इससे हमारे दूसरे प्रश्नका उत्तर भी मिल जाता है। यहाँ स्पष्ट हो जाता है कि काव्यके अर्थग्रहणमें पाठक(प्रेक्षक)के मनमें कल्पनाके सहारे भावनात्मक स्थिति व्याप्त हो जाती है, जो काव्यके सौन्दर्य-चमत्कारके साथ आनन्दानुभूतिसे सम्बन्धित हो जाती है। भट्टनायकके भोगवादके सम्बन्धमें कहा गया है कि पाठककी इच्छाशक्ति निरपेक्ष क्रियाशीलतामें इस समस्त मानसिक घटनाका अनुभूतिपक्ष है और भावनात्मक स्थितिकी कल्पना उसका आधार है। आचार्योंने कार्य-कारण-का क्रम न स्वीकार करके रसनिष्पत्तिकी एक पूर्ण मानसिक घटना माना है। यहाँ अलौकिक (काव्यात्मक) शब्दको मनोवैज्ञानिक अर्थमें लौकिक घटनाके प्रत्यक्षोंसे भिन्न काल्पनिक अर्थमें मानना आचार्यका अभिप्राय है। आस्वादको रसनिष्पत्तिमें स्वीकार करके आचार्यने काव्य-सौन्दर्यके उद्बोधमें इच्छाशक्तिका सचेष्ट होना स्वीकार किया है, और संकल्प-विकल्पसे रहित मानकर काव्य द्वारा व्यञ्जित भावनात्मक स्थितिको कल्पनात्मक सौन्दर्यने सम्बन्धित किया गया है। इस प्रकार अभिव्यक्तिवादने रसनिष्पत्तिके उन मनोवैज्ञानिक आधारोंको उद्घाटित किया है, जो भोगवादतक स्पष्ट नहीं हो सके थे (रस-सिद्धान्त और आधुनिक मनोविज्ञान - हिन्दी अनुशीलन - वर्ष ३)

मा० २)।

आगेके आचार्योंमें अभिनवगुप्तका अभिव्यक्तिवाद स्वीकृत रहा। मम्मट(११ श० ई०)ने उनके मतको ही प्रतिष्ठा प्रदान की है। जगन्नाथ(१७-१८ श० ई०)ने अपने 'रसगगाधर'में भी इसीका आधार ग्रहण किया है। जगन्नाथने अभिनव द्वारा प्रतिपादित सिद्धान्तको वेदान्त-दर्शनका आधार प्रदान करनेका प्रयत्न किया है। उन्होंने सामाजिकके अन्तःकरणमें संचित सस्काररूप वासनाको माना है, पर आत्माको इस स्थितिमें अज्ञानोपहित माना है। उनके अनुसार 'व्यक्त'का अर्थ है अज्ञानरूप आवरणका नष्ट हो जाना। अज्ञानरूप आवरणके नष्ट होनेका अभिप्राय वास्तवमें चैतन्यका विषय होना अथवा उसके द्वारा प्रकाशित होना माना गया है। किसी आच्छादनसे ढँका हुआ दीपक उससे मुक्त हो जानेपर चारों ओरके पदार्थोंको प्रकाशित करता है और स्वतः भी प्रकाशित होता है, इसी प्रकार चैतन्यस्वरूप आत्मा विभावादिसे मिश्रित रति आदिको प्रकाशित करती है और स्वयं प्रकाशित होती है। ससारके पदार्थोंको अन्तःकरणसे युक्त आत्मा भासित करती है और अन्तःकरणके रत्यादि धर्म उसके द्वारा ही प्रकाशित होते हैं (हि० २० ग० पृ० ५५-५८)। इस व्याख्याके सम्बन्धमें कठिनार्थ प्रस्तुत हुई कि अन्तःकरणमें वासनारूपसे स्थित रत्यादिका प्रकाशन कहाँतक सम्भव है? स्थायीका मान भी लिया जाय तो विभावादि तो अन्तःकरणसे बाह्य हैं, उनका प्रकाशन आत्मा द्वारा कैसे होगा? दूसरी बात यह भी है कि अन्तःकरणके धर्मके रूपमें इनका प्रकाशक रस नित्य होना चाहिये, जैसा वह नहीं है। जगन्नाथने स्वप्नमें देखे हुए अश्व तथा राँगेंमें चाँदीकी प्रतीतिके उदाहरण द्वारा यह सिद्ध करनेका प्रयत्न किया है कि विभावादिका साक्षिभास्य हो सकता है, अर्थात् वे आत्मचैतन्यके द्वारा प्रकाशित हो सकते हैं और रसकी नित्यताके सम्बन्धमें उनका मत है कि वस्तुतः रस विभावादिके सम्बन्धके कारण अनित्य माने जाते हैं। ये विभावादि नष्ट और प्रस्तुत होते हैं। इसके साथ ही अज्ञानरूप आवरण कभी नष्ट हो जाता है और कभी नहीं और इसीके अनुसार रस भी व्यक्त और विलीन होता है।

जगन्नाथकी व्याख्याका एक दूसरा रूप है, जिसमें रसनिष्पत्तिके लिए अलौकिक क्रियाका आश्रय नहीं लिया गया है। सहृदयकी चित्तवृत्ति विशेष योग्यताके कारण अपने सम्मुख प्रस्तुत विभावादिके द्वारा उद्दीप्त अपनी कल्पनामें स्थायी भावसे युक्त आत्मानन्दमें तल्लीन हो जाती है। वह किसी अन्य पदार्थका बोध उस समय नहीं कर पाती। वस्तुतः इस स्थितिमें आचार्यने आवरणहीन चिद्विशिष्ट स्थायी भावोंकी स्थितिको ही रस स्वीकार किया है (हि० २० ग० पृ० ६०-६१)। इस आनन्दको लौकिक सुखोंके समान नहीं माना जा सकता। अन्य सुख अन्तःकरणकी वृत्तियोंसे युक्त हैं, जब कि यह शुद्ध चैतन्यरूप है, इसीलिए आनन्दमय भी है। इस प्रकार जगन्नाथकी पहली व्याख्याके अनुसार ज्ञानरूप आत्माके द्वारा प्रकाशित होनेवाले स्थायी भावको रस स्वीकार किया गया है और दूसरी व्याख्याके अनुसार स्थायी भावके विषयमें

चित्तवृत्ति सम्बन्धी तल्लीनता(ज्ञान)को रस माना गया है। आनन्दप्रकाश दीक्षितका कहना है कि 'चाहे भगवत्-चिद्विशिष्टको रस-चर्वण माना जाय अथवा अन्तःकरण वृत्तिकी आनन्दमयताको—दोनों पक्षोंमें किसीकी भी माननेपर रसकी आनन्दमयता असन्दिग्ध ठहरती है' (काव्यमें रस पृ० २४८)। आनन्दमय होकर भी रसास्वाद ब्रह्मानन्दसे भिन्न है। समाधिजन्य ब्रह्मानन्द विषयसे असम्पृक्त होनेपर प्राप्त होता है, जब कि रसास्वादमें विभावादि विषयोंका संयोग परमावश्यक है। जगन्नाथने रसास्वादको व्यञ्जनाके अर्थमें शाब्दी कहा है, अर्थात् यह काव्यके शब्दार्थपर निर्भर है। साथ ही इसका अनुभव आन्तरिक है, अतएव इसे अपरोक्षात्मिकता भी कहा गया है।

जगन्नाथके 'रसगगाधर'में नवीनोंके नामपर एक मत दिया गया है, जो उनके द्वारा प्रस्तुत ग्यारह मतोंमें है। इस सिद्धान्तमें दोषघटिकी प्रधानता है। सर्वप्रथम व्यञ्जनावृत्तिसे आलम्बनविषयक आश्रयकी रतिका ज्ञान सहृदयको होता है। इसके बाद सहृदयताके कारण पाठकके मनमें एक दोषभावना जागरित होती है, जिससे उसकी अन्तरात्मा कल्पित विभावादिसे आच्छादित हो जाती है और उसमें सीपके टुकड़ेमें चाँदीकी प्रतीतिके सदृश इस दोषके कारण अनिर्वचनीय सत्-रूप रत्यादि चित्तवृत्तियाँ उत्पन्न हो जाती हैं। इन्हीं चित्तवृत्तियोंके आत्मचैतन्य द्वारा प्रकाशित होनेकी रसास्वाद कहते हैं। यह रसनिष्पत्ति दोषका कार्य है और उसके साथ ही नष्ट हो जाती है। इनके अनुसार यह न सुखरूप है, न व्यग्य है और न इसका वर्णन हो सकता है। फिर भी इसे सुखरूप कहा जाता है, क्योंकि प्रतीतिके अनन्तर उत्पन्न होनेवाले सुखसे इसका अन्तर नहीं किया जा सकता। इसी प्रकार इसे व्यग्य और वर्णन करने योग्य भी मान लिया जाता है (हि० २० ग० पृ० ६७-६८)। इन सिद्धान्तवादियोंने साधारणीकरणको दोषपर आधारित माना है, क्योंकि जब रत्यादि स्थायी भाव विशेषसे सामान्य होकर हमारे-जैसे लगते हैं, तब वस्तुतः विभावादि हमको आच्छादित ही कर लेते हैं और वासनारूपमें स्थायियोंकी स्थिति भी दोष कल्पना ही है। अपनी प्रत्यक्ष सीमाओंके कारण यह सिद्धान्त मान्यता नहीं प्राप्त कर सका। जगन्नाथने भ्रमवादी सिद्धान्तका भी उल्लेख किया है। इसके अनुसार आलम्बन(शकुन्तलादि)के सम्बन्धमें रत्यादि स्थायी भावयुक्त आश्रय(दुष्यन्तादि)के साथ अमेदका मन कल्पित ज्ञान ही रस है (वही पृ० २७)। पर इस प्रकार तो स्वप्नज्ञान भी रस कहा जायगा। कल्पित मन स्थितियोंके अनुभव किस आधारपर सम्भव हो सकते हैं? इसके अतिरिक्त भ्रम केवल ज्ञानरूप है, उसका आस्वाद किस प्रकार हो सकता है? (काव्यमें रस पृ० २५९)।

हिन्दीके मध्यकालमें रसनिष्पत्तिके सम्बन्धमें कोई चर्चा नहीं हुई। आधुनिक हिन्दीके विचारकोंमें रामचन्द्र शुक्ल, श्यामसुन्दर दास, गुलाबराय, केशव मिश्र, रामदहिन मिश्र तथा नगेन्द्र आदिने रस-सिद्धान्तकी विवेचना की है और उसको महत्त्व भी प्रदान किया है। प्रायः रसनिष्पत्ति सम्बन्धी उनके विचार अभिनवके सिद्धान्तको स्वीकार करते

ह, पर साधारणीकरण(डि०)की स्थितिके सन्बन्धमें मौलिक ढगने सोचनेका प्रयत्न किया गया है। रामचन्द्र शुद्धने अपनी साधारणीकरणकी व्याख्याके अनुसार रसान्वादकी विभिन्न कोटियाँ स्वीकार कीं—उत्तम, मध्यम तथा निम्न, जो एक प्रकारसे प्राचीन आचार्योंके रसामास, भावामासके समान हैं। पर रामचन्द्र शुद्धका दृष्टिकोण लोक कल्याणके आदर्शपर प्रतिष्ठित है और उनके रस सन्बन्धी आलम्बनके साधारणीकरण और इस प्रकार आश्रयसे तादात्म्यके सिद्धान्तके मूलमें यही आदर्श है। इसके विपरीत नगेन्द्रने कविकी मनस्थितिसे तादात्म्य मानकर रसकी व्याख्या की है। रामचन्द्र शुद्धकी व्याख्याको आनन्दप्रकाश दीक्षितने स्वीकार किया है, क्योंकि उनके अनुसार कवि सहृदय नानाजिकको अन्ततः दृष्टिमें रखकर अपने काव्यकी रचना करता है। (विशेषके लिए देखें—‘साधारणीकरण’।)

रामचन्द्र शुद्धकी व्याख्यामें रसको मूल भावनात्मक प्रक्रियाके समकक्ष समझनेका अम अवश्य है, अन्यथा न तो उन्हें रसकोटियोंकी स्थापना करनी पड़ती और न लोक-कल्याणके विरुद्ध आश्रयके भावोंसे तादात्म्य स्थापित करनेकी कठिनाई ही सामने आती। एक प्रकारसे रामचन्द्र शुद्धने शुकुक्की अनुमितिप्रतीतिको साधारणीकरणके सिद्धान्तके आधारपर स्थापित किया है। राकेश गुप्तने तो एक प्रकारसे रसात्वादनमें भ्रमात्मक अनुमानको स्वीकार किया है। वस्तुतः इन विचारकोंने अपने विचारमें साधारण पाठक अथवा दर्शकोंके मानसिक स्तरको सामने रखनेका प्रयत्न किया है। अपने-अपने विभिन्न मानसिक स्तरों, सत्कारों तथा अभ्यासके अनुसार काव्य अथवा नाटकके रसका, विभिन्न पाठक अथवा दर्शक कई स्तरोंपर रसात्वाद प्राप्त करते हैं। यह ठीक है। इन विभिन्न स्तरोंके कारण ही रामचन्द्र शुद्धने रसानुभूतिके कई स्तर स्वीकार किये हैं और राकेश गुप्तने रसनिष्पत्तिको अत्यन्त साधारण तथा अमस्कृत जनकी दृष्टिमें समझनेका प्रयत्न किया है। यह ठीक है कि अनेक लोग आश्रयसे अपना तादात्म्य (आरोप) कर लेते हैं और उसके सुख-दुःखको ग्रहण करते हैं, उनके क्रोध-आवेगमें प्रवाहित होते हैं। ऐसे लोगोंकी भी कमी नहीं है (जैसे आजके सिनेमा-दर्शक), जो कथाके स्थानपर मात्र आश्रय और आलम्बन-विषयक भावनाओंमें डूबते-उतराते रहते हैं। पर नाटक अथवा काव्यके वास्तविक रसात्वादनको इस रूपमें नहीं ग्रहण किया जा सकता। इस रसनिष्पत्तिमें दर्शक अथवा पाठकका कथावस्तुके अभिनय अथवा वर्णनके प्रति जो आकर्षण है, वह प्रदर्शन अथवा अभिव्यक्तिके सौन्दर्यका होता है, घटनात्मक कौतूहलजन्य नहीं। इससे साथ ही उसकी मन स्थिति प्रदर्शित अथवा वर्णित पात्रों और घटनाओंके प्रति असम्पृक्त (सविद्विधान्त) ही रहती है। इस प्रसंगमें अभिनवगुप्तकी व्याख्या सबसे अधिक वास्तविकताके निकट है और उनके साधारणीकरणका भाव विभावादिकसे अथवा उनके भावोंके साथ नादात्म्यमें नहीं लिया जा सकता (डि०)।

रसनिष्पत्तिका मूलधार सौन्दर्यानुभूति है, या यह भी कहा जा सकता है कि सौन्दर्यकी अनुभूतिके आनन्दसे भिन्न रसान्वादका अर्थ कुछ नहीं है। स्थायी भाव, विभाव,

अनुभाव, संचारी आदिका वर्णन, विवेचन तथा विस्तार मात्र इसलिए है कि रससिद्धान्त काव्यकी व्याख्या मनुष्यके मनोभावोंके आधारपर करनेका प्रयत्न करता है। रसानुभूतिके क्षणमें सब स्थायी समान हैं, विभाव समान है, अनुभाव और संचारी समान हैं। रसानुभूतिकी तीव्रता आदिमें काव्याभिव्यक्तिके कारण कमी हो सकती है, पर न तो दो रसोंमें तात्त्विक भेद होता है और न रसके स्तर अथवा कोटियाँ ही सम्भव हैं (रघुवश प्रकृति और काव्य भाग १. ५)।

[सहायक ग्रन्थ—१ एस० के० दे०. हिस्ट्री ऑफ पोएटिक्स। २ ए० शकरन्. डि थ्योरी ऑफ रस एण्ड ध्वनि। ३ आनन्दप्रकाश दीक्षित. काव्यमें रस (अप्रकाशित प्रबन्ध)। —२०

रसनोपमा—दे०—‘उपमा’, छठा प्रकार।

रसपरिवर्तनवक्रता—दे०—‘प्रबन्धवक्रता’, पहला नियामक।

रसरज—शृंगार रसको आचार्यों द्वारा ‘रसरज’की उपाधि प्रदान की गयी है। भरत मुनिका कथन है कि रसरजमें जो कुछ पवित्र, उत्त्ञ्जल एवं दर्शनीय है, वह शृंगारके भीतर समाविष्ट हो सकता है। ‘अग्निपुराण’में कहा गया है कि रतिमूलक शृंगार ही एकमात्र रस है तथा अन्य सभी रस उससे ही प्रसृत हुए हैं—‘तङ्गेटा काममितरे हास्याद्या अप्यनेकशः।’ प्रकृतिवादी शृंगारको ‘आद्य रस’ मानते हैं। हिन्दीके आचार्योंने शृंगारकी रसरजताका तन्मयतापूर्वक व्याख्यान किया है। केशव नवरत्नोंमें शृंगारको ‘नायक’ कहते हैं। मतिरामने उसे स्पष्ट ‘रसरज’ कहा है तथा अपनी प्रसिद्ध शृंगारी रचनाको ‘रसरज’का नाम ही प्रदान किया है। सरदार कविने अपने ग्रन्थ ‘साहित्य-सुधानिधि’में शृंगारके रसरजत्वका तर्कपूर्ण प्रतिपादन किया है। वर्तमान कालमें रामचन्द्र शुक्लने रतिको एकमात्र शुद्ध स्थायी मानते हुए शृंगारकी प्रधानता स्वीकार की है (२० नी० : पृ० १७३)।

निम्नलिखित कारणोंसे शृंगार रसरज माना गया है—

१ शृंगारभावकी व्यापकता—शृंगारका मूल भाव रति अथवा काम, समस्त विश्वमें व्याप्त है। क्या नर-नारी, क्या पशु-पक्षी, क्या लता-पादप—सृष्टिके सकल जगम-स्थावर इस भावकी अनुभूतिसे अनुप्राणित हैं, क्योंकि प्रजनन तथा स्व-वश-रक्षणकी निसर्गज प्रवृत्तिको इस भावसे अनुमोदन एवं परिपोषण प्राप्त होता है। ‘बृहदारण्यक’में तो पुरुष- (भगवान्)को ही काममय कहा गया है। आचार्योंने काम-भावकी हृद्यता तथा सकलजातिसुलभताका उल्लेख किया है। रुद्रदेने कहा है कि शृंगार रस (आत्माद्यमान कामभाव) आवालवृद्ध सभीमें व्याप्त है, अतः इसकी रचना सन्त्यक् रूपसे करनी चाहिये। २ उत्कट आत्माद्यता—अन्य रसोंकी तुलनामें शृंगार रस अधिक चर्चणीय है। इसका स्थायी रति मानव-हृदयस्थ ‘अहंकार’ अथवा ‘असिता’से उत्पन्न बताया गया है। अतएव, मनोवैज्ञानिक दृष्टिमें रतिका चित्रण अन्य भावोंकी अपेक्षा अधिक आत्मादित हो सकता है। ३ अन्य रसोंको समाहृत करनेकी योग्यता—वीमत्स, करुण, रौद्र, भयानक तथा शान्त रसोंसे शृंगारका विरोध बताया गया है। लेकिन आचार्योंने विरोध-



परिहारकी व्यवस्था की है। हिन्दीके आचार्य देवका यह कथन है कि 'शृंगार रस'की छत्रच्छायामें सभी रस एकत्र दिखलाई पड़ सकते हैं। देवके निम्नलिखित दोहे द्रष्टव्य हैं—'निर्मल स्याम सिंगार हरि, देव अकास अनन्त। उड़ि उड़ि खग ज्यों और रस, विवस न पावत अन्त। भाव सहित सिंगारमें, नवरस झलक अजल। ज्यों कंकनमनि कनकको, ताहीमें नवरल। भूल कहत नवरस सुकवि, सकल मूल सिंगार। जो सम्पति दम्पतिनुकी, जाको जग विस्तार।' (भ० वि०)। ४ सभी संचारियों एवं सात्त्विकोंको आत्मसात् करनेकी सामर्थ्य—आचार्योंके अनुसार, त्रास, आलस्य, उग्रता, जुगुप्सा एवं मरण शृंगारमें निषिद्ध हैं। लेकिन, शृंगारी रचनाओंमें इन त्याज्य व्यभिचारियोंका सुन्दर एवं सफल प्रयोग मिलता है। वियोगकी कामदशाओंमें मरण या मृति गृहीत ही है। शृंगारमें होनेवाले स्तम्भ, रोमांच, स्वरभंग, कम्प तथा निर्वलताका हेतु भय अथवा त्रास भी होता है। उसी प्रकार जम्भा आलस्यजनित ही है। बिबोका हाव शृंगारमें गृहीत है और इसमें उग्रता एवं जुगुप्सा, दोनों पाये जाते हैं। प्रौढ़ा अधोरा एवं मानिनी नायिकाओंमें ये दोनों संचारी अनेक अवसरोंपर उग्र रूप धारण करते दीखते हैं। इस तरह सभी संचारी शृंगारमें प्रविष्ट होते हैं, जब कि अन्य रसोंके संचारियोंकी संख्या परिमित है। सात्त्विक भावोंका पूर्ण सामंजस्य तथा 'हाव' नामक कुछ अन्य दशाएँ भी शृंगारमें ही घटती हैं। इन्हीं विशेषताओंके कारण भोजराजने 'शृंगारप्रकाश'में कहा है कि रति आदि उन्नचास भाव शृंगारको घेरकर उसे वैसे ही समृद्ध करते हैं जैसे किरणें सूर्यको घेरकर उसकी दीप्तिको उदीपित करती हैं। ५ विभावोंकी विशेषता—शृंगारके आलम्बन नायक-नायिका हैं, जिनके साथ पाठक या श्रोता पूर्ण तादात्म्य स्थापित कर सकते हैं। अन्य रसोंके आलम्बनोंमें यह विशेषता नहीं होती। शृंगारके उदीपन विभाव भी अन्य रसोंकी तुलनामें अधिक व्यापक, रमणीय एवं हृदयावर्जक हैं। जैसा सरदार कविका कथन है, अन्य रसोंके उदीपन अधिकतर मानुषी हैं, जब कि शृंगारके उदीपन मानुषी एवं दैवी (प्राकृतिक, यथा, ऋतु-रमणीयता इत्यादि), दोनों हैं। शृंगारके उदीपन सर्वत्र तथा बारहों मास सुलभ हैं, जब कि अन्य रसोंमें ऐसी बात नहीं है। संयोग एवं विप्रलम्भके समान भेद भी अन्य रसोंमें नहीं होते। अतएव, मानव-हृदयकी जितनी अधिक वृत्तियोंके चित्रणका अवसर इस रसमें उपलब्ध है, वह अन्यत्र सम्भव नहीं है। भोजराजने ठीक ही कहा है—'शृंगारी चेतकवि काव्ये जात रसमय जगत्। स एव चेदशृंगारी नीरम सर्वमेव तत्।' (स० क० ५ ३)।

—र० ति०

रसवत् आदि-रसवत् आदि वर्गके प्राचीनों द्वारा स्वीकृत अलंकार। भामह, दण्डी तथा उद्भटने अलंकारोंके अन्तर्गत इस रूपमें रस, भाव आदिकी स्वीकार किया है। वादके आचार्योंने इनको अलंकार नहीं माना है और अपरागव्यंग्यके अन्तर्गत इनकी स्थिति स्वीकार की है। परन्तु रुच्यक, विश्वनाथ तथा अप्पय दीक्षितने इनका विवेचन अवश्य कर दिया है। हिन्दी अलंकारशास्त्रके अन्तर्गत इनकी व्यापक रूपसे उपेक्षा की गयी है। किन्ती

प्रधान आचार्यने इनको अलंकारोंमें नहीं गिनाया है, केवल पञ्चाकरणे इनका विवेचन एक अलग अलंकार-प्रकरणमें किया है। आधुनिक विवेचकोंने भी इनको अलंकार न मानकर अपरागव्यंग्य(गुणीभूत व्यंग्य)का विषय माना है (कन्हैयालाल पोद्दार अ० म० पृ० ४२४)।

विश्वनाथके अनुसार इनका लक्षण है—'जब रस, भाव, रसाभास-भावाभास, भावप्रशम प्रधान न रहकर गुणीभूत (अप्रधान) बन जाते हैं तो क्रमशः रसवत्, प्रेय (प्रेयस्), ऊर्जस्वी तथा समाहित अलंकार माने जाते हैं। (सा० द० १० ९५-९६)। रसवत्—जब एक रस किसी दूसरे रसका अथवा भाव, रसाभास, भावाभास आदिका अंग हो जाता है, तब उसे रसवत् अलंकार कहते हैं। पर पञ्चाकरके अनुसार—'सो रस जहँ अंग औरको, है रसवत तिहि ठाम।' (पञ्चा० २८८)। उदा०—'जिहि राखी ब्रजमण्डली, जु गिरि सुकरपर छाई। तजि गुमान तासों भट्ट, मिलै हिये हरपाइ।' (पञ्चा० २८९), यहाँ दयावीर रस प्रधान न रहकर शृंगारका अंग हो गया है। प्रेयस्—जहाँ एक भाव किसी अन्य भावका अंग हो जाता वहाँ प्रेयस् अलंकार होता है। पञ्चाकरके अनुसार—'भाव अग रस भावको, जहँ तहँ प्रेयस् ठान।' (पञ्चा० २९०)। उदा०—'प्रभु-पद-सौह करें कहत, वाहि तुच्छ इक तीर। लखत इन्द्रजितकों हनहु, तौ तुम लछमन वीर।' (पञ्चा० २९१), यहाँ गर्व व्यभिचारी भाव क्रोध स्थायी भावका अंग हो गया है। ऊर्जस्वी—रसाभास तथा भावाभासका प्रधान न रहकर अन्य भाव आदिका अंग हो जाना ऊर्जस्वी अलंकार माना जाता है। पञ्चाकरने रसाभास तथा भावाभासके आधारपर परिभाषा दी है—'इहँ जहाँ अंग औरके, सु ऊर्जस्वि पहिचान।' (पञ्चा० २९५)। उदा०—'लखि वन फिरत सुदृढ नृप, तुव रिपु-रमनीन सौं। करतु विलास पुलिन्द, तजि निजप्रिय वनितानकौ।' (र० म० ३३६)। यहाँ भीलों तथा रिपु-रमणियोंमें उभयनिष्ठ रति न होनेसे रसाभास है और यह कविकी राज-विषयक रति-भावका अंग है। अतः भावका रसाभास अंग होनेसे ऊर्जस्वी अलंकार है। भावाभासका उदा०—'ताहि अनूप वखानहीं, सकल कबिनके गोत। मुख सरोज जा को निरखि, सोति-नयन अलि होत।' (पञ्चा० २९७), यहाँ स्वपत्नीनिष्ठ भावाभास शृंगार रसका अंग होनेसे अलंकार है। समाहित—जब भाव-शान्ति प्रधान न रहकर किसी अन्य भाव आदिका अंग बन जाता है, तब उसे समाहित अलंकार कहते हैं। पञ्चाकरके अनुसार—'सो अंग है जहँ औरको, वहै समाहित जान।' (पञ्चा० २९८)। यहाँ सोका अर्थ भावशान्ति है। उदा०—'आयो भ्रात लवाइवे, निरखि उठी हरपाइ। सुनि धुनि चातककी तबहिं चली भाजि अकुलाइ।' (वही २९९), यहाँ हर्षरूप भावशान्ति त्राम-भावका अंग हो गया है, अतः समाहित अलंकार है।—र० रस-विघ्न-अभिनवगुप्त(१०-११ अ० ई०)ने सर्वप्रथम अपनी रसनिष्पत्ति(दे०)की व्याख्यामें कहा है कि रसात्मक अनुभूति वीतविघ्न भी होनी चाहिये (सर्वथा रसनात्मक-वीतविघ्नप्रतीतिग्राह्यो भाव एव रस। अ०भा० पृ० २८१)। रसास्वादकी योग्यता यदि सामाजिकमें अपेक्षित है तो

कविके लिए भी आवश्यक है कि वह उसमें पूर्ण सहायक हो। जिन प्रकार भावकी सहृदयताकी कमी रसास्वादकी बाधक है, उसी प्रकार कविकी कमियाँ भी। इन्हींको रस-विघ्न माना गया है। इनकी संख्या ज्ञात मानी गयी है—

१. प्रतिपत्तिमें अयोग्यता या सम्भावना-विरहता—कवि कल्पनाके आधारपर अपनी कथावस्तुका निर्माण करता है, उसकी सम्पूर्ण उद्भावना तथा अभिव्यक्ति कल्पनापर आश्रित होती है, परन्तु इसका भाव यह नहीं है कि वह जीवनके यथार्थपर आधारित न हो। यदि कथावस्तु अथवा वर्णित विषय-वस्तुके सम्बन्धमें पाठकके मनमें यथार्थ जीवनका विश्वास न जम पाया तो वर्ण्य या अभिनयमें उसका चित्त नहीं लग सकेगा। इसका यह अर्थ नहीं है कि काव्यमें पाठकके अपने जीवनके स्तरसे भिन्न वर्ण्य विषय न हो। वस्तुतः जीवनके यथार्थमें वह सब आता है जिसका अनुभव हम किनी रूपमें कर सकते हैं। कविका यथार्थ तथ्यात्मक न होकर सत्यपर आधारित होता है। २, ३. स्वगतत्व-परगतत्व-नियमेन देशकालविशेषावेश अर्थात् अपने और परायेके नियमसे देश और कालका आवेश होना। काव्यमें वर्णित अथवा नाटकमें प्रदर्शित भावोंको यदि नामाजिक त्वय अपने मान लेंगे तो उससे वे उदासीन हो जायेंगे। ये मेरे ह, अथवा ये दूसरेके हैं, इस प्रकारकी देश तथा काल सम्बन्धी भावना काव्यके रसास्वादमें बाधक होगी। जवनक पाठक अपने परायेके स्वार्थ-सम्बन्धोंसे मुक्त होकर काव्यमें रूचि न लेगा, वह लौकिक दुःखादिसे नहीं छूट सकता। अतएव रसास्वादके लिए व्यक्तिविशेष तथा देश-काल-सापेक्ष अनुभूतियाँ बाधा मानी गयी हैं। साधारणीकरण(दे०) व्यापारमें ही यह निरपेक्षपता सम्भव होती है। ४. निजसुखदुःखादिविवशीभाव—अर्थात् अपनी व्यक्तिगत भावनाओंसे विवश हो जाना। उपर्युक्त स्थितिमें वर्ण्य विषयके प्रति पाठकके व्यक्तिगत सम्बन्धोंकी बात है और वहाँ उसके अपने व्यक्तिगत जीवनकी भावनाओंका प्रबल है। यदि पाठककी मन स्थिति अपने व्यक्तिगत सुख-दुःखकी अनुभूतिसे आक्रान्त है तो यह उसके रसास्वादके लिए बाधास्वरूप है। यह अवश्य है कि कविको अभिव्यक्तिका सौन्दर्य पाठकके मनको आकर्षित करता है, उसको नविद्विष्टान्तिकी स्थितिमें पहुँचानेका प्रयत्न करता है, पर पाठक अथवा दर्शककी अपनी मन स्थितिपर भी बहुत कुछ निर्भर है। ५. प्रतीत्युपायवैकल्पस्फुटत्वाभाव—अर्थात् प्रतीतिके उपायोंकी विकलता और उसका स्पष्ट न होना भी रसास्वादकी बाधा है। जिन काव्यात्मक अथवा नाटकीय उपकरणोंमें रसप्रतीति सम्भव होती है, यदि वे पूर्ण नहीं हैं अथवा स्पष्ट प्रयुक्त नहीं हैं तो रसास्वादमें बाधा पड़ना अनिवार्य है। वहाँ अभिनवका भाव है कि काव्यात्मक अभिव्यक्ति अथवा नाटकीय प्रदर्शन पूर्ण कलात्मक होना चाहिये, उसके बिना रसनिष्पत्ति सम्भव नहीं हो सकती। भावोंके अभिव्यक्तिकरणमें विभावादिक अधिक प्रत्यक्ष तथा मूर्त रूपमें उपस्थित होने चाहिये। इसकी असफलता रसकी बाधा है। ६. अप्रधानता—अर्थात् किनी अप्रधान तत्त्वको रस-व्यवचनाम महत्त्व देनेसे रसास्वादमें बाधा ही उपस्थित होती है। नाटकीय कथाविधानमें यदि नाटककार अप्रधान

चरित्रों अथवा घटनास्थितियोंको महत्त्व देता है तो दर्शकके रसास्वादमें विघ्न उपस्थित होगा। इसी प्रकार प्रधान स्थायी भावके स्थानपर यदि कवि विभाव, अनुभाव तथा संचारी आदिके चित्रणकी अधिक महत्त्व देता है तो रसका पूर्ण संयोजन नहीं उपस्थित हो नकेगा। वस्तुतः कथात्मक अथवा भावात्मक सन्तुलनका अभाव काव्यके प्रभावकी क्षीण ही कर देगा। ७. संग्रययोग—अर्थात् अभिव्यक्तिके सम्बन्धमें पाठक अथवा दर्शकके मनमें किमी प्रकारका संग्रय अथवा सन्देह होना भी रसास्वादके लिए उचित नहीं है। यहाँ संग्रयसे कथात्मक कौतूहलका भ्रम नहीं करना चाहिये, क्योंकि कौतूहल सौन्दर्यानुभूतिकी वृद्धिमें सहायक सिद्ध होता है और संग्रय बाधास्वरूप माना गया है। एक स्थायी भावके विभाव, अनुभाव तथा संचारी आदि दूसरेके भी हो सकते हैं और यदि प्रदर्शित अथवा वर्णित विभावादिकसे यह संशय उत्पन्न हो कि शोककी अभिव्यक्ति है अथवा रतिकी तो निश्चय इस रूपमें रसनिष्पत्तिमें अर्थात् पाठक या दर्शकके रसास्वादमें बाधा उपस्थित होगी। वस्तुतः इस संग्रयकी स्थितिमें साधारणीकरण सम्भव नहीं हो सकता।

अभिनव द्वारा प्रतिपादित इन विघ्नोंपर विचार करनेसे स्पष्ट हो जाता है कि यदि काव्यात्मक रसानुभूतिमें किसी प्रकारकी अपूर्णता है तो उसका कारण यह नहीं है कि सौन्दर्यानुभूतियाँ भिन्न भिन्न प्रकारकी होती हैं या रसनिष्पत्तिकी कई कोटियाँ हैं (दे०—‘रसनिष्पत्ति’)। वस्तुतः रसनिष्पत्तिके सम्बन्धमें जो अनेक स्थितियोंकी कल्पना की जाती रही है अथवा की जाती है, उसका मुख्य कारण है कि हम एक ओर असफल तथा दोषपूर्ण काव्य-कृतियोंपर सफल कृतियोंके स्तरपर ही विचार करते हैं तथा पाठक या दर्शककी सभी कोटियोंको रसान्वादनके एक ही स्तरपर रखना चाहते हैं। वस्तुतः अभिनवके अनुसार शुद्ध काव्यके (कलाकी भी सम्मिलित किया जा सकता है) रसास्वादनकी उपर्युक्त सीमाओंपर ध्यान रखकर ही समझा जा सकता है। —२०

रसव्यञ्जना-दे०—‘रसनिष्पत्ति’ तथा ‘असलक्ष्यक्रमव्यङ्ग्य’।

रस शास्त्र—वह शास्त्र जिसमें साहित्यमें प्रयुक्त रसका सागोपाग शास्त्रीय विवेचन किया गया हो। इस शास्त्रमें अनेक प्रश्नोंका सुविवेचित वर्णन रहता है, जैसे, रस क्या है, रसका क्या स्वरूप है, रसका काव्यमें क्या महत्त्व है? साहित्यके उत्तम स्वरूपगठनके लिए अलंकार, रीति, गुण, वक्रोक्ति, ओचित्य, ध्वनि आदि मागोंमें रसका क्या सम्बन्ध है और उसका इनके साथ कौनसा प्रयोग होना चाहिये, इनमेंसे किसी एकको काव्यमें विशेष महत्त्व दिया जाय अथवा रसको ही उसमें प्रधान माना जा सकता है? रसके अग कौनसे हैं तथा उनका स्वरूप क्या है, रसकी निष्पत्ति कैसे होती है? रसका सम्बन्ध कवि, नट, मूल पात्र अथवा पाठकमेंसे किससे है, रसका मनोविज्ञानसे क्या सम्बन्ध है? रसके अन्तर्गम आनेवाले विभिन्न विभाव, अनुभाव आदिके भेद कौनसे हैं और उनकी संख्या किननी है? परस्पर इन सब व्यभिचारी तथा स्थायी भाव आदिका क्या सम्बन्ध है? रसका विभिन्न दार्शनिक मतोंमें क्या सम्बन्ध

हे, साधारणीकरणका क्या स्वरूप है, रसास्वादका अधिकारी कोन है, रसास्वादमें किसी प्रकारका विघ्न तो नहीं होता, होता है तो क्यों और कितने प्रकारका तथा उसे कैसे दूर किया जा सकता है ? रसको अलौकिक क्यों कहा जाता है, रस केवल आनन्दात्मक ही होता है या करुण आदि रसोंसे दुःखका भी अनुभव होता है, नहीं होता तो क्यों नहीं होता, रस एक ही है अथवा उसके भेद किये जा सकते हैं, भेदोंकी सख्या किस आधारपर निश्चित की जाय और उसे घटाया या बढ़ाया जा सकता है कि नहीं ? प्रत्येक रसके कितने भेदोपभेद हो सकते हैं और उनके उदाहरण क्या हैं ? रसरस कौन है, रसोंका अन्तर्भाव एक-दूसरेमें हो सकता है कि नहीं, परस्पर कौनसे रस मित्र और कौनसे रस विरोधी हैं, एक साथ कितना प्रयोग हो सकता है और कितना नहीं ? रसाभास क्या है और उसके कितने भेद हैं, भावाभास, भावशान्ति, भावोदव, भावशवलता तथा रसालंकारका स्वरूप क्या है ? रसके साथ किस शब्द-शक्तिका सम्बन्ध है, उसे सलक्ष्यक्रमव्यंग्य कहा जाय या असलक्ष्यक्रमव्यंग्य या अभिधेय ? काव्यके अनेक स्वरूपोंकी आलोचना करनेके लिए रस-सिद्धान्त कहाँतक उपयोगी हो सकता है ? आदि ।

—आ० प्र० दी०

**रस-संप्रदाय**—रसवाद । रसके सम्बन्धमें विचार करते हुए उसका महत्त्व प्रतिपादित करनेवाले लेखकोंका समूह या रस-विवेककी वैचारिक पद्धति ।

लिखित रूपमें रसका सर्वप्रथम वर्णन भरत मुनि(३ श० ई०)के 'नाट्यशास्त्र'के छठे तथा सातवें अध्यायोंमें पाया जाता है । सम्पूर्ण नाट्यशास्त्रमें विभिन्न स्थलोंपर रीति, वृत्ति, प्रवृत्ति, गुण, अलंकार तथा नाट्यधर्मों आदिके प्रसंगमें रसका महत्त्व स्थापित किया गया है । भरत तथा अन्य लेखकोंके उल्लेखोंसे उनके पूर्ववर्ती सदाशिव, ब्रह्मा, तण्डु, नन्दिकेश्वर, वासुकि, नारद, भरतवृद्ध, आदिभरत, शौद्रोदनि आदि कई आचार्योंका पता चलता है, किन्तु उनके किसी ग्रन्थके अभावमें उनके विचारोंका पता नहीं चलता । राजशेखर(ई० १२५)ने नन्दिकेश्वरकी तथा केशव मिश्र(१६वीं शती)ने शौद्रोदनिकी रसका पुरस्कर्ता माना है । भरतने ब्रह्माको महत्त्व दिया है । ब्रह्माने ही आठ नाट्यरसोंको प्रस्तुत किया । ऋग्वेदसे पाठ, सामवेदसे गीत, यजुर्वेदसे अभिनय तथा अथर्ववेदसे रस लेकर पाँचवें वेद नाट्यशास्त्रकी रचना की गयी । चौथे अध्यायमें बताया गया है कि ब्रह्मा भरत और उनकी शिष्यमण्डलीके साथ कैलासपर्वतपर शिवके पास गये थे जहाँ उनके द्वारा प्रस्तुत त्रिपुरदाहके अभिनयपर प्रसन्न होकर शिवने उन्हें नाटकके पूर्वर्गोंके साथ ताण्डवके करणों और अगहारोंके प्रयोगकी सम्मति दी और तण्डुको शिक्षाके लिए नियुक्त कर दिया । शारदातनय(१२वीं शती)का कथन है कि विष्णुके कष्टनेपर नन्दिकेश्वरने ब्रह्माको नाट्यवेदकी शिक्षा दी और ब्रह्माने भरतको शिक्षा दी । शारदातनयने वासुकि, नारद, व्यास तथा वाल्मीकिकी एक परम्परा और बतायी है, जिसमें शान्त रस भी स्वीकार किया गया था । किन्तु किसी रचनाके अभावमें भरत ही प्रथम पुरस्कर्ता स्वीकार किये जाते हैं ।

रसको अलंकारवादी, रीतिवादी, ध्वनिवादी, नाट्यशास्त्रकर्ता तथा ज्वनिविरोधी सभीने महत्त्व दिया है, भामह-(७वीं शती)ने रसको अलंकारके ही अन्तर्गत रखा और रस सम्बन्धी रसवत्, प्रेयस् तथा ऊर्जस्वी नामक तीन अलंकारोंका वर्णन किया । यह अलंकार क्रमशः रस, भाव तथा उनके आभासकी अवस्थाएँ हैं, तथापि उनका यह कथन कि रसके प्रयोग द्वारा काव्य सुस्वादु हो जाता है, उसकी शास्त्रीयताकी कटुता नष्ट हो जाती है और उसके परिणामस्वरूप पाठक उसे भेषजके समान ग्रहण कर लेते हैं, इस बातका द्योतक है कि वे रसके आस्वादनीय रूपमें तो परिचित ही थे । दण्डी(६-७ श० ई०)ने 'काव्यादर्श'-में गुणोंका रससे सम्बन्ध स्वीकार किया । उन्होंने 'काव्य-शोभाकर धर्म'को अलंकार कहकर रसादि सभीको अलंकार नो माना, किन्तु रमयुक्त मधुर वचनोंकी पुष्परसके समान भावक बताया और सानुप्रास पद रचनाको रसावह माना । उन्होंने काव्यमें 'रसभावनिरन्तरता'को आवश्यक माना है । रीति-सिद्धान्तके प्रतिपादक वामन(८ श० ई०)-रूपकको ही काव्यमें सर्वश्रेष्ठ मानकर नाट्यसे रसका सम्बन्ध मानते हैं । उन्होंने गुणोंको काव्यशोभाकर धर्म, अलंकारोंको शोभावर्धक तथा रसको गुणोंकी कान्ति कहा है । रस ही गुणोंके मूलमें है । उद्भट(८ श० ई०)ने पहली बार रसालंकारोंमें 'समाहित'को स्वीकार किया तथा नाट्यमें शान्त रसकी प्रतिष्ठा की । उद्भटके पश्चात् रुद्रट तथा रुद्रभट्टका नाम लिया जाता है । उन्हें कुछ विद्वान् पृथक् दो व्यक्ति मानते हैं और रुद्रटको ९वीं शताब्दीमें तथा रुद्रभट्टको ९०० से ११०० ई० के बीच हुआ बताते हैं और कुछ विद्वान् दोनोंको एक ही मानते हैं । रुद्रटने 'काव्यालंकार'की रचना की और रुद्रभट्टने 'शृंगारतिलक'की । काव्यालंकारमें रसको नाटकतक ही सीमित रखनेका विरोध किया गया और रसहीन समस्त काव्यको शास्त्रकी श्रेणीमें रखनेका आग्रह किया गया । इसमें शान्त तथा प्रेयान् नामक रसोंको भी स्वीकार किया गया तथा पूर्ण उत्कृष्टताको पहुँचें हुए व्यभिचारी भावोंका भी शृंगारादि रसोंके समान प्रभावशाली अनुभव स्वीकार किया गया । इसी प्रकार 'शृंगारतिलक'में भी शृंगार रसको प्रधान माना गया है, शान्तको स्वीकार किया गया है तथा रसको नाट्यतर काव्यमें भी स्वीकार कर लिया गया है ।

आनन्दवर्धन(८४०-८७० ई० के बीच)ने ध्वनि-सिद्धान्तका प्रतिपादन करते हुए वस्तु तथा अलंकारके साथ रसको भी ध्वनिके अन्तर्गत स्वीकार करके इन दोनोंमें अधिक रसध्वनिको महत्त्व दिया और रसध्वनिवाले काव्यको सर्वश्रेष्ठ घोषित किया । ध्वनिको काव्यात्मा मानकर भी उन्होंने रसको प्रेरक और साररूप माना तथा वाल्मीकि-रामायणकी रसका आदिकाव्य स्वीकार किया । श्रव्य काव्यके साथ साथ नाट्यमें भी उन्होंने शान्त रसको प्रयोज्य माना है और रसको असलक्ष्यक्रमव्यंग्य कहा है । आनन्दवर्धनके अनन्तर 'अग्निपुराण'में रसका अत्यन्त सक्षिप्त उल्लेखमात्र मिलता है । विशेषतः यह है कि इसमें शृंगारको सर्वाधिक महत्त्व मिला है । छठे शताब्दीमें भी 'विष्णुधर्मोत्तरपुराण'-में रसकी भरतके आधारपर मक्षिप्त चर्चा हुई थी, जिसमें

कोई नवीनता नहीं जान पड़ती। पुराणोंके नाममात्रके उल्लेखोंके समान ही ९वीं शताब्दीके लेखक राजशेखरकी केवल इस बातका महत्त्व दिया जा सकता है कि उन्होंने 'काव्यमीमांसा'म रम-चर्चाको न रखते हुए भी काव्य-पुन्योत्पत्तिके प्रसंगमें रसकी काव्यात्माके रूपमें मान लिया है। इन सब लेखकोंमें विन्नार और गम्भीरताकी दृष्टिमें आनन्दवर्धनका सबसे अधिक महत्त्व है। अल्कारोंको 'कटककुण्टलवत्' कहकर रसको अत्यधिक महत्त्व देनेका उन्होंने अभूतपूर्व प्रयत्न किया। किन्तु ध्वनिके विरोधमें प्रतिहारेन्दुराज, भट्टनायक, धनजय, धनिक तथा महिम-भट्टने अनेक तर्क उपस्थित किये, जिनका आगे चलकर अभिनवभूषणने प्रतिवाद किया। इन ध्वनिविरोधियोंने भी रसके महत्त्वको स्वीकार किया है। प्रतिहारेन्दुराज (१०वीं शती) स्वयं रसको काव्यात्मा मानने तथा रसको अल्कारोंसे पृथक् रखनेके पक्षमें थे। भट्टनायक (१००० ई०) ने तो रसनिष्पत्ति-सूत्रकी साख्यवादी व्याख्या भी की और ध्वनिके न्यानपर रसमन्त्रको ही पाठककी दृष्टिसे काव्यमें प्रधान माना। इस प्रकार उन्होंने रसको काव्यात्मा सिद्ध किया। धनजय (९९४ ई०) ने 'दशरूपक'में तथा धनिकने उसकी 'अवलोकिका'में भट्टनायकका अनुसरण किया, रसका मन्त्र तात्पर्य-शक्तिसे सिद्ध किया और ध्वनिको व्यर्थ बताया। उन्होंने काव्य तथा रसका सन्ध्याव्यवस्था न मानकर भाव्य-भावकभावका माना और भट्टनायकके मत 'भुक्तिवाद'की प्रतिष्ठा की। १००० ई० के आस पास महिमभट्टने न्याय-सिद्धान्तके आधारपर रसकी अनुमितिका सिद्धान्त प्रतिपादित किया और ध्वनिके न्यानपर काव्यानुमितिकी प्रतिष्ठा की। इतना विरोध होते हुए भी ध्वनिका सिद्धान्त जीवित रहा और रसकी प्रतिष्ठा हर प्रकारसे अधुण वनी रही। ८वीं शतीसे ११वीं शतीके बीच रसको सर्वप्रधान सिद्धान्तके रूपमें मानकर भरतके रससूत्रकी व्याख्याके चार प्रमुख प्रयत्न हुए, जिनके कारण रसको और भी अधिक विशदता और विस्तारसे समझनेकी प्रेरणा मिली। रस-सम्प्रदायके इतिहासमें इन चार व्याख्याओंका सर्वाधिक महत्त्व है। ये व्याख्याएँ भट्ट लोल्लट (८वीं शती), शकुन (९वीं शती), भट्ट नायक (११वीं शती) तथा अभिनवभूषण (११वीं शती)के द्वारा क्रमशः मीमांसा, न्याय, साख्य तथा शैव सिद्धान्तके आधारपर की गयीं और उत्पत्ति या आरोपवाद, अनुमितिवाद, भुक्तिवाद तथा अभिव्यक्तिवादके नामसे विख्यात हैं (दि०—'रसनिष्पत्ति')।

कालान्तरमें १०वीं शतीमें वक्रोक्तिवादके प्रतिपादक कुन्तक, ११वीं शतीमें औचित्य-सिद्धान्तके पुरस्कर्ता क्षेमेन्द्र, 'काव्यप्रकाश'के लेखक मम्मट, १२वीं शतीमें 'भावप्रकाश'के लेखक शारदातनय, 'काव्यानुशासन'के लेखक हेमचन्द्र, १३वीं शतीमें 'संगीतरत्नाकर'के लेखक शारंगदेव, १४वीं शतीमें 'रसार्णवसुधाकर'के रचयिता शिगमूपाल तथा १६वीं शतीमें 'रसप्रदीपकार' प्रभाकर आदि अनेक लेखकोंने रस-सिद्धान्तका निरूपण और पोषण किया। किन्तु ११वीं शतीमें भोजराज, १२वीं शतीमें रामचन्द्र गुणचन्द्र, १६वीं शतीमें भानुदत्त, विज्वनाथ कविराज, १६वीं शतीमें रूपगोन्वानी तथा १७वीं शतीमें पण्डितराज जगन्नाथका

नाम ही महत्त्वपूर्ण दिखाई देता है। भोजराजने रसको सर्वोपरि मानकर 'शृंगारप्रकाश' ग्रन्थमें उसका गम्भीर एवं व्यापक विवेचन करते हुए रसको एक ही सिद्ध किया। काव्यको रसवत् कहनेका उनका अभिप्राय उमे रसयुक्त बनाना था, अलंकार बनाना नहीं। उन्होंने रसकी उत्पत्ति अहंकारसे बताया है। अहंकार, शृंगार तथा रस तीनोंमें इनके विचारने कोई अन्तर नहीं है। अहंकार रसकी प्रथमावस्था है, जिसमें विभिन्न भाव उत्पन्न होते हैं। दूसरी अवस्थामें स्थायी, सच्चायी तथा सार्विकोंकी गणना है। वह सभी रसदशातक पहुँच सकते हैं। तीसरी अवस्थामें अहंकार प्रेमका रूप धारण कर लेता है। रामचन्द्र गुणचन्द्रने 'नाट्यदर्पण'में नाट्यके प्रसंगमें रसको दो प्रकारका बताया है। वह कण्ठ, मनानक, वीभत्स और रौद्रको दुःख-कारक मानते हैं और शेषको सुखकारक। इसी नवीनताके लिए उनकी प्रसिद्धि है। भानुदत्तने 'रसतरंगिणी'में मुख्यतः शृंगार रसका वर्णन करते हुए रसके लौकिक, अलौकिक तथा मानोराधिक आदि भेद बताये हैं और छल तथा जूझा जैसे नवीन भावोंकी कल्पना की है। उन्होंने वात्सल्य, लैल्य, भक्ति तथा कार्पण्य रसको अन्य प्रतिष्ठित रसोंमें अन्तर्भुक्त कर लिया है। उनके पञ्चाव विज्वनाथ कविराज ही पहले व्यक्ति हैं जिन्होंने रसादिना विचार करते हुए रसको काव्यात्मा घोषित किया और अद्भुतमें ही अन्य रसोंके अन्तर्भावकी चर्चा की। चैतन्य सम्प्रदायके अनुगामी रूपगोस्वामीने 'भक्तिरसामृत-निधु' तथा 'उज्ज्वलनीलमणि'में भक्ति रसकी प्रतिष्ठा की और 'भक्तिरसामृतसिन्धु'में उसके मुख्य तथा गौण भेदोंके अन्तर्गत सभी रसोंको ले आनेका प्रयत्न किया। भक्तिका स्थायी 'कृष्णरति' बताया है। अतः भक्ति रस कृष्णका शृंगार वर्णन-सा ही है। पण्डितराजने काव्यशास्त्रका विवेचन करते हुए रसध्वनिके अन्तर्गत काव्यात्मा रसको अत्यन्त प्रतिष्ठा प्रधान की और वेदान्त-सिद्धान्तके अनुकूल यह बताया कि रस निज स्वरूपानन्द है, जो चित्तके भग्नावरण होनेपर प्रकट होता है, भग्नावरणकी सिद्धि विमावादि द्वारा होती है। इनके पश्चात् संस्कृत काव्यशास्त्रमें नवीन विचार-के लिए कोई मार्ग नहीं दीखता। मम्मटके नाय ही काव्यशास्त्रका सैद्धान्तिक निरूपण एक प्रकारसे बन्द हो गया था। रसको पण्डितराजतक आते-आते पूर्ण प्रतिष्ठा मिल चुकी थी और रस ध्वनिके अन्तर्गत आकर भी आगे प्रधान ही बना रहा।

हिन्दीमें रस-विचारका प्रवर्तन संस्कृतके भरतके 'नाट्यशास्त्र', भानुदत्तकी 'रसमञ्जरी' तथा 'रसतरंगिणी', भोजके 'शृंगारप्रकाश' एवं विश्वनाथके 'साहित्यदर्पण'के आधारपर हुआ। वस्तुतः इन ग्रन्थोंकी रचना या तो दरबारमें फारसी कवितामें टकर लेनेके लिए तथा उदाहरण देनेके लिए हुई या ज्ञानप्रदर्शन या अल्पश्रुतोंकी शिक्षा देनेके लिए। रसका विचार या तो केवल रसविषयक ग्रन्थोंमें नायिका भेदके साथ हुआ है या रस तथा ध्वनिका एकत्र विचार करनेवाले ग्रन्थोंमें अथवा समस्त काव्यशास्त्रके विवेचक ग्रन्थोंमें। मुख्यतः शृंगार रसका ही वर्णन किया गया है। इन ग्रन्थोंमें उदाहरण तो ललित प्रस्तुत किये गये

ह, किन्तु विवेचनका कोई प्रयत्न सस्कृतके पूर्व तथा उत्तरपक्षके समान नहीं दीखता। हिन्दीमें केशव, देव, उजियारे कवि, सामसिंह, ग्वालकवि, भारतेन्दु, हरिऔध तथा रामचन्द्र शुक्लने नवीन चिन्तनका मार्ग दिखाया है। भारतेन्दुसे आधुनिक कालका उन्मेष हुआ है। रीतिकालमें केशवने भोज द्वारा कथित अनुरागके प्रकाश तथा प्रच्छन्न नामक दो भेदोंके अनेक प्रसंगोंपर घटित करनेकी असफल चेष्टा की और इसी प्रकार शृंगारके अन्तर्गत अन्य रसोंके अन्तर्भावका उनका प्रयत्न भी निष्फल रहा। देवने भानुदत्तके समान रसके लौकिक, अलौकिक तथा उनके भी शृंगारादि नौ रस एव स्वात्मिक, मानोरथ, औपनयिक भेद किये। वह शृंगारको ही एकमात्र रस मानते हैं। धर्मसे अर्थ, अर्थसे काम, कामसे सुखकी उत्पत्ति मानते हुए सुखका रस शृंगार बताया गया है और शृंगारके प्रति उत्साहसे वीर आदि, निर्वेदसे शान्त, वीरत्न आदिकी उत्पत्ति मानी है। काव्य, जीवन और रसका सम्बन्ध स्थापित करके उन्होंने जीवनके लिए काव्यकी उपयोगिता और उसमें रसको सार तत्त्व बताया है। भानुदत्तके अतिरिक्त भोज तथा भरतका प्रभाव भी इनपर दिखाई पड़ता है। इनके बाद उजियारे कवि(१७८० ई०)ने 'जुगलरसप्रकाश' ग्रन्थमें प्रश्नोत्तर-शैली अपनाकर केवल नौ रसोंकी ही प्रतिष्ठा की है और उन्हींके अन्तर्गत वात्सल्य, भक्ति, कार्पण्य आदिको मान लिया है। वस्तुतः नवीन चिन्तनकी दृष्टिमें १७८२ ई०के आसपास रामसिंहका 'रसनिवास' ग्रन्थ उल्लेखनीय है। इन्होंने मनोविकार तथा भावका अन्तर बताते हुए भानुदत्तके अनुकरणपर रसानुकूल मनोविकारमात्रको ही भाव माना है। हास्य रसका स्थायी हास न बताकर 'हसता' कहा गया है और उसके 'नाट्यशास्त्र'के अनुकूल स्वनिष्ठ तथा परनिष्ठ, दो भेद किये गये हैं। भरतने जिस प्रकार हास्यके हसित, उपहसित आदि भेद किये हैं उसी प्रकार नामान्तरसे इन्होंने मुसुकानि, हसनि, विहसनि, उपहसनि, अपहसनि तथा अतिहसनि, छ भेद बताये हैं। इनमेंसे दो-दोको क्रमशः उत्तम, मध्यम तथा अधम कहा गया है। भानुदत्तके समान शान्त रसके साथ मिथ्या ज्ञानरूप स्थायीके आधारपर माया रसकी कल्पना भी की गयी है, किन्तु विवेचन वैसा नहीं है। मुख्य विषयता यह है कि रसके आधारपर काव्यको अभिमुख, विमुख तथा परमुख नामक तीन कोटियों की गयी है। परमुखके प्रधान दो भेद हैं—अलङ्कारमुख एव भावमुख। विमुख रसहीन काव्य होता है और अभिमुख रसपूर्ण। ये भेद क्रमशः गुणीभूत व्यंग्य, अव्यंग्य तथा ध्वनि-भेदोंके समान हैं। देवके समान रसके लौकिक तथा अलौकिक भेदोंकी भी इन्होंने स्वीकार किया है और शृंगारादिको लौकिक ही बताया है। इनके पश्चात् ग्वाल कवि(१८४७ ई०)ने 'रसरग' ग्रन्थमें अलौकिक भेदके स्वात्मिक, मानोरथिक तथा औपनयिक भेदोंमेंसे शृंगारादि नौ रसोंकी औपनयिकका भेद बताया है। एक और नवीनता यह है कि इन्होंने प्रत्येक इन्द्रियके आठ आठ सात्त्विक माने हैं, जो तर्कसंगत और व्यावहारिक नहीं हैं। इनके दोनों विचारोंमें इसी प्रकारकी अमंगति है।

हाव-भावके क्षेत्रमें भी कुछ नवीनता लानेका प्रयत्न किया गया था। हावोंमें भिखारीदास(१८वीं शती)ने 'साहित्यदर्पण'की अठारह नायिका अलङ्कारोंके साथ 'बोधक' तथा 'हेला' भी जोड़ दिये हैं, जिनमें हेला तो अगज अलङ्कार है ही और बोधकका आधार केशवका 'बोध' हाव है। भावोंमें केशवने जुगुप्सा स्थायीके स्थानपर अशक्त शब्द 'निन्दाका प्रयोग किया और दासने रुद्रटके प्रेयान्के आधारपर प्रीतिको ही भाव माना। देवने भानुदत्तके आधारपर छल संचारीकी स्थापना की और वितर्क संचारीके विप्रतिपत्ति, विचार, सशय, अध्यवसाय नामक भेद किये। इन्होंने काम-दशाओंके अनेक भेद भी प्रस्तुत किये और आठों सात्त्विकोंका स्मरणमें ही अन्तर्भाव कर दिया। मचारियोंके शरीर तथा आन्तर भेद करके क्रमशः सात्त्विक तथा व्यभिचारी भावोंका वर्णन किया गया। यह भेद भी वस्तुतः 'रसतरंगिणी'में प्रभावित है। इस प्रकार हिन्दी रीतिकालमें नवीनता प्रदर्शनकी चेष्टा तो रही, किन्तु वस्तुतः वह जहाँतहाँसे सस्कृतके आधारपर ही हुई। साथ ही गहन विवेचनका अभाव भी रहा।

आधुनिक कालमें भारतेन्दुका नाम दाम्य, सरय, वात्सल्य, मधुर तथा आनन्द रसोंकी अवतरणाकी दृष्टिमें उल्लेख्य है। उनके पश्चात् हरिऔधने 'रसकलस'में वात्सल्य रसका प्रबल समर्थन किया तथा शृंगारादि रसोंके उदाहरणके साथ रसका विशद निरूपण करनेकी चेष्टा की। कन्हैयालाल पोद्दार, भानु, गुलाब राय आदिके रस-विवेचनके ग्रन्थोंके प्रकाशनसे सस्कृत-पद्धतिका पुनरुत्थान हुआ और गुलाब रायके 'नवरस' ग्रन्थमें आधुनिक मनोविज्ञानके प्रकाशमें भी प्रत्येक रसका थोड़ा बहुत विचार किया गया। हिन्दीके पुराने लेखकोंने सस्कृत लेखकोंके विचारोंकी तुलना भी हुई, किन्तु निष्पत्ति और माधारणीकरण अथवा नवीन रसोंकी उद्भावना और रसाभासका विशद और विस्तृत विचार न हुआ। इस कामको गुलाब रायने अपने 'सद्धान्त और अध्ययन' ग्रन्थमें एक सीमातक पूरा किया। आधुनिक कालमें वास्तविक महत्त्वके अधिकारी रामचन्द्र शुक्ल हैं, जिन्होंने रसका न केवल मनोविज्ञानके प्रकाशमें विवेचन किया, अपितु आधुनिक विदेशी काव्यकी परिस्थितियोंके विचारसे भी रसके भारतीय स्वरूपकी स्थापना की। साधारणीकरणके प्रश्नपर अपने विदेशी और देशी अध्ययनके आधारपर मौलिक चिन्तनकी धाराका सूत्रपात किया। रस और रसानुभूतिके स्वरूप, उसके प्रकार और कोटियोंपर उनके विचार उल्लेखनीय हैं (दे०—'साधारणीकरण')। रसकी ऐसी स्थापना दीर्घ कालके पश्चात् हुई। इनके पश्चात् इधर पुनः इस अध्ययनकी प्रवृत्ति जाग्रत हुई जो नगेन्द्र आदिके शोध-ग्रन्थोंके रूपमें प्रकट हो रही है। इन प्रवृत्तियोंमें यूरोपीय अध्ययनके साथ भारतीय चिन्ताधाराके सम्यक् सन्तुलनकी चेष्टा की जा रही है और आधुनिक काव्यमें रसका महत्त्व परखा जा रहा है।

—आ० प्र० दी०

**रसांतर्ध**—यह सौन्दर्यशास्त्रका शब्द है, जिसे हरद्वारीलाल शर्माने अपनी पुस्तक 'सौन्दर्यशास्त्र'में प्रयुक्त किया है। इस शब्दका अंग्रेजी पर्याय 'एस्टेटिक डिस्टेन्स'



है। अभिनवगुप्तने रसानुभूतिकी सात बाधाओंका निरूपण किया है, जिनमेंसे एकका नाम है 'स्वगतपरगतत्वनियमेन देशकालविशेषवेशः' अर्थात् प्रेक्षकता 'स्व' पर, देश-काल, आदिकी विशेषतासे इतना आविष्ट होना कि वह उसे मुला ही नहीं पावे। नाटक आदि देखते समय जो प्रेक्षक अपने और प्रेक्षणीय वस्तुके भेदको मुला नहीं पाता, वस्तुमें तन्मय नहीं हो जाता, उसके साथ एक प्रकारका तादात्म्य अथवा नाधारण्य स्थापित नहीं कर लेता, उसमें रसोद्रेक सम्भव नहीं। लेकिन प्रेक्षक और वस्तुके बीच अत्यन्त अभेदकी समापत्ति भी रसोद्रेकमें बाधक ही है। जब प्रेक्षक नारी घटनाओंका आरोप अपनेमें करने लगता है तो उसकी स्थिति उस सामान्य व्यक्तिकी-सी हो जाती है जो स्वयं सुख-दुःख भोग रहा हो। अतः जिन प्रकार वह सामान्य व्यक्ति अपने ऊपर घटित घटनाओंमें रसास्वादन नहीं कर सकता उसी प्रकार वह प्रेक्षक भी नाटक आदिमें रसानुभूति नहीं कर पाता। अतः कुशल प्रेक्षक अपनेको वस्तुमें उचित अन्तरपर रखकर ही रसास्वादनमें समर्थ होता है। इस अन्तरको 'रसान्तर्य' की मज्ञा दी गयी है। —ह० ना०

**रसाभास**—रसनिष्पत्तिके लिए अपेक्षित पूर्ण औचित्यके आशिक अभावमें जब सङ्ख्यकी रसके स्थानपर रसके आभासकी प्रतीति हो अथवा रस-परिपाक न होकर रस केवल आभासित होकर ही रह जाय, उस अवस्थामें प्राचीन आचार्यों द्वारा 'रसाभास' की स्थिति मानी गयी है। अभिनव-गुप्त (१०-११ अ० ६०) ने अपने 'ध्वन्यालोकलोचन' में रसामानको 'शुक्तो रजताभासवत्' अर्थात् सीपीमें रजतके आभास जैसा बताया है। रसामान होनेपर रस-दृशा बनी रहती है या नष्ट हो जाती है, इस मौलिक प्रश्नपर आचार्यों-में मतभेद रहा है। रस और रसाभासके आधारभूत औचित्य-अनौचित्य परस्पर विरोधी हैं, अतः एक मत रसाभासको रसका विरोधी मानता है। परन्तु जगन्नाथ (१७-१८ अ० ६०) और उनसे पूर्व अभिनवगुप्त, दोनोंने अनेक तर्क देकर सिद्ध किया कि रसाभासमें पूर्णतया रसका अभाव नहीं होता। अपने प्रतीतिकालमें रसाभास रस जैसा ही आस्वाद्य रहता है, पर जब बुद्धि अनौचित्यतक पहुँच जाती है तो सारी रसानुभूति रसामान बनने लगती है। ध्वनि-मनके प्रतिपादकाने कदाचित् इसीलिए रस और रसाभास, दोनोंको ही ध्वनिके अन्तर्गत रखा है। मूल रसकी अनुभूतिसे रसाभास आ-जानेपर अन्य रसकी प्रतीति भी उसके द्वारा हो सकती है, ऐसी सम्भावना अभिनवगुप्तने मानी है।

तेरहवीं शती ईसवीके एक नस्त्रुत काव्याचार्य शिंग-भूपालके 'रसानुबन्धाकर' नामक ग्रन्थमें रसाभासपर विशेष विचार किया गया है। रसाभासके परिभाषा-स्वरूप इसमें लिखा है कि जब 'अग रस' अविनीत अमात्य-की तरह बढकर अपने स्वामी 'अंगी रस'को आच्छादित कर ले तो रसाभास हो जाता है। शिंगभूपालने रसाभासके भेद भी प्रदर्शित किये हैं, जैसे, शृंगार-रसाभास चार प्रकार-का बताया गया है—१ अराग, २ अनेक राग, ३. तिर्यक् राग, ४ न्येच्छ राग। तेरहवीं शतीके ही एक अन्य आचार्य शा-दाननयने 'भावप्रकाशन' में रसाभासकी निम्नलिखित

परिभाषा दी है जो पूर्वाक्त परिभाषाकी ही अधिक निश्चयात्मक परिणति-सी है—'भागद्वय प्रविष्टस्य प्रधानस्यैकमागता। रसाना दृश्यते यत्र तत्स्यादाभासलक्षणम्।' अर्थात् जहाँ अप्रधान रसके दो भाग हो जायँ और प्रधान एक ही भाग रह जाय वहाँ रसाभास लक्षित होता है। 'भाव-प्रकाशन' के पष्ठाधिकारमें बताया गया है कि शृंगार रसका रसाभास हास्यके मिश्रणसे, हास्यका वीमत्ससे, वीरका भयानकसे, अद्भुतका वीमत्स तथा करुणके सङ्गेषमें, रौद्रका शोक और भयके आवेगमें, वीमत्सका अद्भुत तथा शृंगारके सन्मिलनसे, भयानकका वीर तथा रौद्रके 'सयोग'से तथा इसी प्रकारका अन्य परस्पर विरोधी रसोंके अनौचित्य-पूर्ण सन्मिश्रणसे रसाभास उत्पन्न होता है।

रसमें अनौचित्य किस-किस प्रकारने और कैसे-कैसे हो सकता है, इसका व्यापकतासे विचार किया गया और उसके नैतिक एवं सामाजिक पक्षकी ओर भी दृष्टि डाली गयी। 'साहित्यदर्पण' में त्रिवेदाय (१४ अ० ६०) ने रसामान-की समस्यापर इसी दृष्टिकोणसे प्रकाश डाला है। लगभग ऐसी ही दृष्टि 'रसगंगाधर' में पण्डितराजकी भी रही है। उन्होंने विभावमें अनौचित्य न मानकर रत्यादिक स्यावी भावोंके अनुचिन रूपमें प्रवृत्त होनेसे रसाभासकी उत्पत्ति बनायी है। इस सन्दर्भमें विशेष विवेचन 'काव्यमें रस' शीर्षक शोध-प्रबन्धमें आनन्दप्रकाश दीक्षितने किया है (नवम अध्याय)।

हिन्दीके आचार्य कवियोंने रसाभासकी जो परिभाषाएँ दी हैं वे अधिकतर परिपाटीबद्ध हैं—१ कुलपति मिश्र—'अनुचित है रसभाव जहाँ, ते कहिये अभास।' (२० २० पृ० ३०)। २ चिन्तामणि त्रिपाठी—'अनुचित विषय करति जु है सोई रस आभास।' (क० कु० क० त० पृ० २१४)। ३ पद्माकर—'रसाभास अनुचित करम, करव अजोग्य विलास। हास्य करव गुन निगमको, सुत पितुसो रत नाम। (पद्या० पृ० ७५)। ४ मिखारीदास—'रस सो भासितु होतु है, जहाँ न रसकी बात। रसाभास तासों कहे जे है मति अवदात।' (२० सा०)। ५ प्रतापसाहि—'जहाँ अनुचित रस भावको, रसाभास तहँ जानि। रस-ग्रन्थन अवगाहिने कविजन कहत बखानि।' (का० वि० ३)। इन परिभाषाओंसे रसाभासकी स्थितिका कठिनाईसे सामान्य बोध हो हो पाता है। किनीने मौलिक प्रश्नको नहीं उठाया। प्रायः सभी कवियोंने नस्त्रुतके पूर्ववर्ती आचार्योंकी अनौचित्यकी बातको दोहरा दिया है।

गंगाप्रसाद अग्निहोत्रीकी 'रसवाटिका' की चतुर्थ ब्यारी- (पृ० १०७-१२८) में अनुचित प्रसंगके सन्दर्भ तथा अयोग्य वर्णन, दोनोंसे ही रसामान होनेका उल्लेख है। लेखकने राधाकृष्णके प्रेमको राधाके परकीया-भावके कारण शृंगारका रसाभास मान लिया है। और भी कुछ मतोंके अनुसार कृष्णचरितमें ऐसे अनेक तत्त्व पाये जाते हैं, जैसे, कृष्णका बहुनायकत्व तथा अल्पावस्था आदि, जिनके कारण कृष्णकाव्यके बहुतेरे स्थल रसका संचार न करके रसाभास उत्पन्न करते हैं। सङ्ख्यकी विवेकशक्ति और मुस्कारके अन्तर्गमे भी अनुभूति मित्र हो सकती है। एक ही वर्णन

किसी सहृदयको रस और किसीको रसाभाससे युक्त लग सकता है। अतः रसाभासके लिए कोई निश्चित नियम बना देना कठिन है। (विशेषके लिए दे०—‘भावाभास’)। —जु० ग०

**रसाभिव्यक्ति-दे०—**‘रसनिष्पत्ति’, एक पर्याय।

**रसिया**—सगीतशौकी धारणा है कि रसिया ध्रुपद-धरानेकी चीज है। रसिया ब्रजके लोकगीतोंमें अपने वैशिष्ट्यके कारण प्रसिद्ध और प्रिय है, जो सभी अवसरोंपर अपना प्रभाव डालनेकी क्षमता रखता है। ध्रुपदकी शैलीको सम्भवतः लोक-प्रचलित रसियाका शास्त्रीय स्वरूप कहा जा सकता है। हिन्दुस्तानी सगीतको जो देय ब्रजभाषा तथा स्वामी हरिदाससे प्राप्त हुआ उसका श्रेय बहुत कुछ रसियाके लोक और शास्त्रीय, दोनों स्वरूपोंको है। ‘आईने अकबरी’में दो प्रकारके गीतोंका उल्लेख है—मार्ग और देशी। देशी शैलीमें ध्रुपद विशेषतः उल्लेखनीय है, जो चार चरणोंके द्वारा विना छन्द और मात्राकी बन्दिशोंके शृंगारप्रधान विषयको व्यक्त करनेकी सामर्थ्य रखता है। ‘आईने अकबरी’में जिस ध्रुपदका उल्लेख है वह कदाचित् रसियासे सम्बन्धित हो।

रसिया होलीका प्रमुख गीत है। होलीके अनेक गीत रसियाकी ढालोंमें गाये जाते हैं। लोककवि घासीराय, सनेहीराय, छीतरमल आदि कवियोंके ब्रजभाषामें अनेक रसिये प्रचलित हैं। हिन्दीके प्रसिद्ध सन्त कवियोंने भी राधा और कृष्णकी लीलाओंके वर्णनमें रसियाको प्रभावित किया है। शृंगार प्रधान विषय रसियामें खिले हैं। वरसानेकी होली, राधा और कृष्णके मनोविनोद और प्रेम-प्रसंग प्रायः रसियामें वर्णित हैं। रसियाका तर्ज सीधा और सामूहिक गानके अतिरिक्त व्यक्ति-परक अभिव्यक्तिके अनुरूप है। —श्या० प०

**रसेश्वर-दर्शन**—(रस=द्रव। रसेश्वर=द्रवोंका राजा पारद। रसेश्वर-दर्शन=पारद-साधनपर आश्रित दर्शन) शैवागमोंमें और शैव पुराणोंमें पारदको शिवका वीर्य कहा गया है, इसीलिए प्रसिद्ध दार्शनिकोंने भी पारद-साधनमें गहरी रुचि ली। पतञ्जलिने दूसरी शती ईसाके पूर्व पारदके रसायनपर प्रकाश डाला। नागार्जुनने पारदके प्रयोगपर सबसे पहला महत्त्वपूर्ण कार्य किया, इसके बाद शाक्त और शैव दर्शनोंके मर्जनात्मक युग (६०० ई० से १३०० ई० तक)में इसका वैज्ञानिक प्रणालीपर विकास हुआ, यही रसेश्वर-दर्शनके रूपमें माधवके ‘सर्वदर्शनसंग्रह’में प्रख्यात हुआ। १२वीं शतीमें लिखे गये ‘रसार्णव’ और १४वीं शतीमें लिखे गये ‘रसरत्नसमुच्चय’में भस्मीकरण, जारण, मारण, अध पतन, ऊर्ध्वपातन, स्वेदन, स्तम्भन जैसी जटिल प्रक्रियाओंका विशद निरूपण किया गया है और साधकके लिए साधनावस्थामें कैसे रहना चाहिये, इसपर भी प्रकाश डाला गया है। यह दर्शन-तन्त्र और आगमोंकी शाखा है, क्योंकि इसकी दार्शनिक मान्यता बहुत-कुछ तन्त्रकी ही है, शब्दावली भी लगभग वही है, तत्त्वभीमासा भी वही है, केवल पारदकी विन्दुप्रतीकताका विस्तार और विश्वके भौतिक स्रष्टाके ऊपर विशेष ध्यान इसकी अपनी विशेषता है। —वि० नि० मि०

**रहस्यवाद**—अपनी अन्तःस्फुरित अपरोक्ष अनुभूति द्वारा

सत्य, परम तत्त्व अथवा ईश्वरका प्रत्यक्ष साक्षात्कार करनेकी प्रवृत्ति रहस्यवाद है। यह प्रवृत्ति मनुष्यकी प्रकृतिका एक अवियोज्य अंग रही है और रहस्यानुभूति सम्भवतः मनुष्यकी श्रेष्ठतम एवं उदात्ततम अनुभूति है। इसकी अभिव्यक्ति सभ्यताके प्रायः सभी स्तरों, देशों और कालोंमें होती रही है। रहस्यवाद उतना ही पुरातन है जितनी कि स्वयं मानवता। रहस्यवाद और रहस्यवादी किसी जाति, धर्म या देशविशेषमें सीमित नहीं रहे हैं। रामडेके शब्दोंमें सभी देशों और सभी युगोंके मर्मियों (रहस्यवादी साधकों) का एक अथवा शाश्वत समाज है, जो जाति, धर्म और राष्ट्रगत सीमाओंसे नितान्त रहित है। उनकी मर्मानुभूतिकी असीमता और चिरन्तनता देश-कालके परे है।

मनुष्यकी यह प्रवृत्ति अद्वितीय है। यह उसको सामान्य जीवनके विषयोंसे विमुख एवं विरक्त कर देती है और जिस प्रकार पादपकी जड़ स्वतः ही पृथ्वीके केन्द्रकी ओर चलती है, उसी प्रकार उसकी चेतनाको स्वयं अपने भीतर, अपने मूल उत्सकी ओर जानेके लिए विवश कर देती है। रहस्यवादी साधकके लिए रहस्यानुभूतिका सत्य उतना ही असन्दिग्ध होता है जितना कि स्वयं उसका अपना अस्तित्व, अथवा साधारण मनुष्यके लिए जितना असन्दिग्ध यह गोचर जगत् है। अतएव रहस्यानुभूति व्यक्तिगत धर्मका आधार बनती आयी है। अनुभूतिके उन परम क्षणोंमें आत्मा एक नयी शक्तिसे ओत-प्रोत, नूतन और असीम आनन्दसे आक्रान्त और अभिभूत, एक अनन्त सुहृद् शिव और सुन्दर तत्त्वमें निमज्जित, मुक्त और पवित्रीकृत अनुभव करती है। कभी-कभी ऐसी मर्मानुभूतिके साथ-साथ अलौकिक शब्द, ध्वनि आदि सुनाई पड़ती है, अलौकिक ज्योति अथवा रूपोंके दर्शन होते हैं, अन्य विचित्र शारीरिक परिवर्तन घटित होते हैं। किन्तु ऐसी बातें अन्य तीव्र मानसिक प्रक्रियाओंके साथ भी कभी-कभी घटती हैं। अतः उन्हें सन्तोंकी मर्मानुभूतिका अनिवार्य लक्षण नहीं माना जा सकता। श्रेष्ठ प्रकारकी रहस्यानुभूतिसे श्रेष्ठतम स्तरके जीवनका उद्भव होता है। परम उदात्त, निःस्व, निरहकार, असीम प्रेम और करुणायुक्त, पवित्रतम, सन्तका-सा जीवन, उत्कृष्ट रहस्यानुभूतिका अवश्यम्भावी परिणाम होता है। सच्ची रहस्यानुभूतिके उपरान्त व्यक्तिका आमूल दिव्य परिवर्तन-सा हो जाता है।

मर्मा साधक परम सत्यकी खोज करता है, किन्तु अपनी इस खोजमें वह ज्ञानप्राप्तिके सामान्य साधनोंका उपयोग न करके एक दूसरे ही साधनका प्रयोग करता है। ज्ञानकी प्राप्ति साधारणतया आप्त वचनो, ज्ञानेन्द्रियों एवं बौद्धिक प्रक्रियाओंसे की जाती है। मर्मा इन सभी साधनोंकी अपूर्व और अपर्याप्त मानता है। उसकी धारणा है कि परम सत्यका वास्तविक ज्ञान मनुष्यकी अपनी एक शक्तिविशेष द्वारा ही प्राप्त हो सकता है, और वह है सहज ज्ञान, अन्तःस्फुरित, अपरोक्षानुभूति द्वारा ज्ञान प्राप्त कर सकनेकी शक्ति। अपनी इस शक्तिकी विकसित और सूक्ष्म करनेके लिए वह अनेक साधन करता है, लेकिन वह बुद्धि, मकल्प और भावनात्मक पक्षोंका विरोधी नहीं होता, न उनका बहिष्कार ही करता है। अंकर और

एकहार्ट जैने महात्माओंने बुद्धिका सम्यक् प्रयोग सिद्धान्त-पक्षमें किया है, और वह तो मर्मा साधकोंकी सर्वसामान्य नान्यता है कि सन्त्य और भावनाओंका सम्यक् परिष्कार और समायोजन किये बिना कोई भी साधना नहीं हो सकती और न ईश्वरका दर्शन ही हो सकता है। इसीलिए प्रायः सभी सन्त अपनी नामान्य नैसर्गिक प्रवृत्तियोंमें धुब्ध और उनके परिमार्जन तथा उदात्तकरणमें दत्तचित्त दिखलाई पड़ते हैं। कभी वे 'मोसों कौन कुटिल रख कामी', 'मैं पतितनको टीको', 'ममता तू न गयी मन मोति' कहकर अपनी भर्त्सना करते हैं, कभी 'कबहुँक ऐसी रहनि रहोंगो'-का नकल करते हैं और कभी 'चरिया'को जैसीकी तैसी रख देनेपर बालसुलभ उहाससे भर उठते हैं। सगुणोपासक मर्मा साधक तो अपनी भाव और शक्ति-सम्पदाका आश्रय ग्रहण करके ही इष्टदेवकी कृपाका भागी बनता है। इस प्रकार यद्यपि मर्मा इन तीनों पक्षोंका समुचित उपयोग कर लेता है, फिर भी अपरोक्षानुभूति ही उसका प्रधान साधन रहती है। रहस्यवादका आग्रह केवल इनका ही है कि बुद्धिकी समस्त भाग-दौड़के उपरान्त परम तत्त्व रहस्यका एक ऐसा अक्षर रह जाता है जो उसके लिए अगम्य है और जिसे अन्त स्फुरित सहज ज्ञानके द्वारा ही जाना जा सकता है। रहस्यानुभूतिका सत्य त्वतन्त्र है। बौद्धिक स्तरपर किसी दर्शनके खण्डन मण्डनपर वह निर्भर नहीं है। उसके निकट ईश्वर ज्ञानका विषय नहीं, अनुभूति है। रहस्यानुभूतिमें ज्ञाता और ज्ञेय एक हो जाते हैं। वहाँ ज्ञान बुद्धिके विश्लेषणसे नहीं, वरन् ज्ञेय और ज्ञाताके तादात्म्यसे प्राप्त होता है।

दार्शनिक दृष्टिमें रहस्यवाद अष्ट बहुत व्यापक है और किसी एक विशिष्ट दार्शनिक मतके लिए उमका प्रयोग करना उचित नहीं प्रतीत होता। रहस्यवादी साधकोंके अन्तर्गत निर्गुण ब्रह्मवादी, उपनिषदोंके श्रुति, लाओ त्से, प्लेटिनस, ज़रर और एकहार्ट, मनु ईश्वरके उपासक प्रभु ईसा, वैष्णव, ईसाई और मुसलमान सन्त तथा किसी भी निर्गुण या सगुण परम तत्त्व अथवा ईश्वरमें विश्वास न करनेवाले, किन्तु फिर भी योगसाधनाका आश्रय लेनेवाले बौद्ध और जैन साधकोंको कुछ विद्वानोंने सम्मिलित किया है। इस व्यापक स्तरपर रहस्यवादकी सर्वसम्मत दार्शनिक मान्यताओंको सूत्रबद्ध कर सकना कठिन है। अपेक्षाकृत मकीर्णतर दृष्टिकोणमें रहस्यवादकी कुछ व्यापक धारणाएँ मानी जा सकती हैं।

अपनी विधिम रहस्यवाद अनुभववादी और यथार्थवादी है। वह किसी आप्त वचनमें विश्वास न करके स्वयं अपनी प्रत्यक्ष और असन्दिग्ध अनुभूतिमें विश्वास करता है। अपनी साधनाके साध्य ईश्वर, ब्रह्म, परम तत्त्व, ताओ आदिके अस्तित्वको पूर्ण स्वतन्त्र मानता है। उसकी सत्ता रहस्यवादी-के लिए न्यय अपनी सत्ताकी भाँति अथवा साधारण मानवके निकट इम जगतकी सत्ताकी भाँति असन्दिग्ध है। वह ईश्वरके अस्तित्वमें श्रद्धाभात्र नहीं रखता, वह उसके प्रत्यक्ष ज्ञानका दावा करता है। उस परम तत्त्वका साक्षात्कार सम्भव है। परमतत्त्व एक और अद्वितीय है। ईश्वर, मन, वाणी, शक्तियों और बुद्धिके परे है, अनिवर्त्तनीय और

वर्णनातीत है। उसका वर्णन 'ऐसा नहीं' 'ऐसा नहीं'-नेति-नेति द्वारा निषेधात्मक रूपमें ही किया जा सकता है। उसके सभी वर्णन अपूर्ण हैं और अपूर्ण रहेंगे। वह नाम-रूप तथा बुद्धिके समस्त प्रवर्गोंमें रहित है। मनुष्यकी आत्मा भी ठीक इसी तरहकी है। वर्णनातीत और शब्दयातीत है। परम तत्त्व यानी विराट् ब्रह्म और व्यष्टि आत्मा अभिन्न हैं। 'तत्त्वमसि' वही तू है, 'सोऽहं' मैं वही हूँ, 'अहं ब्रह्मास्मि' मैं ब्रह्म हूँ, आदि उपनिषद्-वचन और सूक्तियोंका 'अनलहक' इसी सत्यको व्यक्त करनेवाले चिरन्तन वाक्य हैं। अतएव आत्मा परम तत्त्वका साक्षात्कार अन्तर्जगत् और वहिर्जगत्, दोनोंमें समान रूपसे कर सकती है। जो बाहर है वही भीतर है। दोनों पूर्ण तादात्म्य हैं। सम्यक् साधना द्वारा यह ज्ञान प्राप्त कर सकना सम्भव है और यह ज्ञान प्राप्त करना मनुष्यके जीवनका परमतम निश्चय है। उसकी उपलब्धिका पथ नैतिक और आत्मिक साधना है।

रहस्यवादकी सर्वव्यापकताके सम्बन्धमें ऊपर कहा जा चुका है। आदिम समाजोंमें रहस्यवादका उत्कृष्ट रूप नहीं मिलता। उनमें यह विश्वास अवश्य प्रचलित है कि देवता, भूत-प्रेत तथा अन्य दैवी शक्तियाँ मनुष्यकी चेतनापर अधिकार करके उसे विशिष्ट शक्ति-सम्पन्न बना देती हैं। पवित्रताकी भावना, और उन शक्तियोंसे सम्पर्क स्थापित करनेके लिए विश्वास किया जाता है कि दैवी शक्तियाँ कुछ चुने हुए व्यक्तियोंको अपना यन्त्र बना लेती हैं। मेलेनेसिअनोंकी माना और आइरोक्वीयोंकी ओरेण्डा नामक शक्तियाँ इसी प्रकारकी हैं। जहाँतक साधनोंके द्वारा व्यक्तिको इन शक्तियोंके सम्पर्कमें लाने और उनमें अपनेको पूरित कर लेनेका प्रश्न है, हम उसे आरम्भिक प्रकारका रहस्यवाद कह सकते हैं। इसी प्रकार साइबेरियाके शामानवादी समाजोंमें इष्टदेवतासे सम्पर्क स्थापित करनेके लिए आदिम कर्मकाण्टकी व्यवस्था है। विविध उपाय करने समाधि जैसी अवस्था उत्पन्न की जाती है। उनका विश्वास है कि ऐसी दशा में मनुष्यकी आत्मा शरीर छोड़कर चली जाती और देवतामें संयुक्त हो जाती है। प्रायः अन्य सभी आदिम समाजोंमें ओझा लोग किसी-न किसी प्रकारसे रहस्यवाद अथवा योगका प्रयोग करते हैं।

जैसा कि ऊपर सज्जेन किया जा चुका है, बौद्ध धर्म ब्रह्म या ईश्वर जैसे किसी परम तत्त्व और मनुष्यकी आत्मामें विश्वास नहीं करता और न ब्रह्मके साक्षात्कारको मनुष्यके जीवनका व्यय मानता है। भगवान् बुद्धने मनुष्यका लक्ष्य निर्वाण और उसका साधन आर्य-अष्टांगिक मार्ग बतलाया है। इसके अतिरिक्त, बुद्ध अत्यन्त बुद्धिवादी और उपयोगितावादी थे। अतएव सामान्य प्रकारके रहस्यवादका स्थान, जिसका लक्ष्य किसी परम तत्त्व या ईश्वरका साक्षात्कार है, बौद्ध धर्ममें नहीं है। किन्तु यदि रहस्यवादके अन्तर्गत पराबौद्धिक प्रज्ञा या बोधिकी प्राप्ति तथा उसके निमित्त योगाभ्यास जैसे साधनोंका प्रयोग भी मान लिया जाय तो हममें भी हमें रहस्यवादका व्यावहारिक रूप मिल जायगा। बुद्धोपदिष्ट स्वयं आर्य-अष्टांगिक मार्गका अन्तिम पद समाधि है। स्वयं बुद्धकी भी प्रज्ञा अथवा बोधिकी प्राप्ति अपरोक्ष-नुभूति द्वारा ही हुई थी। बौद्धचर्यामें योगाभ्यास, मानसिक

एकाग्रता, समाधि जैसी दशा उत्पन्न करनेके लिए विविध साधनोंकी व्यवस्था है। श्रेष्ठ बौद्ध साधक शील-सम्पदाका ही अर्जन नहीं करता, वह उत्तम योगी भी होता है। चीन और जापानमें विकसित तथा अब भी प्रचलित बौद्ध धर्मकी ध्यानसम्प्रदाय-शाखाओं परम सत्यके स्वरूपकी अपरोक्षानुभूति, उसमें आकस्मिक अन्तर्दृष्टि प्राप्त कर लेनेपर ही बल दिया गया है। महायान बौद्ध धर्ममें अमिताभ बुद्धकी उपासना आरम्भ होनेसे उसमें रहस्यवादका सामान्य तत्त्व भी सम्मिलित हो गया। बौद्ध धर्मके तान्त्रिक विकासमें भी रहस्यवादका तत्त्व वर्तमान था।

चीनमें लाओ त्जेके सिद्धान्त भारतीय रहस्यवादसे मिलते हैं। उसने परम 'तत्त्वको 'ताओ' अथवा मार्गका नाम दिया। उसके अनुसार ताओ स्वर्गसे उच्चतर और पूर्वतर है, कालके भी पूर्व उसकी सत्ता थी, व्यक्त ईश्वरके पहले भी वह वर्तमान था। वह प्रकृतिका विधान है, शाश्वत, अपरिवर्तनशील, अगोचर, प्रथम हेतु, सर्वव्यापक है। उसका वर्णन निपेधात्मक-नेति-नेति-दंगसे ही किया जा सकता है। उसको प्राप्त करना मनुष्य-जीवनका परम ध्येय है। इसके निमित्त लाओ त्जेने निवृत्ति, पूर्ण शून्यता, इच्छाके आत्यन्तिक नाश और अपनी सम्पूर्ण सत्ताको ताओके अधीन एव समर्पित कर देनेका उपदेश दिया है। लाओ त्जेने ईश्वरका किञ्चित् भी वर्णन नहीं किया है। वह मनुष्यका परम कर्तव्य अपनी इच्छा और अपनी सत्ताको ताओको समर्पित करके उमका यन्त्र बन जाना ही मानता है।

प्राचीन यूनानकी प्रधान प्रवृत्ति यद्यपि बौद्धिक और ऐहिक थी, फिर भी रहस्यवादका सूत्र वहाँ भी मिलता है। दार्शनिक पाइथागोरस रहस्यवादी था। आरफिक रहस्यवादी विविध रहस्योंसे सम्बन्धित कर्मकाण्ड किया करते थे। सुकरातके समाधि जैसी अवस्थामें जाने और दिव्य शक्तिसे पूरित हो उठनेका वर्णन मिलता है। प्लेटोने अपने सलापोंमें आरफिक रहस्यवादियोंका मजाक उड़ाया है और उनके कुछ विचारोंको स्वीकार भी किया है। प्लेटो स्वयं एक महान् रहस्यवादी था। अपने 'सिपोसिम' नामक सलापमें उसने रहस्यानुभूतिका प्रतीकात्मक वर्णन दिया है। प्लेटोके शिष्य प्लोटिनसकी भी गणना ससारके महान् रहस्यवादियोंमें होती है। उसने रहस्यवादकी दार्शनिक पृष्ठभूमि दी और अरब तथा यूरोपके रहस्यवादियोंपर महान् तथा व्यापक प्रभाव डाला।

ईसाई धर्मके प्रवर्तक प्रभु ईसामसीहका जीवन आदर्श रहस्यवादीका जीवन है। उनके शब्द ईश्वरके प्रत्यक्ष साक्षात्कार और सान्निध्यजन्य अमित गम्भीरता और बलसे व्याप्त हैं। स्वयं बाइबिल रहस्यवादका एक श्रेष्ठ ग्रन्थ है। उसके एपिस्तल्स नामक अग्रेमें ईश्वरके प्रत्यक्ष साक्षात्कारकी दिव्यानुभूतिका वर्णन है। सन्त पालकी श्रद्धा, आस्था और विश्वासका आधार यह दिव्य साक्षात्कार ही है। ईसाई धर्मके अन्तर्गत रहस्यवादी सन्त और साधक प्रायः सदैव ही होते रहे हैं। ईसाई रहस्यवादपर प्लोटिनस और नव्य प्लेटोवादियोंका बहुत प्रभाव पड़ा है। छद्मनामी डायोनाइसन, जान स्कॉटम एरिजेना, केरवोके बर्नाड, माहस्टर,

एकहार्ट, होलर, सुतो, टेरेसा, कृसाके निकोलस, ब्रूनो, साइलिसस, वोएम, दौंते, ब्लेक, क्रूसके सन्त जान, सेलसके फ्रांसिस, मैडम गुयाँ मोलिनोझ आदिकी गणना प्रमुख ईसाई रहस्यवादियोंमें होती है।

इस्लाम धर्ममें रहस्यवादी साधनाका सूत्र स्वयं हजरत मुहम्मदके जीवनमें मिलता है। उन्होंने तापसी साधनों, रात्रिजागरण, व्रत, प्रार्थनाओं आदिकी उपयोगितापर बल दिया है। इन साधनोंका प्रयोग वे स्वयं भी करते थे। किन्तु एक आन्दोलनके रूपमें इस्लामके अन्तर्गत रहस्यवादका सूत्रपात सूफीवादमें हुआ। आरम्भिक सूफी इस्लामसे घनिष्ठ रूपसे सम्बद्ध थे। आगे चलकर दूसरी शती हिजरीमें वसराकी महिला सन्त रविआने रहस्यवादी प्रेमका सिद्धान्त प्रचारित किया। तदनन्तर ईश्वरके प्रति भक्ति और उससे मिलनके रहस्योंकी अभिव्यक्ति लौकिक प्रमाण और सुरापानकी शब्दावलीमें होने लगी। तीसरी शती हिजरीमें इस्लामके ईश्वरवादके विरोधी सर्वेश्वरवादी सिद्धान्तका विकास हुआ। आगे चलकर सीरियामें अन् सुलेमान अल दारानीने ज्ञान और आनन्दके माध्यमसे रहस्यानुभूतिके सिद्धान्तकी स्थापना की। ईरानके अन् याजिद (८७४ ई०)ने सर्वेश्वरवाद स्वीकार करके फनका सिद्धान्त प्रतिपादित किया। तीसरी शती हिजरीतक सूफी सम्प्रदाय (दि०) सुसघटित हो गया। साधनाके पथ-प्रदर्शक ग्रन्थोंकी रचना हुई। साधनामें अनेक सीढ़ियाँ पार करनी होती हैं—प्रायश्चित्त, परिवर्जन, त्याग, दरिद्रता, धैर्य, ईश्वरमें विश्वास, ईश्वरेच्छामें सन्तोष आदि। इनके उपरान्त आध्यात्मिक अनुभूतिकी मय, आशा, प्रेम, ध्यान और साक्षात्कारकी दशाएँ आती हैं। सूफी साधनासे दरिद्रता, तप और पवित्रतायुक्त जीवन तथा मद्गुरुकी कृपा अनिवार्य है। गजाली, जलालुद्दीन रूमी, हाफिज, उमर खैयाम, निजामी, सादी और जामी प्रसिद्ध ईरानी सूफी कवि हैं। सूफियोंका प्रभाव भारतवर्षमें भी पड़ा और यहाँ भी अनेक प्रसिद्ध सूफी सन्त और कवि हुए हैं।

रहस्यवाद और रहस्यवादी साधनाका प्रमुख देश भारत है। अत्यन्त प्राचीन कालसे लेकर आधुनिक समयतक इस देशमें रहस्यवादी साधना होती रही है। वैदिक युगमें विशुद्ध रहस्यवादी साधना प्रमुख नहीं थी और ऋग्वेदमें उसके सकेत प्रचुर मात्रामें नहीं मिलते, किन्तु तप, व्रत और पुरुष सम्बन्धी विचारोंमें उसके बीज अवश्य उपलब्ध होते हैं। किन्तु उपनिषदें भारतीय रहस्यवादका हृदय हैं। उपनिषदें वह हिमालय हैं, जिनसे वेदान्तकी विविध गंगाओंको धाराएँ प्रवाहित हुई हैं। उपनिषदोंमें ही परम तत्त्व और व्यष्टिकी आत्माके वास्तविक स्वरूपपर प्रकाश डाला गया है। वह परम तत्त्व एक और अद्वितीय, शान्त और अनन्त, सत्-चित्-आनन्द, अलक्षण और निर्विकार, समस्त जगत्का अधिष्ठान, ब्रह्म है। मनुष्यकी आत्मा भी ऐसी ही और उससे अभिन्न है। इसीलिए ऋषि श्वेतकेतुने कहता है—'तत्त्वमसि'—वही तू है। उपनिषदोंमें कोई एक सुस्पष्ट दार्शनिक विचारधारा नहीं मिलती। शंकर, रामानुज, मध्व, वल्लभ, निम्बार्क आदि आचार्योंने अपनी-अपनी दार्शनिक मान्यताओंके अनुसार उपनिषदोंका भाष्य

किया है। वस्तुतः उनमें सर्वेश्वरवाद, अद्वैत, विशिष्टाद्वैत, द्वैताद्वैत, द्वैत व्याप्ति सभी मतोंके अनुकूल उक्तियाँ मिल जाती हैं। किन्तु जहाँतक व्यावहारिक साधना-पद्धती बात है, उपनिषदोंका आग्रह प्रत्यक्ष रहस्यानुभूति और ज्ञान प्राप्त करनेपर है। त्याग, वैराग्य, श्रद्धा, तप, पवित्र जीवन और योगाभ्यास साधनके रूपमें स्वीकार किये गये हैं। उपनिषदोंको मुख्यतया ज्ञानमार्ग, निर्गुण उपासनाका प्रतिपादक माना जाता है।

सगुणोपासक भक्ति-सम्प्रदायके रहस्यवादकी परम्परा भी बड़ी प्राचीन है। उपनिषदोंकी उपासनामें भक्तिपर विशेष बल नहीं दिया गया है, किन्तु भक्तिमार्ग आत्म-समर्पण और भक्तिके द्वारा उसी लक्ष्यपर पहुँचना चाहता है। 'भगवद्गीता' में भक्तिको बहुत महत्त्व दिया गया है और उसमें श्रीकृष्णने ज्ञानी भक्तको अपना सर्वाधिक प्रिय कहा है। दक्षिणके आलवार सन्तों और वैष्णव आचार्योंने सगुण रहस्यवादी साधनाका प्रचार देशभरमें कर दिया। मध्य-युगमें भक्ति-आन्दोलनका अभूतपूर्व प्रस्फुटन हुआ। बृहन्मार्च, चैतन्य महाप्रभु, रामानन्द, तुलसीदास, चरदास, मीराबाई, तुकाराम, नरसी मेहता आदि प्रमुख मध्ययुगीन भक्त हैं।

मध्ययुगमें रहस्यवादकी निर्गुण शाखाका भी विशेष प्रस्फुटन हुआ। इसके प्रमुख प्रतिनिधि कबीर, नानक, रैदास, ब्रम्हदास, दादू इत्यादि हैं। नाथ-सम्प्रदायकी परम्परामें गोरखनाथका नाम अग्रगण्य है।

आधुनिक कालमें भी भारतमें रहस्यवादकी धारा प्रवाहित रही है। भारतीय पुनरुत्थान-युगके अग्रणी राजा राममोहन राय औपनिषदिक रहस्यवादमें आस्था रखते थे। महर्षि देवेन्द्रनाथ ठाकुर विख्यात रहस्यवादी साधक थे। रामकृष्ण परमहंसके प्रादुर्भावसे रहस्यात्मक साधनाकी और भी बल प्राप्त हुआ। उनके प्रमुख शिष्य स्वामी विवेकानन्द तथा अन्य शिष्योंने उनका सन्देश देश-विदेशमें फिर विकसित किया। ब्राह्मसमाज भी ऐसी ही साधनाका पोषक था। उत्तरभारतमें स्वामी रामतीर्थ और ईसाई सन्त माधु सुन्दर सिंहके नाम इस सन्तन्धमें उल्लेखनीय हैं। रवीन्द्रनाथ ठाकुर मर्मा साधक थे। दक्षिणमें श्री रमण महर्षिने निर्गुण रहस्यवादकी साधनाका मार्ग विशेष रूपसे आलोकित किया। प्रयाग विश्वविद्यालयके दर्शन विभागके भूतपूर्व अध्यक्ष रामचन्द्र दत्तात्रेय रानडे अपने जीवन और साहित्यसे रहस्यवादका प्रतिपादन करते रहे। अरविन्दकी साधना-पद्धतिमें भी रहस्यवादके तत्त्व हैं। रहस्यवादी आधारपर स्थापित होनेवाला एक नया सम्प्रदाय राधात्वासी-मत है, जिसका प्रधान केन्द्र दयालबाग, आगरामें है।

रहस्यवादने समय मानवीय सृष्टतिपर व्यापक प्रभाव छोड़ा है। वस्तुतः वह मानवीय चेतनाके प्रमुख और उदात्ततम निर्णायक तत्वोंमेंसे है। उसने साहित्य और कलाको प्रेरणा दी है और सृष्टतिके निर्माणमें योग दिया है। रहस्यवादी भावनाने प्रेरित साहित्यका परिमाण विशाल है। पश्चिममें प्लेटोके तद्विषयक मलाप, प्लेटिनम-की कृतियाँ, डॉलेकी डिवाइन कॉमेडी, सन्तोंके आत्मचरित

तथा साधनाविषयक ग्रन्थोंको प्रचुर मर्यादा है। रहस्यानुभूतिका वर्णन बड़े-सबसे और टेनिसनकी कविताओंमें भी मिलता है। दूसरे महायुद्धके उपरान्त पश्चिमके बौद्धिकोंमें रहस्यवादके प्रति एक नयी अभिरुचि उत्पन्न हुई है। इनमें एल्डम हक्सले और क्रिस्टोफर आइशर उदके नाम प्रमुख हैं। पूर्वमें रहस्यवादसे प्रेरित साहित्य और भी प्रचुर है। ईरानके सूफी कवियोंका नाम ऊपर लिया ही जा चुका है। भारतमें उपनिषद्, 'ब्रह्मसूत्र', 'भगवद्गीता' तथा इन तीनों-पर विविध आचार्योंके भाष्य, 'योगवासिष्ठ', 'महाभारत'के अंश, 'भक्तिसूत्र', 'श्रीमद्भगवत्' आदि रहस्यवादके प्रसिद्ध प्राचीन ग्रन्थ हैं। शंकराचार्य तथा अन्य आचार्यों और विद्वानोंकी तत्सम्बन्धी कृतियोंकी संख्या प्रचुर है। यदि तन्त्रोंके उदात्त पक्षको रहस्यवादी साधना माना जा सके तो विशाल तन्त्र-साहित्य भी इसके अन्तर्गत आ सकता है। हिन्दीके आरम्भिक कवि रहस्यवादी सिद्ध ही हैं। मध्ययुगमें निर्गुण और सगुण धाराओंके रहस्यवादियोंकी कृतियाँ तो हिन्दी साहित्यकी अक्षय निधि हैं। कबीर, नानक, दादू, चरदास, तुलसीदास, मीराबाई आदि सैकड़ों रहस्यवादी कवियोंने हिन्दी साहित्यको अमूल्य कृतियाँ दी हैं। अन्य भारतीय भाषाओंमें भी रहस्यवादका विशाल साहित्य है। आधुनिक कालमें रामकृष्ण परमहंसके उपदेश, स्वामी विवेकानन्द, स्वामी रामतीर्थ, रमण महर्षि, अरविन्द, देवेन्द्रनाथ ठाकुर, रवीन्द्रनाथ ठाकुर, रामचन्द्र द० रानडे आदिकी कृतियोंसे भारतका रहस्यवादी साहित्य समृद्ध हुआ है। हिन्दीके क्षेत्रमें इधर कोई काव्य-प्रतिभा-सम्पन्न सच्चा रहस्यवादी साधक नहीं हुआ। रवीन्द्रनाथ-की विश्वव्यापी ख्यातिसे प्रभावित होकर छायावादी युगमें कुछ कवियोंने रहस्यवादी शैलीमें कविता अवश्य की, किन्तु सच्ची अनुभूति और जीवनसे प्रेरित न होनेके कारण उसे कृत्रिम रहस्यवाद ही कहा जा सकता है। —आ०रा०शा०

**रहस्यानुभूति**—लौकिकतासे विमुख होकर जब किसी अज्ञात, रहस्यमय अलौकिक शक्तिके प्रति राग, उत्सुकता, विषय, जिज्ञासा, लालसा-एव मिलनानुभव व्यक्त किया जाने लगता है तब उस अनुभव-वेद्य अवस्थाको रहस्यानुभूति-की अवस्था कहते हैं। इसे दिव्यानुभूति भी कह सकते हैं, क्योंकि उसका सम्बन्ध अलौकिक शक्तिसे होता है। अंग्रेजीमें इसे 'मिस्टिक फीलिंग' कहेंगे। ज्ञानी जिस रहस्यको साधनाके द्वारा सुलझाता है, अनुभूतिप्रवण उसीको निवेदन और रागानुभवके द्वारा प्रकट करता है। दोनों एक ही शक्तिको आलम्बन स्वीकार करते हैं, किन्तु दूसरा व्यक्ति उससे अनेक रागात्मक सम्बन्ध जोड़कर विरहानुभूति भी व्यक्त करता है, कभी वह उससे एकाकारिताका अनुभव करता है। यद्यपि रामचन्द्र शुक्ल इसे भारतीय काव्यमें रवीन्द्रनाथ ठाकुरके माध्यमसे यूरोपीय प्रभावमात्र मानते हैं और अलौकिक शक्तिके प्रति लालसाकी अभिव्यक्तिको झूठा या कृत्रिम रहस्यवाद मानते हैं, तथापि 'प्रसाद'ने इने वैदिक कालसे आगत भारतीय विचारके रूपमें ही स्वीकार किया है। भारतीय सन्तों, सूफियों, रहस्यवादी कवियोंमें इस आध्यात्मिक रहस्यानुभूतिकी प्रभावशालिनी अभिव्यक्ति दीन पद्ती है। 'प्रसाद', पन्न, 'निराला' तथा



महादेवी वर्मा आदि इस प्रकारके हिन्दी काव्यके प्रतिनिधि कवि हैं। —आ० प्र० दी०

**रागानुरागसंबंधरूपा भक्ति**—यह रागके द्वारा भगवान्से सम्बन्ध स्थापित करानेवाली भक्ति है। रूप गोस्वामीने गौणी भक्तिके एक उपभेदके अन्तर्गत ही इस भक्ति-प्रकारको रखा है। (भ० २० सि०, पू० वि० २० ६२) भक्त और भगवान्के मध्य सम्बन्धके विचारसे इसके चार प्रकार हैं—(१) दास्य, (२) सख्य, (३) वात्सल्य, (४) दाम्पत्य। हनुमान्को दास्य, सुदामा, उद्धव और अर्जुनको सख्य, नन्द-यशोदाको वात्सल्य तथा राधा एवं रुक्मिणीको दाम्पत्य-भावका आदर्श माना जाता है। (हिन्दी काव्यमें वर्णित इन भावोंके उदाहरणोंके लिए दे०—‘आसक्तियाँ’) —वि० मो० श०

**राजचर्या**—राजशेखरने अपने कविशिक्षा (दि०) ग्रन्थ ‘काव्यमीमांसा’के दसवें अध्यायमें राजाओं द्वारा आयोजित कवि-परिषदोंका विस्तृत वर्णन किया है। राजशेखरका कहना है कि राजा लोग कवियों और काव्यों तथा अन्य विद्वानोंकी परीक्षाके लिए ब्रह्म-सभाका आयोजन करें। उज्जयिनीमें ऐसी ही ब्रह्म-सभाओंमें कालिदास, मेण्ठ, भारवि जैसे कवियोंकी परीक्षा हुई थी और पाटलिपुत्रकी सभाओंमें उपवर्ष, वर्ष, पाणिनि, पिंगल, व्याडि, वररुचि, पंतजलि जैसे आचार्योंकी परीक्षा हुई थी। इन परिषदोंसे तत्कालीन राजदरबारोंके वातावरणका आभास मिलता है और उनमें कवियोंके स्थानका रूप भी स्पष्ट होता है। —म० प्र० ल०

**राजसी भक्ति**—दे०—‘गौणी भक्ति’

**राजस्थानी**—राजस्थानकी बोलियोंका समूह, हिन्दीभाषा प्रदेशके सीमान्तपर अवस्थित है। राजस्थानी बोलियाँ मौलिक दृष्टिसे पश्चिमी हिन्दीसे बहुत भिन्न नहीं हैं। राजस्थानीकी चार बोलियाँ हैं—१ मेवाती—अहीरवादी—यह अलवरमें तथा दिल्लीके दक्षिणके प्रदेशमें गुड़गाँवके आस-पास बोली जाती है। २ मालवी—इस बोलीका केन्द्र मालवा प्रदेश है। ३ जयपुरी—हाड़ौती—यह जयपुर, कोटा और बूंदीमें बोली जाती है। ४ मारवाड़ी—मेवाड़ी—यह मारवाड़ तथा मेवाड़ प्रदेशकी बोली है।

राजस्थानी प्रदेशकी साहित्यिक भाषा हिन्दी है तथा मुद्रण आदिके लिए नागरी लिपिका प्रयोग होता है। राजस्थानके निवासी अपने व्यवहारमें नागरीके ही एक उपरूप ‘महाजनीका’ प्रयोग करते हैं, जिसका प्रचार मारवाड़ियोंके व्यापारके साथ-साथ प्रायः समस्त उत्तर-भारतमें हो गया है। —स०

**राधावल्लभी संप्रदाय**—मध्ययुगके कृष्णभक्ति-सम्प्रदायोंमें अन्यतम राधावल्लभी संप्रदायके संस्थापक गोसाईं हित हरिवंश थे। ‘हित’ उनका उपनाम था। इसलिए इस सम्प्रदायको हरिवंशी सम्प्रदाय भी कहते हैं। इस सम्प्रदायका कोई दार्शनिक मतवाद नहीं है, अतः यह केवल साधनमार्ग है, तात्त्विक दृष्टिसे इसके अनुयायियोंने भी बहुत दिनोंतक कोई विचार नहीं प्रकट किये। इसके सम्बन्धमें जो भी जानकारी प्राप्त हो सकती है वह हित हरिवंशकी रचनाओं—‘हित चौरासी’ और ‘राधा-

सुधानिधि’(संस्कृत)से अथवा उनके अनुयायी हरिराम न्यास और ध्रुवदासकी रचनाओंसे। नाभादासने ‘भक्तमाल’में हरिवंश गोसाईंकी भजनकी रीतिको अत्यन्त गूढ़ और रहस्यमयी कहा है। इसे वस्तुतः भली भाँति तो वही जान सकता है जो उनके पुन्यका अनुयायी हो। नाभादास केवल इतना जानते हैं कि इसमें विधि और निषेधके लिए कोई स्थान नहीं है। राधाके चरणोंकी उपासना और राधा-कृष्णके केलि-कुजकी खवासी-चाकरी करना ही भक्तका एकमात्र कर्तव्य है। (भक्तमाल छ० ९०) प्रियादासने भी ‘भक्तमाल’के इस कथनकी टीका करते हुए कहा है कि ‘हित’-जीकी रीतिको कोई लाखोंमें एक जान पाता है। इस भक्ति-मार्गमें राधाको ही प्रधानता दी जाती है, कृष्णका ध्यान उसके बाद किया जाता है। इस भक्तिका भाव अत्यन्त विकट है। स्वभावकी अनुकूलता तथा कृपाकी प्राप्तिसे ही उसे प्राप्त किया जा सकता है। प्रेमकी ही उसमें प्रधानता है, जिससे विधि और निषेध उपेक्षणीय हैं।

राधावल्लभी सम्प्रदायके साहित्यमें अध्यात्मपक्षका विवेचन बहुत कम हुआ है, भक्तिका प्रकाशनमात्र उसमें मिलता है। कवियोंने राधा-कृष्णकी कुज क्रीड़ा और सुख-विलासका ही मधुर और ललित चित्रण किया है। कर्म और ज्ञान-मार्गका इसमें स्पष्टतया खण्डन करके प्रेम-भक्तिका प्रतिपादन किया गया है। भक्तके लिए यही अपेक्षित है कि राधा-कृष्णकी नित्य-केलिका सतत ध्यान करता हुआ आनन्दमग्न रहे। राधावल्लभी मतमें केवल संयोग-सुखकी लीला ही स्वीकृत है, वियोगकी भावना मान्य नहीं है। निकुंज-लीलाका मनन ही परम रस माधुरी भाव है। इसी भावका चित्रण ‘हित-चौरासी’ तथा सम्प्रदायके अन्य ग्रन्थोंमें हुआ है।

सम्प्रदायकी पारिभाषिक शब्दावलीमें ‘हित’ शब्द सबसे महत्त्वपूर्ण है। इसका अर्थ है मागलिक प्रेम जो परात्परतत्त्व है, अद्वय है, युगलरूप है, इयामा-इयाम या राधा-कृष्ण है। राधा-कृष्ण अभिन्न तत्त्व हैं, वे प्रेमरूप हैं, प्रेमके कारण भी हैं और कार्य भी, वे जलतरंगकी तरह एक-दूसरेमें ओतप्रोत हैं। हरिवंशने अपना रस-सिद्धान्त बताते हुए कहा है—‘यत्किंचिद् दृश्यते सृष्टौ सर्वं हितमयं विदुः’ अर्थात् सृष्टिमें जो कुछ नद-चेतन दिखाई देता है वह सब एक ही वस्तु ‘हित’ प्रेम समझो। प्रेम-तत्त्वके अतिरिक्त अन्य किसीकी भी सत्ता हरिवंश स्वीकार नहीं करते। उन्हें सर्वत्र अपनी प्रेम-स्वरूपा आराध्याका ही दर्शन होता है—‘सर्वान् वस्तुनया निरीक्ष्य परम स्वाराध्य बुद्धिर्मम।’ ‘हित’जीका यह प्रेमाद्वैतका सिद्धान्त श्रुतिके ‘रसो वै स’ वचनसे समर्थन पा सकता है। इस रसरूप ब्रह्मका अवतार श्रीकृष्ण ही है और उनका पूर्ण रस-रूप राधाके साथ मधुर केलिमें ही प्रकट होता है। राधावल्लभका यह रसमय रूप दो प्रकारका होता है—एक ब्रज-रस और दूसरा निकुंज-रस। ब्रज रसमें गोपियोंका उपपत्ति-प्रेम (जार-प्रेम) होता है, अर्थात् यह रस परकीया-भावका होता है। यह केवल अवतार दशामें प्रकट होता है, अतः यह अनित्य है। इससे भिन्न निकुंज-रस नित्य अखण्ड, सदा एकरस रहनेवाला है। उसमें ‘स्व’ और ‘पर’का कोई भेद नहीं है।

ब्रह्म-रस' केवल वृन्दावनमें दृष्टिगोचर होता है, अतः उस नित्य रसको 'श्रीवृन्दावन-रस' भी कहते हैं। श्रीवृन्दावन-रस उसका स्थायी भाव है। परम तत्त्व-रस-रूप राधावल्लभ ही नित्य, सत्य और सच्चिदानन्दवन है। सौन्दर्य, माधुर्य रस और आनन्दकी वे सीमा हैं। वे ही परब्रह्म-ब्रह्मके भी ब्रह्म हैं। वे अवतारी हैं, अवतार नहीं, अक्षिस्फुलिंगवत् सब अवतार उन्हींसे निःसृत होते हैं। सृष्टि, पालन और प्रलयसे उन्हें कोई प्रयोजन नहीं है, क्योंकि वे नित्य रस-मग्न हुए निजरूपा स्वामिनी श्रीराधाके साथ नित्य आनन्द-विहार करते रहते हैं। 'हित'जीके अनुसार राधा और कृष्ण अद्वय हैं, एक ही तत्त्व हैं। राधा ही नहीं, विहारके अन्य अंग वृन्दावन तथा सखियाँ भी अभिन्न हैं, एक प्रेम-तत्त्व-रूप हैं। इस नित्य विहारमें विरहकी कल्पना भी नहीं की जा सकती। यह विहार दिव्य धाम श्रीवृन्दावनमें अनादि-अनन्त रूपसे निरन्तर होता रहता है। श्रीकृष्ण, राधा और सखियोंकी तरह वृन्दावन भी स्थूल और सूक्ष्म दोनोंसे पूरे, अनिवर्चनीय हैं। इस प्रकार इस मनमें 'हित' ही ब्रह्म है, जब-जगम समस्त सृष्टि भी 'हित'का ही स्थूल रूप है, अर्थात् वह नित्य 'हित' इन नाना स्थावर-जगम रूपोंमें जड़ता संचारी भावको प्राप्त हो गया है। वस्तुतः सभी जीव और जड़ सृष्टि उसी एक 'हित-मित्र' प्रेमतत्त्वके चित्रमात्र हैं।

जैसा कि ऊपर कहा गया है, राधावल्लभी मतमें वियोग मान्य नहीं है, उसके अनुसार परकीया और स्वकीया, दोनों भाव अपूर्ण हैं, क्योंकि स्वकीयामें मिलनका ही सुख है, विरह नहीं है तथा परकीया भावमें मिलनका पूर्ण सुख नहीं है। ये दोनों भावनाएँ एकदेशीय और एकांगी हैं। हरिवंशने सारस और चक्राके सवादमें इन दोनों भावोंकी न्यूनता प्रदर्शित की है। प्रियके विरहमें भी चक्राका जीवित रहना प्रेमकी न्यूनताका द्योतक है तथा सारसका नित्य मिलन-सुखका प्रेम विरहानुभवके विना एकांगी है। हरिवंशके अनुसार प्रेमकी पूर्णता वह है जिसमें मिलन-वक्ष्यामें भी विरहकी उत्सुकता और आकांक्षा बनी रहे, जिससे प्रेमकी लवलेशमात्र क्षीणता न हो, प्रत्युत वह नित्य नूतन होता रहे, उसमें निरन्तर आकांक्षा और उमंगकी लहरें उठती रहें। उन्होंने उसे 'प्रेम विरहा' नामसे अभिहित किया है, मिलनमें विरहका भाव नित्य अवृत्तिके अनुभवसे जाग्रत् रहे। अवियुक्त मिलनमें भी सदैव यह अनुभव होता रहे कि कभी मिले ही नहीं, यही 'प्रेम विरहा'-की स्थिति है।

राधावल्लभी मतमें कृष्ण और राधा पुरुष और प्रकृति-रूप हैं। नित्य-विहारी श्रीकृष्ण एकमात्र पुरुष हैं तथा उनकी निज-रूपा 'ह्लादिनी' प्रेमशक्ति राधा परम प्रकृति है। समस्त जगत् इन्हीं युगलकिशोरका प्रतिविम्ब है। राधा ही जड़ और जीव, दोनों प्रकारकी प्रकृतियोंमें सर्वत्र व्याप्त हैं। वे ही सखी हैं, वे ही गोपी। समस्त जीव प्रेम-रूपा गोपी ही हैं। उनमें वे दिव्य गुण विद्यमान हैं जो श्रीकृष्णकी अभिन्न-तत्त्व सखियोंमें हैं। केवल वे निज-स्वरूपको भूल गये हैं, इसी कारण जन्म-मरणके भ्रममें पड़ गये हैं। निज-स्वरूपके स्मृति-भावमें वे प्रेम रूपको प्राप्त

कर सकते हैं। निजरूपका स्मरण कैसे हो सकता है, इसके लिए बताया गया है कि प्रेम-रसकी साधनामें भक्तके दो शरीर होते हैं—एक साधन-शरीर, दूसरा सिद्ध या दिव्य शरीर। साधन-शरीरके द्वारा मनमें प्रेमभावको दृष्ट करनेका उपाय किया जा सकता है। वह उपाय यह है कि भक्त मनमें अपने किसी दिव्य शरीरकी भावना करता रहे। परम सौन्दर्य और माधुर्यके आगार श्रीकृष्णकी अपार लावण्यमयी सखीके रूपके शारीरिक सौन्दर्य, मनोहर वस्त्राभरण तथा हार्दिक अनुरागका ध्यान करते हुए अपने ऊपर उसका पूर्ण भावसे आरोप करनेसे ही यह सम्भव हो सकता है। अतः राधावल्लभी भक्ति-पद्धतिमें इसी सखी-भावका विधान किया गया है। किशोरीरूपमें अपनेको कल्पित करनेसे ही युगल-किशोरकी रस-भावना सम्भव है। भक्त स्वामिनीजीके पार्श्वमें पहुँचनेके लिए उन्हींके समान स्वरूपानुसन्धान करता है और अपनेको उनकी चतुर सुकुमारी किशोरी परिचारिका बनाकर धन्य मानता है। यही स्वरूपानुसन्धान भक्तका दिव्य या सिद्ध शरीर है। इसीके आधारपर राधावल्लभालकी रस-लीलासे पूर्ण साधन्य स्थापित हो सकता है। इसी रूपमें भक्त आकांक्षा करता है कि जो रस श्यामा-न्याममें प्रवाहित रहता है उसका एक कण मेरे हृदयमें भी प्रस्फुटित हो जाय।

हित हरिवंश (सन् १५०२-१५५० ई०) श्रीकृष्णकी वंशीके अवतार कहे जाते हैं। पहले वे मध्व-सम्प्रदायके अनुयायी थे, फिर निम्बार्क-सम्प्रदायमें सम्मिलित हुए। एक बार जब वे अपने निवासस्थान देववन्द (सहारनपुर)से वृन्दावन जा रहे थे तो रास्तेमें एक ब्राह्मणने उन्हें अपनी दो कन्याएँ और एक कृष्णमूर्ति भेंट की। वृन्दावन आकर उन्होंने राधावल्लभ नामसे उस मूर्तिको स्थापित किया और उसपर एक मन्दिर बनवाया। कहते हैं, स्वयं श्रीराधिकाजीने इन्हें वृन्दावन आकर स्वतन्त्र सम्प्रदाय स्थापित करनेका स्वप्नमें आदेश दिया था। सन् १५३४ में राधावल्लभकी मूर्तिका 'पद्म-महोत्सव' हुआ और उसके बाद इन्होंने अपनी राधावल्लभीय भक्ति-पद्धतिका संघटित प्रचार प्रारम्भ किया। ठेठ ब्रजका यह - कृष्णभक्ति-सम्प्रदाय अपने प्रभाव और प्रसारमें कदाचित् वल्लभ-सम्प्रदायके बाद हो आता है। इसने भी काव्य, नगीत और प्रसाधनकला आदिको संरक्षण और प्रोत्साहन दिया तथा भक्तिकालीन समृद्धिमें अन्यतम योग दिया। 'हित-चौरासी' काव्यकी दृष्टिमें भी उच्च कोटिकी रचना है। हित हरिवंशके भक्तिपूर्ण व्यक्तित्वका इतना प्रभाव था कि गौडीय वैष्णव सम्प्रदायके अनुयायी हरिराम व्यास (अनुमानत सन् १४९०-१५९३ ई०), जो सत्सङ्ग शास्त्रार्थ विद्वान् थे, राधावल्लभी मतमें सम्मिलित हो गये। उनकी रचनाका सम्प्रदायकी दृष्टिमें भी महत्त्व है और साहित्यिक दृष्टिमें भी। इसी प्रकार भुवदास (अनुमानत १५७३-१६४३ ई०) स्वप्नमें ही हितजीके शिष्य बन गये थे। इनके छोटे-बड़े चालीस ग्रन्थ मिले हैं, जिनका माधुर्य भक्तिके प्रचारमें महत्त्वपूर्ण योग रहा है। राधावल्लभी मतके कुछ प्रसिद्ध भक्त कवि रीतिकालमें भी हुए हैं, जिनमें चाचा हित वृन्दावनदास (अनुमानत. १७००-१७८७) और श्री हठीजी अधिक प्रसिद्ध हैं। हित वृन्दावनदासके

वीस हजार पद ओर छन्द मिले हैं। गुण और परिमाण, दोनों दृष्टियों से इस सम्प्रदाय ने ब्रजभाषा-काव्य में महत्त्वपूर्ण योग दिया है।

[सहायक ग्रन्थ—(१) हित-चौरासी और राधा-सुधानिधि • हित हरिवंश, (२) व्यासवाणी हरिराम व्यास, (३) भागवत सम्प्रदाय बलदेव उपाध्याय, (४) अष्टछाप और बल्लभ-सम्प्रदाय • दीनदयालु गुप्त, (५) राधावल्लभ-सम्प्रदाय—सिद्धान्त और साहित्य • विजयेन्द्र स्नातक।] —ब्र० व०

**रामकथा**—वैदिक काल के पञ्चात् सम्भवतः छठी शताब्दी ई० पू० में इक्ष्वाकुवंश के सूत्रों द्वारा ऐतिहासिक घटनाओं के आधार पर रामकथा-विषयक गाथाओं की सृष्टि होने लगी थी। इसके फलस्वरूप चौथी शताब्दी ई० पू० तक रामका चरित्र लेकर स्फुट आख्यान-काव्यका प्रचुर साहित्य उत्पन्न हुआ था, जो कोसल प्रदेश तक सीमित न रहकर उत्तर-भारत में फैलने लगा था। उस समय आदिकवि वाल्मीकि ने इस आख्यान-काव्य के आधार पर १२००० श्लोकों के एक विस्तृत प्रबन्ध-काव्य की रचना की, जिसमें रामके निर्वासन-से लेकर अयोध्या में उनके प्रत्यागमन तक अर्थात् प्रचलित रामायण के अयोध्याकाण्ड से लेकर युद्धकाण्ड तक की कथा-वस्तु का वर्णन था। आदिरामायण नर-काव्य ही था, इसमें राम आदर्श मानव और वीर क्षत्रिय के रूप में प्रस्तुत किये गये थे।

वाल्मीकिकृत आदिरामायण का रूप स्थिर नहीं रह सका। वह कई शताब्दियों तक मौखिक रूप से ही प्रचलित था। अतः काव्योपजीवी कुशीलव अपने श्रोताओं की रुचिका ध्यान रखकर लोकप्रिय अंग बढ़ाने तथा कथानक में नवीन सामग्री, विशेषकर अद्भुत रस की सामग्री का समावेश करने लगे। प्रमुख प्रक्षेप ये हैं—कनकमृगका वृत्तान्त, लकादहन, हनुमान् का औषध पर्वत ले आना, सीता की अग्नि-परीक्षा। इसके अतिरिक्त राम कौन थे, सीता कौन थीं, इनका जन्म और विवाह कहाँ, कब और किस प्रकार हुआ था, रावण कौन था, रावण वध के बाद राम-सीता का जीवन कैसा बीता, उनके कौन-कौन सन्तति उत्पन्न हुई आदि—ये अत्यन्त स्वामाधिक प्रश्न थे। जनता की इस जिज्ञासा को सन्तुष्ट करने के उद्देश्य से वालकाण्ड और उत्तरकाण्ड के प्रारम्भिक रूप की रचना कर ली गयी। इस प्रकार हम देखते हैं कि विकास का प्रथम सोपान यह है कि रामकथा रामका अयन अर्थात् रामका पर्यटन न रहकर पूर्ण रामचरित के रूप में परिणत हुई।

अवतारवाद की भावना पहले-पहल 'शतपथब्राह्मण' में परिलक्षित होती है। प्रारम्भ में विष्णु की अपेक्षा प्रजापति को इस सम्बन्ध में अधिक महत्त्व दिया जाता था। बाद में वासुदेव कृष्ण विष्णु के अवतार माने जाने लगे, जिसके फलस्वरूप अवतारवाद को बहुत प्रोत्साहन मिला। साथ-साथ विष्णु का महत्त्व बढ़ने लगा और अवतारवाद की सारी भावना धीरे-धीरे विष्णु में केन्द्रीभूत होने लगी। दूसरी ओर रामकथा के प्रसार के साथ-साथ रामका महत्त्व भी बढ़ने लगा था। परिणाम यह हुआ कि सम्भवतः पहली शताब्दी ई० पू० से लेकर राम और उनके भाई विष्णु के अंशावतार माने जाने लगे। अतः रामायण के कई स्थलों पर

रामावतार-विषयक सामग्री और वालकाण्ड तथा उत्तरकाण्ड में बहुत-सी पौराणिक कथाएँ प्रक्षिप्त की गयीं—इस तरह प्रचलित वाल्मीकि रामायण का वर्तमान रूप उत्पन्न हुआ।

रामकथा की लोकप्रियता ध्यान में रखकर बौद्धों और जैनियों ने भी रामको अपने-अपने धर्म में एक महत्त्वपूर्ण स्थान दिलाया। इस प्रकार रामकथा भारतीय मस्कुति में इतनी व्याप्त हो गयी कि रामको उस समय के तीन प्रचलित धर्मों में एक निश्चित स्थान मिला—ब्राह्मण-धर्म में विष्णु के अवतार के रूप में, बौद्ध धर्म में बोधिसत्व के रूप में और जैन धर्म में आठवें बलदेव के रूप में, जो त्रिपटि महापुराणों में एक है।

अवतारवाद के कारण रामकथा में अलौकिकता की मात्रा अवश्य धीरे-धीरे बढ़ने लगी, फिर भी इसका प्रमुख दृष्टिकोण धार्मिक न बनकर शताब्दियों तक साहित्यिक ही रहा। अतः एक ओर बारहवीं शताब्दी तक के धार्मिक साहित्य में रामकथा का स्थान अपेक्षाकृत गौण है, दूसरी ओर भारतीय तथा भारत के निकटवर्ती देशों के ललित साहित्य में इसकी व्यापकता अद्वितीय है (दे०—'रामकाव्य')। इन बहुविध साहित्यिक रचनाओं में 'आदिरामायण' की आधिकारिक कथा-वस्तु में प्रायः कोई महत्त्वपूर्ण परिवर्तन नहीं किया गया है। लेकिन वालकाण्ड तथा उत्तरकाण्ड के कथानक का अत्यधिक विकास हुआ, उदाहरणार्थ—सीता और हनुमान् की विभिन्न जन्म-कथाएँ, सीतात्याग, कुश-लवचरित तथा रामकथा के निर्वहण के विविध रूप।

अतः विकास का द्वितीय सोपान यह है कि रामकथा आदर्श क्षत्रिय रामका चरित्र न रहकर विष्णु की अवतार-लीला में परिणत हुई और उसी रूप में किंचित् परिवर्तन तथा पर्याप्त परिवर्द्धन सहित समस्त भारत तथा इसने निकटवर्ती देशों में फैल गयी।

बारहवीं शताब्दी ई० के बाद रामभक्ति पूर्ण रूप से पल्लवित होकर रामकथा के स्वरूप पर प्रभाव डालने लगी (दे०—'रामभक्ति')। १४वीं शताब्दी ई० से लेकर समस्त भारतीय रामकथा-साहित्य भक्ति-भाव से ओत-प्रोत है। (उस समय के पूर्व ही रामकथा विदेश में फैल गयी थी, अतः विदेशी रामकथा-साहित्य में भक्तिका अभाव है। (दे०—'रामकाव्य')। उस भक्तिभाव के फलस्वरूप रामकथा का वातावरण बदलने लगा। प्रारम्भ में राम, भरत आदि चारों भाई विष्णु के अंशावतार थे, अब राम परब्रह्म के पूर्णावतार माने जाने लगे और लक्ष्मण, भरत तथा शत्रुघ्न क्रमशः ज्ञेय, शंख तथा सुदर्शन के अवतार। सीता पहले लक्ष्मी-अवतार, किन्तु बाद में पराशक्ति अथवा मूल प्रकृति के रूप में स्वीकृत होने लगी।

रामकथा की आधिकारिक कथावस्तु में भी महत्त्वपूर्ण परिवर्तन होने लगे। सीता राक्षस के वश हुई थीं। यह विचार भक्तों को असह्य और असम्भव प्रतीत हुआ, अतः उपास्य देवी की मर्यादा की रक्षा के लिए भक्तिभाव ने सीता की एक छायामात्रका हरण स्वीकार किया। मूल रामकथा में रावण ने कामवासना से प्रेरित होकर सीताहरण किया था और दण्डस्वरूप वह राम द्वारा मारा गया था। रामकथा के

विकासके द्वितीय सोपानमें दृष्ट राक्षस रावणका नाश ही रानावतारका उद्देश्य है। रामभक्तिके पूर्ण पहचान होनेके साथ यह भावना उत्पन्न हुई कि जो कोई राम द्वारा मारा जाय वह रानका पद प्राप्त कर लेता है, अतः यह माना गया कि रावणने मोक्ष पानेके उद्देश्यसे सीताका अपहरण किया था तथा रामके हाथसे मरकर सायुज्य सुक्ति प्राप्त की थी। इसी तरह कथानकके अन्य गौण प्रसंगोंका दृष्टिकोण भी बदल गया तथा विभिन्न पात्रोंको उग्रता तथा कुटिलता रामभक्तिमें लीन कर दी गयी है।

अब रामभक्तिके प्रादुर्भावके पश्चात् रानकथाकी सन्पूर्ण कथावस्तुका वर्णन एक नवीन दृष्टिकोणसे किया गया है। यह रामकथाके विकासका तृतीय सोपान है—त्रिष्णुकी अवतार-लीलामात्र न रहकर रानकथा भक्तवत्सल भगवान् रामके गुण-कीर्तनमें परिणत हुई।

इस प्रकार रामकथा अनेक रूप धारण करते हुए अनेक - अनेक सन्पूर्ण भारतीय साहित्य तथा निकटवर्ती देशोंमें भी फैलकर ऐशियाई सत्कृतिका एक महत्त्वपूर्ण तत्त्व बन गयी है। कारण यह है कि नानव-हृदयको द्रवीभूत करनेकी जो शक्ति रानकथामें है वह अन्यत्र दुर्लभ है। इसके अनिरिक्त रामकथामें लोकनग्नहकी भावना आदर्शप्रिय भारतीय जनताको अताव्दियोंसे प्रभावित करती चली आ रही है। भारतकी समस्त आदर्श-भावनाएँ रामकथामें, विशेषकर नयागपुरूपोत्तम राम तथा पतिव्रता सीताके चरित्रचित्रणमें केन्द्रीभूत हो गयी हैं। फलस्वरूप राम-कथा भारतीय सत्कृतिके आदर्शवादका उज्ज्वलतम प्रतीक बनकर भारतकी जनताके लिए अत्यन्त कल्याणकारी मिट्टी हुई है।

[सहायक ग्रन्थ—रामकथा . कामिल बुल्के।]—का०बु०

रामकहानी—दे०—‘आत्मकथा’।

रामकाव्य—आदिकवि वाल्मीकिके अनेक अताव्दियों पूर्व रानकथाको लेकर आख्यान-काव्यकी सृष्टि होने लगी थी, किन्तु वह साहित्य अप्राप्य है। अतः वाल्मीकिकृत रामायण प्राचीनतम उपलब्ध रामकाव्य है, इसकी रचना सम्भवतः चौथी अताव्दी ई० पू० के अन्तमें हुई थी। बहुत समयतक मौखिक रूपमें प्रचलित रहनेके कारण इसका रूप स्थिर नहीं रह सका, रामकथाके प्रारम्भिक विकासके साथ-साथ इसमें परिवर्तन तथा परिवर्द्धन किया गया है। समस्त बालकाण्ड तथा उत्तरकाण्डके अतिरिक्त अन्य काण्डोंमें भी बहुत-सी प्रक्षिप्त सामग्रीका समावेश हुआ, यहाँतक कि ‘आदिरामायण’का कलेवर टूटना हो गया (दे०—‘रामकथा’)। प्रचलित ‘वाल्मीकिरामायण’के तीन भिन्न पाठ मिलने हैं—१. दक्षिणात्य पाठ (गुनराजी प्रिण्टिंग प्रेस, बम्बई तथा दक्षिणके नस्करण)। २. गौडीय पाठ (गोरेसियो द्वारा सम्पादित तथा पेरिसमें सन् १८४३ ई०में प्रकाशित, कलकत्ता सत्कृत सिरीजका नस्करण)। ३. पश्चिमोत्तरीय पाठ (दयानन्द महाविद्यालय, लाहौरका नस्करण)। प्रत्येक पाठमें बहुतसे श्लोक, बड़े-बड़े अवतरण तथा पूरे सर्गतक ऐसे हैं, जो किसी एक या अन्य दो पाठोंमें नहीं पाये जाते। इसके अतिरिक्त जो श्लोक दो या तीन पाठोंमें मिलते हैं उनमें भी पर्याप्त मात्रामें अन्तर है तथा श्लोकोंका

क्रम भी दो अथवा तीनों पाठोंमें अलग-अलग है। इस वैभिन्यका कारण यह है कि वाल्मीकिके कई अताव्दियों बाद रामायणको अलग परम्पराओंके आधारपर लिपिवद्ध किया गया है। पाठोंके तुलनात्मक अध्ययनसे पता चलता है कि गौडीय तथा पश्चिमोत्तरीय पाठोंमें अपेक्षाकृत अधिक समानता पायी जाती है। इन दोनोंमें दक्षिणात्य पाठके बहुतसे आर्थ प्रयोग एक ही तरहसे सुधारे गये हैं और बहुतसे अन्य स्थलोंपर भी दोनोंका पाठ दक्षिणात्य नस्करण-में भिन्न होने हुए भी एक है। अतः प्रतीत होता है कि प्रारम्भमें सम्भवतः पहली अताव्दी ई० से रामायणके दो पाठ धीरे-धीरे भिन्न होने लगे थे—उदीच्य तथा दक्षिणात्य। बादमें उदीच्य पाठने दो शाखाओंमें विभक्त होकर गौडीय तथा पश्चिमोत्तरीय पाठोंको जन्म दिया। यद्यपि इन तीनों पाठोंमें पर्याप्त मात्रामें अन्तर पाये जाते हैं। फिर भी आधिकारिक कथावस्तुके दृष्टिकोणसे वे गौण ही हैं (दे०—‘वाल्मीकि रामायणके तीन पाठ’ : नागरीप्रचारिणी पत्रिका, वर्ष ५८, अंक १-२, पृ० १-३५)।

वाल्मीकिकी प्रतिमाने रामकथाको एक ऐसा चित्ताकर्षक तथा मर्मस्पर्शी रूप प्रदान किया था कि आगे चलकर भारतकी काव्यधारा रामकथाको लेकर चलती रही। इसके अतिरिक्त निकटवर्ती देशोंमें भी प्रचुर रामकाव्यकी सृष्टि हुई है। प्रस्तुत परिचयमें क्रमशः बौद्ध तथा जैन साहित्य, संस्कृत-प्राकृत-ललित साहित्य, अन्य भारतीय भाषाओंके साहित्य और विदेशी साहित्यमें रानकाव्यका सिंहावलोकन किया जायगा।

बौद्धोंने ईसवी सन्के कई अताव्दियों पूर्व रामको बोधिसत्त्व मानकर, रामकाव्यको अपने जातक-साहित्यमें स्थान दिया है। इस प्रकार ‘दशरथजातक’, ‘अनामकाजातक’ तथा ‘दशरथकथानम्’, ये तीन जातक उत्पन्न हुए। इनका मूल ज्ञेय सम्भवन. रामकथा सन्बन्धी प्राचीन आख्यान-काव्य है। आगे चलकर बौद्धोंने रामकथाकी लोकप्रियता बढ़ने लगी, अतः अर्वाचीन बौद्ध साहित्यमें रामकाव्यका अभाव है।

बौद्धोंकी भाँति जैनियोंने भी रामकथाको अपनाया, लेकिन जैन साहित्यमें इसकी लोकप्रियता अताव्दियोंतक बनी रही, जिसके फलस्वरूप एक अत्यन्त विस्तृत जैन रानकाव्यकी सृष्टि हुई। विनल सुरिने पहले-पहल ईसवी सन्की तीसरी अताव्दीमें ‘पद्मचरिय’ (प्राकृतमें) लिखकर रामकथाको जैन धर्मके नाँवमें ढालनेका प्रयत्न किया। इसका सत्कृत रूपान्तर रविषेणने सन् ६६० ई० में किया था, जो ‘पद्मचरित’के नामसे प्रसिद्ध है (हिन्दी खड़ीबोली-गद्यके इतिहासमें इस ‘पद्मचरित’का स्थान महत्त्वपूर्ण है—नवम् १८१८ में दोलतरामने इसका भाषामें अनुवाद किया)। आगे चलकर जैन कवियोंने रविषेणके आधारपर रामकाव्यकी रचना की है। प्रमुख काव्य-ग्रन्थ इस प्रकार हैं—सत्कृतमें हेमचन्द्रकृत ‘जैन रामायण’ (१२वीं श० ई०), जिनदामकृत ‘रामपुराण’ (१५वीं अताव्दी ई०) तथा पद्मदेवविजयनगिणकृत ‘रामचरित’ (१६वीं श० ई०); अप-ग्रामे सत्यभूदेवकृत ‘पद्मचरिय’ (८वीं श० ई०); कन्नड भाषामें नागचन्द्रकृत ‘पद्मरामायण’ (११वीं श० ई०),

कुमुदेन्दु-कृत 'रामायण' (१३वीं श० ई०), तथा देवप्प-कृत 'रामविजयचरित' (१६वीं श० ई०)।

जैन रामकथाका एक-दूसरा रूप हमें पहले-पहल गुण-भद्रकृत 'उत्तरपुराण' (३वीं श० ई०) में मिलता है। इसके आधार पर भी संस्कृत, प्राकृत तथा कन्नड में बहुतसे ग्रन्थों की रचना हुई है।

संस्कृत ललित साहित्यके स्वर्णकालमें अधिकांश कवियोंने रामकथाके आधार पर महाकाव्यों अथवा नाटकों की सृष्टि की है। बादमें संस्कृत साहित्य बहुत-कुछ निर्जीव कृत्रिमता की झुंखलाओंमें बँध गया, किन्तु रामकथा-विषयक श्लेषकाव्य, विलोमकाव्य, चित्रकाव्य तथा शृंगारिक खण्ड-काव्य-इस बातका प्रमाण देते हैं कि रामकथा की लोकप्रियता अक्षुण्ण रही।

रामकथा सम्बन्धी प्राचीन महाकाव्योंमें वाल्मीकीय कथानक की ही आधार माना गया है। उन रचनाओं की एक सामान्य विशेषता यह है कि रामायण की अपेक्षा उनमें शृंगारको अधिक स्थान मिला है। 'सेतुबन्ध' तथा 'मट्टिकाव्य' में यह वर्णन राक्षसों की शृंगार-चेष्टाओं तक सीमित रहा, किन्तु 'जानकीहरण' में राम-सीताका सम्भोग-वर्णन भी 'कुमारसम्भव' के अनुकरण पर किया गया है। निम्नलिखित महाकाव्य अधिक महत्त्वपूर्ण हैं—कालिदासकृत 'रघुवंश' में समस्त रामचरितके अतिरिक्त अन्य रघुवंशीय राजाओंका भी चरित्र वर्णित है। फिर भी रामको इस महाकाव्यका प्रधान नायक माना जा सकता है। यद्यपि कालिदासने परम्परागत कथानकमें कोई महत्त्वपूर्ण परिवर्तन नहीं किया, फिर भी उनकी प्रतिमाने एक मौलिक युक्ति द्वारा उनकी वाल्मीकिके अन्धानुकरणसे बचा लिया है। अयोध्याको छोटते समय राम पुष्पक पर बैठकर सीताको वनवासके स्थल दिखलाते हैं और अतीतके सुख-दुःखका स्मरण दिलाकर रामकथा की अधिकाधिक कथावस्तुका एक मर्मस्पर्शी, करुण-रससे ओतप्रोत चित्र प्रस्तुत करते हैं। बादके रामकाव्योंमें इस युक्तिका बहुत अनुकरण किया गया है। महाराष्ट्री प्राकृतमें लिखित 'रावणवध' अथवा 'सेतुबन्ध' की रचना सम्भवतः कश्मीरमें राजा प्रवरसेन अथवा उनके दरबारमें किसी कवि द्वारा, ५वीं अथवा ६ठी शताब्दी ई० में हुई थी। इसके १५ सर्गोंमें रामायणके युद्धकाण्ड की कथावस्तुका अलंकृत शैलीमें वर्णन किया गया है। ६ठी अथवा ७वीं शताब्दी ई० में भट्टिने 'रावणवध' लिखा, जो 'मट्टिकाव्य' के नामसे प्रसिद्ध है। इसके २२ सर्गोंमें व्याकरणके नियमोंके निरूपणके साथ-साथ प्रचलित रामायणके प्रथम छ काण्डों की कथावस्तुका वर्णन किया गया है। मट्टिका पाण्डित्य असन्दिग्ध है, किन्तु उनकी काव्य-प्रतिभा उनकी रचना की कृत्रिमतासे दब गयी है। कुमारदासकृत 'जानकीहरण' में वालकाण्डसे युद्धकाण्ड तक कथानकका वर्णन है। कुमारदासने कालिदास की शैलीका अनुकरण किया है, रचना की विशेषता यह है कि इसमें शृंगार-रसके स्थलोंका बाहुल्य है। आधुनिक समा-लोचक कुमारदासको सिंहलद्वीपका राजा न मानकर उसे ८०० ई० के लगभगका कवि समझते हैं। अभिनन्दकृत 'रामचरित' (नवीं शताब्दी ई०) के ३६ सर्गोंमें राम-लक्ष्मणके

प्रसवण-पर्वत पर वर्षा-निवाससे लेकर कुम्भ-निकुम्भ-वध-तक की कथा वाल्मीकिके आधार पर दी गयी है। रावणके सम्भोग-शृंगारका विस्तृत वर्णन इस काव्य की विशेषता है। भीम नामक कविने ४ सर्गोंके परिशिष्टमें युद्धकाण्डका कथानक पूरा किया है। रचना साधारण है। क्षेमेन्द्रकृत 'रामायण-मञ्जरी' (१०३७ ई०) के ५३८६ श्लोकोंमें रामायण-के पश्चिमोत्तरीय पाठका संक्षेप मिलता है। काव्यके दृष्टिकोणसे इसका कोई भी महत्त्व नहीं है। 'उदारराघव' की रचना १४वीं शताब्दी ई० में साकल्यमल्ल द्वारा हुई थी, इसके १८ सर्गोंमेंसे केवल नौ सर्ग सुरक्षित हैं, जो कथानक-की शूर्पणखाके वृत्तान्त तक पहुँचा देते हैं। इसकी शैली अलंकृत-एव कृत्रिम है। १२वीं शताब्दीके बाद बहुतसे राम-विषयक महाकाव्योंका उल्लेख मिलता है। लेकिन ये प्रायः अप्रकाशित हैं और कम साहित्यिक महत्त्व रखते हैं।

रामकथा सम्बन्धी नाटकोंके अभिनय की प्रथा प्राचीन कालसे चली आ रही है (दि०—'हरिवंश', विष्णुपर्व, अध्याय ९३)। उन प्राचीनतम नाटकोंका लोप हुआ, लेकिन आगे चलकर भी राम-विषयक नाटकों की रचना शताब्दियों तक होती रही। महाकाव्यों की अपेक्षा इन नाटकोंमें परम्परागत कथानकमें अधिक परिवर्तन किया गया है तथा अनेक नवीन पात्रों की भी कल्पना कर ली गयी है। राम-नाटकों की सामान्य विशेषताएँ इस प्रकार हैं—विस्तृत वर्णन तथा सवाद, जिससे इनमें प्रायः गतिका अभाव है, शृंगार रस की व्यापकता (राम-सीताका पूर्वानुराग), आदर्शवादका प्रभाव (वालिबधका परिवर्तित रूप, कैकेयीका दोषनिवारण), अद्भुत रस की सामग्रीका प्रवेश (दि०—'आश्चर्यचूडामणि', 'अद्भुतदर्पण'), पात्रोंका एक-दूसरेका रूप धारण करने की प्रवृत्ति (दि०—'महावीरचरित', 'अनर्घराघव', 'बालरामायण', 'महानाटक' आदि)। १४वीं शताब्दी तक निम्नलिखित रामकथा-सम्बन्धी नाटक उपलब्ध हैं। बादके नाटक साहित्यिक दृष्टिकोणसे बहुत कम महत्त्व रखते हैं।

भासकृत माने जानेवाले दो रामनाटक मिलते हैं—'प्रतिमा' नाटक तथा 'अभिषेक' नाटक। अधिक सम्भव है कि दोनों कालिदासके बाद किसी दक्षिणभारत-निवासी कवि द्वारा रचित हुए हों। 'प्रतिमा' नाटकमें अयोध्याकाण्ड तथा अरण्यकाण्ड की कथावस्तुका सात अंकोंमें वर्णन किया गया है। कैकेयी तथा भरत इस नाटकके प्रमुख पात्र हैं, दशरथ-मरणके चित्रणमें करुण रसका अच्छा परिपाक है। कैकेयीको निर्दोष ठहरानेके लिए एक नयी कल्पना की गयी है। किसी ऋषिके शापके फलस्वरूप पुत्रवियोगके कारण दशरथका मरण अनिवार्य जानकर कैकेयीने वसिष्ठसे परामर्श लेनेके बाद रामको किसी और विकट विपत्तिमें बचानेके उद्देश्यसे उनको वनवास दिलाया। 'अभिषेक' नाटकमें नाटकीय एकताका अभाव है, इसमें वालिवधसे लेकर रामके अभिषेक तक की घटनाओंका वर्णन है। कविने वालि तथा रावणका सहानुभूतिपूर्वक चित्रण किया है। आठवीं शताब्दी ई० पूर्वार्द्धमें भवभूतिने 'महावीरचरित' के सात अंकोंमें राम-सीता-विवाहसे लेकर रामाभिषेक तक की कथा प्रस्तुत की है। इसमें एकता लानेके उद्देश्यसे रामके प्रति रावणका द्वेष नाटकका मुख्य विषय बना दिया



गया है। रावण एक दूत द्वारा सीताके साथ विवाहका प्रस्ताव भेज देता है और इस प्रस्तावकी अस्वीकृतिपर वह अपमानका प्रतिशोध करनेका मकल्प करता है। राम-नाटकोंमें 'महावीरचरित'का स्थान ऊँचा है, फिर भी वीर रसके उग्र भावोंकी अपेक्षा भवभूति शृंगार तथा करुणके कोमल भावोंकी अभिव्यक्तिमें कहीं अधिक सफल हुए हैं। 'उत्तररामचरित' न केवल भवभूतिकी उत्कृष्ट रचना है, जिसे वह कालिदासजी समता कर सकता है, परन्तु वह समस्त रामकाव्यका सर्वोत्तम नाटक भी है। इसमें प्रचलित रामायणके उत्तरकाण्डकी कथावस्तुका एक नवीन रूप प्रस्तुत है। लोकापवादके कारण सीताके निर्वासित किये जानेके पश्चात् भवभूतिने नाटकको सुखान्त बनानेके लिए वाल्मीकिके आश्रममें राम तथा अयोध्याकी जनताके सामने सीता-चरित-सम्बन्धी एक नाटकके अभिनयकी मौलिक कल्पना की है। इसके फलस्वरूप प्रेक्षकगणकी सीताकी निर्दोषताका विश्वास हो जाता है और सीता रामके साथ अयोध्या लौटती है। काव्य सौन्दर्यसे प्लावित आदर्श दान्पत्य-प्रेमका जो करुणात्मक तथा मर्मस्पर्शी चित्रण 'उत्तररामचरित'में प्रस्तुत है, वह सम्भवत ही विश्वसाहित्य-में कहीं अन्यत्र मिल सके। 'कुन्दमाला'की कथावस्तु 'उत्तररामचरित'से मिलती-जुलती है। इसकी रचना धरिनाग द्वारा सम्भवत नवीं शताब्दीमें हुई थी। वाल्मीकि-आश्रमके निकट पहुँचकर राम एक कुन्दमाला देख लेते हैं जिसकी वनावट सीताके सान्निध्यका प्रमाण देती है। इस घटनासे इन नाटकका नामकरण हुआ। मुरारिकृत 'अनर्घराघव'(९०० ई०)में विश्वामित्रके आगमनसे युद्धकाण्ड-तकका वृत्तान्त वर्णित है। कथानकमें जो परिवर्तन किये गये हैं, वे प्रायः 'महावीरचरित'पर निर्भर हैं। इस रचनामें नाटकीय तत्त्वोंका अभाव है, मुरारि पहले कवि सिद्ध होते हैं, नाटककार बादमें। राजशेखरकृत 'बालरामायण'(१०वीं श० ई०) सबसे विस्तृत राम-नाटक है, इस अंकीमें सीतान्वयवरसे रामाभिषेकतककी समस्त कथा भवभूति और मुरारिके अनुकरणपर प्रस्तुत की गयी है। लम्बे-लम्बे वर्णनों तथा भावुकतापूर्ण पदोंके बाहुल्यके कारण यह नाटक रंगमंचके योग्य नहीं रह गया है। महानाटकके दो पाठ मिलते हैं—वगालमें मधुसूदन तथा अन्यत्र ढामोदर मिश्रका, जो मूलरचनाके अधिक निकट है। इस रचनामें १४वीं शताब्दीतक प्रक्षेप किये गये हैं। यह रंगमंचके उद्देश्यसे नहीं लिखा गया, अधिक सम्भव है कि यात्राओंमें इसका पाठ होता था। मायुराजकृत 'उदात्तराघव'(८वीं श० ई०) हालमें प्राप्त हुआ है और अवतक अप्रकाशित है। अक्षिभट्टकृत 'आश्चर्यचूडामणि' दक्षिणभारतमें नवीं शताब्दी-का माना जाता है, लेकिन इनकी इतनी प्राचीनता मन्दिग्ध है। इसमें शृण्णराजके आगमनसे सीताकी अग्निपरीक्षातककी कथा है, अद्भुत रसकी प्रधानता तथा पात्रों द्वारा एक-दूसरेका रूप धारण करनेके कारण इस रचनामें गान्भीर्यका अभाव है। 'प्रसन्नराघव'(१२वीं अथवा १३वीं श० ई०)की रचना महादेवके पुत्र जयदेव द्वारा हुई थी। सीतान्वयवरसे युद्धकाण्डतककी समस्त कथा सात अंकोंमें वर्णित है। यद्यपि जयदेवके काव्य कौशलके मन्वन्ध-

म सन्देह हो ही नहीं सकता, फिर भी 'प्रसन्नराघव' उत्कृष्ट नाटक नहीं माना जा सकता, क्योंकि 'अनर्घराघव'के अन्यानुकरणके साथ-साथ इसमें नाटकीय एकताका नितान्त अभाव स्पष्टता है। हस्तिमल्लकृत 'मैथिलीकल्याण'(१३वीं श० ई०) शृंगार रस प्रधान चार अंकोंका नाटक है, जिसमें राम-सीताके पूर्वानुरागका चित्रण है। सोमेश्वरकृत 'उल्लासराघव'(१३वीं श० ई०)के आठ अंकोंमें विवाहके पश्चात् सीताकी विदासे लेकर युद्धकाण्डके अन्ततककी कथा वर्णित है। सुमद्वृत्त 'दूतागद'(१३वीं श० ई०)में अंगदका दूतकार्य आधिकारिक कथावस्तु है। 'उन्मत्तराघव'(१४वीं श० ई०) नामक प्रेक्षणकमें भास्करभट्टने 'विक्रमोर्वशीय'के चतुर्थ अंकके अनुकरणपर राम द्वारा सीताकी खोजका वर्णन किया है।

संस्कृत साहित्यका प्रथम श्लेषकाव्य रामकथासे सम्बन्ध रखता है। सन्ध्याकर नन्दिकृत 'रामचरित'(१२वीं श० ई०)के २०० आर्या छन्दोंमें रामकथा तथा साथ-साथ वगालके राजा रामपालका चरित्र वर्णित है। १५वीं शताब्दीतक इस प्रकारकी और तीन रचनाएँ मिलती हैं—धनंजयकृत 'राघव पाण्डवीय', माधवमद्वृत्त 'राघव-पाण्डवीय' तथा हरदत्त सूरिका 'राघवनैषधीय'। प्रथम रामकथा-विषयक विलोमकाव्य १६वीं शताब्दीका सूर्यदेवकृत 'रामकृष्णविलोमकाव्य' है, इसके बादके दो 'यादवराघवीय' नामक काव्योंका भी उल्लेख मिलता है। दो अप्रकाशित चित्रकाव्योंके नाम ये हैं—कृष्णमोहनकृत 'रामलीलावृत', वैकटेशकृत 'चित्रवन्धरामायण'। शृंगारिक छण्टकाव्यके क्षेत्रमें प्रायः 'मेघदूत' और 'गीतगोविन्द'का अनुकरण किया गया है। 'मेघदूत'की परम्परामें वैकटदेशिककृत 'हससन्देश' अथवा 'हसदूत' (सीताके प्रति रामका सन्देश), रुद्र वाचस्पतिका 'अमरदूत', वासुदेवका 'अमरसन्देश' आदि; 'गीतगोविन्द'के अनुकरणपर 'रामगीतगोविन्द', 'गीत-राघव', 'जानकीगीता', 'मगीतरघुनन्दन'। इसके अतिरिक्त साहित्यदर्पणकार विश्वनाथका 'राघवविलास', सोमेश्वर-कृत 'रामशतक', मुद्गलभट्टका 'रामार्थाशतक', कृष्णन्दकृत 'आर्यारामायण' आदि रचनाएँ रामकाव्यकी व्यापकताका प्रमाण देती हैं।

विभिन्न आधुनिक भारतीय भाषाओंका प्रथम महाकाव्य अथवा सबसे लोकप्रिय काव्यग्रन्थ प्रायः कोई रामायण है। इसके अतिरिक्त बहुत-सी अन्य रचनाएँ भी रामकथासे सम्बन्ध रखती हैं। यहाँ केवल अपेक्षाकृत महत्त्वपूर्ण सामग्रीका उल्लेख सम्भव है।

द्राविड भाषाओंमें प्राचीनतम प्राप्त राम-काव्य कम्बन-कृत 'तमिल रामायण' है, जिसकी रचना ११वीं शताब्दी ई० में हुई थी। 'वाल्मीकिरामायण'के अतिरिक्त 'जानकी-हरण' इस काव्यके कथानकका आधार है। कम्बनने मरुहृत तथा तमिल काव्य-शैलियोंका समन्वय कर और तमिल साहित्यमें एक नये युगके प्रवर्तक बनकर, तमिल कवियोंमें ही नहीं, भारतीय कवियोंमें भी एक महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त किया है। तेलुगु साहित्यमें बहुत रामकथा-विषयक सामग्री मिलती है, किन्तु निम्नलिखित तीन रचनाएँ विशेष रूपसे उल्लेखनीय हैं—१ 'रंगनाथरामायण', १२वीं शताब्दीमें

बुद्धराजु द्वारा 'छिपदा' छन्दमें रचित तथा रगनाथ नामक सामन्तको समर्पित। २. 'भास्कररामायण', तेलुगुमें सबसे कलात्मक रामकाव्य (१४वीं श० ई०); ३. 'मोछा-रामायण' (१६वीं श० ई०); 'मोछा' नामक कुम्हारिन द्वारा रचित। यह जनसाधारणमें अत्यधिक लोकप्रिय है। मलयालम रामकाव्यकारोंने मौलिकताका प्रदर्शन नहीं किया है। 'रामचरित' (१४वीं श० ई०) मलयालम साहित्यकी प्राचीन रचना है, जिसमें प्रचलित रामायणके युद्धकाण्डकी कथावस्तु वर्णित है। बादमें 'वाल्मीकिरामायण' के दो अनुवाद किये गये हैं—'कण्ठदश-रामायण' तथा 'केरल वर्मा-रामायण'। यहाँका सबसे लोकप्रिय रामकाव्य लगभग १६०० ई० का प्रजुत चन द्वारा 'अध्यात्मरामायण' का अनुवाद है। जैन रामकाव्यके अन्तर्गत कुत्रड भाषाके प्राचीनतम रामकाव्यका रूप उल्लेख हुआ है। ब्राह्मण रामसाहित्यकी सबसे प्रसिद्ध रचना 'तोरवेरामायण' है, जिसकी रचना १६वीं श० ई० में तोरवे नामक ग्रामके निवासी नरहरि द्वारा हुई। इन्होंने 'मैरावण-काव्य' भी लिखा है, जिसमें हनुमान् द्वारा मैरावण-वधकी वर्णन है। आधुनिक आर्य-भाषाओंका रामकाव्य राम-भक्तिके पूर्ण विकासके पश्चात् ही उत्पन्न हुआ है, अतः इसपर प्रायः राम-भक्तिकी गहरी छाप है। उत्तरभारतमें तुलसीकृत 'रामचरितमानस' तथा 'कृत्तिवासीय' रामायण, दोनों अपने-अपने भाषा-क्षेत्रमें अत्यन्त लोकप्रिय हैं तथा शताब्दियोंसे जनसाधारणको आध्यात्मिक वृत्ति एवं नैतिक बल प्रदान करते चले आ रहे हैं। कृत्तिवासने १५वीं श० ई० में पयार छन्दमें अपनी रामायणकी रचना की थी। इसके बादके बगौली रामकाव्यकी प्रमुख रचनाएँ इस प्रकार हैं—चन्द्रावतीकृत 'रामायण' (१६वीं श० ई०), रामानन्दकृत 'रामलीला' (१७वीं श० ई०), कविचन्द्रकृत 'अगद रैवर' (१८वीं श० ई०), रघुनन्दन गोस्वामीकृत 'रामरसायन' (१८वीं श० ई०)। हिन्दी रामकाव्यका परिचय प्रस्तुत कोशमें अन्यत्र मिलेगा (दि०—'हिन्दी राम-साहित्य')। असमिया तथा गुजराती साहित्यमें रामकथाकी अपेक्षा कृष्णकथाको अधिक महत्त्वपूर्ण स्थान मिल गया है, फिर भी इन दोनों भाषाओंका रामकाव्य नगण्य नहीं है। १४वीं श० ई० में माधव कन्दलिने 'वाल्मीकि-रामायण' का असमिया भाषामें पद्यानुवाद तथा दुर्गावरने 'गीति-रामायण' की रचना की थी। असमिया साहित्यके वैष्णव कालके सर्वश्रेष्ठ कवि शंकरदेवने 'रामविजय' नाटक लिखा है। गुजराती साहित्यमें भालणका 'सीतास्वयंवर' अथवा 'रामविवाह' (१५वीं श० ई०) प्राचीनतम रामकाव्य माना जाता था, किन्तु हालमें आशासनकी रामलीला-विषयक पदावली प्रकाशमें आयी है, जिसकी रचना १४वीं श० ई० में हुई थी। आजकले गुजरातमें १९वीं शताब्दीकी गिरधरदासकृत 'रामायण' सर्वश्रेष्ठ मानी जाती है और सबसे लोकप्रिय भी है। सराठीका प्राचीनतम तथा सबसे प्रचलित रामकाव्य एकनाथकृत 'भावार्थ रामायण' है, जिसकी रचना १६वीं शताब्दीमें हुई थी। उड़िया साहित्यमें सबसे प्रसिद्ध रामायणके तीन नाम मिलते हैं—'जगमोहन-रामायण' (कविका दिया हुआ), 'वलरामदास रामायण'

(कविके नामपर) तथा 'दाण्डिरामायण' (छन्दके नामपर), जिसकी रचना १५०० ई० के लगभग हुई थी। उड़ियाकी दो और रामायण प्रसिद्ध हैं—शारदादासकृत 'विलका-रामायण' (१५वीं श० ई०) और एक अपेक्षाकृत अर्वाचीन रचना, जिसका नाम 'विचित्ररामायण' है। 'कश्मीरी रामायण' की रचना १८वीं श० ई० के अन्तमें दिवाकर प्रकाण भट्ट द्वारा हुई थी तथा नेपाली भाषामें भानुभट्टने 'अपना रामायण' १९वीं शताब्दीमें लिखी है।

विदेशमें रामकथाका प्रसार पहले-पहले बौद्धों द्वारा हुआ था। 'अनामजातकम्' तथा 'दशरथकथानम्' का क्रमशः तीसरी और पाँचवीं श० ई० में चीनी भाषामें अनुवाद हुआ था। इसके बादका प्राचीनतम विदेशी रामकाव्य 'तिब्बती रामायण' है, जिसकी रचना सम्भवतः आठवीं श० ई० में हुई थी। पूर्व-तुर्कीस्तानका 'खोतानी रामायण' नवीं श० ई० की है। इन दोनोंमें पर्याप्त मात्रामें समानता है और इनका बृहत्कथा तथा गुणभद्रकृत 'उत्तरपुराण' में सम्बन्ध असन्दिग्ध है।

हिन्देशिया तथा हिन्दचीनमें 'वाल्मीकि-रामायण' प्राचीन कालसे शात है, किन्तु उस समयका कोई साहित्य सुरक्षित न रह सका। हिन्देशियामें आजकल रामकथाके दो रूप मिलते हैं—१ जावाके १२वीं श० ई० के रामायण काकाविनका रूप, जिसका प्रधान आधार मट्टिकाव्य है, २. अर्वाचीन हिकायत सेरी राम (१५वीं श० ई०) का रूप, जो कहीं अधिक लोकप्रिय है, इसके आधारपर आधुनिक समयतक रामकाव्यकी सृष्टि तथा राम-नाटकोंका अभिनय हुआ है। यद्यपि सेरी रामका कथानक 'वाल्मीकि-रामायण' से बहुत-कुछ भिन्न है, फिर भी इसकी आधिकारिक कथावस्तुमें कोई ऐसा महत्त्वपूर्ण परिवर्तन अथवा अपरिवर्द्धन नहीं मिलता, जो अर्वाचीन भारतीय रामकथाओंमें विद्यमान न हो। हिन्दचीन, श्याम तथा ब्रह्म देशमें प्रचलित राम-कथा मुख्यतया सेरी रामपर आधारित है। कम्बोडियाके 'रामकेर्ति' (१६वीं श० ई०) तथा श्यामके 'राम कियेन' (१६वीं श० ई०) में बहुत समानता है, दोनोंमें 'वाल्मीकि-रामायण' तथा सेरी रामका समन्वय करनेका प्रयत्न किया गया है। ब्रह्मदेशका रामकाव्य अपेक्षाकृत अर्वाचीन है। राम-नाटकोंका अभिनय वहाँ १८वीं श० ई० के उत्तरार्द्धमें श्यामसे लाये हुए कौदियों द्वारा प्रारम्भ हुआ था। १८०० ई० में यू. तोने 'राम यागन' की रचना की थी, जो ब्रह्मदेशका सबसे महत्त्वपूर्ण काव्यग्रन्थ माना जाता है।

'रामायण महाकाव्यमादौ वाल्मीकिना कृतम्। तन्मूल सर्वकाव्यानामितिहासपुराणयोः॥' 'बृहद्दर्शपुराण' (अध्याय २५, २८) के इस कथनमें अतिशयोक्तिकी मात्रा कम है। रामायण न केवल संस्कृत साहित्यका प्रथम महाकाव्य है, जिसकी शैली (विशेषकर प्रकृतिचित्रण तथा अलंकारविधान) से अन्य कवि प्रभावित हुए, वरन् उसकी कथावस्तु भी समस्त साहित्यके विभिन्न अंगोंमें व्याप्त है। साहित्यकारोंने भी इस बातका अनुभव किया है। 'प्रसन्नराघव' की प्रस्तावनामें सूत्रधारसे पूछा जाता है कि सब कवि क्यों रामचरित्रका पुनः पुनः वर्णन करते हैं और वह उत्तरमें कहता है—यह कवियोंका

दोष नहीं है, गुणोंका दोष है, जिन्होंने रामको ही अपना एकमात्र आश्रय बना लिया है। इसमें कवियोंका दोष हो अथवा न हो, किन्तु वास्तवमें इसका कारण वात्मीकिकी प्रतिभा ही है। गौड़ रामकथाओंको छोड़कर उपर्युक्त समस्त रामकाव्यपर इनकी छाप स्पष्ट है। अतः यह निर्विवाद है कि विश्वसाहित्यके इतिहासमें ग्रायड ही किसी अन्य कविका प्रादुर्भाव हुआ हो, जो प्रभावकी दृष्टिमें भारतके आदिकवि वाल्मीकिकी तुलना कर सके। हिन्दीके राम-काव्यके लिए दे०—‘हिन्दी राम-साहित्य’।

[सहायक ग्रन्थ—रामकथा • कामिल बुल्के।]—का० ३०

**राम-भक्ति**—भारतीय भक्ति-भावना तथा वैष्णव धर्ममें राम-भक्तिकी व्यापकता देखकर इस तथ्यपर सहज ही विस्वास नहीं होता कि भक्ति-मार्ग तथा वैष्णव धर्मकी उत्पत्ति और विकासके बहुत शताब्दियों बाद राम-भक्तिका जन्म हुआ था।

यज्ञप्रधान ब्राह्मण-धर्मके प्रतिक्रियास्वरूप भागवत धर्म उत्पन्न हुआ था, जिसमें पहले-पहल भारतीय भक्ति-मार्ग पल्लवित हो सका। बादमें भागवतोंके इष्टदेव वासुदेव कृष्ण वैदिक देवता विष्णुके अवतार माने गये हैं और इस प्रकार भागवत तथा ब्राह्मण धर्मके समन्वयसे वैष्णव धर्मकी उत्पत्ति हुई। इस समयसे लेकर भक्ति-भावना विष्णु नारायण वासुदेव कृष्णमें केन्द्रीभूत होकर उत्तरोत्तर विकसित होने लगी। ईसवी सन्के प्रारम्भसे राम भी विष्णु के अवतारके रूपमें स्वीकृत होने लगे (दे०—‘रामकथा’), किन्तु शताब्दियोंतक राम-भक्तिका कहीं निर्देश नहीं मिलता। गोपाल भण्डारकरका कहना है कि भक्तिके क्षेत्रमें रामकी प्रतिष्ठा विशेष रूपसे ग्यारहवीं शताब्दी ई०के लगभग प्रारम्भ हुई।

वास्तवमें राम-भक्तिकी पहली अभिव्यक्ति काव्यमें हुई थी। तमिल आलवारोंकी ‘नालियर-प्रबन्ध’ नामक रचनामें भगवान् विष्णु तथा उनके अवतारोंके प्रति असीन भक्ति तथा पूर्ण आत्मसमर्पणके उद्गार मिलते हैं। कृष्णको उन पदोंमें अधिक महत्त्व दिया गया है, किन्तु पहले आलवारोंसे लेकर रामका भी निरन्तर उल्लेख मिलता है तथा कुलशेखर- (नवीं शताब्दी ई०)के पदोंमें प्रौढ़ राम-भक्ति अंकित की गयी है। ११वीं शताब्दीसे लेकर राम-भक्ति सन्वन्धी काव्य-रचनाओंकी सख्या बढ़ने लगी, जिनमें स्तोत्रोंका स्थान प्रमुख है, जैसे, श्रीरामसहस्रनामस्तोत्र, रामआस्तोत्र आदि। १५वीं शताब्दीमें लेकर समस्त रामकाव्य भक्ति-भावसे ओत-प्रोत होने लगा। (दे०—‘राम काव्य’)

राम-भक्तिकी काव्यात्मक अभिव्यक्तिके बाद ही, इनका श्रीसम्प्रदायमें शास्त्रीय प्रतिपादन भी किया गया है। आखिरा यह महारा पाकर राम-भक्तिकी प्रतिष्ठा और इसके क्षेत्रका विस्तार भी दिनों-दिन बढ़ने लगा।

श्रीसम्प्रदाय उन चार सम्प्रदायोंमेंसे एक है, जो अकराचार्यके मायावादके प्रतिक्रियास्वरूप उत्पन्न हुए और अवतारवादकी स्वीकार कर भक्तिका दार्शनिक आधार प्रस्तुत करते हैं। श्रीसम्प्रदायके प्रवर्तक रामानुजने राम-भक्तिके विषयमें तो कुछ नहीं लिखा है, उनकी भक्ति नागायणमें केन्द्रीभूत थी, फिर भी उन्होंने अपने श्रीमाध्यमें

अवतारोंमें राम और कृष्ण, दोनोंका उल्लेख किया है। बादमें उनके सम्प्रदायमें पहले-पहल परमपुण्यके अवतार राम तथा मूल प्रकृति सीताकी दास्य-भक्तिका प्रतिपादन किया गया है। निम्नलिखित राम-भक्ति सन्वन्धी संहिताएँ सुरक्षित हैं—‘अगस्त्यसंहिता’, ‘कलिराघव’, ‘बृहद्वागव’ और ‘राघवीय नहिना’। इनके अतिरिक्त श्रीसम्प्रदायमें तीन उपनिषदोंमें राम-पूजाका भी निरूपण मिलता है—प्रचलित ‘रामपूर्वतापनीय’ (११वीं श० ई०), ‘रामोत्तरतापनीय’ तथा ‘रामरहस्योपनिषद्’।

यद्यपि रामानन्द (१४०० ई०के लगभग)के पूर्व महाराष्ट्रमें नामदेव और त्रिलोचन तथा उत्तरभारतमें सदन और वेनी राम-भक्तिका प्रचार कर चुके थे, फिर भी जनसाधारणमें राम-भक्तिकी अद्वितीय लोकप्रियताका श्रेय बहुत-कुछ रामानन्दको है (दे०—‘रामानन्द-सम्प्रदाय’। रामानन्द श्रीसम्प्रदायमें दीक्षित हुए थे, किन्तु वे उस सम्प्रदायकी राम-भक्तिको एक नया रूप देकर रामावत-सम्प्रदायके प्रवर्तक बन गये। उनकी प्रामाणिक रचनाएँ ‘श्रीवैष्णव-मताध्यमात्कर’ और ‘श्रीरामार्चनपद्धति’ हैं। श्रीसम्प्रदायमें विष्णुके सब अवतारोंका ध्यान रखा जाता था। रामानन्दने रामको ही अपना इष्ट माना और राम-नामको अपनी साधनाका मूल मन्त्र बना दिया है। साथ-साथ उन्होंने सब जातियोंको दीक्षा लेनेका अधिकार दिया तथा सस्कृतके स्थानपर भाषाओं में भी राम-भक्तिका प्रचार किया। इससे राम-भक्तिको बहुत प्रोत्साहन मिला और वह उत्तरभारतके कोने-कोनेमें फैलने लगी। यहाँतक अन्ततोगत्वा जनसाधारणकी धार्मिक चेतनामें इसका स्थान प्रधान ही रहा। इसमें तुलसीदासकी प्रतिभा अधिक सहायक सिद्ध हुई, फिर भी रामानन्द हिन्दी राम-भक्ति-साहित्यके मूल प्रेरक माने जा सकते हैं।

राम-भक्तिके विकासके साथ-साथ रामकथाको भक्तिके साँचेमें ढालनेकी आवश्यकताका भी अनुभव हुआ, फलस्वरूप बहुत-सी साम्प्रदायिक रामायणोंकी सृष्टि होने लगी, जिनमें ‘अध्यात्मरामायण’, ‘आनन्दरामायण’, ‘अद्भुत-रामायण’ तथा ‘मुशुण्डीरामायण’ प्रमुख हैं। इनमेंसे ‘अध्यात्मरामायण’ निर्विवाद रूपसे सबसे महत्त्वपूर्ण है। इसका रचनाकाल सम्भवतः १५वीं शताब्दी है। इसका स्पष्ट उद्देश्य है अकराचार्यके सुप्रसिद्ध वेदान्तके आधारपर राम-भक्तिका प्रतिपादन करते हुए वाल्मीकि-रामकथाको किंचित् परिवर्तनके साथ प्रस्तुत करना। इसमें रामानुज द्वारा प्रतिपादित मनुच्यवादका स्पष्ट शब्दोंमें विरोध किया गया है और विशिष्टाद्वैतका कहीं भी समर्थन नहीं मिलता। अतः ऐसा प्रतीत होता है कि ‘अध्यात्मरामायण’की रचना श्रीसम्प्रदाय तथा रामावत-सम्प्रदायमें अलग रहते हुए किसी स्वतन्त्र दार्शनिक कवि द्वारा हुई थी। बादमें ‘अध्यात्मरामायण’ रामावत सम्प्रदायमें प्रतिष्ठा पाने लगी और ‘रामचरितमानस’का मुख्य आधार-ग्रन्थ भी बन गयी है।

राम-भक्तिकी एक अन्तिम विशेषताका उल्लेख आवश्यक प्रतीत होता है। इस भक्तिपर कृष्ण राधा सन्वन्धी साहित्यका प्रभाव भी पड़ा और बादमें उत्तरोत्तर बढ़ने लगा।

‘अध्यात्मरामायण’में केवल वाल्मीकि के वर्णनमें कृष्णकाव्य-का प्रभाव पाया जाता है, किन्तु ‘आनन्दरामायण’, ‘सत्योपाख्यान’ आदिमें राम और सीताकी विलास मीठाओं-का भी विस्तृत वर्णन मिलता है और बादमें रामकी रास-लीलाका भी चित्रण किया गया है, उदा०-‘हनुमत्संहिता’, ‘बृहत्कोराजखण्ड’, ‘भुशुण्डीरामायण’ आदि। साधनाके क्षेत्रमें भी यह प्रभाव दृष्टिगोचर है। राम-भक्ति प्रधानतया दास्यभावकी न रहकर कुछ सम्प्रदायोंमें मधुरोपासनामें परिणत हुई।

[सहायक ग्रन्थ—रामकथा कामिल बुल्के]—का० बु० **रामलीला**—जनश्रुति है कि हिन्दीमें नाटकोंका अभाव देखकर गोस्वामी तुलसीदासने रामलीलाका प्रारूप बनाया और काशीमें सबसे पहली रामलीला उन्हींके प्रेरणासे हुई। रामलीलाके जन्ममें हिन्दुओंकी धर्म-प्राणता, लोक-नायककी मान्यता और नाट्य-प्रेम ही प्रमुख है। भक्तिकालमें इसका प्रचार जोरोंपर था। अवध, काशी और मिथिला इसके प्रधान केन्द्र थे, जहाँ आश्विनभर रामलीला नाटकके रूपमें दिखलाई जाती थी। राजपूताना, मथुरा वृन्दावन, गोकुल, आगरा, अलीगढ़, मैनपुरी, पटना, इटावा, फर्रुखाबाद, शाहजहाँपुर, कानपुरमें भी इसका प्रचार था। यह दक्षिणमें बरार, मैसूर और रामेश्वर-तक प्रचलित थी। रीतिकालमें मानवीय शृंगारकी ओर प्रवृत्ति होनेके कारण रामलीलामें शिथिलता आ गयी। आधुनिक कालमें आज भी उक्त स्थानोंमें इसका प्रचार है और यह नागरिक, विशेषतया ग्रामीण जनताकी नाट्य-वृत्तियोंकी पोषक बनी हुई है। इसीका प्रदर्शन प्रतिवर्ष क्वारके दशहरा या चैतकी राम-नवमीके मेलोंके अवसरोंपर किया जाता है।

रामलीलाका आधार पौराणिक रामकथा है और ‘राम-चरितमानस’की दोहे-चौपाइयाँ ही उसका प्राण हैं। यह पद्यात्मक सवादोंमें ही परिपूर्ण होती है। अतः सवादरूप रामलीलामें काव्यमयता, गम्भीरता और प्रगल्भता रहती है। धनुषयज्ञके दृश्य, सीता-स्वयंवर, परशुराम-लक्ष्मण-संवाद, राम-वनगमन, सीताहरण, लकादहन, अगद-रावण-के संवाद, लक्ष्मण-मेघनाद-युद्ध, राम-कुम्भकरण-रावण-युद्ध, भरतमिलाप तथा रामका राज्याभिषेक आदि इसके प्रमुख अंश हैं, जिनके प्रदर्शनको जनता मन्त्रमुग्ध होकर देखती है। युद्ध और सवादोंमें अनुकायोंकी अवस्थाओं और रूपोंका अनुकरण अनुकर्ता वही सफलताके साथ करते हैं। नायक मर्यादापुरुषोत्तम भगवान् राम और नायिका जगज्जननी सीता होती हैं। वीर, करुण, अद्भुत, भयानक, शृंगार रसकी प्रधानता रहती है। कथानकके विस्तारके कारण स्थान, काल, कार्यकी विकसंगति नहीं रह पाती और न नाटकादिकी भाँति इसका रंगमंच परिसीमित रह पाता है। वह विस्तृत खुला मैदान होता है, जहाँ हजारों नर-नारी लीला देखते हैं। फिर भी रस्सियों, तारोंसे मैदानके आयताकार भागको घेर लेते हैं, जिसमें लीलाके कार्य सम्पन्न होते हैं, जिन्हें जनता चारों ओर बैठकर या खड़ी होकर देखा करती है। इसमें जहाँकी लीला होती है वहाँके स्थानका दृश्य उपस्थित किया जाता है—अवधपुरी, जनकपुरी, लकापुरी आदि।

रामलीला दिन और रात, ठोनोंमें सम्पन्न होती है। दिनकी रामलीलामें अनेकों लीलाएँ दिखायी जाती हैं। सवादोंमें गति, अभिनेताओंको निर्देश और रंग-व्यवस्थाके लिए सूत्रधार रहता है, जो ‘रामचरितमानस’के सम्बन्धित स्थलोंको पढ़ता जाता है।

कथाप्रसंगमें सम्बन्धित अनेक चौकियाँ और लगें भी रंगमंचके घेरेमें लायी जाती हैं, जिनमें सम्बन्धित चरितोंके स्वरूप और आकार बड़ी कुशलतासे सँवारे-सुधारे हुए होते हैं। लीला करनेवाले किशोर, युवा, प्रौढ़ और वृद्ध पुरुष होते हैं। वे नारी पात्रोंका भी अभिनय करते हैं। दिनकी लीला प्रायः १-२ वजेसे ५-६ वजे दिनतक चलती है। रातकी लीलाका कार्यक्रम ८-९ वजेसे १२ या २-३ वजेतक चलता है। रातकी लीलाका रंगमंच भी खुलेमें होता है, किन्तु रंगभूमि अपेक्षाकृत छोटी होती है, जो तख्तोंकी विछाकर बनायी जाती है, आसपास बाँसों और कपड़ेकी चादरोंसे घेर देते हैं। इसमें प्रायः एक ही परदा होता है। नेपथ्यसे लीला करनेवाले आते रहते हैं अथवा दर्शकोंके बीचसे भी आ जाया करते हैं। पात्रोंका प्रवेश सूत्रधार ही कराता है। प्रारम्भमें ही वह श्रीरामकी स्तुति करनेके बाद खेती जानेवाली लीलाके विषयमें संक्षेपमें बता देता है। पश्चात् लीलाका कार्यक्रम समाप्त हो जाता है। सूत्रधार प्रायः रंगभूमिमें ही उपस्थित रहता है और सवादोंका संचालन करता है। सम्बन्धित स्थलोंकी ‘राम-चरितमानस’से पढ़ता जाता है और परिवर्तनके स्थलोंकी ओर भी संकेत करता जाता है। परदेके पीछेसे निर्देशक लीला करनेवालोंको पथ आदिके भूलनेपर सहायता करता रहता है। रातमें एक-दो चौकियाँ ही निकाली जाती हैं। रासलीलाकी भाँति रामलीलामें नृत्य और सगीतकी प्रधानता नहीं होती, वरन् उसका सम्पूर्ण वातावरण चरित-नायककी शालीनता, गम्भीरता और मर्यादासे व्याप्त रहती है। लीलाके अन्तमें रामायणकी आरम्भ होती है, जिसे पासके बैठे दर्शक भी लेते हैं। पश्चात् लीलाका कार्य समाप्त हो जाता है। रामलीलाके ये आयोजन स्थानीय ही होते हैं। रासलीलाकी भाँति इसकी मण्डलियाँ नहीं होतीं।

रामलीलाका एक अन्य रूप इलाहाबाद, ग्वालियर, रामपुर, जयपुर और जोधपुरमें दशहराके अवसरपर देखा जाता है, जिसमें चौकियोंपर सम्बन्धित कथानायकोंके सजीव रूप बनाये जाते हैं, जो न बोलते हुए भी रामलीला करते होते हैं। यह रामलीलाका मूक स्वरूप है।

इस प्रकार स्पष्ट है कि नाट्यरूपमें रामलीलाका रूप सवाद-आत्मक ही है, जो आज चलचित्रका प्रसार होनेपर भी नागरिक, विशेषतया ग्रामीण जनताका मनोविनोद और उसकी रुचिका परिष्कार करता है।

रामलीलाको रूपकोंमें समवकार और व्यायोग तथा उपरूपकोंमें उल्लाप्य, प्रेक्षण और सलापकका परिवर्तित मिश्रण कहा जा सकता है।

—वि० रा०

**रामानन्द-संप्रदाय**—रामानन्द-सम्प्रदायकी स्थापना आजसे लगभग ६०० वर्ष पूर्व हुई थी। विलसन, रूपकला, पीताम्बर-दत्त बड्डवाल, मैकालिफ, परशुराम चतुर्वेदी तथा रामानन्दी

विद्वान् रामदहलदासके मतसे इस सम्प्रदायके प्रवर्तक स्वामी रामानन्दका पूर्वसम्बन्ध रामानुज सम्प्रदायने या और अपने मतकी पुष्टिमें प्रायः सभी विद्वानोंने 'भक्तमाल'का नाव्य लिया है। रामदहलदासने हर्याचार्यकृत 'रामस्तवराज-भाष्य', 'रत्निकप्रकाश', 'भक्तमाल', 'सम्प्रदायदिग्दर्शन' आदि ग्रन्थों, प्राचीन गद्यव्योक्तियों गुरु-परम्पराओं, सम्प्रदायके महात्माओं एवं सन्तोंके मतोंका उल्लेख भी उपर्युक्त मतकी पुष्टिमें किया है। अन्य विद्वानोंने रामानन्द द्वारा स्वतन्त्र सम्प्रदायके निर्माणका कारण बतलाते हुए कहा है कि देश-त्रमणने लौटनेपर रामानन्दके गुरु-भाष्योंने यह कहकर कि अपने त्रमणकालमें उन्होंने खान-पान नमन्धी नेदकी स्वीकार न किया होगा, रामानन्दके साथ भोजन करनेमें आपत्ति की। फलतः गुरुका आश पालर रामानन्दने एक नवीन सम्प्रदायकी स्थापना की, जो अपने दृष्टिकोणमें पथाप्त उदार था। फर्कुहरके मतसे रामानन्द परम्परामें चले आते हुए किसी रामावत-सम्प्रदायके ही सटस्य थे, जिसके मान्य ग्रन्थोंमें 'अध्यात्मरामायण' तथा 'वाल्मीकिरामायण' विशेष उल्लेखनीय हैं।

सम्प्रदायके आधुनिक विद्वानों—स्वामी रघुवराचार्य तथा भगवदाचार्यके अनुसार आदिकालमें एक ही श्रीसम्प्रदाय था। कालान्तरमें मन्त्र, उपास्य, उपासनादि आचारोंकी मिश्रताके कारण इसकी दो शाखाएँ हो गयीं। एकमें भगवान् रामकी प्रधानता मिली, दूसरीमें भगवान् नारायणकी। समयवश मिथिल होतों हुई रामशाखाका उद्धारमात्र स्वामी रामानन्दने किया था। अपने मतके समर्थनमें उन्होंने अग्रदासकृत एक परम्परा उद्धृत की है, जिसके अनुसार रामानन्दकी गुरुपरम्परा यों होगी—राम-सीता-हनुमान-ब्रह्मा-वसिष्ठ-पराशर-व्यास-शुक-पुरुषोत्तम-गंगाधर-सट-रामे-श्वर-द्वारानन्द-देवानन्द-ज्यामानन्द-श्रुतानन्द-चिदानन्द-पूर्णानन्द-श्रियानन्द-हर्यानन्द-राघवानन्द-रामानन्द। खेड है इस परम्पराकी प्रामाणिक सिद्ध करनेवाली सामग्रीका आजतक अभाव ही है, सम्प्रदायके तथा बाहरके अनेक विद्वान् इसे कल्पित एवं नवनिर्मित मानते हैं। स्वयं 'रामार्चन-पद्धति' ग्रन्थमें रामानन्दने अपनी एक गुरु-परम्परा दी है। अधिकांश विद्वान् उसीकी प्रामाणिक मानते हैं। परम्परा यों है—राम-सीता-पृथ्वापति-शठकोपनाथ-पुण्डरीकाक्ष-श्रीराम मिश्र-चामुन-पूर्णरामानुज-कूटेश्वर-कोपटेश्वर-माधवाचार्य-देवाधिप पुरुषोत्तम-गंगाधर-सट-मेस्वर-द्वारानन्द-देवानन्द-श्रियानन्द-हर्यानन्द-राघवानन्द-रामानन्द। यह परम्परा सम्प्रदायकी सभी मान्य एवं प्राचीन परम्पराओंसे मिलती है, अतः इसकी प्रामाणिकता अधिक साध्य-संगत है। रामानन्दके समयतक कदाचित् श्रीसम्प्रदाय उत्तरभारतका समन्याओंके सुलझानेमें अक्षम सिद्ध हो गया था। इसी कारण उन्हें एक नवीन सम्प्रदायकी स्थापना करनेकी आवश्यकता अनुभूत हुई, जो अपने दृष्टिकोणमें अधिक उदार एवं नापनापक्षमें कर्मकाण्डकी रुढ़ियों एवं जटिलताओंमें अधिक मुक्त था।

'अगमन्यमहिता' एवं 'भक्तमाल'ने प्राप्त सूचनाओंके आधारपर रामानन्दके जीवन-वृत्तका निर्माण निम्नलिखित ढंगसे किया जा सकता है—रामानन्दका जन्म प्रयागमें

पुण्यसदन गर्माके घर स० १३५६ वि० माघ कृष्ण सप्तमी, सूर्यके सात दण्ड चढ़नेपर, सिद्धि योग, चित्रा नक्षत्र, कुम्भ लग्नमें हुआ था। माताका नाम सुशीला देवी था। उनके गुरु स्वामी राघवानन्दजी थे। रामानन्दने विस्तृत तीर्थयात्राएँ कर अपना केन्द्रमठ काशी, पचगंगाघाटपर स्थापित किया। वहीं उन्होंने कवीरादिकों अपना शिष्य बनाया। स० १४६७ वि० में काशीमें ही उनका देहावसान हो गया। स्वामीजीके जीवनपर प्रकाश डालनेवाले अन्य ग्रन्थों—'प्रमगपारिज्ञान', 'मविध्यपुराण', 'वैद्यवानरसहिता', 'रत्निकप्रकाश', 'भक्तमाल' आदिकी प्रामाणिकता निम्नान्तर नन्दिग्रह है।

विद्वानोंने 'श्रीवैष्णवमताब्जभास्कर' तथा 'श्रीरामार्चन-पद्धति'की ही स्वामी रामानन्दकी प्रामाणिक रचनाके रूपमें स्वीकार किया है। 'आनन्दभाष्य', 'सिद्धान्तपटल', 'राम-रक्षास्तोत्र', 'योगचिन्तामणि' आदि उनके नामपर प्रचलित ग्रन्थमात्र हैं। 'गीताभाष्य', 'उपनिषद्भाष्य', 'श्रीराम-राधन', 'रामानन्ददेश' तथा 'वेदान्तविचार' आदि अभीतक न तो प्रकाशमें ही आ सके हैं और न उनका हस्तलिखित प्रतियाँ ही प्राप्त हैं। रघुवर मिट्टलाल शर्मा 'अध्यात्मरामायण'को भी स्वामीजी-कृत मानते हैं, पर उनका यह मत प्रामाणिक नहीं सिद्ध होता। काशी नागरीप्रचारिणी सभामें रामानन्दके नामपर कुछ हस्तलेख सुरक्षित हैं, किन्तु उनकी प्रामाणिकता असन्दिग्ध नहीं कही जा सकती। 'आदिग्रन्थ', 'नवार्गी' आदिमें उपलब्ध रामानन्दके हिन्दी पदोंका सम्प्रदायमें कोई प्रचार नहीं, अतः उन्हें उनकी प्रामाणिक रचना मान लेनेका विशेष आधार नहीं मिलता। 'शिवरामाष्टक' तथा 'हनुमानस्तुति' भी इसी कीटिकी रचनाएँ हैं। फिर भी 'श्रीवैष्णव-मताब्जभास्कर' और 'श्रीरामार्चन-पद्धति'के साथ ही 'आनन्दभाष्य'की आधुनिक रामानन्द-सम्प्रदायका दर्पण कहा जा सकता है। भगवदाचार्यकृत 'त्रिरत्नी' भी सम्प्रदायका मान्य ग्रन्थ है। साम्प्रदायिक भाष्योंमें 'जानकीभाष्य' तथा भगवदाचार्यकृत 'वेदान्तभाष्य' भी प्रमुख हैं। इनके अतिरिक्त अन्य अनेक विद्वानों एवं कवियोंके ग्रन्थों एवं रचनाओंने रामानन्द-सम्प्रदायको प्रभावित किया है।

पीछे कहा जा चुका है कि रामानन्दका सम्बन्ध रामानुज-सम्प्रदायने ही था। उनके पश्चात् पचगंगामठके अधिपति अनन्तानन्द हुए। यों तो रामानन्द स्वामीके द्वादश शिष्य 'भक्तमाल', 'अगस्त्यसहिता' आदिमें माने गये हैं, किन्तु परशुराम चतुर्वेदी जैसे विद्वानोंके अनुसार कवीर, सेन, धना, पोषा और रैदासकी निस्तन्दिग्रह रूपमें उनका शिष्य मानना उचित नहीं। इनका यह मत इन भक्तोंके सम्बन्धमें प्रचलित समस्त परम्पराओंकी अवहेलना करता है, अतः इसे स्वीकार कर लेनेमें अनेक बाधाएँ हैं। अन्य शिष्योंमें अनन्तानन्द, सुरानन्द, सुरसुरानन्द, पञ्चावती, नरहर्यानन्द, सुरसुरी और भावानन्द आदि प्रमुख हैं। सम्प्रदायके विकासमें अनन्तानन्द तथा उनके शिष्योंका ही अधिक हाथ रहा। मध्ययुगमें उनके शिष्य कृष्णदास पयोहारीने अपने यौगिक चमत्कारों द्वारा योगियोंको परास्त कर राजस्थानके गलता न्यायमें सम्प्रदाय



की पहली प्रमुख गादी स्थापित की। पयोहारीजीके तीन प्रमुख शिष्यों अर्थात् कोल्ह, अग्र और टीलाने मध्ययुगमें सम्प्रदायकी मर्यादाका विस्तार किया और उसे पर्याप्त दृढ़ता दी। मध्ययुग तथा उसके अनन्तर सम्प्रदायकी अनेक गादियोंकी स्थापना हुई, जिनमेंसे ३५ द्वारागादियाँ विशेष उल्लेखनीय हैं। ये द्वारागादियाँ अनन्तानन्द, सुरसुरानन्द, नरहर्यानन्द, सुखानन्द, राम कवीर, भावानन्द, पीपा, योगानन्द, अनभयानन्द, कोल्ह, अग्र, टीला, भगवन्नारायण, केवलवृवा आदिके नामने स्थापित हुई। सम्प्रदायके प्रसिद्ध स्थान हैं गलता, रेवासा, डाकोर, चित्रकूट, अयोध्या और मिथिला।

रामानन्द-सम्प्रदायमें योगके प्रवर्तक कोल्ह थे और द्वारकादासने उसे पर्याप्त पहचित किया। आज भी कुछ रामानन्दी साधु इसी कारण अवधूत नामसे पुकारे जाते हैं। इनके प्रमुख ग्रन्थ 'योगचिन्तामणि', 'रामरक्षास्तोत्र' और 'सिद्धान्तपटल' हैं।

सम्प्रदायमें माधुर्य भावके प्रचारके अग्रदास कहे जाते हैं, किन्तु आधुनिक युगमें अयोध्यामें जानकीघाटके महन्त रामचरणदासने इसका विशेष प्रचार किया। इस शाखामें स्वसुखके प्रचारक थे रामचरणदास और तत्सुखविधानकर्ता ये कृपानिवास। पहले मतवाले चारुशीलाको माधुर्यका आधाचार्य मानते हैं, दूसरे मतके अनुयायी चन्द्रकलाको। इस शाखाके प्रमुख ग्रन्थ निम्नलिखित हैं—'हनुमत्सहिता', 'अमररामायण', 'मुशुण्डीरामायण', 'महारामायण', 'कोशलखण्ड', 'रागनवरत्न', 'महारासोत्सव', 'लोमश-सहिता', 'वाल्मीकिसहिता', 'सदाशिवमहिता', 'रामरहस्योपनिषद्', 'मन्नरामायण', 'आनन्दरामायण' और 'शाण्डिल्यसहिता'। इनमेंसे कोई भी रचना प्राचीन एवं प्रामाणिक नहीं कही जा सकती।

सम्प्रदायमें दिगम्बर, निर्वाणी, निर्मोही, खाकी, निरावलम्बी, सन्तोषी, महानिर्वाणी आदि सात अखाड़े हैं। इनमें साधुओंकी छ श्रेणियाँ हैं—यानी, छोरा, बन्दगीदार, मुरीठिया, नागा और अतीत। इनकी तीन अनियाँ होती हैं। नासिक, प्रयाग, उज्जैन और हरद्वारमें कुम्भके अवसरपर नागा साधु बनाये जाते हैं। सम्प्रदायमें टाकोर, डाँडिया, नन्दराम, त्यागी और महात्यागी आदि पाँच खालसे भी बन गये हैं। मठोंका प्रबन्ध महन्त, गोलकी और साधारण सभा द्वारा होता है।

कवीरपन्थ, रैदासपन्थ, सेनपन्थ आदि इस सम्प्रदायसे दूरीसे सम्बद्ध पन्थ हैं।

रामानन्द-सम्प्रदायमें विशिष्टाद्वैतकी ही मान्यता प्राप्त है। स्वयं रामानन्दने अपने मतकी इस नामसे कहीं भी अभिहित नहीं किया है, फिर भी उनका तत्त्ववाद विशिष्टाद्वैत-सम्मत ही है। आगे चलकर 'आनन्दभाष्य' आदिमें तो इस दर्शन प्रणालीकी पूर्ण प्रतिष्ठा भी की गयी है। रामानन्द-सम्प्रदायकी दार्शनिक विचारधाराको स्पष्ट करनेके लिए 'श्रीवैष्णवमताब्जभास्कर', 'श्रीरामार्चन-पद्धति', 'आनन्द-भाष्य' और भगवदाचार्य-कृत 'त्रिरत्नी'को आधार बनाया जा सकता है। इस सम्प्रदायके आराध्य हैं द्विभुज भगवान् रामचन्द्र। ये अमरव्य लावण्य, शक्ति और शीलके केन्द्र

ह। ससारके एकमात्र कर्ता, पालक एवं सहर्ता वे ही हैं। जीव उनका ही शेष है। 'आनन्दभाष्य'का तो स्पष्ट मत है कि 'ब्रह्म शब्दश्च महापुरुषादिपदवेदनीय निरस्ताखिल-दोषमनवधिकानिरामासंख्येयकल्याणगुणगण भगवन् श्री-राममेवाह'। 'आनन्दभाष्य'के मतमें वेदान्तका प्रतिपाद्य अद्वैत नहाना, विशिष्टाद्वैत है और अद्वैतवादकी प्रतिष्ठा करनेवाली समस्त श्रुतियाँ नकारात्मक प्रणालीसे विशिष्टाद्वैतका ही प्रतिपादन करती हैं। 'त्रिरत्नी'में भगवान् के पर, व्यूह, विभव, अन्तर्यामी तथा अर्चावतार आदि रूपोंका भी वर्णन किया गया है। सीताजीकी भगवान् की अनादि सहचरी एवं पुरुषकारभूता कहा गया है।

जीवकी नित्य, ईश्वरकी अपेक्षा अश, चेतन, अज, सूक्ष्म, अनेक, जिज्ञासुओं द्वारा वेद्य कहा गया है। ब्रह्म, मुक्त आदि उसके अनेक भेद भी माने गये हैं।

प्रकृतिका प्रयोग इस सम्प्रदायमें साख्यके ही अर्थमें है। जगत्का कारण ब्रह्म ही है, प्रधानादि नहीं। सकल्प-मात्रसे ब्रह्म उसकी रचना करता है। सृष्टिमें जो क्रम रहता है, प्रलयमें ठीक उसका उलटा हो जाता है। भगवदाचार्यके मतसे सृष्टिविकास सप्तीकरणके ढगने नहीं है, त्रिवृत्करणके ढगने है।

सासारिक बन्धनोंसे मुक्त होकर साकेतलोकको प्रयाण कर सायुज्यकी प्राप्तिको मोक्ष माना गया है। 'आनन्द-भाष्य'में मोक्षको परमपुरुषानुभवरूप ही माना गया है। जीव सुषुम्ना नाड़ीसे निकलकर ब्रह्मको प्राप्त होता है। मुक्ति सद्य नहीं होती, क्रमसे होती है। जीव ब्रह्म-सुखका अनुभव कर सकता है, ब्रह्मकी भौति जगत्की सृष्टि, पालन एवं सहारका अधिकारी नहीं। 'सान्यमुपैति'का अर्थ भोगसाम्य ही है।

भक्तिको रामानन्द-सम्प्रदायमें मोक्षका साधन कहा गया है। प्रपत्ति और न्यास इसके दो प्रमुख अंग हैं। ध्येय द्विभुज राम ही हैं। भगवत्कृपाप्राप्तिके नवधा साधन इस सम्प्रदायमें भी मान्य हैं। सम्प्रदायकी मुख्य भक्ति-पद्धति दास्यभावकी है। आधुनिक कालमें माधुर्य, सख्य, वात्सल्य एवं शान्ता भक्ति-प्रणालियाँ भी चल पड़ी हैं। 'आनन्दभाष्य'के मतसे भगवदितर वस्तुओंमें वितृष्णापूर्वक परम प्रिय भगवान् में अनुराग ही भक्ति है। भक्तको वास्तविक तत्त्वका अनुसन्धान करना ही चाहिये। मन आदि प्रतीकोंमें आत्मवृद्धि नहीं रखनी चाहिये।

भक्तिके अधिकारी सभी हैं। 'आनन्दभाष्य'में अवश्य ही शूद्रोंको वेदाध्ययनका अधिकार नहीं दिया गया है।

कर्मकाण्डकी भी इस सम्प्रदायमें विशेष मान्यता नहीं मिली। फिर भी आहिक कर्म नियमसे किये जाने चाहिये। वैष्णवोंको पंच सस्कारोंसे युक्त भी होना चाहिये। आजकल अष्टयामीय पूजा-पद्धतिका भी सम्प्रदायमें पर्याप्त प्रचार है।

हिन्दी कवियोंमें तुलसीदास, कवीर और मेथिलीशरण गुप्तपर रामानन्द-सम्प्रदायका सर्वाधिक प्रभाव पड़ा है। यों तो तुलसीदास सम्प्रदायमें, विशेष रूपसे गुरुशिष्य-रूपमें सम्बद्ध नहीं प्रतीत होते, किन्तु उनकी दार्शनिक एवं भक्ति सम्बन्धी वारणाओंपर रामानन्दका विशेष प्रभाव परिलक्षित होता है। उनके राम रामानन्दके रामकी ही

मौंति जगत्के लष्टा, रक्षक तथा लयकर्ता हैं। वे ज्ञान-स्वरूप, स्वप्रकाश, अविनाशी, नित्य, तपस्यादिसे दुर्लभ, न्वतन्त्र एव उपनिषत्प्रतिपाद्य हैं। अपूर्व शक्ति, लावण्य एव शीलके आगार हैं। वे अमृत्य वस्याणुणोंके आकर, शरणागतरक्षक, उदार एव भक्तवत्सल हैं। उनमें और जीवमें पिता-पुत्र, रक्ष्य-रक्षक, सेवक-स्वामी तथा सेव्य-सेवकादि अनेक सम्बन्ध हैं। सीताजी पुष्पकारभूता हैं। गोत्वानीजीने जीवोंको ईश्वरकी अपेक्षा अक्ष, चेतन, अनल, सहज सुखकी राशि, स्वकर्मफलभोक्ता, अनेक एव आनन्द-स्वरूप माना है। किन्तु वे जीवको अणु-परिमाणवाला नहीं मानते। जीव-भेदका भी निरूपण उन्होंने विस्तारसे नहीं किया। संप्रदायकी प्रकृति नन्वन्धी वारणाओंका भी प्रभाव तुलसीपर पड़ा है। उनके मतसे भी प्रकृति नित्य, अक्ष, अचेतन, सम्पूर्ण विष्वक्का कारण, स्वतन्त्र, व्यापारहीन एव महदहंकारादिकी सृष्टिकर्त्री है। किन्तु ईश्वराधीन होकर ही वह जगत्की सृष्टि करती है। विषमता और नहारका कारण कर्म ही है। जगत् भगवान्की लीला है। आगे चलकर 'आनन्दभाष्य'में भी यही मत लिया गया है। भाष्यमें जहाँ प्रकृतिको ब्रह्मका अचिदश और प्रपचको नित्य माना गया है, वहाँ तुलसीदासने इस तत्त्वारको असत्य एव स्वप्नवत् माना है, ब्रह्मके अचिदशका वास्तविक परिणाम नहीं। सायुज्य मुक्तिमें तुलसीका विश्वास था, किन्तु न तो उन्होंने साकेतका आध्यात्मिक चित्र ही प्रस्तुत किया है और न अचिरादि मार्गोंका ही विवेचन किया है। उनके रामकी वैकुण्ठने भी अधिक अवध प्रिय है।

कवीरदासने जहाँ अपने रामको निर्गुण एव निरजन कहा है, वहाँ उन्होंने उनके गुणोंका भी वर्णन किया है और वहाँ वे 'श्रीवैष्णवमताञ्जभास्त्र'की विचारधारासे प्रभावित हुए प्रतीत होते हैं। फिर भी अवतारी राममें उनका विश्वास नहीं था। जीवतत्त्वके विवेचनमें भी कवीर-पर रामानन्दकी अपेक्षा अद्वैतका प्रभाव अधिक परिलक्षित होता है। प्रकृतिको विश्वमात्रकी अधिष्ठात्री, त्रिगुणात्मिका, ईश्वराधीन, महदहंकारजननी आदि कहनेके साथ ही उन्होंने ननारकी असत्य एव मिथ्या भी कहा है। 'सायुज्य-मुक्ति अथवा अचिरादि मार्गमें उनकी कुछ भी आस्था नहीं थी। साकेतलोकके नन्वन्धमें भी वे मौन हैं।

मैथिलीशरण गुप्तकी आस्था दाशरथी राममें ही है। उनके भी मतने सीताजी पुरुषकारभूता हैं। यद्यपि गुप्तजीने जीव और जगत्के सम्बन्धमें अपना मत व्यक्त नहीं किया, फिर भी इस सम्बन्धमें संप्रदायका प्रभाव उनपर स्पष्ट परिलक्षित होता है। सायुज्य मुक्तिमें उनका विश्वास है, किन्तु अचिरादि मार्गोंकी चर्चा वे नहीं करते। साकेतधामका चित्र तो उन्होंने पूर्ण रूपसे प्रस्तुत किया है, किन्तु साकेत-लोकका उल्लेख वे नहीं करते।

संप्रदायकी भक्ति पद्धतिका भी प्रभाव उपर्युक्त कवियों-पर पड़ा है। पच सत्कारोंमें इन कवियोंकी आस्था नहीं है, किन्तु भक्तिके अन्य आवश्यक अंगोंके सम्बन्धमें उनकी अधिकांश धारणाएँ रामानन्दी ही हैं। नवधा भक्ति, प्रपत्ति और न्यासमें प्रायः इन सभी कवियोंने अपनी आस्था व्यक्त की है। कवीर इनके मानसी पक्षपर ही अधिक बल देने

हैं। प्रपत्तिके छत्रों अगोंका भी इन कवियोंने वर्णन किया है। भक्तिके अन्य आवश्यक अंगों अर्थात् भगवत्कथा-श्रवण, गुणकथन, नाम-स्मरण, भगवद्भक्तकर्म, निरमिमानिता, विश्वभरमें भगवान्का रूपदर्शन, गुरु-सेवा, सत्संग, कान-क्रोध आदिका परित्याग तथा अहिंसाकी प्रायः इन सभी कवियोंने महत्त्व दिया है। कवीरदासने तो अहिंसापर बहुत ही बल दिया है। महाव्रतोंमें इन कवियोंकी कोई आस्था नहीं है। प्रायः इन सभी कवियोंकी भक्ति दास्य-भावकी है। तुलसी और कवीरने माधुर्य भावका भी विस्तृत निरूपण किया है। अर्चावतारमें तुलसीदास और मैथिलीशरण गुप्तकी विशेष आस्था है। भक्तिके क्षेत्रमें जाति-पाँतिका भेदभाव रामानन्दकी ही भौति इन कवियोंकी भी नान्य नहीं है। इस नन्वन्धमें 'आनन्दभाष्य'की विचारधारा इनके मेलमें नहीं है। ये कवि भक्तिही ज्ञानसे अधिक महत्त्वपूर्ण समझते हैं, विशेषतया वैष्णवी भक्तिमें इन सभी कवियोंकी पुरी आस्था थी। तुलसीने गोरखके योगकों निन्दा की और कवीरने शाक्तोंकी। मैथिलीशरण गुप्तको भक्ति एक सत्काररूपमें मिली है। वह रामके चरणोंमें उनकी अद्भुत आस्था वनकर सामने आयी।

संप्रदायसे प्रभावित अन्य कवियोंमें अन्नदेव, अवध-भूपगदास, कृपानिवास, कामदेन्द्रमणि, गोमतीदास, चित्र-निधि, जनकराजकिशोरीशरण, जनकलाबिलीशरण, जीवनराम, जानकीरसिकशरण, नाभादास, प्रेमसखी, वाल अली, मधुर अली, युगलानन्दशरण, रसरगमणि, रामचरणदास, रामप्रियाशरण, रामसखे, रूपकिशोर, सुधामुखी आदिपर माधुर्य भावका अधिक प्रभाव पड़ा है। राधावल्लभी संप्रदायने भी इन कवियोंको पर्याप्त रूपसे प्रभावित किया है।

—व० ना० श्री०

**राष्ट्रगीत**—अंग्रेजी-राज्यकी स्थापनाके साथ ही भारवर्षमें इंग्लैण्डका जातीय संगीत (नेशनल ऐन्थम) प्रचलित हुआ। सन् १८८३ ई०में विलायतमें जातीय संगीतसभा (नेशनल ऐन्थम सोसाइटी)की स्थापना हुई, जिसका उद्देश्य था कि 'गाढ सेव टि क्वीन'का भारतवर्षकी वीस भाषाओंमें अनुवाद कराया जाय और उन्हें समयानुसार गवाया जाय। फारसके मिरजा मुहम्मद बाक़र ख़ाने अरबी तथा फारसीमें, मैक्स मूलर और राजा सुरेन्द्रमोहनने संस्कृतमें, सुरेन्द्रमोहनने बँगलामें, महाराजा द्वावनकोरने मलयालममें, के० एन० कविराजीने गुजरातीमें, वी० वालाजी नेनीने मराठीमें और भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने हिन्दीमें अनुवाद प्रेषित किया। भारतेन्दुका अनुवाद था— 'प्रसु रच्छहु दयाल महारानी, बहु दिन जिये प्रजा सुखदानां, हे प्रसु रच्छहु श्रीमहारानी। सब दिनमें तिनकी जय होइ, रहैं प्रसन्न सकल भय छोड़, राज करे बहु दिन लों सोइ, हे प्रसु रच्छहु श्रीमहारानी।'।

सन् १८८५ ई०में भारतीय राष्ट्रीय-महासभा (इण्डियन नेशनल कांग्रेस)की स्थापना हुई, किन्तु उस समय कांग्रेस राजभक्त संस्था थी और उसने इंग्लैण्डके राष्ट्रगीतको ही अपनाया था। वकिमचन्द्र चटर्जीने 'आनन्दमठ' नामक उपन्यासमें 'वन्दे मातरम्' शीर्षक गीत लिखा था। लार्ड - कर्जनने बंगालको दो भागोंमें विभक्त किया—पूर्वी और

पश्चिमी बंगाल। बंगालने इसका एकस्वरसे तीव्र रूपमें विरोध किया और फलस्वरूप एक प्रबल आन्दोलनने जन्म ग्रहण किया। स्वदेशी समाज स्थापित हुई। इन समाजोंमें बंकिमचन्द्रके 'वन्दे मातरम्' को राष्ट्रगीतका गौरवान्वित पद मिला। स्वदेशी आन्दोलनके प्रसारके साथ ही यह गीत समग्र भारतमें राष्ट्रगीतके रूपमें प्रचलित हुआ।

प्रथम असहयोग आन्दोलनकी विफलताके पश्चात् हिन्दू-मुसलिम राजनीतिकी साम्प्रदायिकताको स्पष्टता मिलने लगी और कुछ लोगोंको इस गीतमें साम्प्रदायिकताकी और तोमर प्रतिमा गढ़ि मन्दिर मन्दिरमें मूर्तिपूजाकी गन्ध मिलने लगी, किन्तु स्वराज्य-प्राप्तिके किसी न-किसी रूपमें यह राष्ट्रगीतके रूपमें समाप्त रहा। अंग्रेजी सरकारकी दृष्टिमें जहाँ 'गांधी सेव दि किंग' अथवा 'क्वीन' राष्ट्रगीत (नेशनल ऐन्थम) था, वहाँ देशभक्तोंकी दृष्टिमें 'वन्दे मातरम्'। भारतवर्षकी स्वराज्य-प्राप्तिके पश्चात् विधाननिर्माणका अधिकार मिला और विधानसभाकी स्थापना हुई। राष्ट्रगीतकी समस्यापर विचार करनेके लिए विधानसभाने एक उपसमिति संघटित की और उस समितिने रवीन्द्रनाथ ठाकुर-रचित 'जनगण-मन-अभिनायक' को राष्ट्रगीतके लिए उपयुक्त माना, फलतः विधानसभाने इसे राष्ट्रगीतके रूपमें स्वीकृत किया। इस समय यही भारतीय सघका राष्ट्रगीत है। राष्ट्रगीतको जातीय संगीत और राष्ट्रीय गीत भी कहा जाता है, किन्तु 'जाति' का प्रयोग एक विशेष अर्थमें होनेके कारण 'राष्ट्रगीत' ही उपयुक्त है और राष्ट्रीय गीतमें विशेष-प्रकारके गीतोंकी परिगणना होगी (दि०—'राष्ट्रीय गीत')।

राष्ट्रीय कविता—'राष्ट्रीय' शब्द साहित्यमें दो-तीन अर्थोंमें प्रयुक्त किया जाता है। प्रथम अर्थमें राष्ट्रीय कविताके अन्तर्गत उन रचनाओंको लिया जा सकता है, जिनमें देशको एक इकाई मानकर काव्यसर्जन किया गया हो। इस प्रकारकी रचनाएँ किसी सीमातक एक विशिष्ट कालमें संस्कृति और सभ्यताकी जो स्थिति होती है, उसका प्रतिनिधित्व करती हैं। जातीय जीवनमें उनका विशिष्ट स्थान रहता है। उनकी मूल प्रेरणा देश और जाति होती है और उन्हें अभिव्यक्ति देना ही इस प्रकारकी कविताओंका प्रमुख उद्देश्य रहता है। महाकाव्यका लेखक राष्ट्रीय कविताका निर्माता ही कहा जायगा, क्योंकि वह एक सभ्यता और संस्कृतिको लिपिबद्ध करनेका प्रयास करता है (एवरक्रांतीका 'द एपिक' लेख)। जब कभी विश्व-साहित्यमें प्रतिनिधित्वका प्रश्न आता है, तब राष्ट्रीय काव्यको प्रस्तुत किया जाता है। वह जातीय गौरवका प्रतीक है। जिन देशोंमें सभ्यता और संस्कृतिका पर्याप्त विकास हुआ है, उनमें इस प्रकारकी कविता सहजसुलभ है। गिलबर्ट हिटेने अपनी पुस्तक 'द क्लासिकल ट्रेडिशन' (पृ० २२) में लिखा है कि '१००० ई० के काफी पूर्व ही इंग्लैण्डमें मौलिक, बहुमुखी, समृद्ध और जीवन्त राष्ट्रीय साहित्यका निर्माण हो रहा था। रोमन साम्राज्यके पतनके अनन्तर ही उसका आरम्भ हुआ और समस्त बाधाओंके बावजूद उसका विकास होता रहा। इस दृष्टिसे विश्वकी समस्त विकसित सभ्यताओंमें राष्ट्रीय काव्यका सर्जन हुआ

है। राष्ट्रीय कविताका आरम्भिक स्वरूप लोकगीतोंमें देखा जा सकता है। जनतासे सीधा सम्पर्क होनेके कारण इनमें कलात्मक सौन्दर्य भले ही न हो, किन्तु इनमें उस देश और सभ्यताकी आन्तरिक भावधारा स्पष्ट होती है। एक भूखण्डमें कई भाषाओंके प्रचलनसे कभी-कभी ऐसा भी होता है कि एक ही कथा सभी भाषाओंमें अभिव्यक्ति पाती है। लोकगीतोंके निर्माता प्रायः अज्ञात होते हैं। इन जन-कवियोंमें कलाका इतना विकास नहीं होता कि वे अपनी रचनाओंको लिपिबद्ध कर सकें। आगे चलकर कोई महाकवि विखरी हुई परम्पराके आधारपर अपने महाकाव्यकी सृष्टि करता है। होमरका 'इलियड', 'ओडेसी', वजिलका 'इलियड', दाँतेकी 'डिवाइन कॉमेडी', गेटेका 'फाउस्ट', मिल्टनका 'पैराडाइज लॉस्ट', वाल्मीकिकी 'रामायण', व्यासका 'महाभारत' आदि प्राचीन काव्य राष्ट्रीय कविताके अन्दर रखे जाते हैं। हिन्दीमें तुलसीके 'रामचरितमानस' को राष्ट्रीय काव्यके रूपमें स्वीकार किया जा सकता है।

राष्ट्रीय कविताका व्यापक प्रयोग देशभक्तिकी कविताओंके लिए किया जाता है। इनमें देश और जातिके प्रति एक समताका भाव रहता है। यों तो प्रत्येक युगमें ऐसे कवि होते हैं, जो राष्ट्रीय भावनाओंकी कविता लिखते हैं, किन्तु विशेष परिस्थितियोंमें इस प्रकारका काव्य-सर्जन बढ़ जाता है। परतन्त्र देशोंमें राष्ट्रीय भावनाओंके विकासके साथ-साथ देश-भक्तिकी कविताओंकी मात्रामें वृद्धि होती जाती है। जब कभी किसी देशपर विदेशी आक्रमण होता है, उस अवसरपर भी युद्धगीतके रूपमें देश-भक्ति सम्बन्धी कविताओंकी सृष्टि की जाती है। विश्व-इतिहासमें कुछ ऐसे भी विशिष्ट अवसर आये हैं, जब राष्ट्रीय भावनाओंकी कविताओंका सर्जन पर्याप्त मात्रामें हुआ है। अमेरिकाकी क्रान्ति, फ्रान्सकी राज्य-क्रान्ति, रूसकी साम्यवादी क्रान्ति, चीनका गृह-युद्ध आदि अवसरोंपर इस प्रकारकी कविताएँ लिखी गयी हैं। ऐसे अवसरोंपर दोनों पक्ष अपनेको राष्ट्रभक्त कहते हैं। चीनके गृह-युद्धमें अधिकांश काव्य अतिशय भावुकताप्रधान और आवेशपूर्ण लिखा गया है। उत्साह ही उसका मूल प्रेरक भाव है। इसमें जीवनके शाश्वत भाव नहीं होते, जो काव्यकी स्थायित्व प्रदान करते हैं। महान् कवि प्रायः राष्ट्रीय भावनाओंके काव्य-सर्जनमें तत्पर नहीं होते। एक बार जर्मनीके ड्यूकने जब गेटेसे युद्धगीत लिखनेको कहा था तो उसने उत्तर दिया था कि 'मैं मानवको घृणा नहीं करता, इस कारण मेरे लिए युद्धगीत लिखना सम्भव नहीं' (गेटे, एमाहल लुबविग)। इस प्रकारका काव्य सद्भावनासे प्रेरित होनेके कारण स्तुत्य होता है, किन्तु स्थायी भावोंसे वंचित होनेके कारण महान् काव्यकी सशान्ति नहीं प्राप्त कर सकता। अधिकांश राष्ट्रीय भावनाओंकी कविताएँ जिस उद्देश्य-पूर्तिके लिए लिखी जाती हैं, उनकी पूर्ति करनेमें किसी सीमातक सफल होती हैं, तत्पश्चात् वे विस्मृतिके गर्भमें चली जाती हैं। राष्ट्रीय कविताओंके विविध पक्ष हो सकते हैं। एक तो उसका ऐतिहासिक एवं सांस्कृतिक पक्ष है, जिसमें देशके प्राचीन इतिहासके प्रति आदरका भाव प्रकट किया जाता है। इटलीकी राष्ट्रीय भावनाओंकी कविता रोमन साम्राज्यका

स्मरण कराती है। इस प्रकारकी कविताओंमें देशकी सम्यता-संस्कृतिके प्रति एक मोह रहता है। राष्ट्रीय कविताओंके लेखकका अन्य पक्ष सुधारवादी भी हो सकता है, जिसमें कवि अपने देशकी वर्तमान परिस्थितिसे अमनुष्ट होकर उसमें सुधार चाहते हैं। हिन्दीमें भारतेन्दु-युग और द्विवेदी-युगके अधिकांश कवियोंका काव्य सुधारवादी दृष्टिकोणसे लिखा गया है।

हिन्दी कवितामें राष्ट्रीय भावनाका आरम्भिक स्वरूप वीरगाथा-कालकी कविताओंमें प्राप्त होता है। इसकी दो-नीन मुख्य प्रेरणाएँ हैं। एक तो यह कि देशपर विदेशी आक्रमण हो रहे थे, जो एक अन्य बर्मावलम्बियों द्वारा परिचालित थे। इसी कारण वीरगाथा-कालकी राष्ट्रीय भावना धार्मिक अथवा साम्प्रदायिक अधिक है। उसमें हिन्दुत्वका भाव प्रबल है। विदेशी आक्रमणोंके जभावमें देशके राजा आपसमें भाटकरा जाते थे। इस अवसरपर उनके दरबारी कवि अपने-अपने आश्रयदाताकी स्तुतिमें लग जाते थे। इन प्रकारकी कविता राष्ट्रीय कविताका अत्यन्त सजुचित और विकृत रूप है। उसे चारण-काव्य कहना अधिक उपयुक्त होगा। वीरगाथा-कालकी राष्ट्रीय कविताओंमें श्रृंगारका पुट भी स्थान-स्थानपर दिखाई देता है। इसका कारण यही है कि उस समय अधिकांश कविता राजाश्रित थी और राजाओंकी मनोवृत्ति भोगविलासकी थी। 'पृथ्वीराजरासो', 'हम्मीररासो', 'वीसलदेवरासो' आदि इस समयके प्रतिनिधि काव्य-ग्रन्थ हैं। वीरगाथा-कालकी ही मनोवृत्ति किंचित सामान्य परिवर्तनोंके साथ रीतिकालमें मिलती है। चन्द बरदाईने पृथ्वीराजकी यशोगाथाके रूपमें जिस प्रबन्ध-काव्यका सर्जन किया था, उस परम्पराका पालन रीतिकालके कवि किसी महान् व्यक्तित्वके अभावमें न कर सके। इस समय भूषण-ने शिवाजीकी अभ्यर्थनामें जो कवित्त लिखे हैं, उनमें जो राष्ट्रीय-भावना है, उसमें हिन्दुत्वकी भावना ही प्रमुख है।

राष्ट्रीय भावनाओंका पूर्ण प्रतिफल भारतीय स्वातन्त्र्य-संग्राममें दिखाई देता है। उन्नीसवीं शताब्दीके अन्तम जिस राष्ट्रीय आन्दोलनका आरम्भ हुआ, वह क्रमशः सघटित होता चला गया। बीसवीं शताब्दीके आरम्भमें जिम द्विवेदी-युगका पूर्ण विकास हुआ, उसकी मूल प्रेरणा राष्ट्रीय ही कही जायगी। इस युगके दो प्रतिनिधि कवि मेथिलीशरण गुप्त और अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिऔध' हैं। इन दोनों कवियोंकी राष्ट्रीय-भावना आदर्शवादी है और उसमें सुधारकी प्रवृत्ति है। राम और कृष्णके पुरातन कथानकके रूपमें एक आदर्श नेताकी कल्पना है। राष्ट्रीय भावनाओंका अत्यन्त स्पष्ट रूप मेथिलीशरण गुप्तकी 'भारतभारती में दिखाई देता है। 'जग जायँ तेरी नोकसे, मोये हुए हों भाव जो' कविकी इस पंक्तिमें ही उसके उद्देश्यका शान हो जाता है। इसीके अनन्तर छायावादका काव्य सर्जन अपनी प्रौढ अवस्थापर आया। इसकी देशभक्ति मन्वन्वी चेतना अधिक सांस्कृतिक है। मेथिली-शरणको सम्मनन इसी कारण 'राष्ट्रकवि' कहा जाना है, क्योंकि उनमें राष्ट्रीय भावना अधिक स्पष्ट है। इसी प्रकार गान्धनलाल चतुर्वेदी, बालकृष्ण शर्मा 'नवीन', रामधारी

सिंह 'दिनकर', सुमद्राकुमारी चौहान, सोहनलाल द्विवेदी आदिमें भी राष्ट्रीय भावना अधिक स्पष्ट है, किन्तु छायावाद-के कवियोंने अपनी देशभक्तिकी एक सांस्कृतिक आवरणसे मण्डित किया है। उसमें केवल आवेश ही नहीं, किन्तु एक अधिक स्थायी ताप है। 'निराला'का 'भारती जयविजय करे' गीत भारतमाताका एक सर्वांगीण चित्र प्रस्तुत करता है, जिसका आधार प्रकृतिका सौन्दर्य है। सुमित्रानन्दन पन्तने भारतमाताके कई चित्र 'ग्राम्या' और 'युगवाणी'में प्रस्तुत किये हैं। 'प्रसाद'के 'हिमालयके आँगनमें उसे प्रथम किरणोंका दे उपहार' नामक प्रसिद्ध गीतमें भारतीय इतिहासका गौरवपूर्ण चित्र है। महात्मा गान्धीके पदार्पणसे साहित्यके आवेशकी किसी सीमातक कम किया। अहिंसा-वादन काव्यको भी प्रभावित किया। इसी कारण छायावाद-युगमें देशभक्ति सम्यन्धी कविताएँ ऐसी भी हैं, जिनमें स्थायित्व है। कलात्मक दृष्टिसे उनमें परिपक्वता है। वे किसी राष्ट्रमेवीका आवेशमात्र नहीं हैं। उत्तर-छायावाद-युगमें कुछ कवियोंने सन् १९४० ई०की अगस्त क्रान्ति, आजाद हिन्द फौज और अन्तमें स्वतन्त्रता-प्राप्तिसे प्रेरित होकर अनेक ऐसी कविताएँ लिखीं, जिनमें देशभक्तिकी उफान है। इनमें अत्यधिक आवेशके कारण भाषण-शैलीका प्रयोग हुआ है। सुमद्राकुमारी चौहानकी प्रसिद्ध कविता 'बुन्देले हरबोलोंके मुँह हमने सुनी कहानी थी, खूब लड़ी मरदानी वह तो आँसीवाली रानी थी', आदि कविताएँ बहुत लोकप्रिय हुई थीं। वास्तवमें इस प्रकारकी कविताएँ अपनी सरल अभिव्यक्तिके कारण जन-काव्य बन जाती हैं। इयामनारायण पाण्डेयका प्रबन्धकाव्य 'हल्दी-वादी', रामनरेश त्रिपाठीके खण्डकाव्य 'पथिक' और 'मिलन' भी देशभक्तिमें अनुप्राणित हैं। गान्धीके व्यक्तित्वसे प्रेरणा लेकर भी जो अनेक कविताएँ लिखी गयीं, उनमें राष्ट्रीय भावनाका स्वर है। सोहनलाल द्विवेदीने इस प्रकारकी बहुत-सी कविताएँ लिखी हैं। गान्धीके निधनके बाद 'सूतकी माला' (वचन) आदि कविता-मञ्च प्रकाशित हुए। राष्ट्रीय कविताका एक अन्य पक्ष है, जिसमें प्रगति-शीलताका अंश अधिक है। इन कवियोंमें सामाजिक विषमताके प्रति विक्षोभका भाव दिखाई देता है। आर्थिक और सामाजिक समताकी ही वे सच्ची स्वतन्त्रता मानते हैं। रामेश्वर शुद्ध 'अंचल', शिवनगलसिंह 'सुमन' और नागार्जुन आदि ऐसे ही कवि हैं। पर्याप्त अंशमें वे मार्क्स-वादी विचार-पद्धतिसे प्रभावित हैं। इस प्रकार हिन्दीमें राष्ट्रीय कविताका इतिहास काफी प्राचीन न होकर भी सख्याकी दृष्टिमें पर्याप्त है। कभी-कभी राष्ट्रीय कविताका प्रयोग परम्परागत काव्य-प्रणालीके लिए भी किया जाता है। अंग्रेजीके 'दलासिकल' शब्दके समीप उसे रखा जा सकता है, किन्तु इस प्रकारका प्रयोग बहुत कम मिलता है।

[ महायक ग्रन्थ—(१) आधुनिक काव्यधाराका सांस्कृतिक स्रोत केमरीनारायण शुद्ध, (२) हिन्दी कवितामें युगान्तर सुधीन्द्र ]

—प्रे० श०

राष्ट्रीय गीत—राष्ट्रीय आन्दोलनके स्थापनके साथ देश-भक्तिपूर्ण गीतोंका अधिक प्रचलन हुआ। हिन्दीमें 'मर्यादा', 'प्रभा' और 'प्रताप'के कारण ऐसे गीतोंकी अधिक प्रोत्साहन

मिला। राष्ट्रीयताके किसी अंगविशेषसे इनका सम्बन्ध रहता है और उनमें जातीय जीवन और संस्कृतिका प्रतिफलन होता है। अतीत-गौरवके प्रति मोहको अभिव्यक्त करनेवाले गीतोंके प्रथम प्रणेता भारतेन्दु थे। वर्तमानकी कर्ण स्थितिके भी गीत उन्होंने गाये थे। जयशंकर 'प्रसाद'ने अतीतके मोहको काव्यात्मक रमणीयता दी। जन्मभूमिके प्रति प्रेम, अशेष श्रद्धा और निष्ठाकी अभिव्यक्ति इस प्रकारके काव्यमें होती है और इसके सहज आकर्षण और सौन्दर्यको मुखरित करनेवाले प्राथमिक कवियोंमें श्रीधर पाठक अग्रगण्य हैं। इसमें भविष्यकी आशाको वर्तमानके असन्तोषके कारण अधिक बल मिलता है। राजनीतिक मुक्तिके पश्चात् राष्ट्रीय गीतोंका स्वर बढल गया है।

—रा० खे० पा०

**राष्ट्रीय साहित्य**—राष्ट्रीय शब्द 'राष्ट्र'का विशेषण है और राष्ट्र अंग्रेजी शब्द 'नेशन'के पर्यायरूपमें हिन्दीमें प्रयुक्त होता है। इस प्रकार राष्ट्रीय शब्दको 'नेशनलिस्टिक'के समीप रखा जा सकता है। विश्वमें राष्ट्रीय भावनाका साहित्यसे अत्यन्त प्राचीन सम्बन्ध रहा है। यूनानके नगर-राज्योंमें इसके बीज प्राप्त होते हैं। स्पार्टा, एथेन्स आदिकी सभ्यता-संस्कृति प्रसिद्ध है। राष्ट्रीय भावनाकी सहायतासे एक जन समूह संघटित होता है। जिमरनने अपनी पुस्तक 'राष्ट्रीयता और सरकार'में लिखा है—'मेरी दृष्टिमें राष्ट्रीयताका प्रश्न सामूहिक जीवन, सामूहिक विकास और सामूहिक आत्मसम्मानसे सम्बद्ध है।' विश्व-सभ्यताके विकासमें कुछ अवसर ऐसे आये हैं जब राष्ट्रीय भावनाने जोर पकड़ा। यूरोपकी व्यावसायिक क्रान्तिका राष्ट्रीय भावनाके विकासमें पर्याप्त सहयोग है। लगभग १५०० ई० के अनन्तर सभी देशोंके साहित्यमें इस भावना-ने प्रमुखता प्राप्त की। प्रत्येक देश अपनी जातिगत विशेषताओंको लेकर साहित्य सर्जनमें अग्रसर हुआ। ग्रीक और लैटिनकी प्रभुता कम हो गयी। इटलीमें मैकियावेली, टासो आदि, फ्रांसमें मॉर्त, रेसिन आदि, स्पेनमें सर्वेण्टिस, इंग्लैण्डमें स्पेन्सर, शेक्सपीयर, जॉन्सन, बेकन, मिल्टन आदि तथा जर्मनीमें प्लेगिंग आदि लेखकोंने राष्ट्रीय साहित्यका सर्जन किया। इस समय राष्ट्रीय भावनाकी जो धारा प्रवाहित हुई वह सर्वांगी नहीं है, इसी कारण उसे मानववाद(humanism)की संज्ञा दी गयी है। इस साहित्यमें देशके जन-जीवनको चित्रित किया गया है, किन्तु उसका दृष्टिकोण व्यापक और उदार है। शेक्सपीयर-का साहित्य इसका प्रमाण है। रूसी और फ्रांसकी राज्य-क्रान्ति(१८वीं शताब्दी)ने राष्ट्रीय भावनाको समस्त यूरोपमें प्रसारित कर दिया। इसी आधारपर अर्नेस्ट रेनानने लिखा है कि व्यक्तियोंकी एक साथ मिलकर रहनेकी अदम्य इच्छा ही राष्ट्रीयताकी जननी है। फ्रांसकी क्रान्तिने स्वतन्त्रता, बन्धुत्व, समानता(liberty, fraternity, equality)-का जो संदेश दिया, वह साहित्यमें व्यापक रूपसे प्रतिफलित हुआ। रॉबिन्सनका कथन है कि नेपोलियन यूरोप-की राष्ट्रीय भावनाका पिता है। अंग्रेजी स्वच्छन्दतावादी कवियोंमें वर्ड्सवर्थपर इसका सीधा प्रभाव पड़ा। वर्ड्सवर्थ-की आलोचना करते हुए हर्बर्ट रीडने इसकी चर्चा की है।

राष्ट्रीय साहित्य किसी एक ही अर्थका द्योतक नहीं कहा जा सकता। राष्ट्रीय साहित्यके अन्तर्गत वह समस्त साहित्य लिया जा सकता है, जो किसी देशकी जातीय विशेषताओंका परिचायक हो। इस प्रकारके साहित्यमें जातिका समस्त रागात्मक स्वरूप, उसके उत्थान-पतन आदिका विवरण आ सकता है। उसका होना एक प्रकारसे अनिवार्य ही है। 'महाभारत' और 'रामायण' भारतके राष्ट्रीय काव्य हैं। मिल्टनका 'पैराडाइज लॉस्ट' राष्ट्रीय काव्यके रूपमें प्रस्तुत किया जा सकता है। रूसके प्रसिद्ध लेखक वेलन्स्कीने एक बार रूसी लेखकोंसे यह शिकायत की थी कि वे राष्ट्रीय साहित्यका सर्जन नहीं करते। उनपर विदेशी-की प्रबल छाया है। इसका आशय यही है कि लेखक अपने देशकी परम्पराका पालन नहीं करते। राष्ट्रीय साहित्यके अन्तर्गत किसी देशकी लोक-कथाएँ, लोकगीत आदि भी आ जाते हैं। प्रत्येक समृद्ध साहित्यमें इस प्रकारकी सम्पत्ति होती है। कभी-कभी महाकवि इस विखरी हुई सामग्रीका उपयोग करते हैं। होमरने अपने महा-काव्योंमें यूनानकी एक विखरी हुई परम्पराको एक सूत्रमें बाँध दिया है। विभिन्न देशोंके राष्ट्रगान भी इसी साहित्यके अन्तर्गत आ जायेंगे। विशेष उत्सवोंपर राष्ट्रगान गाया जाता है। इसमें पूर्वजोंके गौरवकी भावना रहती है। होरेसमें राष्ट्रीय भावना प्रबल है, क्रूसेट्स अथवा धर्मयुद्धके समय जो साहित्य लिखा गया, उसमें धार्मिक भावना अधिक है। भारतका 'जनगणमन' (रवीन्द्र), ग्रेट ब्रिटनका 'गॉड सेव द किंग' (१७३९ ई०), ग्रीसका 'सन्स आव ग्रीस, कम एराइज' (१८२१ ई०, वायरनका अनुवाद) आदि राष्ट्रगान हैं। राष्ट्रीय साहित्यके अन्तर्गत हिन्दीमें तुलसीके 'रामचरितमानस' और प्रेमचन्दके समस्त साहित्यको रखा जा सकता है। 'प्रसाद'के नाटक भी इसी कोटिमें रखे जा सकते हैं। रवीन्द्रनाथकी अधिकांश कृतियाँ राष्ट्रीय जन-जीवनसे अनुप्राणित हैं। हिन्दीमें राष्ट्रीय साहित्यकी समृद्ध परम्परा अभीतक कई कारणोंसे सुदृढ़ न हो सकी। स्वतन्त्रताके पूर्व हिन्दी भारतकी एक बहुसंख्यक जनताकी भाषा होकर भी राजभाषा नहीं थी। बंगाली, मराठी, गुजराती आदि भाषाओंमें पर्याप्त साहित्य-सर्जन हुआ है, जो अपने प्रदेशका जन-जीवन चित्रित करता है।

परम्पराके प्रति आग्रहके रूपमें भी कभी-कभी राष्ट्रीय साहित्यका व्यवहार होता है। अंग्रेजीमें इसके लिए कभी-कभी 'क्लासिकल' शब्द प्रयोगमें लाया जाता है। टी० एस० इलियटने अपनी पुस्तक 'क्लासिक क्या है'-(What is a classic)में इसका विवेचन किया है। गिल-वर्ट द्विवेदने अपने ग्रन्थ 'द क्लासिकल ट्रेडिशन'में विस्तारसे क्लासिकल परम्परापर विचार किया है। हिन्दीमें राष्ट्रीय साहित्यके रूपमें क्लासिकल साहित्यको अपेक्षाकृत कम ही स्वीकार किया गया है।

राष्ट्रीय साहित्यका सर्वाधिक प्रयोग उस साहित्यके लिए किया जाता है, जिसमें देश-प्रेमकी भावना प्रबल रहती है। इस प्रकारकी रचनाएँ विशेष प्रकारकी राजनीतिक परिस्थितियोंमें प्रस्तुत की जाती हैं। जब दो देश अथवा दो जातियाँ आपसमें मधर्परत होती हैं तब इस प्रकारकी



नाहित्य-नृष्टि होती है, यहाँ तक कि युद्धगीत (war song) भी लिखे जाते हैं। एक परतंत्र देशमें जागरणके साथ-साथ राष्ट्रीय-भावना प्रबल होने लगती है। देशभक्तिसे अनुप्राणित साहित्यमें एक आवेग, उत्साह और साथ ही नाथ वीरत्वका भाव प्रबल रहता है। इसमें अतीत-गौरवका गान किया जाता है। पूर्वजोंकी वृद्धाई दी जाती है। देशकी महिमाका अंकन होता है। किन्तु साथ ही इस प्रकारके साहित्यमें साधारण घृणा और अपेक्षाका भाव भी परिलक्षित होता है, जो विजितकी विजेताके प्रति एक स्वाभाविक प्रतिक्रिया है। इस प्रकारका साहित्य एक उद्देश्यकी पूर्ति करता है। मार्क्सवादी समीक्षक इसको गरिमायुक्त तथा महत्त्वशाली कह सकते हैं, किन्तु इस प्रकारकी रचनाओंमें स्थायित्व होना सम्भव नहीं। उनमें साहित्यकी उच्च अभिव्यजना शक्तिकी खोज करना भी उचित नहीं। एक भारी जनसमुदायमें चेतना लानेके लिए इसकी नृष्टि की जाती है। प्रथम कोटिका साहित्यकार भी देशभक्तिसे अनुप्राणित होकर रचनाएँ कर सकता है, किन्तु उसकी ये रचनाएँ प्रायः साधारण कोटिकी ही होंगी। जारके विरुद्ध सघर्षरत लेनिनकी लाल सेनाके लिए इस प्रकारका पर्याप्त साहित्य रचा गया था, किन्तु वह गोरोंके राष्ट्रीय साहित्यकी नमता नहीं कर सकता। उसे दास्तोएविस्कीकी रचनाओंका-सा गौरव नहीं मिल सकता। देशभक्तिके साहित्यमें जातीय भावनाको कभी-कभी प्रश्रय मिलता है। आयरलैण्ड जब स्वतन्त्रता चाहता था तो उस देशके साहित्यकारोंने अपनेको एक ब्लग इकाई घोषित कर दिया था। भारतमें जातीय वैमनस्यके कारण इस प्रकारकी स्थिति उत्पन्न हो गयी थी। राष्ट्रीय भावनाओंपर आधारित देशभक्तिका साहित्य एक ऐतिहासिक महत्त्व रखता है। मैथिलीशरण गुप्तकी 'भारतभारती' राष्ट्रीय भावनाओंकी प्रतिनिधि रचना है, किन्तु उसे उच्च काव्यकी सजा नहीं दी जा सकती।

हिन्दी साहित्यमें राष्ट्रीय-भावनाको आरम्भसे ही देखा जा सकता है। बहुत समयतक भारत एक अखण्ड देश रहा है, इसी कारण सस्कृत साहित्यमें जोशीली राष्ट्रीय भावनाके दर्शन नहीं होते। विदेशी आक्रमणोंके कारण साहित्यमें यह भावना प्रबल होती चली गयी। वीरगाथा-कालके साहित्यमें जो राष्ट्रीय भावना मिलनी है, उसमें हिन्दुत्वका भाव प्रमुख है। रासोकी परम्परामें वीरभावका प्राधान्य है। इस युगमें जो देशभक्तिका भाव है, वह कभी-कभी दूषित रूपमें भी प्रकट हुआ है। जब राजा आपसमें टकराते थे, तो उनके दरबारी कवि अपने-अपने राजाओंकी अभ्यर्थनामें लग जाते थे। वास्तवमें हिन्दीमें राष्ट्रीय साहित्यकी गतिशील धारा भारतेन्दु-युगसे आरम्भ होती है। भारतेन्दुकी समस्त रचनाओंकी प्रेरणाके मूलमें इस भावनाको देखा जा सकता है। उस समयके निबन्धलेखक प्रताप-नारायण मिश्र, बालकृष्ण भट्ट आदिके निबन्धोंपर एक दृष्टि डालनेसे यह सत्य प्रकट हो जाता है कि एक ओर यदि वे समाजसुधारकी भावनासे प्रेरित थे, तो साथ ही वे विदेशी राजनिकाके घोर विरोधी थे। रामचन्द्र शुक्लने भारतेन्दुका मूल्यांकन करने हुए लिखा है कि उनका सबसे ऊँचा स्वर

देशभक्तिका है (हि० सा० ३० पृ० ४००)। इस समयके प्रमुख पत्र 'हरिश्चन्द्र नैगजीन'(आठ सत्याशों-के बाद जिनका नाम 'हरिश्चन्द्रचन्द्रिका' हो गया)की फाइलें इस बातका प्रमाण हैं कि उस समयकी प्रमुख भावना राष्ट्रीय है। कांग्रेस-आन्दोलनकी प्रगतिके साथ-साथ राष्ट्रीय भावना प्रबल होती गयी। द्विवेदी-युगका हिन्दी साहित्य इसीमें ओत-प्रोत है। इस समय देशमें जो विभिन्न राष्ट्रीय आन्दोलन हुए उनका प्रत्यक्ष प्रभाव भारतकी गति-विधिपर दिखाई देता है। पट्टाभि सीतारामैयाने अपनी पुस्तक 'कांग्रेसका इतिहास'में कहा है कि कांग्रेस-आन्दोलनोंका प्रभाव लगभग सभी नाहित्योंपर पड़ा है। भारतीय राजनीतिमें गान्धीके प्रवेशसे राष्ट्रीय भावनामें किंचित् महत्त्वपूर्ण परिवर्तन हुए। राजनीतिमें अहिंसा और सत्यकी प्रधानता मिली। हिन्दी साहित्यमें उत्साह, वीरता, शौर्य आदिके स्थानपर अपेक्षाकृत नैतिक और सांस्कृतिक रचनाएँ आने लगीं। राष्ट्रीय भावना प्रत्यक्ष न होकर किनी सीमातक परोक्ष हो गयी। हरिकृष्ण 'प्रेमी'के नाटकोंमें देशभक्तिका जो स्वर है, उसमें जातीय एकताका भी आग्रह है। इन भावनाका विकास होता गया और वह विश्व-भावनातक पहुँच गयी। छायावाद-युगकी कविताओंमें इसी विश्व-मानवताका स्वर है। स्वतन्त्रता-प्राप्तिके अनन्तर देश-प्रेमकी भावनाने एक और करवट ली। 'इस नयी दिशामें पूर्वके प्रगतिशील विचार भी सम्मिलित हैं। मार्क्सवादी लेखकोंकी रचनाओंमें जो राष्ट्रीय भावनाएँ मिलती हैं, उनमें वर्ग-सर्वपक्षी भावना प्रमुख स्थान प्राप्त करती है। हिन्दी साहित्यके इतिहासमें जो राष्ट्रीय भावना प्राप्त होनी है, उसमें विविधता है। भारतके राजनीतिक जीवनमें जो परिवर्तन हुए हैं, उन्होंने साहित्यकी गति-विधि-को पर्याप्त प्रभावित किया है। आरम्भमें जो वीरताका भाव था, वह वीर-पूजाका रूप है। सन् १८५७ ई०की क्रान्तिके अनन्तर देश-प्रेमका स्वर प्रबल हुआ। देशके सभी विचारशील व्यक्तियोंने एक स्वरसे विदेशियोंका विरोध किया। गान्धीके आगमनने उस भावनाको संस्कृतिनिष्ठ और नैतिक बनाया। अन्य विचार-धाराओंका भी इसपर प्रभाव पड़ा।

[सहायक ग्रन्थ-(१) आधुनिक काव्यधाराका सांस्कृतिक स्तोन 'केशरीनारायण शुक्ल, (२) हिन्दी कवितामें युगान्तर सुधीन्द्र] —प्रे० अ०

रास-रास रमके बहुवचन, ब्रह्म, महारासमें गोपिकाओंके बीच एक कृष्णके अनेक रूप, स्त्रियों और पुरुषोंके परस्पर हाथ बाँधकर मण्डलाकार-नृत्य, कृष्ण-गोपियोंके हस्तबद्ध वृत्ताकार नृत्य, प्राचीन पशुपालक नृत्य (चिह्नाहट)में संगीतके योगसे विकसित नाट्यरूप, राशिलीलामें परिवेष्टित चन्द्रकी चन्द्रिकापर मुग्ध होकर कृष्ण-गोपिकाओंकी क्रीड़ा, रहस्यलीला और देश-भाषाके शब्द 'रास' के अर्थमें प्रयुक्त हुआ माना गया है। आज 'रास'से लोकनाट्यके एक रूपका बोध होता है, जिसमें राधा-कृष्ण-गोपियोंकी मण्डलाकार रूपमें गीति और नृत्यके साथ श्रृंगारिक क्रीड़ाएँ दिखायी जाती हैं। अतः यह रासलीलाके लिए भी रुढ़ है।

नाट्यरूपकी दृष्टिसे यह राम मन्थनके नाट्यरासक,

गोष्ठी, काव्य, श्रोगदित और हल्लीश उपरूपकोंके अधिक निकट है, विशेषतया नाट्यरासककी और रासकी प्रकृतिमें दूरतक साम्य है। इस दृष्टिकोणसे रासका सकेत भासके 'बालचरित' नाटक, बाणके 'हर्षचरित', भट्टनारायणके 'वेणीसद्वार' तथा 'भागवत'के दशम स्कन्ध(१९से २३ अध्याय)के 'रास'में मिलता है। बारहवीं शतीके मन्दिरोंमें भी इसके स्वरूपका पता लगता है।

रास रास, रासक या रासोके रूपमें काव्यका रूप भी रहा है। जैनाचार्य जिनवल्लभ सूरिके निर्देशों, कवकसूरिकृत 'उपदेश-गच्छ पदावली' (हस्तलिखित) तथा 'खरतर-गच्छ पदावली'से ज्ञात होता है कि बारहवीं शतीमें रास या रासकका प्रचार था और रासक-ग्रन्थोंका निर्माण भी प्रारम्भ हो गया था। ये रासक-ग्रन्थ सैकड़ोंकी मख्यामें मिलते हैं। 'पृथ्वीराजरासो', 'खुमानरासो', 'वीसलदेवरासो' भी इसी परम्परामें हैं। ये रासक-काव्य ग्रन्थ अपभ्रंश और गुर्जर-मिश्रित राजस्थानी भाषामें लिखे गये हैं। इनका प्रारम्भ जैनाचार्योंके द्वारा ही हुआ है। उन्होंने जैन धर्मके प्रचारके लिए राम-नाटकोंको आधार बनाया। रास-ग्रन्थोंसे स्पष्ट है कि आगे चलकर रासकी नृत्यगीतपूर्ण शृंगारप्रधान तथा नृत्यगीतहीन धर्मप्रधान दो धाराएँ हो गयीं। नृत्य और संगीतकी प्रमुखताके कारण शृंगारप्रधान धारा लोक-प्रसिद्ध और प्रचलित हो गयी। जैनेतर ग्रन्थोंमें यही धारा मिलती है। सोलहवीं शतीमें वल्लभाचार्य तथा हित हरिवंशने इसी शृंगारमूलक रासमें धर्मके अंगके साथ नृत्यकी पुनर्स्थापना की तथा उसका नेता रासरसिक-शिरोमणि कृष्णको बनाया। इस प्रकार काव्यका रूप फिर नाट्यरूप पा गया।

रासकी दूसरी नाट्यशैली भी प्राप्त है, जिसमें बोधिसत्त्व तथा जीमूतवाहनके आत्मोत्सर्गका संगीत तथा नृत्यके साथ अभिनय किया गया। हर्षका 'नागानन्द' रासकी इसी शैलीमें लिखा गया है। —वि० रा०

**रासक**—इसमें एक अंक, पाँच पात्रोंका विधान, मुख, प्रति-मुख, निर्वहण सन्धियोंका प्रयोग होता है। कैशिकी, भारती वृत्तियोंका निर्वाह होता है। नायिका प्रसिद्ध और नायक मूर्ख होता है। विभिन्न प्रकारकी प्राकृतोंका प्रयोग किया जाता है। सूत्रधारका अभाव रहता है। उदात्त भावोंका उत्तरोत्तर विकास किया जाता है। बोध्यग और कलाएँ रहती हैं। उदाहरण—'मेनकाहित'। इसके अतिरिक्त 'भाव-प्रकाश'में नान्दीके सुश्लिष्ट होनेका भी निर्देश है। —वि० रा०

**रासधारी**—राजस्थानी नृत्यनाट्यकी विशेष शैली। इसमें धार्मिक लोकनायकोंके चरित्र कथानकोंके माध्यमसे अभिनीत किये जाते हैं। बहुधा राम और कृष्ण रासधारीके मुख्य विषय हैं। गीत और नृत्य कथाके विस्तारमें सहायक होकर प्रमुख स्थान पाते हैं। रासधारीके गीत परम्परागत हैं। साधारणसे मंचपर, लोक-जीवनके प्रचलित मनोविनोद-के हेतु नाट्यमण्डलियाँ लोकनाट्यकी शैलीमें रासधारीका आयोजन करती हैं। रासधारीमें ब्रजके रासका थोड़ा प्रभाव लक्षित होता है। —श्या० प०

**रासलीला**—सोलहवीं शतीमें श्री वल्लभाचार्य तथा हित

हरिवंशदि महात्माओंने लोकप्रचलित जिस शृंगारप्रधान रासमें धर्मके साथ नृत्य, संगीतकी पुनर्स्थापना की और उसका नेतृत्व रसिकशिरोमणि श्रीकृष्णको दिया था, वही राधा तथा गोपियोंके साथ कृष्णकी शृंगारपूर्ण क्रीड़ाओंसे युक्त होकर रासलीलाके नामसे अमिहित हुआ।

रासलीला लोकनाट्यका एक प्रमुख अंग है। भक्ति-कालमें इसमें राधा-कृष्णकी प्रेम-क्रीड़ाओंका प्रदर्शन होता था, जिनमें आध्यात्मिकताकी प्रधानता रहती थी। इनका मूलाधार सूरदास तथा अष्टछापके कवियोंके पद और भजन होते थे। उनमें संगीत और काव्यका रस तथा आनन्द दोनों रहता था। लीलाओंमें जनता धर्मोपदेश तथा मनोरजन साथ-साथ पाती थी। इनके पात्रों—कृष्ण, राधा, गोपियों—के भवादोंमें गम्भीरताका अभाव और प्रेमालापका आधिक्य रहता था, कार्यकी न्यूनता और सवादोंका बाहुल्य होता था। इन लीलाओंमें रगमच भी होता था, किन्तु वह स्थिर और साधारण कोटिका होता था। प्रायः रामलीला करनेवाले किसी मन्दिरमें अथवा किसी पवित्र स्थान या ऊँचे चबूतरापर इसका निर्माण कर लेते थे। देखनेवालोंकी सख्या अधिक होती थी। रास करनेवालोंकी मण्डलियाँ भी होती थीं, जो पूना, पंजाव और पूर्वी बंगालतक घूमा करती थीं।

किन्तु उन्नीसवीं शतीमें रीति-कविताके प्रभावसे रास-लीलाओंकी धार्मिकता, रस और संगीतकी धक्का लगा। अतः उनमें न तो रसका प्रवाह रहा और न संगीतकी शास्त्रीयता। उनमें केवल नृत्य, वाग्विलास, उक्तिवैचित्र्यकी प्रधानता हो गयी। उनका उद्देश्य केवल मनोरजन रह गया। भारतेन्दु हरिश्चन्द्रकी 'श्रीचन्द्रावली नाटिका' पर रास-लीलाका प्रभाव है और आधुनिक कालमें वियोगी हरिकी 'छन्दमयोगिनी नाटिका' भी रासलीलासे प्रभावित है। आज भी उत्तरप्रदेशके पश्चिमी जिलों—फर्रुखाबाद, मैनपुरी, इटावा—विशेषतया मथुरा बुन्दावन, आगराकी रासलीलाएँ प्रसिद्ध हैं। ये प्रायः कात्तिक-अगहन, चैत्र वैशाख और सावनमें हुआ करती हैं।

आज भी रासलीलाका रगमच साधारण होता है। वह प्रायः मन्दिरोंकी मणिपर, ऊँचे चबूतरों या ऊँचे उठाये हुए तख्तोंपर बाँसों और कपड़ोंसे बनाया जाता है। उसमें एक परदा रहता है। पात्र परदेके पीछेसे आते रहते हैं। दृश्यान्तरकी सूचना पात्रोंके चले जानेपर कोई निर्देशक देता है। रगभूमिमें एक गायक और वादक बैठे होते हैं और सामने प्रेक्षकोंके लिए खुले आकाशका प्रेक्षागृह रहता है, कभी-कभी चाँदनी या चँदोवा भी तान दिया जाता है। वास्तविक रासलीला प्रारम्भ होनेसे पूर्व आयी हुई जनताके मनोरजन और आनेवाली जनताके प्रतीक्षार्थ रगभूमिमें भजन-गान ढोलक, मँजीरा, हारमोनियम, मितारके साथ होता रहता है। लीलारम्भसे कुछ पहले सूत्रधारकी भाँति एक ब्राह्मण या पुरोहित व्यवस्थापकके रूपमें आता है, जो राधा-कृष्णकी दिखलायी जानेवाली लीलाका निर्देश करता है और उसके पात्रों और लीला (कथा)की प्रशंसा कर प्रेक्षकोंको उनकी ओर आकृष्ट करता है। यह प्ररोचना और प्रस्तावना जैसा कार्य है। पश्चात् परदा उठता है और राधा कृष्णकी युगल छविकी आरती की जाती है। आरतीके

समय रगभूमिके गायकादि तथा प्रेक्षक उठ खड़े होते हैं। परदा फिर गिरता है और उसके अनन्तर निश्चित लीलाका कार्यक्रम प्रारम्भ हो जाता है। पात्रोंमें राधा-कृष्ण तथा गोपिकाएँ रहती हैं। बीच-बीचमें हास्यका प्रमग भी रहता है। विदूषकके रूपमें 'मनसुखा' रहता है, जो विभिन्न गोपिकाओंके साथ प्रेम एवं हँसीकी बातें करके कृष्णके प्रति उनके अनुरागको व्यञ्जित कराता है, साथ ही साथ दर्शकोंका भी मनोरंजन करता है। जब कभी परदेके पीछे नेपथ्यमें अभिनेताओंको वेशविन्यास या रूपसज्जा करनेमें विलम्ब होता है तो उस अवकाशके क्षणोंके लिए कोई हास्य या व्यंग्यपूर्ण दो पात्रोंके प्रहसनकी योजना कर ली जाती है, किन्तु यह कार्य लीलासे सम्बन्धित नहीं होता। रास-कार्य सम्पन्न करनेवाले रासधारी कहलाते हैं। वे प्रायः बालक और युवा पुरुष होते हैं। लीलामें हास्यका पुट और शृंगारका प्राधान्य रहता है। उसमें कृष्णका गोपियों, सखियों-के साथ अनुरागपूर्ण वृत्ताकार नृत्य होता है। कभी कृष्ण गोपियोंके कायों एवं चेष्टाओंका अनुकरण करते हैं और कभी गोपियाँ कृष्णकी रूपचेष्टादिका अनुकरण करती हैं और कभी राधा सखियोंके, कृष्णकी रूपचेष्टाओंका अनुकरण करती हैं। यही लीला है। कभी कृष्ण गोपियोंके हाथमें हाथ बाँधकर नाचते हैं और कभी वे मण्डलाकार गोपियोंसे घिरकर उनके बीचमें नाचते हैं। इन लीलाओंकी कथावस्तु प्रायः राधा कृष्णकी प्रेम-क्रीडाएँ होती हैं जिनमें सूरदास आदि कृष्णमत्त-कवियोंके भजन गाये जाते हैं। कार्यकी अधिकता नहीं बरन् पदप्रधान सवाद, सौन्दर्य, नृत्य, गीत, वेणुध्वनि, ताल, लय, रसकी अवाध धारा बहती रहनी है। रगसंकेतोंके लिए परदेके पीछे निर्देशक रहता है, जो अभिनेताओंके भूल जानेपर नवावरोके वाक्य या भजन एवं पदकी पंक्ति स्मरण करा देता है। लीलामें अभिनय कम, सलाप अधिक रहता है। कृष्ण धीरललित नायक होते हैं जो समस्त कलाओंके अवतार माने जाते हैं। राधा उनकी अनुरजन-कर्त्री शक्तिके रूपमें दिखायी जाती है। वही समस्त गुणों एवं कलाओंकी खान नायिका बनती है। गोपियाँ, सखियाँ—नभी गाढयौवना और भावप्रगल्भा होती हैं। उनमें शोभा, विलास, माधुर्य, कान्ति, वीरि, विलास, विच्छित्ति, प्रागल्भ्य, औदार्य, लीला, हाव, हेला, भाव आदि नभी अलंकार होते हैं।

लीलाके अन्तमें युगल छर्विकी पुन आरती होनी है। इस बार प्रेक्षक जनता भी आरती लेती है और आरतीके थालमें पैसे-रूपयेके रूपमें भेंट चढ़ाती है। इस बार आरतीके वाद लीलाके विषयमें नगलजामना की जाती है। यह एक प्रकारका भरतवाक्य है। पश्चात् लीलाका कार्यक्रम समाप्त हो जाता है और पटाक्षेप हो जाता है। गसलीला हल्लीश, शींगडित, काव्य, गोष्ठी, नाट्यरासकका ही लोकाश्रय द्वारा परिवर्तित नाट्यरूप है। —वि० रा०

रासो काव्य—'रासो' नामसे अभिहित कृतियाँ संस्कृत तथा प्राकृतमें नहीं मिलती हैं, वे पहले पहल अपभ्रंशमें और उसके अनन्तर हिन्दी और गुजरातीमें मिलती हैं। ये कृतियाँ दो प्रकारकी हैं—एक तो गीत-नृत्यपरक हैं और दूसरी छन्दवैविध्यपरक। गीत-नृत्यपरक वाग पथिनी

राजस्थान तथा गुजरातमें विशेष रूपसे सृद्ध हुई और छन्दवैविध्यपरक वाग पूर्वी राजस्थान तथा जेप हिन्दी प्रदेशमें अधिक विकसित हुई।

'रासो' नामके सम्बन्धमें अनेक व्युत्पत्तियाँ दी गयी हैं—'राजसूय', 'रहस्य', 'रसायण' आदि अनेक शब्दोंसे 'रासो'का विकास कहा गया है, किन्तु रासो साहित्यके इतिहास और भाषाशास्त्रके ध्वनि-विकासके नियमोंको देखते हुए इनमेंसे कोई भी ग्राह्य नहीं है। 'रासो' नामका विकास 'रास' और 'रासक'से हुआ है। 'रासो' या 'रासक' एक अति प्राचीन भारतीय नृत्य-रहा है, जिसका सम्बन्ध कृष्णलीलासे भी रहा है। 'रास' और 'रासो' ग्रन्थ बारहवीं शती विक्रमीसे मिलने लगते हैं। फलत इस समयके नाट्यशास्त्र और छन्दशास्त्रके ग्रन्थोंसे उपर्युक्त दोनों काव्यधाराओंकी उत्पत्तिपर अच्छा प्रकाश पड़ता है।

तेरहवीं शती विक्रमीके एक प्रसिद्ध नाट्याचार्य शारदातनयने अपने 'भावप्रकाशन'में 'लास्य' नृत्यके चार भेद बताये हैं—शृङ्खला, लता, पिण्डी तथा मेघक और 'लता'के पुन तीन भेद बताये हैं—टण्डरासक, नण्डल-रासक तथा नाट्यरासक। सम्भवतः इसी 'नाट्यरासक'से उस नामके उपरूपककी उत्पत्ति हुई, क्योंकि 'नाट्यरासक' नामक उपरूपकके भेदमें रागोंके साथ उपर्युक्त शृङ्खला, लता, पिण्डी तथा मेघक नृत्योंका प्रयोग होना भी बताया गया है। गीत-नृत्यपरक रासोकी उत्पत्ति इसी 'नाट्यरासक' नामक उपरूपकसे हुई है। इस धाराकी कृतियाँ विशेष अवसरों या पर्वोंपर नृत्यवाद्यादिके साथ गायी ही नहीं जाती थीं, कभी-कभी अभिनीत भी होती थीं, इस तथ्यके प्रमाण पर्याप्त मात्रामें मिलते हैं और इन कृतियोंमें प्राय इनके गाये जाने और नृत्यके साथ प्रस्तुत किये जानेका माहात्म्य भी ग्रन्थान्तमें कहा गया है।

इसी प्रकार, उस युगके अपभ्रंश-छन्दशास्त्रियोंने 'रासक' और 'रासावन्ध' काव्योंके लक्षणोंका निर्देश किया है। विरहाकने लिखा है कि जिस रचनामें अडिहा, दोहा, घत्ता रड्डा और दोसा छन्द अधिकतासे पाये जाते हैं, वह 'रासक' कहलाता है। स्वयम्भूने लिखा है कि काव्योंमें 'रासावन्ध' अपने घत्ता, छप्पय, पद्धड़ी तथा अन्य (विविध) रूपकोंके कारण जनमनअभिराम होता है। 'रासा' नामक एक प्रसिद्ध छन्द भी प्राय सभी छन्द-ग्रन्थोंमें लक्षित मिलता है। इसलिए ऐसा प्रतीत होता है कि पहले रासाप्रधान छन्दवैविध्यपरक काव्यग्रन्थोंकी 'रासावन्ध' और 'रासक' कहा गया और बादमें सभी छन्दवैविध्य-परक काव्य 'रासक' कहलाने लगे। यह 'रासक' गीत, नृत्य, अभिनय द्वारा प्रस्तुत न होकर भाषित मात्र ही होता था। इस धाराकी सबसे प्रमुख प्राचीन रचना 'सन्देश-रासक'में एक स्थानपर नगरवर्णनके प्रसंगमें जो 'कह बहु रुचि गिवद्धट रासक भावियउ' कहा गया है, वह बहु- (विविध) रूपनिबद्ध इसी धाराके 'रासक'के भाषित होनेके सम्बन्धमें है।

दोनों धाराओंके इन भेदपर ध्यान न देनेके कारण प्राय समालोचकोंने भूल की है। जिस प्रकार 'रासो'की व्युत्पत्तिके सम्बन्धमें तरह-तरहकी कल्पना की गयी है,

उसी प्रकार 'रासो' की विषयवस्तु आदिके सम्बन्धमें भी। किन्तु दोनों धाराओंके परिशीलनसे ज्ञात होगा कि रासो काव्योंमें विषयवस्तु, रस, शैली आदिका कोई प्रतिबन्ध नहीं है। उनके विषय धार्मिक भी हैं, लौकिक भी, जहाँ एक ओर शान्त रस ही एकमात्र रस है, उसी प्रकार दूसरी ओर वीर और शृंगार अंगी रस हैं। रचनाएँ एक ओर कथानकका विकास करती हैं, तो दूसरी ओर कोई कथानक उनमें है ही नहीं, केवल विषयनिरूपण है। कथानक भी कभी धार्मिक है, पौराणिक है, ऐतिहासिक है, तो कभी निरा कल्पित है। कोई रचनाएँ १००-१२५ पक्तियोंकी ही हैं, तो कोई ५०,००० पक्तियोंकी। नीचे दोनों धाराओंकी प्रमुख रचनाओंका जो संक्षिप्त उल्लेख किया जा रहा है, उससे यह बात स्पष्ट हो जायगी।

**गीतनृत्यपरक रासो-धारा—(१) 'उपदेशरसायन'** (११४३ ई०), इसके रचयिता जिनदत्त सुरि हैं और यह जैन धर्मोपदेशके लिए लिखी गयी है। इसमें कोई कथा नहीं है, कुल छन्दसंख्या ३२ है। (२) 'भरतेश्वर बाहुवली-रास' (११८४ ई०), इसके रचयिता शालिभद्र सुरि हैं। इसमें ऋषभदेवके दो पुत्रों—भरतेश्वर और बाहुवलिके बीच राजसत्ताके लिए हुए सघर्षकी कथा है। कुल छन्दसंख्या २०३ है। (३) 'बुद्धिरास' (११८४ ई०), इसके रचयिता भी उपर्युक्त शालिभद्र सुरि हैं। इसका विषय उपर्युक्त 'उपदेशरसायन'की भाँति जैन धर्मोपदेश है। रचना ६३ छन्दोंमें समाप्त हुई है। (४) 'जीवदयारास' (१२०० ई०), इसके रचयिता आसगु हैं। इसका विषय दयाधर्मका उपदेश है। (५) 'चन्दनवालारास' (१२०० ई० के लगभग), इसके भी रचयिता उपर्युक्त आसगु हैं। इसमें चन्दनवालाकी धार्मिक कथा कही गयी है। कुल छन्दसंख्या ३५ है। (६) 'जम्बूस्वामीरास' (१२०९ ई०), यह रचना धर्मसुरिकी है। इसमें महात्मा जम्बूस्वामीका चरित तथा गुण वर्णित है। (७) 'रेवन्तगिरिरास' (१२३१ ई० के लगभग), यह कृति विजयसेन सुरिकी है। इसमें गिरनारके जैन मन्दिरोंके जीर्णोद्धारकी कथा है। कुल छन्दसंख्या ७२ है। (८) 'नेमिजिन्दरारासो' अथवा 'आवूरास' (१२३२ ई०), यह पावहणकी कृति है। इसमें नेमिनाथकी कथा कही गयी है। कुल छन्दसंख्या ५५ है। (९) 'गयसुकुमालारास' (१२४३ ई० के लगभग), यह देवहणिकी कृति है। इसमें गयसुकुमारका चरित वर्णित है। कुल छन्दसंख्या ३४ है। (१०) 'सप्तक्षेत्रारास' (१२७० ई०), इसके रचयिता अज्ञात हैं। इसमें जैन सप्तक्षेत्रों—जिन-मन्दिर, जिन प्रतिमा, शान, साधु, साध्वी, श्राव और श्राविकाकी उपासना वर्णित है। कुल छन्दसंख्या ११९ है। (११) 'पेथटराम' (१३०३ ई० के लगभग), इसके रचयिता मण्डलिक हैं। इसमें सधपति पेथड़का चरित वर्णित है। कुल छन्दसंख्या ६५ है। (१२) 'कच्छुलिराम' (१३०६ ई०), इसके रचयिताका नाम अज्ञात है। इसमें एक जैन तीर्थ कच्छुलि ग्रामका वर्णन है। कुल छन्दसंख्या ३५ है। (१३) 'समरारास' (१३१४ ई०के बाद), इसके रचयिता अम्बदेव सुरि हैं। इसमें सधपति समराका चरित्र वर्णित है। कुल छन्दसंख्या ११० है। (१४) 'वीसलदेवारास' (१२८१ ई०के लगभग),

इसके रचयिता नरपति नारह हैं। इसमें अजमेरके चौहान राजा वीसलदेवकी स्त्रीसे रूठकर उड़ीसा जानेकी कथा है। रचना कुल १२८ छन्दोंमें समाप्त हुई है।

उपर्युक्त रचनाओंमेंसे अन्तिम पश्चिमी राजस्थानीमें है और शेष अपभ्रंश तथा अपभ्रंश और आधुनिक आर्य भाषा हिन्दीकी विभिन्न भाषाओंमें मिश्रणकी शैलियोंमें है। अन्तिमको छोड़कर सभी धार्मिक उपदेशों और धार्मिक कथाओं अथवा चरितोंसे सम्बन्धित हैं। इस धाराकी बादकी रचनाएँ भी जैन धर्मकी ही हैं और सभी दृष्टियोंसे पूर्वोलिखित प्रथम तेरह रचनाओंकी परम्परामें हैं, इसलिए उनका उल्लेख अनावश्यक होगा। ये रचनाएँ संख्यामें कई सौ बतायी जाती हैं, इसलिए इनका संक्षिप्त उल्लेख भी प्रस्तुत लेखमें सम्भव न होगा। इस धाराकी समस्त धार्मिक रचनाओंमें काव्यके तत्त्व भी बहुत कम मात्रामें मिलते हैं, इसलिए साहित्यके इतिहासमें इनका महत्त्व काव्यरूपको ही समझनेमें अधिक है।

**छन्दवैविध्यपरक रासो-धारा—(१) 'मुजरास'** (११४० ई०के पूर्व), यह रचना अभीतक नहीं प्राप्त हुई है। केवल इसके कुछ छन्द हेमचन्द्रके प्रसिद्ध प्राकृत व्याकरण (११४० वि०) तथा मेरुतुगके 'प्रबन्धचिन्तामणि' (१३०४ ई०)में उद्धृत हैं। रचयिता अज्ञात हैं। 'प्रबन्धचिन्तामणि'में मुज और मृणालवतीके प्रेमकी कथा भी दी गयी है, जिसमें मृणालवतीके विश्वासघातके कारण मुजका प्राणान्त होता है। उद्धृत छन्द विविध प्रकारके हैं, जिससे यह अनुमान सहजमें किया जा सकता है कि यह इसी धाराकी रचना है। (२) 'सन्देशरामक' (११४३ ई०के लगभग), इसके रचयिता अब्दुल रहमान हैं। इसमें एक प्रोपितपतिका विरहिणीकी ललित कथा है। इसमें कुल २२ प्रकारके छन्दोंका प्रयोग हुआ है, जिनमें रासा एक प्रमुख छन्द है। काव्यकी दृष्टिसे यह रचना बहुत उत्कृष्ट है। कुल छन्दसंख्या २०३ है। (३) 'पृथ्वीराजरामो' (चौदहवीं शती विक्रमी), यह रचना चन्दवरदायीकी कही जाती है। इसमें पृथ्वीराजका चरित वर्णित है। इस रचनाके कई पाठ हैं, जिनमें छन्दसंख्या ३२५ के लगभगसे लेकर १०,००० के लगभगतक है। इन सभीमें चन्द पृथ्वीराजके राजकविके रूपमें आता है, किन्तु इन सभी पाठोंमें अनैतिहासिक तत्त्व विद्यमान हैं, इसलिए यह रचना इनमेंसे किसी भी रूपमें पृथ्वीराजकी समसामयिक नहीं मानी जा सकती। काव्यकी दृष्टिसे यह रचना निस्सन्देह उत्कृष्ट है। (४) 'हम्मीरारासो' (१२९३ ई०के लगभग), इस नामकी कोई रचना अभीतक मिली नहीं है, किन्तु 'प्राकृतपैंगलम्'में अनेक छन्द विविध वृत्तोंमें हम्मीरके सम्बन्धमें उद्धृत हैं, इसलिए इस बातकी यथेष्ट सम्भावना है कि कोई 'हम्मीररामो' भी लिखा गया था और उसीमें ये छन्द लिये गये हैं। इनका रचयिता अज्ञात है। ये छन्द वीर रसके हैं और काव्यकी दृष्टिसे बहुत उत्कृष्ट हैं। (५) 'बुद्धिरासो' (चौदहवीं शती विक्रमी), इसका रचयिता जल्ह है। इसका विषय एक राजकुमार तथा जलधितरगिनी नामक नायिकाकी एक कल्पित प्रेमकथा है। इसमें भी छन्दवैविध्य प्रकट है। कुल छन्दसंख्या

१४० है। जल्हके दो छन्द एक प्राचीन जैन प्रबन्ध-संग्रहमें, जिसकी हस्तलिखित प्रति मं० १५२८ की है तथा 'जयचन्द-प्रबन्ध'के अन्तर्गत मिलते हैं। असम्भव नहीं कि जिस प्रकार चन्दका 'पृथ्वीराजरासो' है उसी प्रकार जल्हका कोई 'जयचन्दरासो' भी रहा हो। (६) 'परमालरासो' (सोलहवीं शती विक्रमी), यह कोई स्वतन्त्र रचना नहीं है। यह वस्तुतः 'पृथ्वीराजरासो'के महोवा-खण्डका ही, जो स्वतः एक प्रसिद्ध अंश है, और भी प्रक्षिप्त रूपान्तर है। (७) 'राज जैतसीरोरासो' (१५४३ ई० के लगभग), इसका रचयिता अज्ञान है। इसमें वीकानेरके महाराजा राव जैतसीके युद्धका वर्णन है। कुल छन्दसंख्या ९० है। (८) 'विजयपालरासो' (१५४३ ई० के लगभग), इसके रचयिता नल्हसिंह भाट हैं। इसमें विजयगढ़के यदुवशी राजा विजयपालकी दिग्विजयका वर्णन है। पूरी रचना नहीं मिली है। (९) 'रामरासो' (१६१८ ई०), इसके रचयिता माधवदास चारण हैं। विषय रामकथा है। कुल छन्दसंख्या १६०० के लगभग है। (१०) 'राणारामो' (१६१८ ई० के पूर्व), इसके रचयिता दयाल कवि हैं। इसमें सीसोदिया वंशके राजाओंका चरित वर्णित है। कुल छन्दसंख्या ८७५ है। (११) 'रतनरासो' (१६२३ ई० के लगभग), इसके रचयिता कुम्भकर्ण हैं। इसमें रतलामके महाराजा रतनसिंहका चरित वर्णित है। (१२) 'कायमरासो' (मं० १६३४-१६५३ ई०), इसके रचयिता न्यामत खाँ 'जान' हैं। इसमें कायम-खानी वंशके नवाबोंका चरित वर्णित है। (१३) 'अन्नसाल-रासो' (१६५३ ई० के लगभग), इसके रचयिता राव डूंगरमी हैं। इसमें वूँडीके राव अन्नसालका चरित वर्णित है। इसकी छन्दसंख्या ५०० के लगभग है। (१४) 'माँकण-रासो' (१७०० ई०), यह रचना कीर्तिसुन्दरकी है। इसमें माँकण (मत्कुण=खटमल)का चरित्र वर्णित है। यह रचना अपने विषयवैशिष्ट्यके कारण महत्त्व रखती है। इसमें कुल ३९ छन्द हैं। (१५) 'सगतसिंहरासो' (१६९८ ई० के लगभग), यह रचना गिरिधर चारणकी है। इसमें राणाप्रतापके भाई शक्ति सिंहका चरित्र वर्णित है। कुल छन्दसंख्या ९४३ है। (१६) 'हम्मोरारासो' (१७०८ ई०), यह रचना जोधराजकी है। इसमें रणथम्भौरके हम्मौरका चरित्र वर्णित है। इसकी कुल छन्दसंख्या १००० के लगभग है। (१७) 'खुमाणरासो' (विक्रमी १८वीं शती), इसके रचयिता टलपति विजय हैं। इसमें खुमाणके वंशका इतिहास है। यह खुमाण (८१३, ८३३ ई० के लगभग)के समयकी रचना मानी जाती है, किन्तु इसमें सग्राम सिंह द्वितीय (१७१०-१७३३ ई०) तकका चरित वर्णित है। इसकी छन्दसंख्या ५००० के लगभग है।

इन धाराओं में बहुत पीछे तक रचनाएँ होती रहीं, किन्तु उनमें इन धाराका निरन्तर हास परिलक्षित होता है, इसलिए उनका उल्लेख अनावश्यक होगा। भाषाकी दृष्टिसे इन धाराकी प्रथम, द्वितीय तथा चतुर्थ रचनाएँ अपभ्रंश तथा अपभ्रंश और आधुनिक आर्यभाषा हिन्दीकी मिश्र शैलियोंमें हैं। शेष सभी रचनाएँ आधुनिक आर्यभाषा हिन्दीमें हैं। इन धाराओं में जहाँ एक ओर ऐतिहासिक महा-

पुरुषोंके चरित्र हैं, दूसरी ओर रामका अवतारी चरित्र भी वर्णित हुआ है, और तीसरी ओर खटमल भी इस धाराकी एक रचनाका विषय बन गया है। छन्दवैविध्य ही इस धाराकी एक अनिवार्य विशेषता है और इस धाराकी किसी भी रचनाका प्रणयन गीत, नृत्य, अभिनयकी दृष्टिसे नहीं हुआ है। काव्यके तत्त्व इस धाराकी रचनाओंमें प्रायः प्रचुरताके साथ मिलते हैं, अतः साहित्यकी दृष्टिसे वह धारा निस्सन्देह अपेक्षाकृत अधिक महत्त्वकी है। —मा० प्र० गु०

**रिपोर्ताज**—रिपोर्ताज फ्रांसीसी भाषाका शब्द है और अंग्रेजी शब्द रिपोर्टसे इसका गहरा सम्बन्ध है। रिपोर्ट किमी घटनाके यथासाध्य वर्णनको कहते हैं। रिपोर्ट सामान्यतः समाचारपत्रके लिए लिखी जाती है और उसमें साहित्यिकता नहीं होती। रिपोर्टके कलात्मक और साहित्यिक रूपको ही रिपोर्ताज कहते हैं। वस्तुगत तथ्यको रेखाचित्रकी शैलीमें प्रभावोत्पादक ढंगसे अंकित करनेमें ही रिपोर्ताजकी सफलता है। आँखों-देखी और कानों-सुनी घटनाओंपर रिपोर्ताज लिखा जा सकता है, कल्पनाके आधार-पर नहीं। लेकिन तथ्योंके वर्णनमात्रमें रिपोर्ताज नहीं बना करना, रिपोर्ट भले ही बन सके। घटना-प्रधान होनेके साथ ही रिपोर्ताजकी कथातत्त्वमें भी युक्त होना चाहिये। रिपोर्ताज-लेखकको पत्रकार तथा कलाकारकी दोहरी जिम्मेवारी निभानी पड़ती है। साथ ही उसके लिए आवश्यक होता है कि वह जनमाधारणके जीवनकी सच्ची और सही जानकारी रखे और उतमवर्ग—मेलों, वादों, अकालों, युद्धों और महामारियों जैसे सुख-दुःखके क्षणोंमें जनताको निकटमें देखे। तभी वह अखबारों रिपोर्टर और साहित्यिक रचनाकारकी हैसियतसे जन-जीवनका प्रभावोत्पादक इतिहास लिख सकेगा।

द्वितीय महायुद्धमें यह साहित्यिक गद्यरूप पाश्चात्य साहित्य और विशेषतः रूसी साहित्यमें बहुत लोकप्रिय और विकसित हुआ। एलिया एरनबर्गको रिपोर्ताज लेखकके रूपमें बड़ी ख्याति मिली। हिन्दीमें रिपोर्ताज साहित्य मूलतः विदेशी साहित्यके प्रभावसे आया, पर हिन्दीमें रिपोर्ताजकी शैली अभी मँज नहीं सकी है। बगलके अकाल और जन-आन्दोलन आदि विषयोंको लेकर कुछ रिपोर्ताज लिखे अवश्य गये हैं, पर हिन्दीमें रिपोर्ताजको एक सुनिश्चित साहित्य-रूपकी प्रतिष्ठा अभी नहीं मिल सकी है। सर्वश्री प्रकाशचन्द्र गुप्त, रागेय राघव, प्रभाकर माचवे, अमृतराय आदिने हिन्दीमें रिपोर्ताज लिखे हैं। —अ० कु०

**रिव्यू**—हिन्दीमें इसे पुस्तक समीक्षा कहते हैं। कुछ विद्वानोंने इसे पर्यालोचना नाम भी दिया है। हमारे लगभग प्रत्येक देशमें पुस्तक-समीक्षाका प्रचार प्रेस और समाचारपत्रोंके कारण हुआ। प्रेसके प्रचलित हो जानेके फलस्वरूप साहित्य इतनी अधिक मात्रामें प्रकाशित होने लगा है कि सामान्यतः पाठकोंको उसकी पूरी जानकारी प्राप्त करना कठिन हो गया। साथ ही, जीवन इतना व्यस्त और मध्वर्षमय हो गया है कि प्रत्येक पाठकको प्रत्येक पुस्तकका अध्ययन करना और अपना निर्णय देना कठिन है। यूरोपमें सत्रहवीं शताब्दीके लगभग मध्यसे और हिन्दीमें उन्नीसवीं शताब्दी उत्तरार्द्धमें पुस्तक-समीक्षाका



सूत्रपात होता है। प्रारम्भमें तो पुस्तकपरिचय ही अधिक रहता था। धीरे-धीरे पत्र-पत्रिकाओंके सम्पादक पाठकोंकी साहित्याभिरुचिके नियन्ता बने और प्राचीन तथा नवीन साहित्यकी प्राचीन कालमें तथा समयविशेषमें प्रचलित मानदण्डोंके आधारपर परीक्षा होने लगी। हिन्दीमें अधिकतर नवीन पुस्तकोंका परीक्षण ही होता था। यूरोपमें तो 'मैगजीन'से भिन्न 'रिच्यू' प्रकाशित हुए, जिनमें केवल पुस्तकपरिचय और समीक्षा ही रहती थी। पुस्तकसमीक्षाके प्रारम्भिक कालमें व्यक्तिगत आक्षेप, दलीय वैमनस्य आदि बातें भी रहती थीं, किन्तु शीघ्र ही उसमें शिष्टताका समावेश हुआ।

पुस्तकसमीक्षाका व्यावहारिक मूल्य तो है, किन्तु वह आलोचनासे भिन्न वस्तु है। यदि थोड़ी देरके लिए यह प्रश्न हटा दिया जाय कि समीक्षक कहाँतक अपनेको तटस्थ रख सकता है, तो केवल यही ज्ञेय रह जाता है कि प्रत्येक समीक्षामें पुस्तकका सक्षिप्त परिचय रहता है तथा केवल शैलीके थोड़ेसे मकेतमात्रसे आलोचना होनेका परिचय मिलता है। वास्तवमें आलोचना और पुस्तकसमीक्षामें तात्त्विक भेद है।

पुस्तकसमीक्षामें किसी ग्रन्थकारकी केवल एक ही रचनाका, वह भी ताजा प्रकाशितका, उल्लेख रहता है। किन्तु वैसे एक ही विषयसे सम्बन्धित कई जिल्दोंका उल्लेख रह सकता है। पुस्तकके बाजारमें आते ही या उससे पहले ही उसकी समीक्षा पत्रोंमें प्रकाशित होती है और वह एक समान बौद्धिक धरातलपर स्थित पाठकोंके लिए होती है। यह समीक्षा जब प्रकाशित होती है तो विद्यापनकी दृष्टिसे प्रकाशित होती है, न कि पाठकोंकी माँगके फलस्वरूप। समीक्षक पुस्तकके मूल्य, जिल्द, टाइप आदिका भी उल्लेख करता है। पुस्तकसमीक्षामें लेखकके अध्ययनक्षेत्र या स्वयं लेखकके सम्बन्धमें कुछ नहीं रहता। वह केवल पाठकोंको विषयसे परिचित करा देती है। विभिन्न विषयोंसे सम्बन्धित पुस्तकोंकी समीक्षाकी भाषा भी भिन्न-भिन्न प्रकार होती है। साथ ही एक ही पत्रमें एक-से पाठकोंके लिए लिखते रहनेसे समीक्षक केवल अपनी रुचिको ही रुचि समझने लगता है और स्वेच्छानुसार किसीकी प्रशंसा या निन्दा करने लगता है। समीक्षक पुस्तकों और पाठकोंके बीच सम्बन्ध स्थापित करता है और पुस्तकें छाँटनेमें पाठककी सहायता करता है। आधुनिक समयमें बहुतसे पाठक तो, बिना पुस्तक पढ़े ही, समीक्षाके आधारपर वाद-विवाद करने लगते हैं। समीक्षक जान-बूझकर जनताको बड़ी चीज देता है जो जनता चाहती है—सूचना और मनवहलाव। कोई कोई समीक्षा तो बड़ी रोचक और आकर्षक होती है। उत्तम कोटिकी समीक्षामें पुस्तकका मक्षेप बहुत कम दिया जाता है। समीक्षक उद्धरण भी दे सकता है, किन्तु उनकी सीमा निर्धारित रहती है। अनेक समीक्षाओंमें केवल इधर उधरकी बातें रहती हैं और समीक्षक व्यापारमें व्यर्थकी टाँग अड़ता है।

आलोचक तो बहुश और गम्भीर होता है। समीक्षकमें दायित्व और गम्भीरताके स्थानपर जल्दबाजी रहती है। ऐसे समीक्षकोंकी लेखकों और कवियोंने भर्त्सना की है।

आधुनिक समयमें तो समीक्षकोंकी मर्यादा बहुत बढ़ गयी है और एक ही कृतिकी कई तरङ्गकी समीक्षाएँ निकलती हैं। मतविभिन्नताके कारण कभी-कभी तो पाठक बेचारा चक्रमें पड़ जाता है। इससे पुस्तकसमीक्षाका उद्देश्य ही विफल होता हुआ दृष्टिगोचर हो रहा है। उसका कोई आलोचनात्मक मानदण्ड नहीं रह गया। वास्तवमें पुस्तकसमीक्षक यदि सचाई बरतें तो पाठकोंके लिए बड़े उपयोगी सिद्ध हो सकते हैं। कुशल समीक्षक लेखक और पाठकके बीच मध्यस्थ है। उसे अपना उत्तरदायित्व समझना चाहिये, विशेषतः आधुनिक वैज्ञानिक और व्यस्त युगमें जब कि उसकी मध्यस्थता अपरिहार्य-सी हो गयी है, वह लेखकके लिए भी उपयोगी सिद्ध हो सकता है।

पुस्तकसमीक्षा कभी-कभी आलोचनाके निकट भी आ जाती है और यह उस समय जब कि समीक्षक निर्णय देने लगता है। हिन्दीमें उन्नीसवीं शताब्दीके उत्तरार्द्धमें प्रारम्भिक आलोचना पुस्तकसमीक्षा द्वारा व्यक्त हुई और वह अनेक आलोचकोंके लिए शिक्षास्थल सिद्ध हुई। पश्चिममें भी ऐसा हुआ। इतनेपर भी पुस्तकसमीक्षा और आलोचना भिन्न भिन्न वस्तुएँ हैं। पुस्तकसमीक्षाकी उपयुक्त विशेषताओंमें आलोचनाके गुणोंका प्रायः हास देखा जाता है। आलोचक तो अपना सम्पर्क स्थापित कर कृतिका मूल्यांकन करता है और समीक्षककी भाँति पुस्तकको खण्ड-खण्ड रूपमें न देखकर समग्र रूपमें देखता है। आलोचक पत्रकी बाधाओं और सीमाओंसे मुक्त रहता है। पुस्तक-आलोचक विभिन्न ग्रन्थों और लेखकोंकी तुलना कर सकता है। किन्तु यह कार्य पुस्तकसमीक्षककी परिधिसे बाहर है। आलोचक कलात्मक और सौन्दर्यशास्त्र-सम्बन्धी मूल्यांकन करता है। —ल० सा० वा०

**रीति**—इसका शब्दार्थ है प्रणाली, पद्धति, मार्ग, पन्थ, शैली आदि। रीतिका अर्थ विशिष्ट कार्य-पद्धति होता है। संस्कृत साहित्यमें रीतिको काव्यकी आत्माके रूपमें स्वीकार किया गया है। यह रीति 'विशिष्ट पदरचना' मानी गयी है। यह विशिष्टता गुणोंपर आधारित है, जैसा कि रीति सिद्धान्तके प्रवर्तक वामन(९ श० ई० मध्य)का मत है। इस प्रकार रीति गुणोंसे सम्बन्धित है। रीतिका दूसरा सम्बन्ध पदरचनासे है, जो कि समासपर निर्भर है। अतः कुछ आचार्योंने समासहीनता, स्वरूपसमामता, दीर्घ-समासताके रूपमें भी रीतिको देखा है। भरत(४ श० ई० नाट्यशास्त्र)ने नाट्यके प्रयोगसे विभिन्न प्रदेशोंके अनुसार जिस प्रकार आवन्ती, दाक्षिणात्या, पाचाली, औड्रमागधी आदि प्रवृत्तियोंका वर्णन किया है (ना०शा० १४ ३६-४९), उसी प्रकार भामह और दण्डी(७-८ श० ई० काव्यालंकार तथा काव्यादर्श)ने रीतिका भी देशोंसे सम्बन्धित रूपमें वर्णन किया है। कुन्तक(१०-११ श० ई० व० जी०)ने रीतिको मार्ग कहा है, जिसका आधार देश नहीं, वरन् कविस्वभाव है। विश्वनाथ(१४ श० ई० पूर्वा० सा० द०)ने इसे रसका उपकार करनेवाली (उपकर्त्री रसादीनाम्) कहकर व्यक्त किया है। उन्होंने इसे शैलीके रूपमें ग्रहण किया है, जिसका आधार वर्णमण्डन, गुण और समास है। रीतिके भेद दो, तीन और चारतक

माने गये हैं। भामह और दण्डीने दो भेद—गौड़ी और वैदर्भी माने हैं। वामनने वैदर्भी, गौड़ी और पाचाली तथा रुद्रटने वैदर्भी, गौड़ी, पाचाली और लाटी भेद किये हैं। कुन्तकने रीतिकी मार्गके रूपमें ग्रहण किया है और उमका सन्बन्ध गुण और कविस्वभावमे स्थापित किया है। उनके द्वारा किये गये भेद हैं—सुकुमार, विचित्र और मध्यम। इस प्रकार रीतिकी विवेचना समास, गुण, अलंकार और वैचित्र्य आदिके आधारपर की गयी है। आनन्दवर्धन (९ श० ६० उत्त०) और मम्मट (१२ श० ६० पूर्वा०) आदिने रीतिके नियामक तत्त्वोंमें वक्ता, वाच्य, विषय और रमकी अनुकूलता या औचित्यको स्वीकार किया है (ध्वन्या० तथा का० प्र०)। इस प्रकार रीति शब्द शैली या मार्गके विशिष्ट रूपमें गृहीत है।

रीति शब्दका हिन्दी साहित्यमें विशेष अर्थमें प्रयोग हुआ है। यहाँपर रीतिका तात्पर्य, लक्षण देते हुए या लक्षणको ध्यानमें रखकर लिखे गये काव्यसे होता है। इस प्रकार रीति काव्य (दि०) वह काव्य है जो लक्षणके आधारपर या उसको ध्यानमें रखकर रचा जाता है। अलंकार, रस, ध्वनि आदिको लेकर इनके उदाहरणरूपमें रचित हिन्दी काव्य इस साहित्यके अन्तर्गत है। शास्त्रीय परम्परा में चिन्तामणिने 'कविकुलकल्पतरु' (१६५० ई०) में रीतिकी काव्यका स्वभाव माना है, जो विद्यानाथ (१३-१४ श० ६०) के 'प्रतापरद्रयगोभूषण' के आधारपर है और वृत्तिसे भिन्न है। कुलपतिने रीतिकी पर्यायवृत्तियोंपर 'रसरहस्य' में विचार किया है (१६७० ई०)। देवने अपने 'काव्यरत्नायन' में (१७०३ ई०) रीतिकी काव्यद्वारा माना है, जिसका भाव माध्यमसे है। देवने रीति और गुणका एक रूपमें वर्णन किया है, यह परम्परामे अलग बात है। गुण रीतिके आधार माने गये हैं, पर उन्हें अभिन्न किछीने नहीं माना है। वास्तवमें रीति अधिक व्यापक है। दासने 'काव्यनिर्णय' (१७४६ ई०) में मम्मटके आधारपर रीतियोंके स्थानपर केवल वृत्तियोंका वर्णन किया है। जगत सिंहने 'साहित्यसुधानिधि' (१८२८ ई०) में रुद्रटके आधारपर रीति-विभाजन किया है, केवल समासोंकी सख्यामें अन्तर है। आधुनिक विवेचकोंमें कन्हैयालाल पोद्दार, अर्जुनदास केडिया तथा रामदहिन मिश्र हैं, जिनका आधार सस्कृत-रीतिशास्त्र है। नवीन दृष्टिके आलोचकोंने इमे वर्णनकी शैलीके रूपमें स्वीकार किया है। (और भी दे० 'गुण')।

१ वैदर्भी रीति—विदर्भ आदि देशोंमें प्रचलित रीति वैदर्भी मानी गयी है। इसके सन्बन्धकी धारणाओंमें कुछ विकास देखनेको मिलता है। यह रीतिकाव्यकी सर्वोत्तम रीति मानी गयी है। दण्डी श्लेष, प्रसाद, समता, माधुर्य, सुकुमारता, अर्थव्यक्ति, उदारता, ओज, कान्ति और समाधि, इन दश गुणोंसे युक्त वैदर्भी रीति मानते हैं। वामनने भी इसे समग्र गुणोंसे युक्त माना है, परन्तु इसके साथ ही वे इमे वीणाके स्वरोंके समान मधुर और विलक्षण कान्तिसे युक्त मानते हैं। उनका कथन है 'अस्पृष्टा दोषमात्राभि समग्रगुणसुम्पिता। विपचीस्वरसौभाग्या वैदर्भी रीतिरिष्यते' (का० सू० वृ० १ : २ ११ वृ०)। इस प्रकार वैदर्भी रीतिकी विलक्षण आभा है। रुद्रट और राजशेखर वैदर्भीको

समासरहित शैलीके रूपमें ग्रहण करते हैं। रुद्रटके मतानुसार यह सुकुमार और कीमल गुणोंसे युक्त होनेके कारण शृंगार, करुण, प्रेयम् आदि रसोंके लिए उपयुक्त है। राजशेखर इसे स्थानानुप्रास और योगवृत्तिसे युक्त मानते हैं। कुन्तकने वैदर्भीको सुकुमार मार्गके रूपमें व्यक्त किया है। 'साहित्यदर्पण' में—'इसका पूर्ण स्वरूप इस प्रकार स्पष्ट किया गया है—'माधुर्यव्यज्जैर्गणै रचना ललितात्मिका। अवृत्तिरल्पवृत्तिर्वा वैदर्भी रीतिरिष्यते।' (९ २-३), अर्थात् माधुर्य गुणकी व्यजना करनेवाले वर्णों द्वारा वृत्तिहीन (समासरहित) या अल्पवृत्तिवाली रचना वैदर्भी है।

२ गौड़ी रीति—गौड़ी ओजपूर्ण शैली है। दण्डीके मतानुसार दम गुणोंका समावेश इसमें नहीं होता है। वामनने इमे ओजकान्तिमयी शैलीके रूपमें ग्रहण किया है जिसमें उग्र पदों और समासकी बहुलता होती है। मधुरता और सुकुमारताका इसमें अभाव रहता है (का० सू० वृ० १ २ : १२)। रुद्रटने इसे दीर्घ समासवाली रीति माना है, जो कि रौद्र, भयानक, वीर आदि उग्र रसोंकी अभिव्यजनाके लिए उपयुक्त होती है। राजशेखरके मतानुसार दीर्घ समासवाली, सानुप्रास तथा योगवृत्तिमय गौड़ी रीति है। कुन्तकने विचित्र मार्गके भीतर इस रीतिका समावेश हो सकता है, परन्तु उनकी धारणा कुछ भिन्न है। विश्वनाथने 'साहित्यदर्पण' में इस रीतिका लक्षण निम्नांकित रूपमें दिया है—'ओज प्रकाशकैर्वर्णवन्ध आढम्बर पुन। समासबहुला गौड़ी' (९ : ३-४)। इस प्रकार ओज गुण-प्रकाशक वर्णोंसे युक्त उद्भट रचना, जिसमें समास और विद्वत्तापूर्ण पदोंका अधिक प्रयोग होता है, गौड़ी रीति है।

३ पांचाली रीति—पाचाली रीतिका उल्लेख भामह और दण्डीने नहीं किया है। वामनने ही इसका उल्लेख प्रथम बार किया है। यह माधुर्य और सुकुमारतासे सम्पन्न रीति है और अगठित, भावशियल, छायायुक्त (कान्तिरहित), मधुर और सुकुमार गुणोंसे युक्त होती है। वामनका कथन है—'अश्लिष्टश्लथभावा ता पूरणच्छायायाः श्रिताम्। मधुरा सुकुमाराश्च पाचाली कवयो विदुः।' (का० सू० वृ० १ : २ १३ वृ०)। रुद्रटके मतमें पाचाली लघु समासवाली होती है और राजशेखर भी यही मानते हैं। यह स्वल्पानुप्रास और उपचारवृत्तिसे युक्त मानी गयी है। कुन्तकके मध्यम मार्गमें इसकी विशेषताएँ देखी जा सकती हैं। विश्वनाथने लिखा है—'ममस्तपत्रपदपदो बन्ध पाचालिका मता।' (सा० द० ९ ४), यह पाँच छ समासयुक्त पदोंके बन्धवाली रचना पाचाली है। पाचाली इस प्रकार मध्यम रीति है।

४ लाटी—लाटीका उल्लेख वामनने भी नहीं किया है। रुद्रटने इसका वर्णन किया है। लाटी उनके मतसे मध्यम समासवाली, उग्र रसोंके वर्णनके लिए उपयुक्त है। अन्य आचार्योंने इसका उल्लेख नहीं किया। विश्वनाथने इसे वैदर्भी और पाचालीके मध्यकी रीति माना है—'लाटी तु रीतिर्वैदर्भीपाचाल्योरन्तरे स्थिता।' (मा० द० ९ ५)। इस प्रकार लाटी रीतिकी कोई अलग विशेषता स्पष्ट नहीं हो पाती।

५ पंचालिका—पञ्चालिका, पाचाली रीतिका ही दूसरा

नाम है। इसका उल्लेख राजशेखरने अपने ग्रन्थ 'कपूर्-मंजरी' में किया है। 'कपूर्मंजरी' के मंगलाचरण-श्लोक में तीन रीतियों का उल्लेख मिलता है—वच्छोमी, मागधी और पचालिका, परन्तु इनके लक्षण नहीं दिये गये हैं। अन्यत्र पचाली रीतिका संकेत करते हुए राजशेखरने माना है कि शब्दार्थ का समान सघटन करनेवाली समन्वयपूर्ण रीति है। वामनने भी वैदर्भी और गौड़ी रीतियों की विशेषताओं का समन्वय करनेवाली रीतिको पचाली माना है। वही पचालिका रीति है। मागधी—मागधी रीतिका उल्लेख 'कपूर्मंजरी' में हुआ है। राजशेखरने 'काव्यमीमांसा' में वैदर्भी, पचाली और गौड़ी तीन रीतियों का उल्लेख किया है। अतः यह मागधी, गौड़ीया रीति ही जान पड़ती है। भोजने मागधी को खण्टरीति माना है। अर्थात् जहाँ अन्य रीतियों का अशत निर्वाह हो, वहाँ मागधी रीति है। यह भी सम्भव है कि 'वालरामायण' में उल्लिखित 'मैथिली' रीतिका पर्याय यह मागधी रीति हो, जैसा कि श्रीपाद का भी मत है। मैथिली—मैथिली नामक रीतिका उल्लेख केवल दो विद्वानों, राजशेखर और श्रीपादने किया है। इसका उल्लेख राजशेखर की 'काव्यमीमांसा' में नहीं है, वरन् 'वालरामायण' में है। इस रीति में अर्थ की अतिशयता, परन्तु स्वाभाविकता, पूरे प्रबन्ध में सन्दर्भ तथा समास का अल्प प्रयोग तथा योग-परम्परा के अनुरूप उक्ति आदि विशेषताओं का होना आवश्यक है। इसे कुछ लोग मागधी का ही रूप मानते हैं। वच्छोमी—इस रीतिका उल्लेख राजशेखरने अपने ग्रन्थ 'कपूर्मंजरी' में किया है। यह वत्सगुप्त की प्राकृत रूप है और वैदर्भी रीति से भिन्न नहीं है। वच्छोमी रीति वैदर्भी का ही पर्याय है। अतः वच्छोमी रीति भी रस की उत्पन्न करनेवाली और प्रसार एवं माधुर्य गुणों से सम्पन्न रीति है। —भ० मि०

रीति-आलोचना-प्रणाली—कृतिकी अन्तरात्मा, उसके भाव-विन्यास, तद्गत दृष्टिकोण तथा चेतना को प्रधानता देकर कृतिके बाह्य रूप, उसकी शैली आदिको गौण माननेवाली वह आलोचना-प्रणाली, जो रचना द्वारा सभी पाठकों पर समान प्रभाव को ही उसकी श्रेष्ठता का मानदण्ड मानती है, रीति-प्रणाली कही जाती है। कृतिकी आलोचना के मुख्य स्वीकृत आधार उसके बाह्य-भ्यन्तर पक्ष ही हैं, किन्तु यह प्रणाली एकांगी और वैषम्यमूलक होकर केवल कृतिकी अन्तरात्मा को ही महत्त्व प्रदान करती है और बाह्य उपकरणों को गौण मानकर चलती है। इस प्रणाली का आलोचक कृतिके आन्तरिक तत्त्वों का दिग्दर्शन कराता हुआ उसका तीव्र अनुभव कराता है। —आ० प्र० दी०

रीतिकाल—हिन्दी-साहित्य का उत्तरमध्यकाल 'रीतिकाल' (१६५८-१८५७ ई०) कहलाता है। इस काल के काव्य की प्रमुख धारा का विकास कविता की रीतिके आधार पर हुआ। यह 'रीति' शब्द संस्कृत के काव्यशास्त्रीय 'रीति' शब्द से भिन्न अर्थ रखनेवाला है। संस्कृत साहित्य में रीतिको काव्य की आत्मा माननेवाला एक सिद्धान्त है, जिसका प्रतिपादन आचार्य वामनने अपने ग्रन्थ 'काव्यालंकारसूत्र' में किया था—'रीतिरात्मा काव्यस्य।' रीति काव्य की आत्मा है और काव्य की श्रेष्ठता की कसौटी रीति है, यह मान्यता हम

सिद्धान्त की है। वैदर्भी, पचाली, गौड़ी, लाटी रीतियाँ हैं। रीतिका आधार गुण है। संस्कृत की रीति सम्बन्धी यह धारणा हिन्दी काव्यशास्त्र के कुछ ही ग्रन्थों में ग्रहण की गयी है। परन्तु रीतिको काव्य-रचना की प्रणाली के रूप में ग्रहण करने की अपेक्षा प्रणाली के अनुसार काव्य-रचना करना, रीतिका अर्थ मान्य हुआ। इस प्रकार रीतिकाव्य का अर्थ हुआ ऐसा काव्य जो अलंकार, रस, गुण, ध्वनि, नायिका-भेद आदिकी काव्यशास्त्रीय प्रणालियों के आधार पर रचा गया हो। इनके लक्षणों के साथ या स्वतन्त्र रूप से इनके आधार पर काव्य लिखने की पद्धति ही रीति नाम से विख्यात हुई और यह पद्धति जिस काल में सर्वप्रधान रही, वह काल 'रीतिकाल' के नाम से प्रसिद्ध हुआ।

रीतिकाल स० १७०० से १९०० वि० तक का काल है। मोटे तौर पर शाहजहाँ के शासन की समाप्ति और औरंगजेब के शासन के प्रारम्भ (१६५८ ई०) से लेकर प्रथम स्वाधीनता-संग्राम (१८५७ ई०) तक यह काल माना जाता है। इस युग में भक्तिकालीन काव्यधाराओं, जैसे, सन्तकाव्य, प्रेमाख्यानकाव्य, रामभक्तिकाव्य, कृष्णभक्तिकाव्य, वीरकाव्य, नीतिकाव्य आदिका विकास हुआ। परन्तु सबसे अधिक महत्त्व उसी रीतिकाव्य को प्राप्त हुआ, जो अलंकारों, रसों, नायिका-भेदों, शब्द-शक्तियों, ध्वनि भेदों आदिके आधार पर लिखा गया। यह प्रवृत्ति इस युग की नवीन चेतना के रूप में जाग्रत हुई। इस कारण इसी के आधार पर यह नामकरण हुआ।

रीतिकाल समृद्धि और विलासिता का काल है। साधना के काल भक्तियुग से यह इसी बात में भिन्नता रखता है कि इसमें कोरी विलासिता ही उपास्य बन गयी, वैराग्यपूर्ण साधना का समादर न रहा। नवाब, जागीरदार, मनसबदार, सामन्त—सभी का उद्देश्य विलासिता और समृद्धि का जीवन था। इस समृद्धि के जीवन के लिए साधन किसी भी प्रकार के क्यों न हों, समृद्धि का अर्जन ही सामर्थ्य की सार्थकता थी। ये उच्च वर्ग के लोग कला और कविता के सरक्षक थे। कुछ तो स्वयं कवि एवं कलाकार थे। इस प्रकार इस काव्य में ऐहिक जीवन में सुख-भोग पर बल दिया गया। यह जीवन की क्षणभंगुरता को भुलाकर नहीं, वरन् इसलिए कि इस क्षणभंगुर जीवन में जितने ही दिन सुख-भोग के वीत सकें उतना ही अच्छा।

सनाव-शृंगार की एक अदम्य लिप्सा इस युग के साहित्य में प्रतिविम्बित है। उपासना के लिए जिन राम और कृष्ण का चरित्र भक्तियुग में अत्युत्कृष्ट रूप में चित्रित हुआ, उनमें भी शृंगारिकता का आरोप कर शृंगारिक स्वरूप के उद्घाटन में प्रतिभा को लगाया गया। लोकपणा का भीमि और भोग्य रूप इस काल के यथार्थवादी धरातल का संकेत करता है। पर यह यथार्थवाद मामाजिक क्रान्तिके बीज बोनेवाला आधुनिक यथार्थवाद से भिन्न था। वह कला और कारीगरी का यथार्थ है, चिन्तना, ठेस, अमनोपकी चिनगारी विखेरनेवाला यथार्थ नहीं। इस काल की कलात्मक उपलब्धियों में एकरसता है, विविधता नहीं।

हिन्दी रीतिकाल के अन्तर्गत सामान्यतः दो प्रकार की रचनाएँ मिलती हैं। एक तो वे रचनाएँ, जिनमें मुख्यतः

काव्यशास्त्र-सिद्धान्तोंको छन्दोबद्ध किया गया है। स्पष्ट-हिन्दी कवियोंका यह प्रयास बहुत महत्त्वपूर्ण नहीं हो सका है। निद्धान्त-प्रतिपादनकी दृष्टिमें इनका अधिक महत्त्व इस कारण नहीं है कि उनमें मौलिकताका अंश बहुत कम है। इस प्रकारके रीतिग्रन्थ अधिकतर संस्कृत लक्षण-ग्रन्थोंके अनुवाद हैं या फिर उनकी छायापर आधारित हैं। काव्य-रसकी दृष्टिमें भी इनका स्तर ऊँचा नहीं है, क्योंकि इन आचार्य कवियोंका मुख्य व्यय काव्य-लक्षणोंकी वर्णित करना था, स्वतन्त्र रूपसे अनुभूतिपरक काव्य-मर्मज्ञान करना नहीं। फिर भी यह अवश्य है कि इन कवियोंके उदाहरणोंमेंसे कुछ अंश शुद्ध काव्यके अन्तर्गत रखे जा सकते हैं। दूसरे वर्गके अन्तर्गत वे रचनाएँ आती हैं, जो काव्य-लक्षणोंकी प्रतिपादन करनेकी दृष्टिमें नहीं लिखी गयीं। इस प्रकारके काव्यमें भाषा, भाव तथा शैली-समीक्षा अत्यन्त निखरा हुआ रूप मिलता है। यह लक्षण-मुक्त कविता ही वास्तवमें रीतिकालका प्राणतत्त्व है।

हिन्दीमें रीति-साहित्यके विकासके अनेक कारण हैं। एक कारण तो संस्कृतमें इसकी विशाल परम्परा है। जिस समय भाषा-साहित्यका प्रारम्भ हुआ, उस समय भी संस्कृतमें लक्षण या अलंकार-साहित्यकी रचना चल रही थी। दूसरा कारण भाषा-कवियोंकी प्राप्त राज्याश्रय है। अकबरने नवमे पहले हिन्दी कवियोंको दरबारमें आश्रय दिया और इस प्रकार हिन्दी काव्यको प्रोत्साहन मिला। आगे चलकर अन्य राजाओंने भी इस प्रवृत्तिका अनुसरण किया। राज-पूताना तथा मध्यभारतकी रियामनों, औरछा, नागपुर आदिमें भाषा-कवियोंकी राज्याश्रय प्राप्त हुआ और आगे इन्हें हिन्दू और मुसलमान, दोनोंके ही दरबारोंमें प्रतिष्ठा मिली। इनके फलस्वरूप व्यापक रीति-साहित्यकी रचना हुई।

हिन्दी रीति-साहित्यके विकासका एक तीसरा कारण भी सामने आता है, जो है कवि और काव्यके स्वतन्त्र रूपकी प्रतिष्ठा। इस क्षेत्रमें केशवदासका कार्य अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है और इसी कारण उनको आगेके युगमें दीर्घ कालतक इतना सम्मान प्राप्त हुआ।

रीति-काव्यके विकासमें तत्कालीन राजनीतिक तथा सामाजिक परिस्थितियोंका महत्त्वपूर्ण योग रहा है। वस्तुतः ये परिस्थितियाँ इस प्रकारके काव्य-मर्मज्ञानके अनुकूल ही थीं। उस समयकी राजनीतिक उथल-पुथल और सत्ता एवं वैभवकी क्षणभंगुरताने जीवनके दो अतिरेकपूर्ण दृष्टिकोण विकसित करनेमें सहायता दी। एकने जीवनके प्रति पूर्ण विरक्ति और त्यागका भाव जागरित किया, जब कि दूसरेने पूर्ण भोगका दृष्टिकोण। ऐहिक काव्यको इस प्रकारका विलासपूर्ण चित्रण करनेकी प्रेरणा देनेमें राजनीतिक स्थितिका भी हाथ था।

जहाँतक सामाजिक पक्षका सम्बन्ध है, मध्ययुगका समाज सामन्तवादी पद्धतिपर आधारित था, जिसमें सम्राट् शीर्षपर था, जिसके बाद उसके अन्तर्गत राजा, अधिकारी और सामन्त थे, जिन्हें समाजमें विशेष अधिकार और सम्मान प्राप्त थे। कवियोंको अपने इन आश्रयदाताओंकी रुचिके अनुसार या उन्हें प्रभावित करनेवाला काव्य

लिखना आवश्यक था, जिसमें उनकी ऐहिक सन्तुष्टि होती थी और प्रतिभाका भी कमसे कम एक क्षेत्रमें विकास होता रहता था। मध्यकालके ये अमीर और सामन्त अत्यन्त विलासपूर्ण जीवन व्यतीत करते थे। एक राजा, अमीर अथवा सामन्तके यहाँ दो, तीन, चार या इससे भी अधिक रानियाँ रहती थीं, जिनका काम अपनेको अलङ्कृत करके पतिको रिझाना और उसके प्रसन्न होनेपर विलास-सामग्री-की और वृद्धि करते रहनेके अतिरिक्त और कुछ नहीं था। नारी उनके हाथोंमें भोग-विलासका एक उपकरणमात्र बनकर रह गयी थी।

मुगलकालीन भारतीय समाजके जीवनके एक पक्षका ऊपर संकेत किया गया है, जो कि रीतिकाव्यके सौन्दर्य और विलासपूर्ण चित्रणकी प्रेरणा देनेवाला था। परन्तु इसका दूसरा पक्ष जन साधारणका है। नैतिकताकी दृष्टिमें जन साधारणका चरित्र इन विलासी दरबारियोंकी अपेक्षा कहीं अच्छा था, उसपर भक्ति-युगका प्रभाव था।

मध्ययुगीन मुगल-शासनके परिणामस्वरूप हमें कई बातें जीवनमें परिव्याप्त हुई देखती हैं। प्रथम तो एक केन्द्रीय सुदृढ़ शासक होनेसे देशके भीतर तुलनात्मक दृष्टिमें शान्तिका वायुमण्डल बन गया। द्वितीय, इस शान्तिके अवसरपर जीवनमें कला और मस्कृतिकी विशेष महत्त्व प्राप्त हुआ। शिष्ट और सुसंस्कृत व्यवहारका सम्मान बढ़ा। तीसरी बात यह है कि इसी शान्ति और समृद्धिके परिणाम स्वरूप कला-प्रेम और विलासिताकी भावना भी प्रखरताते जाग्रत हुई। जीवनमें धर्मकी, चाहे वह मकीर्ण अर्थमें हो क्यों न हो, प्रमुख स्थान मिला। इसके अतिरिक्त चौथी बात यह है कि भाषा-साहित्यको राजाओं और सामन्तोंसे नरक्षण और आश्रय मिला। इन सभी बातोंका रीतिकालीन हिन्दी काव्यपर प्रभाव परिलक्षित होता है।

रीतिकालीन काव्यके सम्बन्धमें सामान्यतः दो प्रकारके मत हैं—एक उसे निरानन्द हेय और पतनोन्मुख काव्य कहकर उसके प्रति शृणा और द्वेषका भाव जगाता है और दूसरा उसपर अत्यधिक रीझकर केवल उसे ही काव्य मानता है और अन्य रचनाओं, जैसे, भक्ति और आधुनिक युगकी कृतियोंको उत्तम काव्यमें परिगणित नहीं करता। वस्तुतः ये दोनों ही दृष्टिकोण पक्षपातपूर्ण हैं।

रीतिकालीन काव्यपर जो टोप लगाये जाते हैं वे ये हैं—अश्लीलता, समाजकी प्रगति प्रदान करनेकी अक्षमता, आश्रयदाताकी प्रशंसा, विलासप्रियता और रूढ़िवादिता। रीतिकालीन समस्त काव्यको दृष्टिमें रखकर जब हम इन दोषोंपर विचार करने हैं तो हम कह सकते हैं कि ये समस्त दोष उस युगके काव्य या समस्त रीतिकाव्यपर लागू नहीं किये जा सकते हैं। साथ ही, इन दोषोंमेंसे अधिकांश प्रत्येक युगके काव्यमें किसी-न-किसी अंशमें पाये जाते हैं।

जहाँतक अश्लीलताका प्रश्न है, हम देखते हैं कि यह भावना वस्तुतः युगसोपेक्ष है। एक ही प्रकारका वस्तु-रूप एक युगमें अथवा एक स्थिति या अवस्थामें अश्लील होता है और दूसरेमें नहीं। कालिदास तथा अन्य मस्कृत कवियोंकी रचनाओंमें शरीरके कुछ अवयवोंका काव्यमें वर्णन और उल्लेख उन दिनों अश्लील नहीं समझा जाता

था। आज वह अश्लील समझा जाता है। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि अश्लील सापेक्ष पद है। जिन शब्दों (जैसे, नीवी, नितम्ब, उरोज आदि) और जिन वर्णनोंको हम आज अश्लील कहते हैं, उन सबकी परम्परा संस्कृत काव्यमें गहराईके साथ रही है और बहुत-कुछ वहीसे उस शब्दावलीका प्रवेश हिन्दी साहित्यमें हुआ है।

दूसरा दोष प्रायः यह लगाया जाता है कि यह काव्य समाजको प्रगति प्रदान करनेमें समर्थ नहीं है। रीतिकाव्य और कुछ प्रबन्धकाव्योंमें भी हमें व्यापक जीवन-दर्शन नहीं मिलता, इसमें कोई सन्देह नहीं। रीतिकाव्य वास्तवमें जीवनका मादक, विलामपूर्ण काव्य है। फिर भी उसमें ऐसी उक्तियाँ तथा स्थितियाँ मिलती हैं, जो जीवनका अनुभव और कभी-कभी आदर्श बताती हैं। अतः आधुनिक दृष्टिसे सामाजिक प्रगतिको प्रेरणा प्रदान न करते हुए भी, इसमें जीवनोपयोगी तथ्योंका अभाव नहीं है।

आश्रयदाताकी प्रशंसामें उठी हुई काव्य-स्फूर्तिका सामाजिक तो नहीं, परन्तु ऐतिहासिक महत्त्व अवश्य है। आश्रयदाताकी प्रशंसा कला और काव्यके संरक्षण और आश्रयके कारण भी थी और इसके लिए उनकी उदार भावना सहायनीय है। ये राज्याश्रय, जिनमें रीतिकालीन कलाकृतियोंका विकास हुआ, कवि-प्रतिभाको प्रोत्साहित कर सके, साथ ही साथ दूर-दूरमें प्रतिभावोंको अपने गुणों और कला-प्रेमके कारण खींच सके। अतः मध्ययुगीन राज्याश्रयने कला, काव्यके संरक्षण और प्रेरणाके लिए महत्त्वपूर्ण कार्य किया है, यह हमें मानना पड़ेगा।

जैसा पहले कहा गया, रीतिकालके अन्तर्गत विकसित होनेवाले रीतिसाहित्यके दो पक्ष हैं—शास्त्रीय और शास्त्र-निरपेक्ष। इन दोनों ही पक्षोंके प्रति दृष्टिकोणोंमें अन्तर है। लगभग एक-सी परिस्थितियोंमें और कहीं-कहीं तो एक ही कवि द्वारा लिखे जानेपर भी इन दोनों प्रकारकी काव्य-प्रवृत्तियोंमें अन्तर उनके कवियोंके दृष्टिकोणके कारण है। पहले वर्गके कवि अपनी प्रवृत्तिमें आचार्य अधिक थे। रीतिग्रन्थ उन्होंने या तो अपनी प्रेरणासे या अधिकांशतः अपने आश्रयदाताकी इच्छाने लिखे थे। दूसरे वर्गके कवि आचार्य रहे हों या न रहे हों, कवि वे अवश्य ही थे।

रीतिशास्त्र या रीतिकाव्य लिखनेकी परम्परा हिन्दीको संस्कृतमें प्राप्त हुई। संस्कृत साहित्यशास्त्रके पाँच काव्य-सिद्धान्तोंमेंसे प्रायः सभीका कुछ-न-कुछ प्रभाव हिन्दी रीतिशास्त्रपर पड़ा है। परन्तु जहाँतक शास्त्रीय विवेचनका प्रश्न है, वह रीति और वक्तोक्ति-सिद्धान्तोंके आधारपर अधिक नहीं लिखा गया। अलंकार, रस और ध्वनिके ही लक्षण और उदाहरण देनेका सामान्यतः प्रयत्न देखनेको मिलता है। इन सिद्धान्तोंका भी विवेचनात्मक निरूपण कम हुआ है।

इसके कई कारण हैं। पहला कारण तो यह है कि हिन्दीमें रीतिशास्त्र लिखनेवाले कवियोंके पूर्ववर्ती तथा समकालीन संस्कृतके ऐसे विद्वान् आचार्य थे, जिन्होंने काव्यशास्त्रके एक या अधिक अंगोंको लेकर उनकी बड़ी ही विस्तृत और स्पष्ट व्याख्या की थी। ऐसी दशमें हिन्दी

कवियोंके लिए कुछ भी मौलिक कार्य करना कठिन था। फिर हिन्दीमें लिखनेवाले सभी काव्यशास्त्री संस्कृत साहित्यके पूर्ण विद्वान् नहीं थे। इसके अतिरिक्त जिन लोगोंके लिए ये ग्रन्थ निमित्त किये जा रहे थे—अर्थात् कवियोंके आश्रयदातागण और सामान्य जनता—वे स्वयं इन्हीं प्रकारके विवेचनमें रुचि नहीं रखते थे। वे मुख्यतः अपने मनोरजनार्थ हिन्दी काव्य चाहते थे।

हिन्दीके रीतिशास्त्रका आधार पूर्ण रूपसे संस्कृत काव्यशास्त्र है। परन्तु इसका तात्पर्य यह नहीं है कि हिन्दीमें रीतिशास्त्र लिखनेवाले प्रत्येक लेखकने संस्कृत काव्यशास्त्रका पूरा अध्ययन किया था या किसी ग्रन्थको पूर्णतः हिन्दीमें उतारा था। प्रायः अपनी योजनाके अनुकूल हिन्दी रीतिशास्त्रके लेखकने अपने आधारभूत ग्रन्थका पठित या श्रुत ज्ञान प्राप्त किया था। इस कार्यके लिए जिन संस्कृत ग्रन्थोंका अधिकांश आधार लिया गया है, वे हैं भरतका 'नाट्यशास्त्र', भामहका 'काव्यालंकार', दण्डीका 'काव्यादर्श', उद्भटका 'अलंकारसारसंग्रह', केशव मिश्रका 'अलंकारशेखर', अमरदेवका 'काव्यकल्पलताकृति', जयदेवका 'चन्द्रालोक', अप्पय दीक्षितका 'कुवलयानन्द', मम्मटका 'काव्यप्रकाश' आनन्दवर्धनका 'ध्वन्यालोक', भानुदत्तके 'रसमञ्जरी', 'रसतरंगिणी', विश्वनाथका 'साहित्यदर्पण' आदि।

हिन्दीके पूर्ववर्ती अपभ्रंश साहित्यमें रीतिशास्त्रकी परम्परा नहीं रही। इसकी प्रेरणा देनेवाला संस्कृत साहित्य ही है और इस परम्पराको हिन्दीमें डालनेवाले प्रमुख व्यक्ति आचार्य केशवदास (१५५० से १६१० ई०) हैं। केशवके पूर्व भी कुछ ग्रन्थ लिखे गये हैं, जिन्हें हम रीतिशास्त्रके ग्रन्थ कह सकते हैं, परन्तु वे विशिष्ट रचनाएँ-सी ही हैं, प्रेरक प्रयासके रूपमें उन्हें हम ग्रहण नहीं कर सकते। 'शिवसिंहसरोज'के आधारपर जिस ग्रन्थका उल्लेख हमारे साहित्यके इतिहासकार सर्वप्रथम करते हैं, वह पुण्ड या पुष्य कवि है, जिसने ७१३ ई० के लगभग हिन्दी भाषामें संस्कृतके किसी अलंकारग्रन्थका अनुवाद किया था, परन्तु वह ग्रन्थ अभीतक किसीके देखनेमें नहीं आया। यदि वास्तवमें उस समयका कोई इस प्रकारका लिखा गया ग्रन्थ मिल जाता है तो वह न केवल रीतिशास्त्रका, वरन् हिन्दीका पहला ग्रन्थ ठहरता है। परन्तु अभीतक इस सम्बन्धकी कोई प्रामाणिक सूचना प्राप्त नहीं हो सकी है।

ऐसी अवस्थामें रीतिशास्त्रपर प्राप्त सबसे पहला ग्रन्थ कृपारामका 'हिततरंगिणी' ही है। इसकी रचना सन् १५४१ ई० में हुई। यह पाँच तरंगोंमें विभक्त है और प्रायः भरतके 'नाट्यशास्त्र'के आधारपर है। इसके पश्चात् १५५९ ई० का लिखा मोहनलाल मिश्रका 'शृंगारसागर' ग्रन्थ रस और नायिका-भेदका विवरण प्रस्तुत करता है तथा अष्ट-छापके प्रसिद्ध कवि नन्ददासका लिखा 'रसमञ्जरी' ग्रन्थ भी इसी समयके आस-पासका है। करनेसे बन्दीजनके ग्रन्थ भी केशवके पूर्ववर्ती ग्रन्थोंमें ही रखे जा सकते हैं। परन्तु इन आचार्यों और ग्रन्थोंमें कोई भी विशेष महत्त्वपूर्ण प्रभाव रखनेवाला नहीं है। अतः हम कह सकते हैं कि रीतिशास्त्रीय परम्परा डालनेवाले पहले आचार्य केशव-



दास ही हैं।

केशव तथा उनके पूर्ववर्ती कवियोंका काव्य प्रवृत्तिकी दृष्टिमे तो रीतिकालमें आता है, परन्तु काल-क्रमकी दृष्टिमे नहीं। काल-विभाजनकी दृष्टिसे केशव (१५५० से १६१० तक), सुन्दर तथा चिन्तामणि (रचनाकाल १६४३ ई०के लगभग प्रारम्भ होता है) का स्थान भक्तिकालके ही अन्तर्गत है। केशवदासके ग्रन्थोंमें 'कविप्रिया' और 'रसिकप्रिया' हैं, प्रबन्ध-रचनाकी पद्धतिपर लिखा गया 'रामचन्द्रिका' हिन्दी महाकाव्योंकी पंक्तिमें समाप्त है। केशव मूलतः अलंकार-सम्प्रदायके अनुयायी थे। रस-सम्प्रदायके अन्तर्गत सुन्दर तथा चिन्तामणि पूर्व-रीतिकालीन प्रसिद्ध कवि हैं। चिन्तामणि त्रिपाठीकी गणना हिन्दी रीतिशास्त्रके उत्कृष्ट और बड़े आचार्योंमें है। इनके प्राप्त ग्रन्थोंमेंसे 'पिंगल-शृंगारमञ्जरी', 'कविकुलकल्पतरु' का विशेष महत्त्व है।

रीतिकालके अन्तर्गत जिन कवियोंकी गणना की जाती है, वे प्रमुखतः संस्कृतके अलंकार, रस तथा ध्वनि-सम्प्रदायोंके अनुयायी थे। रीति और वक्रोक्ति-सिद्धान्तके आधारपर हिन्दीमें कुछ विशेष नहीं लिखा गया।

अलंकार-सम्प्रदायके अनुयायियोंमें केशवके उपरान्त काल-क्रमकी दृष्टिमे जगन्नाथ सिंहका नाम आता है। इनका सबसे अधिक प्रसिद्ध रीतिग्रन्थ 'भाषामूषण' रहा है। मतिराम (१६१७ ई०) की प्रवृत्ति रसकी ओर अधिक है और लक्षणकारकी अपेक्षा वे कवि अधिक हैं, फिर भी उनके 'अलंकारपचाशिका' (१६९० ई०) और 'ललितललाम' ग्रन्थ अलंकारपर हैं। मूषण (१६१३ से १७१५ ई०) मतिरामके भाई थे। इन्हें आलंकारिक ही कहना चाहिये। यद्यपि इनकी उत्कियां वीर रसपूर्ण हैं, फिर भी इनके प्रधान ग्रन्थ 'शिवराजमूषण' (१६५३ ई०) में अलंकारोंके ही लक्षण-उदाहरण हैं। मूषण महाराज शिवाजीके मित्र तथा उनके दरबारके कवि थे। इस सम्प्रदायके अन्य प्रमुख कवियोंमें गोप, रसिक, सुमति, गोविन्द, दूल्हा (रचनाकाल १७५० से १७५५ ई०), बैरीसाल, गोकुलनाथ तथा पद्माकर हैं। पद्माकर (१७५३ से १८३२ ई०) को रीतिकालका अन्तिम आलंकारिक कवि कहना चाहिये। कवि और रीति-ग्रन्थकार, दोनोंके ही रूपमें पद्माकरका नाम अत्यन्त प्रसिद्ध हुआ।

रस-सम्प्रदायके अन्तर्गत तोष तथा मतिरामकी ख्याति विशेष है। तोष कविका १६३७ ई० का लिखा हुआ ग्रन्थ 'सुधानिधि' है। इसकी सरसता उदाहरणोंमें है। लक्षणोंमें कोई विवेचन सम्बन्धी नवीनता नहीं है। इसी प्रकारका ग्रन्थ मतिराम (१६१७ ई०) का 'रमराज' है। इसमें शृंगारका नायक-नायिका-भेदरूपमें वर्णन है। मतिरामके लक्षण मत्त्वपूर्ण नहीं, हाँ, उदाहरण अवश्य बड़े ही सरस, कोमल तथा कल्पनायुक्त हैं। रसके क्षेत्रमें सबसे महत्त्वपूर्ण कार्य आचार्य देव (१६७३-१७६८) का है। देवने रसपर अनेक ग्रन्थ लिखे हैं, जिनमें अधिकतर शृंगार और नायिका-भेदकी ही चर्चा है और एक ही प्रकारके भाव अन्य ग्रन्थोंमें भी आये हैं। रस सम्बन्धी भावना प्रमुखतः 'भावविलास', 'भवानीविलास' और 'काव्यरसायन' में प्रकट हुई है। देवने रसके दो भेद माने हैं—लौकिक और अलौकिक। देवके पश्चात् कालिदास, कृष्णभट्ट, कुमारमणि, श्रीपति, सोमनाथ,

उदयनाथ, 'कवीन्द्र' दास आदि अनेक आचार्योंने नायिका-भेद और रसपर लिखा है। परन्तु रसके सम्बन्धमें कोई महत्त्वपूर्ण विचार प्रकट नहीं हुए हैं। इस सम्प्रदायके अन्य कवियोंमें रसलीन (अगदर्पण, रसप्रबोध), दास, रूपसाहि, समनेस, उजियारे, यशवत सिंह, रामसिंह (रसनिवास, १७८२ ई०), पद्माकर, रसिक, गोविन्द, वेनी प्रवीन तथा ग्वालके नाम विशेष उल्लेखनीय हैं। रसविवेचन तथा काव्य-सौन्दर्य, दोनों ही दृष्टियोंसे राम सिंह तथा ग्वालका कार्य महत्त्वपूर्ण है।

हिन्दी रीतिशास्त्रके अन्तर्गत ध्वनिके सर्वप्रथम आचार्य कुलपति मिश्र हैं। कर्मवशी जय सिंहके लिए इन्होंने 'रस-रहस्य' की रचना की। 'रसरहस्य' का रचनाकाल १६७० ई० है। कुलपतिके विचार प्रौढ़ और प्रामाणिक हैं, पर कोई नवीन विचार देखनेको नहीं मिलते। कुलपतिके बाद देवने ध्वनिपर लिखा है। इस कालके अन्य कवियोंमें सूरति मिश्र, कुमारमणि भट्ट, श्रीपति, सोमनाथ, मिहारीदास, प्रतापसाहि तथा रामदासके नाम विशेष रूपसे उल्लेखनीय हैं। रीतिकालके आचार्य कवियोंमें मिहारीदास (रचनाकाल १७२८-१७५० ई०) का नाम प्रथमपाठ्य है। दासने 'रससाराङ्ग', 'छन्दोर्णवपिंगल', 'काव्यनिर्णय' और 'शृंगार-निर्णय' ग्रन्थ काव्यशास्त्रपर लिखे। काव्यशास्त्रकी दृष्टिसे सबसे प्रौढ़ और प्रसिद्ध ग्रन्थ 'काव्यनिर्णय' है, जिसमें ध्वनिका विवेचन और रस, अलंकार, गुण, दोष आदिका वर्णन है।

हिन्दी रीतिशास्त्र (लक्षणपरहित काव्य) की परम्परा भक्तिकालसे ही प्रारम्भ हो जाती है। कृपाराम, ब्रह्म (वीरवल), गग, बलभद्र मिश्र, केशवदास, रहीम तथा मुबारक कालक्रमकी दृष्टिसे यद्यपि भक्तिकालके अन्तर्गत आते हैं, परन्तु उनकी काव्यपद्धति प्रायः रीतिप्रधान ही थी। उनके कृतित्वमें प्रमुख ध्यान काव्यरचनाका है और कोई उद्देश्य यदि है तो गौण। रीतिशास्त्रकी प्रेरणा मुख्यतः आचार्य केशवदास और अकबरके दरबारी कवियोंसे ही प्राप्त हुई थी। इस परम्पराके साथ काव्यकी एक स्वच्छन्द धाराका विकास हुआ, जिसके प्रवाहने रीतिकालमें समस्त काव्यरसिकोंको ओत-प्रोत कर दिया।

इस युगके रीति कवियोंमें सबसे प्रथम सेनापति (१५८९ ई०) का नाम आता है। इनका प्रसिद्ध ग्रन्थ 'कवितरलाकर' है। सेनापतिकी विशेष प्रसिद्धि उनके प्रकृतिचित्रण तथा श्लेष-चमत्कारके कारण है। 'कवितरलाकर' की रचना सन् १६४९ ई० में हुई। रीतिशास्त्रकी इस प्रथम महत्त्वपूर्ण रचनाने हिन्दी रीतिशास्त्रको अतिशय प्रेरणा प्रदान की, इसमें सन्देह नहीं।

विहारीलाल (१६०३-१६६२ ई०) रीतिशास्त्रके सर्वश्रेष्ठ कवि हैं और उनकी यह ख्याति उनके अन्यतम ग्रन्थ 'सतसई' पर आधारित है, जिसे उन्होंने जयपुरके महाराज जयशाहके आदेशपर लिखा था। मुक्तक रचना होते हुए भी सतसईमें सतसईकारका ध्यान अलंकार, रस, भाव, नायिका-भेद, ध्वनि, वक्रोक्ति, रीति, गुण आदि सबपर है और सभीके सुन्दर उदाहरण इसमें हैं।

रीति-परम्पराका पालन करते हुए और भाई होते हुए

भी भूषण (१६१३ से १७१५) की प्रकृति मतिराम के विलकुल विपरीत है। भूषण का काव्य ओजपूर्ण और वीर रस से ओत-प्रोत है। अतः रीतिकाव्य की शृंगारिक परम्परा का अनुगमन न करके वे वीर-परम्परा का मार्ग प्रशस्त करने वाले हैं। वीर रस पर लिखने वाले तो रीतिकाल में और भी कवि हैं, पर रीति-परम्परा पर वीरकाव्य लिखने वाले भूषण अकेले हैं। शिवाजी की वीरता तथा अन्य गुणों से प्रेरित भूषण का 'शिवराजभूषण' आलंकारिक सौन्दर्य में भरपूर है।

ललित शब्दावली में कोमल भावनाओं को व्यक्त करने वाले सुकुमार कल्पना के कवि मतिराम (१६१७ ई०) का काव्य रीतिकाव्य का प्रतिनिधित्व करता है। उनके ग्रन्थ 'ललितललाम', 'रसरज' 'अलंकारपचाशिका' आदि में यद्यपि लक्षण दिये हुए हैं, फिर भी प्रधानता उदाहरण-काव्य की है। अतः उनकी गणना रीतिशास्त्रियों से अधिक रीति-कवियों में होती है।

घनानन्द (रचनाकाल १६५८ ई०) प्रसिद्ध प्रेमी, भक्त और कवि थे। उनका ध्यान अलंकार, रीति, वक्रोक्ति, नायिका-भेद, रस आदिकी ओर नहीं है, फिर भी इनकी रचना में आलंकारिक चमत्कार तथा शृंगार के सयोग और वियोग, दोनों ही पक्षों का इतना दक्षतापूर्ण वर्णन है कि रीति-परम्परा का प्रभाव उमसे स्पष्ट लक्षित होता है। घनानन्द का 'सुजानसागर' रीतिकाव्य के प्रमुख ग्रन्थों में से एक है।

देव (१६७३ ई०) को आचार्य और कवि, दोनों ही रूपों में सफलता प्राप्त हुई। उनके कृतित्व में मौलिकता तथा कवित्व-शक्तिका विलक्षण सयोग हुआ है। भाव की पकड़, सूक्ष्म निरीक्षण, भाषा पर अधिकार, छन्द की गति, शब्दवर्ण-मैत्री, सरसता और उक्तिवैचित्र्य, सब मिलकर देव की रचना को स्मरणीय बनाते हैं। मानव-स्वभाव का उन्हें बड़ा सूक्ष्म ज्ञान था। अपने ग्रन्थ 'भावविलास' की रचना देव ने १६ वर्ष की अवस्था में की थी।

मिखारीदास (रचनाकाल १७२८-१७५० ई०) आचार्य और कवि, दोनों ही रूपों में उत्कृष्ट हैं। जहाँ अपने ग्रन्थों में इन्होंने ध्वनि, अलंकार, रस, नायिका-भेद, छन्द आदिके लक्षण और विवेचन प्रस्तुत किये हैं, वहाँ उनके उदाहरणों द्वारा प्रस्तुत कविता रीतिकाव्य का सुन्दर नमूना है।

मिखारीदास के समकालीन रसलीन (सैयद गुलाम नवी विलग्रामी) का काव्य बड़ा ही चुटीला है और उक्ति-चमत्कार के कारण इनके दोहे अत्यन्त प्रसिद्ध हैं। इनके लिखे दो ग्रन्थ मिले हैं—'अंगदर्पण' और 'रसप्रबोध'।

वेनी प्रवीन (१७९९-१८१८ ई०) की रचना मतिराम और पद्माकर के टकराई है और 'नवरसतरंग' शास्त्रीय-ग्रन्थ न होकर काव्य ही है। भाषा टकसाली ब्रजभाषा है और ग्रन्थ में ललित और सुन्दर भावामिव्यक्ति है। व्यंग्य द्वारा अभिव्यक्त भाव बड़े सुन्दर हैं।

पद्माकर (१७५३-१८३३ ई०) रीतिकाव्य के अन्तिम प्रतिभासम्पन्न कवि हैं। इनके ग्रन्थ 'जगदिनोद' तथा फुटकल छन्दों में रीतिकाव्य की प्रवृत्तियों का सुन्दर परिचय मिलता है। 'पद्माकर' में भावविवृत्ति की विलक्षण शक्ति है।

ग्वाल (रचनाकाल १८२२-१८६१ ई०) भी पद्माकर की परिपाटी पर हैं। इनकी भाषा अधिक प्राजल न होकर वाजारूप लिये है। फिर भी इनके वर्णन सुन्दर हैं।

रीतिकालीन काव्य प्रायः ब्रजभाषा तथा उसके स्थानीय रूपों में लिखा गया। अधिकांश काव्य राजाश्रय में लिखा गया था। अधिक प्रवृत्ति अलंकृत काव्य लिखने की रही है। शृंगार के अन्तर्गत काम-वासना और नारी-सौन्दर्य का चित्रण हुआ है, कहीं-कहीं भक्ति-भावना भी दिखाई दे जाती है। कुछ रचनाओं में वीर-भावना, नीति-उपदेश, लोक-ज्ञान, व्यवहार आदि से सम्बन्धित सामग्री मिलती है। इस युग के कवियों का जीवन के प्रति दृष्टिकोण आध्यात्मिक न होकर ऐहिक अधिक है।

[सहायक ग्रन्थ—(१) रीतिकाव्य की भूमिका - नगेन्द्र, (२) हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास भगीरथ मिश्र, (३) हिन्दी रीतिसाहित्य भगीरथ मिश्र।] —भ० मि०

**रीतिकाव्य**—हिन्दी साहित्य के अन्तर्गत 'रीतिकाव्य' विशिष्ट अर्थ में प्रयुक्त होता है। रीतिकाव्य वह काव्य है जो अलंकार, रस, नायिका-भेद, गुण, ध्वनि, वक्रोक्ति आदि काव्य के सिद्धान्तों के आधार पर या इनको ध्यान में रखकर लिखा जाय। हिन्दी साहित्य में रीतिकाव्य की परम्परा बड़ी सुदृढ़ है। इस काव्य की परम्परा का प्रारम्भ आचार्य केशवदास के द्वारा माना जाता है। उसके बाद विभिन्न काव्य-सिद्धान्तों को दृष्टि में रखकर काव्य के जो उदाहरण लिखे गये, वे रीतिकाव्य के नमूने हैं। रीतिकाव्य को हम दो रूपों में पाते हैं—एक लक्षणयुक्त और दूसरा लक्षणरहित। प्रथम में लक्षण और उदाहरण, दोनों ही रहते हैं और दूसरे में लक्षणों का ध्यान रखकर उदाहरणरूप उत्कृष्ट रचना की गयी है। सीमित अर्थ में रीतिकाव्य का अर्थ लक्षणरहित काव्य-ग्रन्थों से लिया जाता है। इस सन्दर्भ में लक्षणयुक्त ग्रन्थों को रीतिशास्त्र के अन्तर्गत रखा जाता है। परन्तु सामान्य अर्थ में रीतिकाव्य के अन्तर्गत लक्षणरहित तथा लक्षणयुक्त, दोनों ही प्रकार के काव्यग्रन्थों का समावेश हो जाता है।

लक्षणयुक्त काव्य लिखने की परम्परा मस्कृत से चली आती है। अलंकार, रस, रीति, वक्रोक्ति और ध्वनिको काव्य की आत्मा या शोभाविधायक तत्त्वों के रूप में स्वीकार किया गया है, परन्तु हिन्दी काव्य में अलंकार, रस, भाव, नायिका-भेद, ध्वनिके लक्षण और उदाहरण की परम्परा पड़ी है, रीति, वक्रोक्ति आदिकी नहीं। प्रधानतया रीति-काव्य के भीतर अलंकार और रस एवं नायिका-भेद के ग्रन्थ खूब मिलते हैं। लक्षणयुक्त ग्रन्थों में संस्कृत ग्रन्थों के समान गम्भीर विवेचन नहीं मिलता। हिन्दी के इन लक्षणयुक्त ग्रन्थों में भी मौलिकता और रोचकता उदाहरणों की ही है, शास्त्र-विवेचन की नहीं। हिन्दी रीतिकाव्य के लेखकों के सम्मुख उद्देश्य ही भिन्न प्रकार था। विद्वानों के लिए लिखना उनका उद्देश्य नहीं था। साहित्य-रसिकों के लिए ही उन्होंने इन ग्रन्थों का प्रणयन किया था और इनका आधार संस्कृत के ग्रन्थ थे।

जो लक्षणरहित रीतिकाव्य-ग्रन्थ हैं, उनका अधिक मौलिक महत्त्व है, क्योंकि उनके अन्तर्गत ब्रजभाषा काव्य का

सुन्दर और प्राजल रूप मिलता है। सेनापति, विहारी, मतिराम, धनानन्द, दास, पद्माकर आदि कवियोंकी रचनाएँ, चाहे वे लक्षणोंके उदाहरणरूपमें हों चाहे स्वच्छन्द रूपमें, हिन्दी साहित्यकी अमूल्य निधि हैं।

हिन्दीका रीतिकान्व्य अपनी निजी विशेषताएँ रखता है। पहली विशेषता तो भाषा सन्ध्वी है। रीतिकान्व्यमें व्रजभाषाका परिमार्जन प्रधान रूपसे हुआ। वर्ण-मवटन, शब्दमेत्री, रोचक उपमानोंके साथ शरीरके अंग-प्रत्यंगोंकी रूपमाधुरीका वर्णन सजीव शब्दावलीमें किया गया है। दूसरी विशेषता भाव और चेष्टाओंके चित्रणकी है। सुकुमार भावों और ललित चेष्टाओंकी मार्मिक अभिव्यञ्जना इस काव्यमें मिलती हैं। सीमित क्षेत्रमें भी इस काव्यमें मनो-भावोंका सूक्ष्मसे सूक्ष्म चित्रण बढ़ा ही हृदयग्राही है। यह काव्य यौवन या किशोरावस्थाका चित्रण करनेवाला काव्य है, जैसे इस युगके कवियोंके सामने जीवनके और पक्ष उपस्थित ही न रहे हों। ये कवि प्रमुखतया नायिकाओंके कवि हैं या यों कहें कि यौवनके कवि हैं। तीसरी विशेषता यह है कि इस काव्यमें जीवनकी विविधताके दर्शन नहीं होते। सघर्ष, साधना और वास्तविक समस्याओंका चित्रण यह काव्य नहीं करता। रीतिकान्व्यके द्वारा सामन्तवादी युगमें भी साहित्यिक अभिरुचि आग्रह हुई। ग्राम्य क्षेत्रोंमें भी इस काव्यका प्रचार हुआ और काव्य-सौन्दर्य, अलंकार एवं नायिका-भेद-विवेचन लोकव्यापी हो गया।

रीतिकान्व्यकी परम्परा रीतिकालमें ही समाप्त नहीं हुई, आधुनिक युगतक चलती रही। भारतेन्दु-युग और द्विवेदी-युगतक तो यह धारा चलती ही रही, आज भी इस परम्पराका काव्य चल रहा है और यत्र-तत्र सुन्दर रचनाएँ हो रही हैं। रीतिकान्व्य प्रायः व्रजभाषा काव्य ही है और इसी काव्यमें इस परम्पराका विकास हुआ है।

[सहायक ग्रन्थ—हिन्दी रीतिसाहित्य : भगीरथ मिश्र]। —भ० मि०

**रीतिवाद**—यह आधुनिक शब्द है। यह वह प्रवृत्ति है जो कि हिन्दी साहित्यके उत्तरमध्यकालमें प्रचलित हुई। इसके अन्तर्गत इस प्रकारके काव्यके लिखनेका आग्रह था, जिसमें कि प्रथम लक्षण देकर, फिर उसके अनुरूप अलंकार, रस, नायिका-भेद आदिके उदाहरणरूपमें ही रचना की जाय। यह प्रवृत्ति आधुनिक युगतक भी प्रचलित रही। यह केवल प्रवृत्ति न रह पायी, क्योंकि इस प्रवृत्तिके पीछे प्रचारका आग्रह रहा और उस युगमें यही काव्य विशेष सम्मानित हुआ। यह बौद्धिक प्रचारग्रह इस लक्षणगर्भ काव्यके प्रेरित करनेके कारण रीतिवादके रूपमें ग्रहण किया जाना है। विशेष दे०—‘रीतिकान्व्य’। —भ० मि०

**रीति-सम्प्रदाय**—आचार्यों, विवेचकों और लेखकोंका वह समुदाय अथवा वह परम्परा जो काव्यके अन्तर्गत रीतिके महत्त्वको स्वीकार करती है या जिन्होंने अपने शास्त्रीय ग्रन्थोंमें रीतिकी विवेचना की है, रीति-सम्प्रदाय कहलाता है। रीति-सम्प्रदायके प्रवर्तक वामन (९ अ० ई० मध्य) हैं जिन्होंने ‘रीतिरात्मा काव्यस्य’ (का० सू० वृ० : १०. ६) अर्थात् रीति काव्यकी आत्मा है, इस रूपसे रीतिकी

प्रतिष्ठित किया। रीतिकी काव्य-सिद्धान्तके रूपमें प्रतिष्ठित करनेवाले आचार्य ये ही हैं। वामनके पूर्व भी भामह और दण्डी (७ अ० ई०)ने रीतिकी चर्चा की थी और गौडीय और वैदर्भमार्गके रूपमें इसे स्वीकार किया, पर वह वर्णन प्रामाणिक ही था। पूर्ण सैद्धान्तिक प्रतिष्ठा देनेका श्रेय वामनको ही है। वामनके बाद रुद्रट (९ अ० ई० उत्त०. काव्यालंकार)ने रीतियोंकी मर्यादाकी वृद्धि करके एक और जोड़ दी और इस प्रकार चार रीतियाँ मानी गयीं। कुन्तक (१०-११ अ० ई०. वक्रोक्तिजीवित)ने रीतिका विवेचन दूसरे रूपमें किया, जो कि अधिक स्वाभाविक-माना जा सकता है। उनके तीन मार्ग—सुकुमार, विचित्र और मध्यम मार्ग, वामनकी रीतियोंसे भिन्न हैं। यह मार्ग काव्यात्माके रूपमें कुन्तकने स्वीकार नहीं किये। कुन्तकके मार्ग वास्तवमें सुकुमार और विचित्र हैं। इनके आधारभूत गुणोंको भी इन्होंने माधुर्य, प्रसाद, लावण्य और आभिजात्यके रूपमें रखा है, वामनके उल्पादि दश गुणोंके रूपमें नहीं। आनन्दवर्धनने रीतिकी नहीं, गुणोंकी चर्चा की है। राजशेखर (९-१० अ० ई० : काव्यमीमांसा)ने रीतिका विवेचन समासके आधारपर किया। मम्मट (११ अ० ई० उत्त० काव्यप्रकाश)ने दस गुणोंको तीन गुणोंमें ही समाविष्ट कर दिया। रीतिकी विवेचना विश्वनाथ (१४ अ० ई० पूर्वा०. साहित्यदर्पण)की है। रीतिकी चर्चा करनेवाले यही सस्कृतके अन्तिम आचार्य हैं। इन्होंने अपने लक्षणोंमें मार्ग, रीति और वृत्ति, सबका समावेश कर दिया। इस प्रकार वैदर्भों, पाचाली और गौडी रीतियाँ ही रह गयीं। ध्वनि, वक्रोक्ति और रसकी प्रतिष्ठा हो जानेपर रीति-सिद्धान्त गौण रहकर पीछे पड़ गया और उसकी अधिक चर्चा नहीं हुई। हिन्दीमें रीति-सम्प्रदायका इस रूपमें कोई प्रभाव नहीं रहा है। विशेष दे०—‘रीति’, ‘गुण’। —भ० मि०

**रुद्रटकी वृत्तियाँ**—दे०—‘वृत्ति’।

**स्वाई**—स्वाईमें चार समवृत्त चरण होते हैं। कसीरा अथवा गजलके प्रारम्भिक चार पाद स्वाई हो जा सकते हैं। स्वाईके लिए विशेष छन्दोंका विधान है और उनमें मुख्य है ‘हजाज’। परन्तु उर्दूमें ‘इकवाल’ने इस नियमका पालन नहीं किया है। चार चरणों अथवा मिसरोंमेंसे प्रथम द्वितीय और चतुर्थ सम-तुकान्त अर्थात् एक ही काफिये और रद्दीफमें होते हैं, केवल तीसरा चरण भिन्न-तुकान्त होता है। स्वाई मुक्तक है और अपने-आपमें पूर्ण भी। इसके चार चरणोंमें दो बैत होते हैं, इसलिए इसका नाम ‘दो-बैती’ है और चार मिसरे होते हैं अतः स्वाई कहलाती है। स्वाई फारसीका सर्वाधिक लोकप्रिय रचना-विधान है। फारसीमें इसे ‘तराना’ भी कहते हैं। उमर खैयामकी ‘रूबाइयात’के फिट्जजेराल्ड-कृत अंग्रेजी अनुवाद-को इंग्लैण्ड और अमेरिकामें अधिक प्रशंसा प्राप्त हुई और उमर खैयामकी रहस्यात्मकताका प्रचार हुआ। अपने देशमें उमर खैयामकी प्रसिद्धि गणितज्ञ, ज्योतिषी और दार्शनिकके रूपमें थी, फिट्जजेराल्डके कारण उनकी ख्याति रहस्यवादी कविके रूपमें भी हुई। हिन्दीमें भी फिट्जजेराल्ड-कृत अनुवादके अनेक अनुवाद हुए हैं और उनमें हरवश राय शब्दन-कृत ‘खैयामकी मधुशाला’

अधिक प्रसिद्ध और लोकप्रिय हुई। मैथिलीशरण गुप्त-  
तकने इसका अनुवाद किया है। वचनकृत 'मधुशाला' इसी  
रचना-विधानमें है—'जितनी दिलकी गहराई हो उतना  
गहरा है प्याला, जितनी मनकी मादकता हो उतनी मादक  
है हाला, जितनी उरकी भावुकता हो उतना सुन्दर साकी  
है, जितना ही जो रसिक, उसे है उतनी रसमय मधुशाला।'।  
यों तो रुवाईमें सब बातें कही जा सकती हैं, लेकिन उर्दूके  
शायरोंने इसमें ज्यादातर नैतिक बातें ही लिखी हैं।  
रुवाईयों करीब करीब उर्दूके सभी शायरोंने लिखी हैं, लेकिन  
इनमें अनीस, दवीर, इकवाल, जगतमोहन खॉ और जोश  
आदिने विशिष्ट स्थान प्राप्त किया है। हिन्दीमें उमर खैयामकी  
रुवाईयोंके अनेक अनुवाद हुए हैं और उनके प्रभावसे  
अनेक प्रसिद्ध कवियोंने रुवाईयों लिखी हैं। नये कवि  
'मुक्तक' नाममें भी रुवाईयों लिखते हैं। रुवाईयोंमें प्रायः  
सूक्ति या उक्तिवैचित्र्यकी प्रधानता रहती है।—रा०खे०पा०

**रूढि लक्षणा**—लक्षणाके दो प्रमुख भेदोंमें एक, जब  
मुख्य अर्थके बाधित होनेपर रूढिके कारण मुख्य अर्थसे  
सम्बन्ध रखनेवाला दूसरा लक्ष्यार्थ ग्रहण किया जाता है।  
विश्वनाथका उदाहरण है—'कलिंग साहसिक' कलिंगका  
मुख्य अर्थ कलिंग देश है, पर यहाँ यह अर्थ बाधित है,  
प्रान्तमें साहस आदिक गुण नहीं होता। मुख्यार्थके  
अस्वीकृत होनेपर यहाँ कलिंगसे उस प्रान्तसे सम्बन्ध  
रखनेवाले(कलिंगके निवासी लोग)का मित्र अर्थ ग्रहण किया  
जाता है। यहाँ लक्ष्यार्थ है कि कलिंग प्रान्तके निवासी  
साहसी हैं। यहाँ लक्षणाका तीसरा कारण रूढि है, क्योंकि  
किसी विशेष प्रयोजनके कारण ऐसा प्रयोग नहीं किया गया  
है, ऐसा कहना परम्परा अथवा रूढिमात्र है। काव्यगत  
उदाहरण—'फली सकल मन कामना, लूट्यौ अगनित चैन।  
आजु अँचड़ हरिरूप तखि, मये प्रफुल्लित नैन।' (दास)।

**रूढिवैचित्र्यवक्रता**—दे०—'पद पूर्वार्धवक्रता', पहला  
प्रकार।

**रूपक**—सादृश्यगर्भ अमेदप्रधान आरोपमूल अर्थालंकार,  
जिसमें अति साम्यके कारण प्रस्तुतमें अप्रस्तुतका आरोप  
करके अमेद दिखाया जाता है। इस शब्दका अर्थ है एकता  
अथवा अमेदकी प्रतीति। भरतने जिन ४ अलंकारोंका वर्णन  
किया है उनमेंसे यमक शब्दालंकार है तथा दीपक वाक्या-  
लंकार, सामान्य सादृश्यजीवी अलंकार उपमा और रूपक ही  
हैं। गुण और आकृति दोनोंके आधारपर सादृश्यका नाम  
उपमा है, रूपकमें केवल गुणके आश्रयसे किंचित् सादृश्यको  
अपने 'विकल्प'से रूप प्रदान किया जाता है (ना० शा०  
: १६ - ४४ तथा ५७ - ५८)। भामहने रूपकका निरूपण  
उपमासे पूर्व किया है। उनके मतमें रूपककी दो विशेषताएँ  
हैं—उपमेयकी उपमानसे एकरूपता तथा गुणोंकी समता।  
रूपकके २ भेद हैं—समस्त-वस्तुविषय तथा एक-देश-विवर्ति।  
उपमामें रूपकसे अन्तर करते हुए दो विशेषताएँ हैं—'गुण-  
लेश'के आधारपर तथा असमान उपमानसे 'साम्य'।  
(काव्यालंकार २. २१-२२ तथा ३०)। दण्डीके अनुसार  
गुण, क्रिया, द्रव्य किसी भी प्रकारसे उद्भूत सादृश्यका  
नाम उपमा है, और जब उपमान उपमेयका परस्पर-भेद  
तिरोभूत हो जाता है तो उस सादृश्यको ही रूपक कह देते

हैं। (काव्यादर्श २ १४ तथा ६६)। रूपकके २० भेद  
हैं—समस्त, असमस्त, ममस्तव्यस्त, सकल, अवयव,  
अवयवी, एकाग, युक्त, अयुक्त, विषम, सविशेषण, विरुद्ध,  
हेतु, श्लिष्ट, उपमारूपक, व्यतिरेकरूपक, आक्षेपरूपक,  
समाधानरूपक, रूपकरूपक, तत्त्वापह्नवरूपक (काव्यादर्श -  
२ - ६७ से ९६ तक)।

वामनने रूपकको उपमाका प्रपञ्च मानते हुए इसका  
लक्षण किया है कि उपमानके साथ उपमेयके गुणका साम्य  
होनेसे उपमेयमें उपमानके अमेदका आरोप ही रूपक है—  
'उपमानोपमेयस्य गुणसाम्यात् तत्त्वारोपो रूपकम्' (का०  
सू०वृ० ४ ३ ६)। रुद्रटके मतमें उपमानमें सिद्ध गुणका  
उपमेयमें साध्य बनना तो उपमा अलंकार है (काव्या०  
८ ४) और गुणोंके साम्यसे उपमान एवं उपमेयके  
अविवक्षित सामान्य भेदको रूपक कहते हैं (काव्या०  
८ ३८)। प्राचीन आचार्योंने गुणलेशके चमत्कारी  
साम्यको उपमा माना है और गुणोंकी विशेष समताको  
रूपक।

भम्मटने उपमान और उपमेयके अमेदको रूपक बताया  
है (का० प्र० १० - ९३)। विश्वनाथने इसी लक्षणको स्पष्ट  
किया है कि निरपह्नव (विना सत्यके गोपनके) विषयमें  
विषयीका रूपित आरोप रूपालंकार है (सा० द० १०  
४१)। जयदेव (चन्द्रालोक ५ : १८) और अप्पय दीक्षित-  
(कुवल् १७)के लक्षण भी इन्हींसे मिलते-जुलते हैं।  
'अलंकारसर्वस्व'में 'विषयिणा विषयस्य रूपवत् करणाद्  
रूपकम्' (पृ० ३५) तथा एकावलीमें 'विषयी विषय रूपयति  
रूपवन्तः करोतीति अन्वर्थाभिधान रूपकम्', (पृ० २१२)  
लिखकर उपमेय और उपमानकी रूपवत्ताका ही आग्रह  
प्रकट किया गया है।

हिन्दीके आचार्योंमें केशवने दण्डीके आधारपर रूपकका  
लक्षण अत्यन्त प्राथमिक अवस्थाका दिया है—'उपमाके ही  
रूपसों, मिल्यो वरनियै रूप।' (का० प्रि० १३ १२)।  
जसवन्त सिंहने लक्षण नहीं दिया है। मतिराम, भूषण,  
दास तथा पद्माकर आदि अधिकांश रीतिकालीन आचार्योंने  
भम्मट और विश्वनाथके लक्षणका अनुसरण किया है—  
'धरन्त विषयी विषयकों करि अमित्र तद्रूप।' (ल० ल०  
- ६८) अथवा—'कहुँ कहिये यै दूसरी, कहुँ न राखिये  
भेद।' (का० नि० १०)। कुलपतिने 'साहित्यदर्पण'-  
की कारिका तथा वृत्तिके आधारपर लक्षण दिया है—'उपमा  
अरु उपमेयकी, भेद परै नहि जान। समता व्यंग्य रहै  
जहाँ, रूपक ताहि बखान।' (र० र०), यहाँ व्यंग्य  
समता(वृत्तिसे)के कथनमें उनकी प्रौढताका परिचय मिलता  
है। आधुनिक विवेचकोंने भी भम्मट अथवा विश्वनाथके  
आधारपर लक्षण दिये हैं।

भरतने अलंकारोंके भेद नहीं बताये। भामहने रूपकके  
दो भेद किये हैं—समस्त-वस्तु-विषय तथा एक-देश-विवर्ति।  
आगे चलकर भम्मटने इन दोनों भेदोंको साग (सावयव)  
रूपकके उपभेद मान लिया (का० प्र० १० ९३-९४)।  
दण्डीने उपमा और रूपकके भेदोंकी शय्यता नहीं मानी।  
रूपकके मुख्य २० भेद दिये हैं। 'समस्त रूपक'में उपमान  
और उपमेयका समास हो जाता है, जैसे, 'बाहु-लता',

‘पाणि-पद्म’। असमस्त समस्त रूपका विपरीत है, जैसे, ‘अंगुलियों पल्लव है’। समस्त-व्यस्त रूपकमें उपर्युक्त दोनों गुणोंका मिश्रण होता है, जैसे ‘स्मित मुखचन्द्रकी ज्योत्स्ना है’ यहाँ ‘मुखचन्द्र’में समास है और ‘स्मित ज्योत्स्ना है’ वाक्यमें समास नहीं है। सकल रूपक अर्वाचीनोंका साग या सावयव रूपक है। अवयव रूपक अर्वाचीन आचार्योंके एक-देश-विवर्तिके समान है। अवयवी रूपक अर्वाचीन निरगके समान है। इनमें वदनको ही पकज कह दिया जाता है, उसके अगोंको रूपता नहीं प्रदान की जाती। एकांग रूपकमें उपमेयके एक अंगको ही रूपित करते हैं, इसी प्रकार द्व्यंग, त्र्यंग आदि भेद हो सकते हैं। उपमेयके आधेयभूत अवयवोंके लिए जिन आरोप-विषय-भूत वस्तुओंका प्रयोग हो, उनमें यदि परस्पर सम्बन्धकी संगति है तो युक्त रूपक और यदि विरोध है तो अयुक्त रूपक अलंकार है। अंगोंके रूपण तथा अंगोंमेंने कुछके रूपण तथा कुछके अरूपणसे विषम रूपक बनता है। विशेषण-विशिष्ट पदार्थके आरोपसे सविशेषण रूपक है। उपमानके प्रसिद्ध कार्योंकी अक्रिया तथा अप्रसिद्ध कार्योंकी क्रियामें विरुद्ध रूपक, हेतु-प्रदर्शनपूर्वक अप्रस्तुत-के आरोपमें हेतु रूपक (अर्वाचीनोंके उल्लेख अलंकारसे मिलता-जुलता), श्लिष्ट साधारण वर्मके प्रयोगमें श्लिष्ट रूपक, प्रस्तुत एवं अप्रस्तुतके माध्यम्यमें उपमा रूपक तथा वैधर्म्यमें व्यतिरेक रूपक अलंकार है। आक्षेप अलंकारकी सामग्रीसे आक्षेप रूपक तथा समाधानपूर्वक आरोपसे समाधान रूपक बनता है। रूपकके गर्भमें स्थित रूपकका नाम रूपक-रूपक तथा अपह्नुति-गर्भमें रूपकका नाम तत्त्वोपह्व रूपक हो जाता है। जिस प्रकार भरतने उपमाके अनेक भेदोंको लोकसे ग्रहण करनेकी सम्मति दी है उसी प्रकार दण्डीने उपमा तथा रूपकके विकल्पोमेंसे कतिपयकी ही व्याख्या की है, शेष पाठकोंके अनुमानपर छोड़ दिये हैं (काव्यादर्श . २ . ६६-९६)।

रुद्रटने रूपकके सावयव, निरवयव तथा सकीर्ण भेद करके सावयवके ३ उपभेद—सहज, आहार्य तथा सहजाहार्य माने हैं। निरवयवके ४ उपभेद हैं—शुद्ध, माला, रशना तथा परम्परित। एकदेशीय उपर्युक्त समस्त विषय-रूपकोंसे भिन्न हैं। अर्वाचीन आचार्योंमें मम्मटने प्रथम तो रूपकके २ भेद किये हैं—समस्त वस्तु-विषय तथा एक-देश-विवर्ति, परन्तु इन दोनों भेदोंको साग रूपकके ही अन्तर्गत मान लिया है। जो साग नहीं है वह शुद्ध निरग रूपक है, माला रूपकमें अनेक अप्रस्तुतोंका एक प्रस्तुतमें आरोप होता है। परम्परितके ४ उपभेद श्लेषमूल, श्लेषरहित, केवलरूप तथा मालारूप हैं। रशना रूपकमें मम्मटने चमत्कार नहीं माना।

विश्वनाथने रूपकके भेदोपभेदोंको स्पष्ट किया है। रूपकके ३ भेद हैं—परम्परित, साग तथा निरग, परम्परित-के २ उपभेद हैं—ऋष्ट तथा अश्लिष्ट, और प्रत्येक उपभेद केवल तथा माला, दो प्रकारका है। इस प्रकार परम्परित रूपक ४ प्रकारका हुआ। सागके दो उपभेद हैं—समस्त वस्तु-विषयक तथा एक-देश-विवर्ति। निरगके भी दो उपभेद हैं—मालानिरग तथा केवलनिरग। इस प्रकार

रूपकके केवल ८ भेद हुए।

जयदेवने रूपकके ४ भेद किये—सोपाधि, सादृश्य, आभास तथा रूपित रूपक। सोपाधि रूपकमें एक आरोप-प्रधान आरोपके प्रति कारण होता है। ‘काव्यप्रकाश’में इसीको ‘परम्परित’ रूपक कहा गया है। सादृश्य रूपक सावयव या साग रूपकका ही नाम है, इसमें उपमान और उपमेय, इन दोनोंका अलग-अलग पदोंसे सादृश्य बतलाया जाता है। आभास रूपकमें रूपकका आभास होता है, किसी सौन्दर्यकी प्रतीति नहीं होती, ‘अगयष्टि’ पदमें यष्टिका अंगपर आरोप केवल लम्बाईके कारण है, सौन्दर्यबोधके निमित्त नहीं। रूपित रूपकमें आरोपित पदोंका पुनः आरोप होता है, यह दण्डीका रूपक रूपक अलंकार है। अप्पय दीक्षितने ‘कुवलयानन्द’में रूपकके २ भेद किये हैं—‘अभेद’ तथा ‘तद्रूप’ और प्रत्येक भेदके ३ उपभेद हैं—आधिक्य, न्यून तथा अनुसय।

हिन्दीके आचार्योंने प्रायः रूपकके अप्पय दीक्षितके ६ भेदोंको अपनाया है, उनके अनुसय उपभेदका नाम सम दिया है। केवल केशवदासने ‘कविप्रिया’में रूपकके ३ भेद माने हैं—अदभुत रूपक, विरुद्ध रूपक तथा रूपक रूपक। अदभुत रूपक दण्डीके व्यतिरेक रूपकका नामान्तर है, शेष दोनों भेद ‘काव्यादर्श’में ज्योंके त्यों मिलते हैं। कुलपतिने मम्मट, विश्वनाथके आधारपर साग, शुद्ध, परम्परित तथा माला रूपक—चार भेद माने हैं। आधुनिक विवेचकोंने रूपकके भेदोंको नियम देनेका प्रयत्न किया है। कन्हैयालाल पोद्दारने रूपकके दो भेद—अभेद तथा तद्रूप मानकर दोनोंके सम, अधिक, न्यून भेद माने हैं; फिर समके सावयव (साग), निरवयव तथा परम्परित भेद किये हैं और इन तीनोंके भी क्रमशः समस्त वस्तु-विषय, एक देश-विवर्ति, श्लिष्ट, मालारूप, श्लिष्ट शब्द, भिन्न शब्द नामक दो-दो भेद किये हैं (अलं० म० : पृ० १३७)। इसमें उन्होंने मम्मट आदिके साथ अप्पय दीक्षितके विमाननको मिलानेका प्रयत्न किया है। रामदहिन मिश्रने दूसरे प्रकारसे यह विभाजन दिया है—अभेद और मालाके दो प्रकार आहार्य और वास्तव माने हैं और तीन भेद केवल इसीके कहे गये हैं। सावयव आदि अपने भेदोंके सहित स्वतन्त्र हैं। १ अभेद—अप्पय दीक्षितने ‘कुवलयानन्द’में सादृश्य-मूलक अलंकार रूपकके दो भेद माने हैं—अभेद तथा तद्रूप। जब विषयीका विषयमें अभेद-पर्यवमान हो तो अभेद रूपक होता है। हिन्दीमें प्रायः बिना लक्षण दिये केवल विभाजन करके उदाहरण प्रस्तुत किये गये हैं। इसमें उपमेयमें अभेदरूपसे उपमानका आरोप किया जाता है और इसके तीन भेद ‘कुवलयानन्द’के ही आधारपर हिन्दीके आचार्योंने माने हैं—न्यून, अधिक और सम। जहाँ उपमेयमें उपमानके आरोपके अनन्तर कुछ न्यूनता कही जाती है, न्यून कहलाता है। दूल्हा कविका उदाहरण है—‘राम तुम लकके विरोध विन’ (राममें लक-विजयकी सामर्थ्य थी, तुममें नहीं है, तुम राममें न्यून हो)। या—‘पच्छिन विगिर विहग हैं, सुण्डन विगिर मतग।’ (ल० ल० ७०)। अथवा—‘निर्झरमें अक्षय स्वरप्रवाह है, पर वह विकल विराग नहीं’ (मिल्दिन् . का० ८०)। अधिक—



जहाँ उपमेयमें उपमानके आरोपके अनन्तर कुछ अधिकता कही जाती है—‘राम अवियोगी तुम’ (दूल्हा), अर्थात् राम वियोगी थे और तुम अवियोगी हो, अतः रामसे अधिक हो या—‘नव विधु विमल तात जसु तोरा, रघुवर किंकर कुमुद चकोरा । उदित सदा अँधरहिँ कवहुँ ना, घटाहिँ न जग नम दिन दिन दूना ।’ (रा० च० मा० २ २०९), इसमें चन्द्रमा घटता-घटता है, पर यश सदा उदित रहता है, अधिक है। सम—जहाँ उपमेयमें उपमानकी न्यूनता या अधिकताके बिना सम आरोप हो—‘राम तुम यशपाल’ (दूल्हा), राम भी यशपाल थे और तुम भी, अतः अमेद समता है। या—‘वीती विभावरी, जागरी । अम्बर पनघटमें डुबो रही ताराघट ऊषा नागरी ।’ (‘प्रसाद’), इसमें अम्बरमें पनघट, तारामें घट तथा ऊषामें नागरीका अमेद-कथन है। २. तद्रूप—‘कुवलयानन्द’में स्वीकृत रूपकका एक भेद। भेदके रहते हुए भी सामान्य धर्मके आश्रयसे अप्रस्तुतका प्रस्तुतमें आरोप ‘ताद्रूप’ रूपक कहलाना है, यथा—‘मुख दूसरा चन्द्र है ।’ ‘मुख’ और ‘चन्द्र’ अलग हैं, फिर भी सामान्य धर्मके सादृश्यसे मुखपर चन्द्रका आरोप कर दिया गया है। अमेदके समान इसके भी तीन भेद माने गये हैं। न्यून—जहाँ इस आरोपमें उपमेय हीन कहा गया है—‘विप्रनिके मन्दिरन तजि, करत ताप सब ठौर । भावसिंह भूपालको, तेज तरनि यह और ।’ (ल० ल० ७३)। अधिक—जिसमें तद्रूप आरोपके अनन्तर उपमेयमें कुछ अधिकता कही जाय—‘अमिय झरत चहुँ ओर अरु, नयन ताप हरिलेत । राधा मुख यह अपर ससि, सतत उदित सुख देत ।’ (अ० म० १४१), ‘अपर ससि’में तद्रूप और ‘सतत उदित’के कथनसे अधिकता भाव है। सम—जहाँ तद्रूपता समान हो ‘भूमि पुरन्दर भाजके हाथ पयोद नहीं वर काज उये हैं । पथिनके पथ रोकियेकौ घने वारिद बृन्द बृथा उनये हैं’ (ल० ल० ७२)। अथवा—‘सुधा सहित मुख ससि लख्यो, बृथा सरदको चन्द’ (पद्या० ३७)।

३. सांगरूपक—रूपक अलंकारका एक भेद, जिसको सावयव रूपक भी कहते हैं। दण्डीका सकल रूपक भी यही भेद है। भामहने रूपकके समस्त वस्तु-विषय और एक-देश-विवर्ति, दो भेद किये थे, भामहने उन दोनोंका एक नाम ‘सावयव’ रूपक माना है और दोनों भेदोंको साग या सावयवका उपभेद बना दिया है। साग और सावयव दोनों नाम भामहने ‘काव्यप्रकाश’से ही प्रचलित हो गये। श्लोकमें ‘सावयव’ शब्दका व्यवहार है (का० प्र० १० १४ वृ०)।

जगन्नाथके अनुसार परस्पर सापेक्षसे सम्बद्ध रूपकोंका संघात सावयव रूपक है—‘परस्परसापेक्षनिष्पत्तिकाना रूपकाणा संघात सावयवम् ।’ उदाहरण—‘रक्त अँगुलियाँ ही पत्रपत्ति हैं, नख-किरणें ही घेसर हैं, इस प्रकार आपके चरण तो साक्षात् कमल हैं’ (अनुवाद)। विश्वनाथके अनुसार यदि अंगीका साग रूपण हो तो रूपक ‘साग’ कहलावेगा—‘अग्निने यदि सागस्य रूपण सागमेव तत्’ (सा० द० १० : ३०)।

४. समस्त वस्तु-विषय—उपभेदमें आरोप्यमाण विषय शब्दोपात्त होकर सकल विषयोंको अन्तर्भूत कर लेते हैं,

यथा, ‘रावणरूपी अनाष्टिसे क्लान्त मरुद्रूपी शस्यकी वाणीरूपी अमृतसे सींचकर विष्णुरूपी कृष्णमेघ शान्त हो गया’ (अनुवाद)। वस्तुतः इसमें उपमेयमें उपमानका आरोप अवयवों (अंगों) सहित होता है—‘रनित भृग घण्टावली, झरति दान मधु नीर । मन्द मन्द आवतु चब्यौ कुजर कुज समीर ।’ (वि० र० . ३८८)।

५. एक-देश-विवर्ति—साग रूपकमें आरोप्यमाण विषयका आरोप क्वचित् (एकदेशमें) शब्दोपात्त होता है और क्वचित् अर्थोपात्त, अर्थात् कहीं आरोप शब्द द्वारा किया जाय और कहीं अर्थके बलसे शात हो। यथा—‘लावण्य-रूपी मधुमे पूर्ण इसके आननकी लोकलोचनरूपी भ्रमर पीते हैं,’ यहाँ रूपायण विषय है मुखका पदमत्त्व, जिसका आरोप शब्दोपात्त नहीं प्रत्युत ‘लावण्यरूपी मधु’के अर्थसे सिद्ध होता है। अथवा—‘तरल मोतीसे नयन भरे । मानस-से ले उठे स्नेह घन, कमल विद्यु-पलकोंके हिमकण । सुधि स्वातिकी छाँह पलककी सोपीमें उतरे ।’ (महादेवी का० द० से), यहाँ आँसू उपमेयका शब्दसे कथन नहीं है, पर अन्य आरोपोंके द्वारा स्वतः स्पष्ट है।

६. निरंग रूपक—रूपक अलंकारका एक भेद। इसको निरवयव भी कहते हैं। निरंग रूपकमें केवल अंगीका ही आरोप होता है, उसके अंगोंका नहीं। यह भेद दण्डीके अवयवी रूपक भेदमें मिलता-जुलता है। उदाहरण—‘वदन पकज है,’ इस वाक्यमें वदनके अवयवोंपर पकजके अवयवोंका आरोप नहीं किया गया। ‘निरंग’ रूपक दो प्रकारका है—शुद्ध तथा माला, शुद्ध-निरंगको केवलनिरंग भी कहते हैं, एक उपमेयमें अनेक उपमानोंका आरोप माला रूपक है। शुद्धका उदा०—‘वर धामन वाम चढ़ी वरमें मुसकानि सुधा घन सार घनी । सखियानके आनन इन्दुन तै अँखियानकी बन्दनवारि तनी ।’ (दिव अ० म०), यहाँ मुसकियानमें सुधाका, आननमें इन्दुका और अँखियानमें बन्दनवारका आरोप है। मालाका उदा०—‘ओ चिन्ताकी पहली रेखा, अरे विद्ववनकी व्याली । ज्वालामुखी स्फोटके भीषण प्रथम कम्प सी मतवाली ।’ (‘प्रसाद’ का० द० से), यहाँ चिन्तामें अनेक उपमानोंका आरोप है।

७. परम्परित रूपक—रूपकका एक भेद। प्रतिष्ठापक भामहनेके अनुसार—रूपकके केवल ३ भेद हैं—साग, निरंग तथा परम्परित। विश्वनाथके अनुसार प्रस्तुतपर अप्रस्तुतका साग आरोप साग रूपक या सावयव रूपक है। ‘निरंग’में केवल अंगीका ही आरोप होता है, उसके अंगोंका नहीं।

परम्परित भेदमें एक आरोप दूसरे आरोपका कारण होता है—‘यत्र कस्यचिदारोप परारोपकारणम्’ (सा० द० १० : ४३)। उदाहरण—‘त्रैलोक्य-मण्डपकी आधार-स्तम्भ हरिकी मुजाएँ तुम्हारी रक्षा करें’ (अनुवाद), यहाँ त्रैलोक्यमें मण्डपका आरोप करके जो रूपक बना, उसीके कारण मुजाओंमें आधारस्तम्भका आरोप करके परम्परित रूपक हुआ। यह दण्डीके रूपक रूपकसे अशत मिलता-जुलता है।

परम्परित रूपकके २ उपभेद हैं—द्विलिख शब्दमूलक तथा भिन्न शब्दमूलक। प्रथममें द्विलिख शब्दोंके प्रयोगमें रूपक होता है, द्वितीयमें श्लेषके बिना ही भिन्न-भिन्न

शब्दोंमें आरोप होता है। शिल्पका उदा०—‘सखि ! नील नभस्तरमें जतरा यह हस अहोतरना तरता । अवतारक-मौक्तिक शेष नहीं, निकला जिनको चरता चरता । अपने हिमविन्दु बचे तब भी चलता उनको धरता धरता । गड न जायँ कटक भूतलके कर डाल रहा ढरता ढरता ।’ (मैथिलीशरण गुप्त : अ० म० ने), इनमें ‘हस’ और ‘कर’ शिल्प शब्द हैं (सूर्य तथा किरण) और इन्हींके कारण अन्य आरोप हैं। मित्रका उदा०—‘बाइव ज्वाला तोती थी, इस प्रणय-सिन्धुके तलमें । प्यासी मछली-सी आँखें, थीं विकल रूपके जलमें ।’ (‘प्रसाद’ ऑस्), इसमें आँखोंमें मछलीका आरोप, रूपमें जलके रूपका कारण है।

रूपक उपमाके समान सहज सौन्दर्यबोधका अलंकार है। इसका प्रयोग सभी युगोंके श्रेष्ठ कवियोंने अनेक प्रकारसे किया है। सूर, तुलसी तथा जायसीने इसके प्रयोगमें विशेष सफलता प्राप्त की है। जायसीके साग रूपकोंमें प्रत्येक अंगके सादृश्य या साधर्म्यका क्षेत्र बहुत व्यापक तथा विविध रहता है। वे व्यापक प्रभावका ध्यान रखकर चलते हैं, किसी निश्चित योजनाको लेकर नहीं। सूरके साग रूपक प्रायः उत्प्रेक्षापुष्ट हैं, जिनके सहारे कवि सजीव और अलौकिक सौन्दर्यको चित्रित करता है। कार्य-स्थितियोंके वर्णनमें उसने साग तथा परम्परित रूपकोंका प्रयोग किया है तथा भावामिव्यक्तिमें (विरह) रूपकोंका अत्यन्त व्यञ्जक तथा स्वामाविक निर्वाह हुआ है। तुलसीने नाग, निरग तथा परम्परित रूपकोंका बहुत काव्यात्मक प्रयोग किया है। विस्तृत नाग रूपक बहुत पूर्ण और प्रसिद्ध है (रामकथा, भक्ति, ज्ञान, रामचरितमानन आदिके रूपक)। वीर-काव्यमें रूपका प्रयोग शुद्धवर्णन तथा अन्य शुद्ध-सामग्रीके वर्णनमें किया गया है, जिनमें वर्षा, विवाह, तीर्थराज आदि प्रचलित रूपक अधिक हैं। आधुनिक छायावादी कवियोंमें इनका व्यापक तथा सुन्दर प्रयोग देखा जा सकता है। केवल उपमेय और उपमानके क्षेत्र बढ़ते गये हैं, अधिक सूक्ष्म और मनोभावात्मक हो गये हैं। भक्ति-कालीन कवियोंका सौन्दर्य-बोध रूप-प्रधान ही था।

—ओ० प्र०

रूपककथाकाव्य—(एलेगरी) वह कथात्मक प्रबन्ध है, जिसमें प्रस्तुत कथाके भीतर कोई अन्य अप्रस्तुत कथा भी अन्तःसलिलाकी भाँति छिपी रहती है। काव्यमें ही नहीं, कथासाहित्य और नाटकमें भी रूपक कथा होती है। रूपककथाके कई प्रकार होते हैं और अंग्रेजीमें सबको एलेगरी कहा जाता है। एलेगरीके लिए हिन्दीमें रूपक, प्रतीक, अन्योक्ति और उपमित कथा शब्दोंका भी प्रयोग होता है। किन्तु यह अनुवाद भ्रामक है। रूपक एक अलंकार है, जिसमें उपमेय और उपमानका अभिन्नत्व दिखाया जाता है, परन्तु एलेगरीमें यह बात नहीं होती। रूपक नाटकका प्राचीन नाम भी है। अतः रूपक काव्यसे नाटक काव्यका भ्रम हो सकता है। इसी कारण कुछ लोगोंने एलेगरीको केवल रूपक न कहकर अव्यवसित रूपक कहा है जो अधिक उपयुक्त है। प्रतीक भी (सिम्बल) एलेगरीसे भिन्न अर्थका बोधक है, यद्यपि एलेगरीमें प्रायः प्रतीकात्मकता भी रहती है। प्रतीकमें प्रस्तुत (वर्ण्य वस्तु)

नगण्य होता है, उसका अप्रस्तुत या प्रतीयमान अर्थ ही साव्य होता है। अन्योक्तियाँ प्रायः प्रतीकात्मक ही होती हैं, किन्तु एलेगरीमें कभी-कभी अन्योक्ति नहीं, समासोक्ति होती है, जिसमें प्रस्तुत और प्रतीयमान दोनों अर्थोंका समान रूपमें महत्त्व होता है। चन्द्रवली पाण्डेने इसे उपमित कथा कहा है (अनुराग वाँसुरीकी भूमिका)। परन्तु उपमित कथासे द्रष्टान्त कथा (पेरिविल)का बोध होता है, जो रूपककथासे भिन्न काव्यरूप है (दि०—‘द्रष्टान्त काव्य’)। अतः अंग्रेजीके एलेगरी शब्दमें जो व्यापकता है वह हिन्दीके रूपक, प्रतीक अन्योक्ति या उपमितकथा शब्दोंमें नहीं है। ये शब्द अलग-अलग और सीमित अर्थके योग्य हैं। अव्यवसित रूपकसे कथात्मकताका बोध नहीं होता। अतः वह भी पूर्ण अर्थ व्यक्त नहीं करता। अतएव एलेगरीके लिए हिन्दीमें रूपककथा ही सबसे अधिक उपयुक्त शब्द है।

रूपककथाके निम्नलिखित रूप-भेद प्राप्त होते हैं—

१ जिसमें पात्र भावनाओं, विचारों या सूक्ष्म अशरीरी तत्त्वोंके मानवीकृत रूप होते हैं, जैसे, सत्कृतमें ‘प्रबोध-चन्द्रोदय’, ‘मोहराजपराजय’ आदि नाटक और हिन्दीमें ‘प्रसाद’का ‘कामना’ नामक नाटक। ऐसी रूपककथामें चरित्र-चित्रण, घटनाओंकी योजना आदिमें यथार्थता या स्वाभाविकता नहीं होती, क्योंकि उसने पात्र ही मानवीकृत होते हैं और मानवीकरण अपने आपमें एक अवयवार्थ व्यापार है। २ जिसमें पात्र मानवीकृत तो नहीं होते, पर प्रतीकात्मक अवयव होते हैं। मानवीकरणमें प्रस्तुत और प्रतीयमान एक ही होते हैं, अर्थात् प्रवृत्ति, भावना या सूक्ष्म तत्त्व नाम ही पात्रका नाम होता है। परन्तु प्रतीकात्मक पात्रमें पात्रका नाम चाहे जो भी हो, वह पात्र अपने गुणों या कार्यों द्वारा किन्ती प्रतीयमान तत्त्व या प्रवृत्तिका प्रतिनिधित्व करता है। ऐसी रूपककथामें पात्र ही नहीं, अधिकांश घटनाएँ और वर्ण्य वस्तुएँ प्रतीकात्मक या साकेतिक होती हैं, इस प्रकारकी रूपक-कथाएँ भी दो तरहकी होती हैं—(क) अन्योक्ति-मूलक, जिसमें प्रस्तुत कथा गौण या व्यर्थ और अप्रस्तुत कथा प्रधान होती है और (ख) समानोक्तिमूलक, जिसमें प्रस्तुत और अप्रस्तुत दोनों कथाएँ समान महत्त्वकी होती हैं। किन्तु इनमें यह आवश्यक नहीं है कि प्रत्येक घटना या वस्तु प्रतीकात्मक या साकेतिक ही हो। उसमें अप्रस्तुत या प्रतीयमान कथा भी आद्यन्त नहीं मिलती, बीच-बीचमें ही मिलती है। जायसीका ‘पद्मावत’ समासोक्तिमूलक ‘रूपक-कथा’काव्य है। ३ जिसमें पात्र मानववैतर प्राणी या जड़ पदार्थ होते हैं। वे पात्र मानव-भाषा बोलते, समझते और मानवोंमें बातचीत करते दिखाये जाते हैं। ‘पंचतन्त्र’ और ईसपकी ‘पशु-कथाएँ’ (वीस्ट फॉविल्ल) ऐसी ही हैं। धार्मिक या आध्यात्मिक तत्त्वनिरूपण या नैतिकता और व्यवहार-कुशलताका उपदेश देना ही इनका उद्देश्य होता है। हिन्दीमें ‘प्रसाद’के ‘एक घूँट’ और सुमित्रानन्दन पन्तके ‘ज्योत्स्ना’ नामक नाटकोंमें इसी ढंगकी रूपककथाएँ हैं, क्योंकि उनमें वृद्धों और जड़ वस्तुओंको भी मानवीकरण करके पात्र बनाया गया है। ऐसी कथाओंमें स्वाभाविकता

और यथार्थ जीवनका अभाव दिखाई पड़ता है। ४ जिसमें पात्र तो यथार्थ मानव होते हैं और घटनाएँ भी स्वाभाविक होती हैं, परन्तु उसका समग्र प्रभाव गूढ़ार्थव्यजक और साकेतिक होता है। उसमें कवि पात्रोंके जीवनका ऐसा मनोवैज्ञानिक और यथार्थ चित्र उपस्थित करता है और ऐसी घटनाओं और परिस्थितियोंका चुनाव करता है कि पूरी कथा मानव-जीवनसे सम्बन्धित किसी सूक्ष्म सत्य या महत्त्वपूर्ण घटनाकी ओर संकेत करती प्रतीत होती है। यह संकेत पूरी कथाके समन्वित प्रभावमें अधिक प्रतिफलित होता है। कथाके अवयवोंमें उतना नहीं। वेबरने 'वाल्मीकि-रामायण'की कथाको इसी प्रकारकी रूपककथा माना है। वैदिक और पौराणिक साहित्यमें इस प्रकारकी साकेतिक या रूपकात्मक कथाएँ बहुत मिलती हैं। 'प्रमाद'के महाकाव्य 'कामायनी'की कथा भी इसी प्रकारकी रूपककथा है।

रूपककथा जब किसी प्रबन्ध-काव्यके माध्यमसे अभिव्यक्त होती है तो उस काव्यको रूपककथात्मक काव्य (एलेगॉरिकल पोइट्री) कहा जाता है। अंग्रेजीमें स्पेन्सरका 'फेयरी क्वीन' और ब्राउनिंगका 'आइटिल्स आफ द किंग' इसी प्रकारके रूपककथात्मक महाकाव्य माने जाते हैं। हिन्दीके मध्यकालीन प्रेमाख्यानक काव्योंमें प्रायः सभी रूपककथात्मक काव्य हैं, जिनमें सर्वप्रमुख जायसीका 'पद्मावत' है। कुछ लोगोंने तुलसीके 'रामचरितमानस'में भी रूपककथा खोजनेका प्रयास किया है। आधुनिक कवियोंमें 'प्रमाद'की 'कामायनी' भी रूपककथात्मक महाकाव्य ही है।

—श० ना० सि०

**रूपककाव्य-दे०—'रूपककथाकाव्य'।**

**रूपकातिशयोक्ति-दे०—'अतिशयोक्ति', पहला भेद।**

**रूपगर्विता-दे०—'गर्विता', नायिका।**

**रूपघनाक्षरी-मुक्तक** दण्डकका एक भेद। इसमें ३२ अक्षर होते हैं और १६, १६ पर यति तथा अन्तमें लघु-गुरु होते हैं। भानुने 'छन्दप्रभाकर'(पृ० २१८)में 'छन्दो-विनोद'का उद्धरण दिया है, जिसके अनुसार ८, ८, ८, ८ पर विश्राम होना लिखा है। वात वही है। मनहरण छन्दकी ही भाँति रूपघनाक्षरी वृत्त भी ब्रजभाषा कविताका प्रिय छन्द रहा है। केशवदामने इसमें चतुराक्षर शब्दोंका प्रयोग अत्यन्त सुन्दरताके साथ किया है, पर वह मात्र प्रयोग है (कविप्रिया पृ० २१९)। ब्रजभाषाके प्रायः सभी कवियोंने इस वृत्तका प्रयोग किया है। उदा०—'ब्रजकी कुमारिका वे लीनें सुक मारिका, बढावै कोक कारिकानि केमव सवै निवाहि।' विशेषके लिए दे०—'घनाक्षरी'। —ह० मो०

**रूपमाला १-मात्रिक** सम छन्दका एक भेद। भानुके अनुसार प्रत्येक चरणमें २४ मात्रा तथा अन्तमें ग ल (SI) रहता है। इसका अन्य नाम मदन भी दिया गया है। इस छन्दका उपयोग पद-शैलीमें प्रायः मिलता है। सुर, तुलसी तथा मीरोंने इसका प्रयोग किया है। इनके अतिरिक्त केशव (रा० च०) तथा रघुराज (रा० स्व०)में यह छन्द मिलता है। शोभन छन्द और इसमें विशेष अन्तर नहीं है, क्योंकि अन्तमें ग लके स्थानपर जगण (ISI) होता है। इसी कारण प्रायः इनका एक साथ प्रयोग होता है। सुरके इस छन्दमें ऐसा ही है—'तनक दै री माइ माखन, तनक दै

री माइ। तनक करपर तनक रोटी, माँगत चरन चलाइ।' (स० सा०, ममा स० पद ७८४)।

**रूपमाला २-वर्णिक** छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। हिन्दीमें मात्रिक रूपमाला (SISSX३+SI) बहुत प्रचलित है। केशवने इस छन्दका वर्णिकप्रयोग किया है। 'प्राकृतपैंगलम्'-(२ ८९)के इस नामके छन्दसे यह भिन्न है (तीन मगण)। र, स, ज, ज, भ, ग, लके योगसे यह वृत्त बनता है (SIS, IIS, ISI, ISI, SII, SI)। उदा०—'रावरे मुखको विलोकत ही भये दुख दूर। सुप्रलापन ही रह्यो उर मध्य आनंद पूर।' (रा० च० २३ ७)। —पु० शु०

**रूह-सूफियोंके मतानुसार** आत्माके दो भेद हैं—रूह और नफ्स। रूह सद्वृत्तियोंका उद्गमस्थल है। यह विवेकके द्वारा परिचालित उद्गम होती है। रूह आत्माको ऊपरकी ओर ले जाती है। परमात्मा सम्बन्धी वृत्तियोंका यह वासस्थान है। परमात्माका प्रेम रूहका ही विषय है। इसमें बुराई नहीं आ सकती। इब्नुल फरीदने रूहको अमर कहा है। जौलीके अनुसार परमात्माने अपनी ज्योतिसे रूहकी सृष्टि की और फिर उसमें जगत्का निर्माण किया। हुजवीरीका कहना है कि रूह और शरीर दो अलग-अलग पदार्थ हैं और परमात्मा इन दोनोंको एकत्र करता है। (दे०—'नफ्स')। —रा० पू० ति०

**रेखता-रेखता** शब्द फारसी मूल 'रेखतम्'से बना है, जो फारसीमें अनेक अर्थोंमें प्रयुक्त होता है। (१) बनाने, ईजाद करने, (२) किमी चीजको कालिबमें ढालने या नयी वस्तु बनाने, (३) उपयुक्त बनाने या मौजूद करने आदि इसके अर्थ हैं। शेरानीके अनुसार जहाँ खुसरूने ईरानी और भारतीय छन्द शास्त्रके समन्वयसे अनेक नयी चीजें तैयार कीं वहाँ उन्होंने रेखताका भी आविष्कार किया। जिसमें फारसी ख्याल हिन्दीके मुताबिक हों और जिसमें दोनों जवानोंके सरुद एक राग और एक तालमें बँधे हों उसको रेखता कहते हैं। इस प्रकार रेखता छन्द या गीतकी एक नयी शैली थी, जिसमें फारसी और हिन्दी मिसरे ताल और रागके ऐतवारसे छन्द होते थे—यथा 'जहाल मस्कीं मकुन तगाफुल दुराय नैना बनाय वतियों' (खुशरू)। अकबर कालीन फारसी कवि सादी भी (१५९६ ई०) रेखतासे गीतका अर्थ लेते हैं—'सादी कि गुफ्त रेखत दर रेखत दर रेखत। शीरो शकर आमे खत हम रेखत हम गीत है।' यही दक्षिणमें इस शब्दके प्रथम प्रयोक्ता कहे जा सकते हैं। रेखता हिन्दी छन्दोंमें भी पहुँच गया था। कबीर आदि निर्गुण सन्तोंने रेखते लिखे हैं, जो मध्य-कालीन खड़ीबोलीमें हैं और जिनमें फारसी अरबीके प्रचलित शब्द भी प्रयुक्त हुए हैं।

धीरे-धीरे छन्दके क्षेत्रसे निकलकर यह शब्द ऐसी पद्य-शैलीके लिए प्रयुक्त होने लगा, जिसमें दो भाषाओंका मिश्रण हो। इस प्रकार रेखताका अर्थ मिश्रित भाषाके लिए होने लगा। शेख वाजिन, जमाल, सादी आदिने रेखता शब्दका यही अर्थ लिया है—यथा, 'अँखियाँने झझ लगाया ममवा करेगी, आखिर, दर दा कि राज पिनहा ख्वाहिद सुदा खतरारों।' (ख्वाजा हाफिज १२वीं सदी हि०)। दक्खिनीके कवियोंने अपनी भाषाको हिन्दी, हिन्दी,

गुजरी, दकनी कहा जो उत्तरकी खड़ी वाँगसका ही रूप है। जब पद्यकी भाषामें फारसी तरकीबें भी मिलने लगीं तब इस प्रकारके पद्यके लिए रेखता शब्दका प्रयोग होने लगा—‘वली तुझ हुस्नकी तारीफमें जब रेखता बोले।’ यही अर्थ लेकर रेखना दकनसे उत्तर आया। वलीमें प्रेरणा प्राप्त करके फारसीका गाढ़ा रंग देकर फारसीदों मुसलमान कवियोंने रेखताको, जो अभीतक केवल पद्यके लिए प्रयुक्त होता था, ‘जवान उर्दू ए मुभल्ला’ बना दिया। रेखता और उर्दू कुछ दिनोंतक नमानार्थकसे चले। उर्दूके हानिम (१७४६ ई०), मीर, सौदा, गालिवतकने इस शब्दका प्रयोग किया है, किन्तु धीरे-धीरे इसके स्थानमें उर्दू शब्द प्रचलित हो गया।

हिन्दीके गद्य-लेखक लल्ललालने अपनी भाषाके तीन वर्ग किये—(१) खड़ीबोली, (२) ब्रजभाषा, (३) रेखतेकी बोली (उर्दू)। मुश्ती दुर्गाप्रसाद ‘रेखते’का मानी ‘गिरे हुए’से लेते हैं। स्वर्गीय आजादके अनुसार ‘इम जवानको रेखता कहते हैं, क्योंकि मुखतलिफ जवानोंने इसे रेखता किया, जैसे दीवारको इंट, मिट्टी, चूना, सफेदी बगैरह पुस्त करते हैं, या रेखताके माने हैं गिरी-पडी परेशान चीज, क्योंकि इसमें अलफाज परेशान जमा है इसलिए इसे रेखता कहते हैं।

मूलत रेखता खड़ीबोलीका ही विकसित रूप है। हिन्दुओंके रेखतोंमें केवल खड़ीबोलीका ढाँचा है। १७वीं शतीके बाद उत्तरी भारतमें मुसलमानोंके रेखते खड़ीबोली और फारसी तरकीबके मिश्रित रूपमें हैं। —मा० व० जा०

**रेखती**—पढ़ेकी रसके कारण पुरुष और स्त्रियोंकी सोसाइटी अलग-अलग हिस्सोंमें बँट गयी थी। इसीके प्रभावमें स्त्रियोंकी बोली ऐसी हो गयी थी, जिसमें उनके मुहावरे अलग हो गये थे और उनकी बोलचालका टग भी पुरुषोंमें अलग हो गया था। उसको वेगमाती जवान कहते थे। लखनऊमें जब शायरीका जोर हुआ और लोगोंकी नयी-नयी चीजें सुझने लगीं तो ‘रगीन’ने वेगमाती जवानमें शेर कहने शुरू किये। उर्दूको रेखता कहते थे। इसलिए वेगमाती जवानकी शायरीको इसका खोलिंग बनाकर रेखती कहने लगे। इसमें वक्ता सदैव स्त्री ही होती है और उसीकी ओरसे वर्णन किया जाता है। ‘रगीन’की यह नयी शायरी देखकर ‘इन्शा’ने भी रेखतियाँ लिखीं। इनके अतिरिक्त मिरजा अलीवेग ‘नाजनी’, मीर यार अली ‘जान नाहव’, वेगम आदि रेखतीके प्रसिद्ध कवि हैं। वेगमोंकी विशेष बोली इकट्ठा और सुरक्षित करनेका रेखतीने बड़ा सफल काम किया। इनके पढ़नेमें लखनऊकी मन्थनाकी अगणित ऐसी धान मालूम होती हैं जो साहित्यके किमी और रूपमें नहीं मिलतीं। इस कालमें नवाबोंका लखनऊ भोग-विलासमें ऐसा डूबा हुआ था कि रेखतीका झुकाव भी इसी ओर हो गया। इसलिए गजलकी तरह भावनाओंके मधुर चित्र इसमें नहीं मिलते। उदाहरणार्थ—‘हैं दिवालीसे सिवा आजका दिन आजकी रात, घरने निकले न जरा आजका दिन आजकी रात। तोसरे दिन नहीं जाते हैं किसीके घरसे, और रह जाओ वुआ आजका दिन आजकी रात। सुन्दकी देखा है सुँह शाम बरनका मैने, खैरसे काटे खुदा आजका

दिन आजकी रात।’, ‘टोली मँगाके उनके घर आप हूँ मैं जाती, गैरोंके हाथ बाजी भेजू पयाम कबतक।’, ‘मगलका दिन है साहब हो जायगी वह दुवली, बच्चीकी मेरी देखो मारो न तुम थपेड़े।’, ‘बेकली दिलको हुई नौज मैं पहनूँ गजरे, फूलोंके बोझसे दुखने लगे जनियाँ गजरे।’ —म० रेडियो डाकुमेंट्री—दे०—‘रेडियो रूपक’।

**रेडियो नाटक**—रेडियो द्वारा प्रसारणार्थ लिखित नाटक रेडियो नाटक कहा जाता है। चूंकि यह मात्र श्रव्य होता है, अतः इसे श्रव्य नाटक भी कहते हैं और चूंकि इसमें ध्वनिकी प्रधानता होती है, अतः ध्वनि नाटक भी कहते हैं। पर रेडियो नाटक अथवा रेडियो नाट्य नाम ही अधिक प्रचलित एवं व्यवहृत है। इसकी मन्त्रिप्त रूपरेखाके कारण इसे एकांकी समझ लिया जाता है, पर ऐसा समझना निराधार है (दे०—‘एकांकी’।) रेडियो नाटकके सम्बन्धमें अकका प्रश्न नहीं उठता। इसमें एक दृश्य भी रह सकता है, अनेक दृश्य भी हो सकते हैं। दृश्योंपर भी किमी प्रकारका बन्धन नहीं है, दो पक्तियोंका भी दृश्य हो सकता है, दो सौ पक्तियोंका भी। पच अकीय नाटकोंकी भी रेडियो नाटक बनाकर प्रसारित किया जाता है। कुछ लोग इसे रेडियो रूपकका पर्याय समझते हैं, पर रेडियो रूपक रेडियो नाटकके अनेक प्रकारोंमें एक है (दे०—‘रेडियो रूपक’।)

प्राचीन आचार्योंने जिन स्वरूपविधानको दृश्य कहा था, वह रेडियो नाटकके रूपमें मात्र श्रव्य हो गया है। साधनों एवं माध्यमके परिवर्तनके कारण रेडियो नाटक रंगमंच-नाटकसे अनेक बातोंमें भिन्न है। रंगमंच-नाटक दृश्य भी है और श्रव्य भी। वह आगिक अभिनयकी भी कला है, वाणीकी भी। उसमें वातावरण एवं परिस्थितियोंको सूचित करनेवाले दृश्य-साधन उपलब्ध हैं, पात्रोंके व्यक्तित्वके सूक्ष्म परिधान, अलकरण, मुद्रा आदि प्राप्त हैं, पर रेडियो नाटक इनमें पूर्णतः वंचित है। रंगमंचपर एक साथ ही अनेक पात्रोंकी उपस्थिति होनेपर भी पात्रों पर उनके क्रिया-कलापोंका परिचय दर्शकोंके लिए कोई समस्या नहीं बनता, पर रेडियो नाटकमें क्षणक्षण इन बातोंपर ध्यान देनेकी आवश्यकता होती है, जिसमें श्रोताओंके लिए वह सहज बोधगम्य हो सके। दृश्यतत्त्वके अभावमें रेडियो नाटकमें पात्रोंकी संख्या कम होती है, जिसमें वे सरलतासे पहचाने जा सकें। इसी कारण उसका कथानक अपेक्षाकृत सरल होता है। स्पष्ट है कि रेडियो नाटक अधिक लम्बे नहीं हो सकते। आध घण्टेका रेडियो नाटक आदर्श कहा जा सकता है। दस-पन्द्रह मिनटके नाटक भी काफी लोकप्रिय होते हैं। एक घण्टेमें अधिकके नाटक प्रायः प्रसारणीय नहीं होते। क्रमशः प्रसारित होनेवाले नाटक भी साधारणतः पन्द्रहसे तीस मिनटके होते हैं। लेकिन जहाँ रेडियो नाटकपर इतने बन्धन हैं, वहाँ उसमें रंगमंचीय नाटकोंकी तुलनामें कुछ सुविधाएँ भी प्राप्त हैं। इसमें स्कलनत्रयका कोई बन्धन नहीं है। रेडियो नाटककी घटनाएँ बड़ी सरलतामें उत्तरी भ्रुवसे दक्षिणी भ्रुव तथा गौतम बुद्धके कालसे गान्धीयुगतककी यात्रा कर सकती हैं, केवल एक बातको ध्यानमें रखकर कि प्रभावकी अन्विति सदा बनी रहे और नाटक अपने समग्र रूपमें श्रोताओंको प्रभावित कर सके।

साथ ही रेडियो नाटक मनोवैज्ञानिक चित्रणकी अनेक सुविधाएँ प्रदान कर नाटककारके लिए पात्रोंके मनकी गहराईमें भी उतर सकना सरल बना देता है। अतः जहाँ रगमचकी सीमाओंके कारण रंगमचीय नाटक केन्द्रमुखी होकर सघनताकी ओर ही जानेका प्रयास करता है, वहाँ रेडियो नाटक विस्तारमें भी जा सकता है, गहराईमें भी। उसमें एक साथ ही सामाजिक जीवनकी विविधरूपिणी यथार्थता भी अंकित हो सकती है, अन्तरको उद्बलित करनेवाले द्वन्द्व भी अंकित हो सकते हैं। गतिशील दृश्योंका संयोजन भी बहुत अशोतक रगमचकी परिधिके बाहर है, पर रेडियो नाटकके लिए यह बहुत सुकर है। दृश्यान्तर या दृश्यपरिवर्तन भी रेडियोके लिए बहुत आसान है। वाद्य-संगीत, ध्वनि-प्रभाव या शान्तिके द्वारा उसमें बड़ी सरलतासे दृश्यान्तर सूचित कर दिया जाता है। रगमचपर सब प्रकारके दृश्य भी उपस्थित नहीं किये जा सकते, पर रेडियो नाटकमें समुद्रकी उताल तरंगोंपर डूबती-उतराती नौका भी चित्रित की जा सकती है, कारखानोंमें काम करते हुए मजदूर भी दिखाये जा सकते हैं। रगमचपर अस्वाभाविक लगनेवाले प्रतीकात्मक पात्र भी सजीव स्वाभाविक प्राणी बन जाते हैं, भाव और विचार भी मानव-शरीर धारण कर लेते हैं तथा हास्यास्पद जैसे लगनेवाले मानवीकृत जड-पदार्थ भी प्राणवन्त हो उठते हैं। सुमित्रानन्दन पन्तकी 'ज्योत्स्ना'के पात्र रेडियोपर जितने स्वाभाविक लगेंगे, उतने रगमचपर नहीं। रंगमचका अस्वाभाविक स्वगत-कथन भी माइक्रोफोन-के स्पर्शसे पूर्णतः स्वाभाविक हो जाता है। तात्पर्य यह है कि जहाँ दृश्य साधनोंके अभावके कारण रेडियो नाटककी अनेक सीमाएँ हैं, वहाँ इसे अनेक प्रकारकी सुविधाएँ भी प्राप्त हैं।

रेडियो नाटकका आधार ध्वनि है। ध्वनि भावाभिव्यक्तिका बहुत बड़ा साधन है। हम एक ही शब्दको भिन्न-भिन्न प्रकारसे उच्चारित करके प्रेम, घृणा, क्रोध आदि विभिन्न भावनाओंकी अभिव्यक्ति प्रतिदिन ही अपने व्यावहारिक जीवनमें करते हैं। रेडियो नाटकमें ध्वनिका उपयोग जिन तीन रूपोंमें होता है, वे हैं भाषा, ध्वनिप्रभाव और संगीत। भाषाका जो स्वरूप हमारे पढ़ने लिखनेके नहीं, बोलने और सुननेके काम आता है, वही रेडियो नाटकका मूल आधार है। इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि रेडियो नाटककी भाषा सरल, स्वाभाविक, भावाभिव्यजक और अभिनेताओं द्वारा आमानतीमें बोली जा सकनेवाली होनी चाहिये। रेडियो नाटकमें भाषाका व्यवहार दो रूपोंमें होता है—(१) कथनोपकथन या सलापके रूपमें और (२) नैरेटेशन या प्रवक्ताके कथनके रूपमें। नैरेटेशनसे तात्पर्य नाटकके उस अंशसे होता है, जिसमें पात्र नाटकके क्रिया-कलापका वातावरण निर्मित करता है, आवश्यक विवरण देता है, घटनाओंकी शृंखला जोड़ता है अथवा घटनाओंकी आलोचना करता है। ऐसे पात्रको नैरेटर, सूत्रधार, प्रवक्ता, वाचक, वाचिका, निरूपक, प्रसारक, कथाकार, आलोचक, उद्घोषक, स्वर, स्त्री-स्वर, पुरुष-स्वर आदि नाम दिये जाते हैं। इनमेंसे नैरेटर, प्रवक्ता, वाचक और स्वर नाम अपेक्षाकृत अधिक व्यवहृत होते हैं। ऐसे पात्रोंका

काम नाटककी उन बातोंको कहना होता है, जो कथनोप-कथनके अन्तर्गत नहीं आ पातीं। रेडियो रूपकमें नैरेटर कुछ बहुलतासे आते हैं, पर रेडियो नाटकमें वह जितना ही कम आये, नाटक उतना ही कलात्मक समझा जाता है। यह अवश्य है कि उसकी उपस्थिति-अनुपस्थिति बहुत अशोतक नाटकविशेष एवं उसके प्रकारपर भी निर्भर होती है। नैरेटर दो प्रकारके होते हैं—१ वे नैरेटर, जिनके व्यक्तिगत जीवनका नाटककी घटनाओंसे कोई सम्बन्ध नहीं होता। वे नाटकके क्रिया-कलापके तटस्थ दर्शक एवं प्रवक्ता होते हैं। २ वे नैरेटर, जो नाटकके पात्र होते हैं और जिनके जीवनकी घटनाएँ नाटकसे प्रत्यक्ष सम्बन्ध रखती हैं। ऐसे नैरेटरको पात्र नैरेटर भी कहते हैं। उदाहरणके लिए, यदि कोई पात्र अपने जीवनकी कथा बीच-बीचमें नाटकीय प्रसंगोंके लिए स्थान छोड़कर सुनाता है, तो वास्तवमें पात्र नैरेटर ही है। ऐसे नैरेटरको कभी कभी पहचान सकना कठिन भी होता है।

ध्वनिका तात्पर्य है रेल, तूफान, वर्षा, बादल, आदिकी ध्वनियाँ, जिनका व्यवहार नाटक प्रसारित करते समय किया जाता है। ध्वनिप्रभाव और वाद्य-संगीतकी आवश्यकता पात्रोंके कार्योंके लिए पृष्ठभूमि एवं वातावरण-निर्माण, भावाभिव्यजन, दृश्यान्तर, देश काल-परिचय आदिके लिए होती है। इनके द्वारा नाटकमें सजीवता एवं प्रभावोत्पादकता आती है।

शिल्पकी दृष्टिसे रेडियो नाटकके मुख्य भेद ये हैं—रेडियो नाटक, रेडियो रूपक, रेडियो रूपान्तर, रेडियो फ़ैण्टेसी या अतिकल्पना, मोनोलाग या स्वगत नाट्य या एकपात्रीय नाटक, संगीत रूपक और झलकियाँ।

रेडियो नाटककारका काम केवल नाट्य लेखन है, अभिनेताओंको उचित निर्देश देकर, उनसे रिहर्सल कराकर उसे अन्तिम रूपमें प्रसारित करनेका काम प्रोड्यूसर करता है। कुछ लोग उसे निर्देशक या संचालक भी कहते हैं। प्रसारणके समय नाटकके अपेक्षित स्थलोंपर ध्वनि-प्रभावका नियोजन ध्वनि-संयोजक करता है।

हिन्दीमें रेडियो नाटकको प्रारम्भ हुए अभी बहुत दिन नहीं हुए। सर्वप्रथम नाटक आल इंडिया रेडियो, दिल्ली केन्द्रमें सन् १९३६ में प्रसारित हुआ था। वह भी मौलिका नाटक नहीं, रगमचके लिए लिखित एक वंगला नाटकका अनुवाद था। वंगालमें चूँकि रगमच-परम्परा पहलेसे थी, वहाँ नाटकका प्रसारण १९२८ से ही प्रारम्भ हो गया था। उस समय आल इंडिया रेडियोकी स्थापना नहीं हुई थी। वे नाटक भी रगमचके ही होते थे और तीन-तीन घण्टे तक प्रसारित किये जाते थे। वास्तवमें, नया माध्यम होनेके कारण इस क्षेत्रमें सब जगह पहले प्रयोग ही हुए, पहले रंगमच-नाटक ही रेडियो द्वारा प्रसारित किये गये। इंग्लैण्डमें भी जो पहला नाटक रेडियो द्वारा प्रसारित हुआ था, वह शेक्सपीयरके 'जूलियस सीजर'का एक दृश्य था। फिर बादके अनुभवोंसे शांत हुआ कि रेडियो नाटक रगमच-नाटकसे बिल्कुल भिन्न है, और तब १९२७ में 'सिमिल डे लिविंस' द्वारा रूपान्तरित कारेडके उपन्यास 'लार्ड जिम' और उसी समय लिखित रिचर्ड ह्यूजेजके मौलिक रेडियो



नाटक 'टेंजर' के प्रसारण में रेडियो नाटक रंगमंच-नाटक से भिन्न स्वतन्त्र अस्तित्व प्राप्त कर सका। हिन्दी क्षेत्र में भी अपने अनुभवों से यह समझा कि रेडियो नाटक रंगमंच-नाटक से भिन्न है और जागरूक लेखकों द्वारा रेडियो नाटक लिखे जाने लगे। रेडियो नाटक प्रगति पर है और दो प्रकार से इसका विकास हो रहा है। एक ओर रेडियो के लिए मौलिक नाटक लिखे गये हैं और दूसरी ओर देशी-विदेशी प्रसिद्ध रंगमंच-नाटकों, कहानियों और उपन्यासों के रेडियो रूपान्तर प्रस्तुत किये जा रहे हैं।

[सहायक ग्रन्थ—(१) रेडियो नाटक : हरिश्चन्द्र खन्ना, (२) रेडियो नाट्य शिल्प सिद्धनाथ कुमार, (३) दि रेडियो प्ले . फेलिक्स फेलन, (४) दि राइट वे टु रेडियो प्ले राइटिंग वाल जीलुड, (५) रेडियो थियेटर वाल जीलुड, (६) रेडियो ट्रेज एण्ड हाउ टु राइट देम . चार्ल्स हैटन, (७) हाउ टु राइट फॉर रेडियो . जेम्स हिल्स, (८) क्रिस्टीफर कोलम्बस . लुई मैकनीस, (९) फाइव रेडियो प्लेज—इण्ट्रोडक्शन . वाल जीलुड] —सि० कु०

रेडियो नाट्य-दे०—'रेडियो नाटक'।

रेडियो नाट्य रूपान्तर-दे०—'रेडियो रूपान्तर'।

रेडियो फीचर-दे०—'रेडियो रूपक'।

रेडियो फैंटेसी-रेडियो फैंटेसी रेडियो नाटक का एक प्रकार है। इसे अतिरूपना भी कहते हैं। फैंटेसी का अर्थ है कल्पना और रेडियो फैंटेसी में काल्पनिक चित्रण की प्रधानता रहती है। काल्पनिकता तो सभी नाटकों में होती है, लेकिन यहाँ काल्पनिक चित्रण एक विशेष अर्थ में प्रयुक्त किया जा रहा है। यथार्थ जगत् में जिन घटनाओं का होना सम्भव नहीं है, उन्हें रेडियो फैंटेसी में घटित होते चित्रित किया जाता है और उनके द्वारा किसी प्रभावशाली विचार या मार्मिक अनुभूतिकी अभिव्यक्ति की जाती है। इसमें अलौकिक और मानवोपर प्राणी भी आवश्यकतानुसार पात्र-रूप में आते हैं। रंगमंच पर फैंटेसी को प्रस्तुत करना कुछ कठिन है और प्रस्तुत होने पर उसके अस्वाभाविक लगने की सम्भावना भी है, पर रेडियो पर फैंटेसी बिल्कुल स्वाभाविक लगती है। हिन्दी में रेडियो फैंटेसी की रचना अभी बहुत कम हुई है। —सि० कु०

रेडियो मोनोलोग-दे०—'रेडियो स्वगत नाट्य'।

रेडियो रूपक-रेडियो रूपक रेडियो नाटक के अनेक भेदों में से एक है। प्राचीन नाट्यशास्त्र के रूपक से इसका कोई सम्बन्ध नहीं है। वास्तव में रेडियो रूपक शब्द अंग्रेजी के रेडियो फीचर के लिए व्यवहृत किया जा रहा है, यद्यपि यह कह सकना कठिन है कि फीचर का अनुवाद रूपक क्यों, कब और कैसे कर लिया गया। अब तो फीचर के लिए रूपक शब्द रुढ़ हो गया है।

वी० वी० सी० में फीचर नाम टाकुमेण्ट्री 'यथातथ्य सूचनाओं पर आधारित रचना' के लिए व्यवहृत होता है। लगभग पच्चीस वर्ष पहले वी० वी० सी० में फीचर नाम की रचनाएँ नहीं होती थीं, लेकिन वी० वी० सी० का नाटक-विभाग रेडियो टेक्नीक के सन्दर्भ में नये-नये प्रयोग करता रहा है। उसे विशेष अवसरों के लिए विशेष कार्यक्रमों का आयोजन करना पड़ता, ठीक वैसा ही, जैसे स्वाधीनता-

दिवस, रवीन्द्र-दिवस, प्रसाद-जयन्ती आदि विशेष अवसरों के लिए आल इण्डिया रेडियो के विभिन्न स्टेशनों से विशेष कार्यक्रम आयोजित किये जाते हैं और जिस प्रकार इन विशेष कार्यक्रमों की सूचनाएँ रेडियो हाइलाइट या 'विशेष कार्यक्रम' शीर्षकों से समाचारपत्रों में दी जाती हैं, उसी प्रकार वी० वी० सी० की विशेष कार्यक्रमों की सूचनाएँ पत्रों में निकलती थीं। इन कार्यक्रमों को सामान्य कार्यक्रमों की अपेक्षा अधिक महत्त्व दिया जाता था और इन्हें 'फीचर्ड प्रोग्राम' कहते थे। बोलचाल में 'ट' का लोप हो गया और ये फीचर प्रोग्राम कहे जाने लगे। पहले फीचर प्रोग्राम का अर्थ बड़ा विशेष कार्यक्रम ही था, लेकिन धीरे-धीरे उसके अन्तर्गत वे सभी रचनाएँ आने लगीं, जो रेडियो टेक्नीक की दिशा में कुछ नये प्रयोगों के लिए लिखी जाती थीं। इन प्रयोगशील कार्यक्रमों का झुकाव कल्पना-प्रधान रचनाओं की ओर कम, तथ्यप्रधान रचनाओं की ओर अधिक था। उन्हीं दिनों ग्रेट ब्रिटेन में टाकुमेण्ट्री फिल्मों का विकास हुआ और रेडियो प्रोग्रामों से सम्बद्ध कुछ व्यक्ति उनका अनुकरण करने लगे। वे आवाज को रिकार्ड करनेवाली मशीनों के द्वारा यथातथ्य घटनाओं के रिकार्ड तैयार कर लेते और उन्हीं के आधार पर नाटकीय रचनाएँ लिखकर प्रसारित करते। ये नये प्रकार की रचनाएँ, जिन्हें रेडियो टाकुमेण्ट्री कहा जाता, बड़ी आकर्षक थीं। फलतः इस दिशा में अनेक प्रयोग होते रहे और अब तो इनकी टेक्नीक इतनी विकसित चुकी है कि वी० वी० सी० में नाटक-विभाग से पृथक् इनके लिए अपना एक स्वतन्त्र विभाग ही है।

अंग्रेजी के प्रसिद्ध कवि एवं नाटककार लुई मैकनीस ने, जो वी० वी० सी० से सम्बद्ध भी हैं, फीचर को वास्तविकता का नाटकीकृत रूप कहा है। वास्तविकता का मूलतः यहाँ वास्तविक घटनाओं एवं तथ्यों से है। यदि रूपककार दामोदर नदी की योजना पर कोई रूपक लिखना चाहे, तो उसे उस योजना में लगे हुए लोगों तथा उस क्षेत्र में रहने-वालों के विचार उन्हीं के शब्दों और उन्हीं की आवाज में प्राप्त करने होंगे। यह काम उन लोगों से बातचीत करके और उसका रिकार्ड तैयार करके किया जायगा और उन्हीं रिकार्डों के आधार पर एक सजीव, मनोरंजक एवं नाटकीय रचना प्रस्तुत की जायगी। रेडियो रूपकों में सब प्रकार की वास्तविकताओं का नाटकीकृत रूप उपस्थित किया जा सकता है। जिस प्रकार वास्तविकताओं की कोई सीमा नहीं है, उसी प्रकार रूपकों की भी कोई सीमा नहीं है।

रेडियो रूपक वास्तव में एक स्वतन्त्र कला है, जो नाटक आदिके स्वरूपविधानों में पूर्णतः पृथक् है। एच० आर० विलियमसन का तो कहना है कि रेडियो के पाम यदि कोई अपनी कला है, जिसका निर्माण केवल रेडियो ने किया है, तो वह रूपक है। रेडियो में प्रसारित की जानेवाली अन्य रचनाएँ तो बहुत अंशतः पहले से उपलब्ध रचनाओं के रूपान्तरस्वरूप हैं।

साधनों के अभाव में रेडियो रूपक की कला का हिन्दी में अभी विकास नहीं हो सका है, यद्यपि उस ओर प्रयत्न किये जा रहे हैं। तथ्यप्रधान रूपक प्रसारित अवश्य किये जाते हैं, लेकिन उनमें तथ्य सम्बन्धी रिकार्डों का व्यवहार नहीं

होता। तथ्यप्रधान ऐसी सामान्य रचनाओंको भी रेडियो रूपक ही कहा जाता है। इनसे पृथक्ता प्रदर्शित करनेके लिए उन रूपकोंको, जिनमें रिकार्डोंका पर्याप्त व्यवहार होता है और जो सही अर्थमें रेडियो फीचर या रेडियो डाकुमेण्ट्री कहे जा सकते हैं, आलेखरूपक या वस्तुरूपक कहा जाने लगा है। आलेखरूपक नाम अधिक प्रचलित है। —सि० कु०

**रेडियो रूपांतर**—रेडियोके श्रव्य माध्यमके लिए रंगमंच-नाटकों, कहानियों और उपन्यासोंके परिवर्तित स्वरूप-विधानको रेडियो रूपांतर कहते हैं। इन रचनाओंको श्रव्य माध्यमके उपयुक्त बनानेके लिए कुछ आवश्यक परिवर्तनोंके द्वारा इन्हें रेडियो नाटक बना दिया जाता है। जिन कहानियों और उपन्यासोंमें नाटकीय तत्व नहीं होते, उनमें भी नाटकीय तत्वोंका समावेश करके ही सफल रेडियो रूपांतर प्रस्तुत किये जाते हैं। नाटकीयताकी अनिवार्यताके कारण ही कुछ लोग रेडियो रूपांतरको रेडियो नाट्य रूपांतर कहते हैं। यह नाम भी सैद्धान्तिक दृष्टिसे ठीक है, पर रेडियो रूपांतर नाम ही अधिक प्रचलित एवं व्यवहृत है। आल इण्डिया रेडियोके विभिन्न केन्द्रोंसे अनेक सफल रेडियो रूपांतर प्रसारित हुए हैं और हो रहे हैं, पर प्रकाशित रूपमें इने-गिने ही मिलेंगे।

[ महायक ग्रन्थ—रेडियो नाटक हरिश्चन्द्र खन्ना । ]

—सि० कु०

**रेडियो स्वगत नाट्य**—रेडियो स्वगत नाट्य रेडियो नाटकका एक प्रकार है। इसे एकपात्री नाटक और रेडियो मोनोलोग भी कहते हैं। इसमें कोई कथोपकथन नहीं होता। प्रारम्भसे अन्ततक केवल एक ही व्यक्ति अपनी कहानी कहता है तथा अपनी भावनाओंको अभिव्यक्त करता है। कथोपकथनका नितान्त अभाव होनेके कारण इसे नाटक कहनेमें संकोच होता है, लेकिन नाटकमें अपेक्षित द्वन्द्व स्वगत नाट्यमें भी होता है, भले ही यह द्वन्द्व पात्रविशेषके अन्तर्गतता ही हो। नाटकके अन्तर्गत इसे रखनेका यही आधार है। जब इसे नाटक कहा जाता है, तब तात्पर्य केवल यह होता है कि स्वगतनाट्यमें नाटकका अपेक्षित द्वन्द्व है, और वह पढ़नेके लिए नहीं, अभिनयके लिए लिखा जाता है तथा कोई कुशल अभिनेता उसे नाटकीय ढंगसे प्रस्तुत कर श्रोताओंको प्रभावित कर सकता है।

[ सहायक ग्रन्थ—रेडियो नाट्य शिल्प सिद्धनाथ कुमार ]

—सि० कु०

**रोपनी**—वर्षा ऋतुमें धानके बीज किसी खेतमें घने बो दिये जाते हैं। जब धानके पौधे कुछ बड़े हो जाते हैं तब उन्हें उस खेतमें उखाड़कर दूसरे खेतोंमें थोड़ी-थोड़ी दूरपर 'रोप' (गाड़) दिया जाता है। इस समय जो गीत गाये जाते हैं वे 'रोपनी'के नामसे प्रसिद्ध हैं। यह कार्य प्रायः सुसहर तथा चमार लोगोंकी स्त्रियाँ करती हैं।

खेतमें पानी लगा है। कभी-कभी ऊपरमें जलवृष्टि भी हो रही है। नीचे भी जल और ऊपर भी जल। ऐसे समयमें सुमहरिने धानके हरे पौधोंको लेकर खेतमें रोपती जाती है और कलकण्ठसे अमृतकी वर्षा करती जाती है।

इन गीतोंको सुनकर श्रोताओंका हृदय रससिक्त हो जाता है।

गार्हस्थ्य जीवनका मधुर चित्रण इन गीतोंका प्रधान वर्ण्य विषय है। इनमें कहीं ससुरालके कष्टोंका सजीव चित्र उपलब्ध होता है तो कहीं पति पत्नीका घनिष्ठ प्रेम। कोई पति परदेश गया हुआ है। इसी बीच उसकी स्त्री अपने मायके चली जाती है। जब वह परदेशसे लौटता है तब अपनी स्त्रीको घरमें न पाकर बड़ा दुःखी होता है। वह मनहारीका भेष धारण कर उसे खोजने निकल पड़ता है और अन्तमें अपने लक्ष्यकी सिद्धि प्राप्त करता है।

**सोहनी**के गीतोंकी भाँति रोपनीके गीत भी बड़े सरस और मनोरम होते हैं। —कु० दे० उ०

**रोमांच**—दे०—'सात्त्विक अनुभाव', तीसरा।

**रोमांचवादी आलोचना** (romantic criticism)—यह एक प्रकारकी स्वच्छन्द आलोचना-प्रणाली है, जो शास्त्रीय नियमोंकी कट्टरताके विरोधमें प्रचलित हुई है। सोलहवीं शताब्दीमें अरस्तूके शास्त्रीय नियमोंका कट्टरतासे आग्रह होने लगा तब सिन्धयो जेराल्डोने रोमांचक स्वच्छन्दताको साहित्यालोचनके लिए उपयुक्त घोषित किया। पैट्रीजीने इस बातपर जोर दिया कि काव्यके लिए विषय-वस्तुकी विशेषता आवश्यक नहीं है, काव्यमय शैलीमें उसका निरूपणमात्र होना चाहिये। काव्यमय शैली शैलीके अनुसार वरूपनामूलक अभिव्यक्ति है, क्योंकि वह मानवकी जन्मजात प्रवृत्ति है। वरूपनाके द्वारा ही अमूर्त भाव मूर्त रूप धारण करते हैं। रोमांचवादीकी दृष्टिमें साहित्यकी सृष्टि अन्तस्तलमें सुप्त आनन्दको जाग्रत करनेके उद्देश्यसे होती है। वह लोककी प्रकृत भावनाओंको लोकभाषामें व्यक्त करना चाहता है। वह साहित्यकी बद्ध रूढ़ियोंकी लीकपर नहीं चलना चाहता। वर्ट्सवर्थ, कॉलरिज और हैजलिट रोमांचवादी माने जाते हैं। वर्ट्सवर्थकी 'लीरिकल वेलेट्स'की भूमिकाके प्रकाशनसे रोमांचवादी आलोचनाका प्रारम्भ होता है, कॉलरिज, टी० एस० ईलियटके शब्दोंमें आगल साहित्यका आलोचक है, वह जर्मनीके सौन्दर्यवादियोंसे प्रभावित था। उसने भी रोमांचक आलोचना-शैलीको प्रचारित किया (दे०—हिस्ट्री ऑफ माडर्न क्रिटिसिज्म—द्वितीय भाग—रेनेवैलेक, वायाग्राफिका लिटरैरिआ कॉलरिज)। जहाँ-तक साहित्यशास्त्रकी नियमबद्धताके विरोधका प्रश्न है, रोमांचवादी समीक्षा प्रभाववादी आलोचनाका अनुसरण करती है। महादेवीकी 'मैं सजग चिर साधना ले' शीर्षक गीतकी आलोचना देवराजने इन शब्दोंमें की है—'कवयित्रीकी आत्मा जीवनके विशिष्ट दिव्य क्षणोंमें, या यों कहिये, अपनी उन्मुक्तावस्थामें सत् और चिन्मय तत्त्वके साथ तादात्म्यकी अनुकृतिमें अनुप्राणित हो उठी। उसे समझमें आया, अवतक मैं कितनी भूलमें थी। यदि हम दुनियाकी और इसकी सारी हलचलको अपने प्रियसे मिलाकर देखें तो कहाँ दुःख, कहाँ ससीम और अससीम। सारा विश्व एक आनन्दोलाससे थिरकता सा दिखलाई पड़ेगा। वह मौलिक सत् पदार्थ, जिसे आत्माने अपनी उन्मुक्तावस्थामें देखा था, उसकी पूर्ण अभिव्यक्ति इसी रूपमें

हो सकती थी, जिस रूपमें वह काव्य-शरीर धारण कर खड़ी है' (रोमैण्टिक साहित्यशास्त्र)। हिन्दीमें रोमाचवादी नामक विशिष्ट नामसे कोई आलोचना-प्रणाली प्रचलित नहीं हुई, प्रभाववादी समीक्षामें ही वह समाविष्ट हो गयी है। —वि० मो० श०

**रोमांटिसिज्म-रोमाण्टिसिज्म** अथवा स्वच्छन्दतावाद सामान्यतः एक प्रवृत्तिविशेषका द्योतक शब्द है। यह प्रवृत्ति किसी न किसी कालमें प्रायः सभी साहित्योंमें परिपक्व होती है। इस प्रवृत्तिकी मान्य परिभाषा है—'साहित्यिक उदारवाद ही रोमाण्टिसिज्म है।' अर्थात् प्राचीन ग्रिष्म तथा क्लैसिक परिपाटीके विरोधमें उठ खड़ी होनेवाली विचारधाराको रोमाण्टिसिज्म कहा जाता है।

एक सामान्य प्रवृत्तिका नाम होनेपर भी रोमाण्टिसिज्म शब्दका विशिष्ट प्रयोग १९वीं शतीके अंग्रेजी काव्यके लिए होता है, जिसके प्रमुख कवि थे वर्डस्वर्थ, शेली, कीट्स, बायरन तथा काउपर। रोमाण्टिसिज्मकी विशेषताएँ हैं—उसका गहरा तथा आध्यात्मिक स्तरका प्रकृति-प्रेम, एक व्यापक तथा उदार मानवतावादमें विश्वास तथा काव्यकी सुक्त तथा स्वच्छन्द अभिव्यक्ति-प्रणाली।

१८वीं शतीके अंग्रेजी साहित्य नव-शास्त्रवादने अतीतके साहित्यको अपना आदर्श मानकर साहित्यिक नियमादिका निर्माण किया। इन लोगोंने अपने नूतन उत्साहमें साहित्यकी आत्माको उपेक्षित रखा। फलतः नियम, टेक्नीक, रचना-पद्धति आदिमें उलझकर वे रह गये। वे यह भूल गये कि पाँचवीं शतीका साहित्य अपने युग एवं परिवेशमें निर्मित हुआ था और उन समस्त सम्भावनाओंको अपने युगमें एकत्र कर लेना असम्भव है। अतः परिणाम यह हुआ कि इस कालके साहित्यिक ग्रीक साहित्यके मुखापेक्षी हो गये। इसलिए परम्परा-समर्थित साहित्यमें रमशता या रस-निष्पत्तिपर जोर दिया गया, जो सामान्य होती है, विशेष न रहा।

१७८९ ई०की फ्रान्सकी राज्यक्रान्तिकी तिथि महत्त्वपूर्ण है। रूसो रोमाण्टिक धाराका प्रथम प्रतिनिधि था। स्वातन्त्र्यकी लालसा एवं बन्धनोंका त्याग उसका मुख्य आग्रह था। प्राचीन यम, परम्परागत सामाजिक संस्कार आदि समाप्त हुए और रोमाण्टिसिज्मका जन्म हुआ। साहित्यको सीमा, नियम, आदर्श, उद्देश्य आदिने निकालकर व्यापक बनाया गया। साहित्य जीवनकी तरह ही गतिशील है तथा युग एवं परिवेशके अनुकूल परिवर्तनशील। इसका बोध होते ही साहित्यकारोंने परम्पराके प्रति विद्रोह किया तथा अनुकरणके बदले आन्तरिक प्रेरणाको महत्त्व दिया। फिलिप मिडनीकी 'एन एपॉलोजी फॉर पोयट्री', शेलेकी 'डिफेंस ऑफ पोयट्री' तथा कालरिजकी 'वायाग्राफिका लिटरेरिया' आदि पुस्तकें इसी कोटिमें आयेंगी। वर्गसँ, क्रोचे, फ्रॉयड और मार्क्सने आगे चल्कर साहित्यके इसी गत्यात्मक स्वरूपका समर्थन किया।

संस्कृत साहित्यमें ऐसा वैद्वारा नहीं हुआ है, पर रसवादियों तथा ध्वनिवादियोंको इस इसके अन्तर्गत मान सकते हैं। फिर भी इस कथनका महत्त्व वाद्यवादियोंकी तुलनामें ही है, क्योंकि वक्रोक्ति, रीति, अलंकारवाले जहाँ

साहित्यके वाद्य स्वरूपके सम्बन्धमें तब हैं, वहाँ रसवादी तथा ध्वनिवादी भावोंके सम्बन्धमें। इसलिए संस्कृत साहित्यशास्त्रमें ऐसी विचार-प्रणाली उपलब्ध नहीं है।

हिन्दीमें अवश्य ही इसका महत्त्वपूर्ण इतिहास उपलब्ध है। १०वीं शतीके प्रारम्भमें ही रीतिकाल तथा द्विवेदी-युगके विरुद्ध छायावादका उदय हुआ। छायावादी कवि अंग्रेजीके स्वच्छन्दतावादी आन्दोलनसे प्रभावित थे। इन लोगोंके विद्रोहका आधार वैयक्तिक स्वतन्त्रता थी।

छायावाद तथा रहस्यवाद अपनी विचार-पद्धति और रूप-विधान, दोनोंके ही लिए रोमाण्टिसिज्मका अत्यधिक ऋणी हैं। आध्यात्मिक स्तरका प्रकृतिप्रेम, उदार मानवतावाद तथा काव्यकी स्वच्छन्द अभिव्यक्ति-प्रणाली—रोमाण्टिसिज्मकी ये तीनों ही प्रमुख प्रवृत्तियाँ छायावाद तथा रहस्यवादमें मिलती हैं। रोमाण्टिसिज्मका यह प्रभाव कुछ तो प्रत्यक्ष था और कुछ रवीन्द्रनाथ ठाकुरके माध्यमसे आया था। छायावादी कवियोंमें रोमाण्टिसिज्मसे मनुष्य अधिक प्रभावित सुमित्रानन्दन पन्त हैं।

[महायक ग्रन्थ—रोमाण्टिक साहित्यशास्त्र : देवराज उपाध्याय] —रा० कृ० स०

**रोमांस-दे०—'उपन्यास', 'कहानी' (रोमासिक)।**

**रोला**—मात्रिक सम छन्दका एक भेद। 'प्राकृतपंगलम्'के अनुसार इस छन्दके प्रति चरणमें २४ मात्राएँ और अन्तमें ग (S) रहता है (१-९१)। भिषारीदासने केवल २४ मात्राके चरणका उल्लेख किया है और यति अनियमित वतलायी है (छन्दो० पृ० ३०) और उनके उदाहरणमें अन्तमें ग (S) भी नहीं है—'त्यों कारे कान्हहि लखि मनु न तिहारो पागत। हमको तो वाही ते जगत उज्यारो लागत।' (वही ३१)। प्रचलित परम्पराके अनुसार रोलामें ११, १३ पर यतिका विधान है (भानु छ० प्र० पृ० ६१)। हिन्दीमें इस छन्दका प्रयोग चन्द (पृ० ११०), सर (सू० सा०), नन्ददास (रा० प०), केसव (रा० च०) तथा सूदन (सु० च०), रघुराज (रा० स्व०) आदिने किया है। यह छन्द प्रत्येक रममें प्रयुक्त हो सकता है। इसमें वर्णनका सौन्दर्य अधिक हो जाता है। नन्ददासकी 'रासपचाध्यायी,' 'मिद्वान्तपचाध्यायी,' 'रुक्मिणीमंगल'में इस छन्दके प्रयोगसे वर्णन-सौन्दर्य बहुत अच्छा बन पड़ा है। सरने वर्णनात्मक अंशोंमें रोलाका अन्य छन्दोंके साथ उपयोग किया है। सूदनने इसमें विवरण दिये हैं, घोड़ोंका वर्णन तथा लूटकी मामग्री। नन्ददासकी दोनों 'पचाध्यायियाँ' तथा 'रुक्मिणीमंगल' रोला छन्दमें हैं तथा 'भँवरगोत' और 'श्यामसुगाई'में दोहा तथा १० मात्राकी टेकके साथ रोलाका प्रयोग किया गया है। नन्ददास जैसे रोला लिखनेमें सिद्धहस्त कविने भी यतिके नियमके पालनका सदा ध्यान नहीं रखा है। अन्य सभी कवियोंमें यतिका निश्चित अनुसरण नहीं मिलता, इससे स्पष्ट है कि इस विषयमें बहुत निश्चित नियम नहीं रहा है। उदा०—'सुनि पियके रस वचन, सवन रिस छाँड़ि दयो है। हँसि-हँसि अपने कण्ठनि, लाल लगाइ लियो है' (रा० प० प० ४४५-४४६)। इस छन्दमें यतिका नियम ठीक है, पर—'वन्दन करौ कृपानिधान, श्री सुक सुमकारी'—(वही प० १)में यति

१४, १० पर है।

**रौद्र रस**—काव्यगत रसोंमें रौद्र रसका महत्वपूर्ण स्थान है। भरतने 'नाट्यशास्त्र'में शृंगार, रौद्र, वीर तथा वीभत्स, इन चार रसोंको ही प्रधान माना है, अथ च इन्हींसे अन्य रसोंकी उत्पत्ति बतायी है, यथा—'तेषामुत्पत्तिहेतवश्चत्वारो रसाः शृंगारो रौद्रो वीरो वीभत्स इति।' (६ - ३८ ग)। रौद्रसे करुण रसकी उत्पत्ति बताते हुए भरत कहते हैं कि रौद्र रसका कर्म ही करुण रसका जनक होता है, 'रौद्रस्यैव च यत्कर्म स ज्ञेय करुणो रसः' (६ ३९-४१)।

रौद्र रसका स्थायी भाव क्रोध है तथा इसका वर्ण रक्त एव देवता रुद्र हैं। मानुदत्तने 'रसतरंगिणी'में लिखा है—'परिपूर्ण क्रोधो रौद्र सर्वेन्द्रियाणामौद्धत्य वा। वर्णोऽस्य रक्तो देवत रुद्र।' अर्थात् स्थायी भाव क्रोधका पूर्णतया प्रस्फुट स्वरूप रौद्र है अथवा सम्पूर्ण इन्द्रियोंका उद्धत स्वरूपका ग्रहण कर लेना रौद्र है। इसका रंग लाल है तथा देवता रुद्र हैं। यहाँ यह स्मरण रखना आवश्यक है कि यद्यपि रुद्रका रंग श्वेत माना गया है, तथापि रौद्र रसका रंग लाल बताया गया है, क्योंकि क्रोधाविष्ट दशामें मनुष्यकी आकृति, क्षोभके आतिशयसे रक्त वर्णकी हो जाती है।

केशवदासने 'रसिकप्रिया'में मानुदत्तकी बात दुहरायी है—'होहि रौद्र रस क्रोधमें, विग्रह उग्र शरीर। अरुण वरण वरणत सवै, कहि केसव मतिधीर।' (१४-२१)। रामदहिन मिश्रने विभावोंको भी समेटते हुए रौद्र रसकी परिभाषा दी है—'जहाँ विरोधी दलकी छेड़खानी, अपमान, अपकार, गुरुजन-निन्दा तथा देश और धर्मके अपमान आदिने प्रतिशोधकी भावना जाग्रत होती है, वहाँ रौद्र रस होता है' (का० द०)।

मानुदत्तके परिपूर्ण क्रोध तथा इस प्रतिशोधमें कोई भेद नहीं है। वास्तवमें क्रोध स्थायीका प्रकाश क्रोधभाजनके प्रति बदला लेनेकी उग्र भावनामें ही होता है। पण्डित-राज जगन्नाथके अनुसार क्रोध शत्रुविनाश आदिका कारण होता है। प्रसिद्ध मनस्तत्त्वविद् मेकडुगलने क्रोधको युयुत्माकी प्रवृत्तिसे व्युत्पन्न बनाया है, जो भारतीय आचार्योंकी स्थापनाओंसे भिन्न नहीं कहा जायगा।

भरत मुनिका कथन है कि रौद्र रस राक्षस, दैत्य और उद्धत मनुष्योंसे उत्पन्न होता है तथा युद्धका हेतु होता है। किन्तु बादमें वे कहते हैं कि अन्य लोगोंमें भी रौद्र रस उत्पन्न होता है, यद्यपि राक्षसोंका इमपर विशेष अधिकार होता है, क्योंकि वे स्वभावसे ही रौद्र अर्थात् क्रोधशील हैं। मनोवैज्ञानिक दृष्टिमें भलाईके बदले बुराई पानेवाले, अनादृत होनेवाले, अपूर्ण या अतृप्त आकांक्षावाले, विरोध महन न करनेवाले तथा तिरस्कृत निर्धन व्यक्ति क्रोध करते हैं और वे रौद्र रसकी उत्पत्तिके कारण हो सकते हैं। इसी प्रकार क्रोधको उत्पन्न करनेवाले व्यक्ति भी अनेक कोटियोंके हो सकते हैं।

रौद्र रसके परिपाकके लिए क्रोध स्थायीकी आस्वा-  
द्यताके निमित्त निम्नलिखित अवयवोंकी उपस्थिति अपेक्षित है। आलम्बन-विभाव—शत्रु तथा विरोध पक्षके व्यक्ति, उद्दीपन-विभाव—शत्रु द्वारा किये गये अनिष्ट कार्य,

अधिक्षेप, अपमान, अपकार, कठोर वचनोंका प्रयोग इत्यादि। अनुभाव—मुख तथा नेत्रका लाल होना, भ्रमंग, दाँत तथा होंठ चबाना, कठोरभाषण, शस्त्र उठाना, गर्जन, तर्जन, विरोधियोंको ललकारना इत्यादि। व्यभिचारी भाव—मद, उग्रता, अमर्ष, चंचलता, उद्वेग, अस्या, स्मृति, आवेग इत्यादि।

रौद्र रस एव वीर रसमें आलम्बन समान होते हैं, किन्तु इनके स्थायी भावोंकी भिन्नता स्पष्ट है। वीरका स्थायी भाव उत्साह है, जिसमें भी शत्रुके दुर्वचनादिसे अपमानित होनेकी भावना सन्निहित है, लेकिन अवज्ञादिसे जो क्रोध उत्पन्न होता है, उसमें 'प्रमोदप्रतिकूलता' अर्थात् आनन्दको विच्छिन्न करनेकी शक्ति वर्तमान रहती है, यथा, 'अवज्ञादिकृत प्रमोदप्रतिकूल परिमितो मनोविकार क्रोध।' (२० त०)। अतएव इस स्फूर्तिवर्धक प्रमोद अथवा उल्लासकी उपस्थितिके ज्ञानसे वीर रस रौद्रसे पृथक् पहचाना जा सकता है। इसके अतिरिक्त नेत्र एव मुखका लाल होना, कठोर वचन बोलना इत्यादि अनुभाव रौद्र रसमें ही होते हैं, वीरमें नहीं, यथा—'रक्तास्यनेत्रता चात्र भेदिनी युद्धवीरत' (मा० द० ३ २३१)। रौद्र रसका उदाहरण—'बोरों सवै रघुवस कुठारकी धारमें वारन बाजि सरत्थहि। वानकी वायु उड़ाइ के लच्छन लक्ष्य करौ अरिहा समरत्थहि। रामहि वाम समेत पठै वन कोपके भारमें भूजौ भरत्थहि। जो धनु हाथ धर रघुनाथ तो आजु अनाथ करौ दसरत्थहि' (रा० च०)। धनुषभगके प्रसंगमें परशुरामने उक्त वचन कहे हैं। राम, लक्ष्मण इत्यादि विभाव हैं, धनुषका टूटना अनिष्ट कार्य है, जो उद्दीपन विभाव है। अमर्ष, गर्व, उग्रता इत्यादि व्यभिचारी भाव हैं। गर्वदीप्त कठोर भाषण, जिसमें राम, भरत इत्यादि-को ललकारा गया है, अनुभाव है। इन अवयवों द्वारा 'क्रोध' स्थायी भाव परिपुष्ट होकर आस्वादित होता है, अतएव यहाँ रौद्र रस निष्पन्न हुआ है। लेकिन इस पथमें रौद्र रसके अवयवोंके रहते हुए भी रौद्र रसकी निष्पत्ति नहीं हुई है—'सद्युनके कुलकाल सुनी धनुभग धुनी उठि वेगि मिधाये। याद कियो पितुंके बधको फरकैं अधरा दग रक्त बनाये। आगे परे धनु-खण्ट विलोकि प्रचड भये भृगुदीन चढ़ाये। देखत श्रीरघुनायकको भृगुनायक बन्दत हो मिर नाये' (२० म० ४ १९८)। यहाँ क्रोधके आलम्बन रामचन्द्र हैं, अधरोंका फडकना, नेत्रोंका रक्त होना इत्यादि अनुभाव हैं, पिताके वधकी स्मृति, गर्व उग्रता आदि संचारी भाव हैं। इस प्रकार रौद्र रसके सम्पूर्ण तत्त्व विद्यमान हैं, लेकिन यहाँ क्रोध गौण बन गया है और सभी उपादान परशुरामके प्रति कविके प्रेमभावके व्यञ्जक बन गये हैं। अतएव प्रस्तुत पथ मुनिविषयक रति भावका उदाहरण हो गया है और रौद्र रसकी निष्पत्ति नहीं हो सगी है। रौद्र रसका हास्य, शृंगार, भयानक तथा शान्तसे विरोध बताया गया है और वीर एव रौद्रमें मैत्रीभाव कहा गया है।

रासो ग्रन्थोंमें वीर रसके साथ-साथ रौद्र रसके प्रचुर उदाहरण मिलते हैं। 'रामचरितमानस'में लक्ष्मण और परशुराम तथा रावण और अंगदके सवादोंमें रौद्र रसकी

भरपूर व्यंजना हुई हैं। चित्रकूटमें भरतने नेना सहित आगमनका समाचार सुनकर लक्ष्मणने जो भीषण क्रोध व्यक्त किया है, वह भी रौद्र रसका सुन्दर उदाहरण है। केशवदामकी 'रामचन्द्रिका'ने रौद्र रसका उदाहरण पहले ही अंकित किया जा चुका है। भूषणकी रचनाओंमें भी रौद्र रसके उदाहरण मिल जाते हैं। वर्तमान कालमें श्यामनारायण पाण्डेय तथा 'दिनकर'की रचनाओंमें रौद्र रसकी प्रभावकारी व्यंजना हुई है। सत्सुकके ग्रन्थोंमें 'नहाभारत' तथा 'वीरचरित', 'वेणीसहार' इत्यादि नाटकोंमें रौद्र रसकी प्रभूत अभिव्यक्ति हुई है। —२० ति०

लक्षक शब्द-काव्यमें प्रयुक्त तीन प्रकारके शब्दोंमें दूसरा। जब वाचकरूप शब्द अपने मुख्य अर्थके बाधित होनेपर रुद्धि अथवा प्रयोजनके कारण अपने मुख्य अर्थमें नन्वद्ध किन्ती अन्य अर्थका प्रतिपादन करने लगता है, तब उसे लक्षक अथवा लाक्षणिक शब्द कहते हैं। लक्षक शब्दसे ही लक्षणा-शक्ति या व्यापार प्रतिपादित है और लक्षणा-शक्ति द्वारा लक्षित होनेवाले लाक्षणिक शब्दके अर्थको लक्ष्यार्थ कहते हैं।

लक्षणा-लक्षणा-शुद्धा लक्षणाका दूसरा भेद, यहाँ 'लक्षणा' का अभिप्राय है शब्दके मुख्य अर्थका अपने अमुख्य अर्थके लिए अपने आपको इसलिए समर्पित कर देना कि वह अमुख्य अर्थ संगत हो जाय (परार्थ स्वमर्पणम्। का० प्र० २. १०)। विश्वनाथके अनुसार 'वाक्यके अर्थमें किसी वस्तुके दूसरी वस्तुमें अन्य (तार्थिक) निहितिके लिए मुख्यार्थको छोड़कर भिन्न अर्थका ग्रहण किया जाना, लक्षणा-लक्षणा है' (सा० द०. २. ६)। क्योंकि इस लक्षणामें शब्द अपना मुख्य अर्थ छोड़ देता है, अतः इतने जहलस्वार्था भी कहते हैं। अत्यन्त निरस्तुन वाच्यध्वनिमें यही लक्षणा होती है। इसका प्रसिद्ध उदाहरण—'गंगाया घोष' अर्थात् गंगापर वस्ती है, यहाँ मुख्य अर्थपरित्याग इसलिए है कि अपने अमुख्य अर्थ तटस्थके सकेतको ग्रहण कर सके। गंगा शब्दकी लक्षणा-वृत्ति सर्वथा स्वार्थसमर्पण—अपने अर्थके विलकुल त्याग देनेके कारण है। विश्वनाथने रुद्धि लक्षणा-लक्षणाका उदाहरण भी दिया है—'कलिंग साहसी', यहाँ मुख्यार्थका त्याग अमुख्य अर्थकी निहितिके लिए है, पर साथ ही यह परम्परामें निरुद्ध प्रयोग है। काव्यगन उदा०—'हैं रिपोटोंमें कलेजा छप रहा, देशके आनन्द-मवनोंने कहा।' (का० द०)। यहाँ 'कलेजा' शब्द प्रसंगके अनुरोधमें अपना अर्थ छोड़ देता है और 'दुःखपूर्ण गाथा' का अर्थ देता है, अतः इसमें लक्षणा-लक्षणा है।

लक्षणा-शक्ति-काव्यमें तीन प्रकारके शब्दोंके अर्थ जिन शक्तियों द्वारा व्यक्त होते हैं, उनमेंमें दूसरी शक्ति। लक्षणा वहाँ होती है, जहाँ लक्षक अथवा लाक्षणिक (दि०) शब्दका प्रयोग हो। मम्मटके अनुसार—'मुख्यार्थबाधे तद्योगे रुद्धितोऽथ प्रयोजनात्। अन्योऽथो लक्ष्यने च सा लक्षणा-रोपिता क्रिया।' (का० प्र० २. ९), अर्थात् मुख्य अर्थके बाधित होनेपर रुद्धि अथवा प्रयोजनके कारण जिन क्रिया (शक्ति) द्वारा मुख्य अर्थसे सन्बन्ध रखनेवाला अन्य अर्थ लक्षित हो, उसे लक्षणा-व्यापार (शक्ति) कहते हैं। विश्वनाथकी परिभाषा मम्मटमें ली गयी है, केवल 'क्रिया'-

के स्थानपर 'शक्ति' शब्दका प्रयोग मिलता है (सा० द० २. ५)। शब्द अपने मुख्य अर्थ द्वारा जो अमुख्य अर्थका प्रतिपादन करता है, वह शब्दके आरोपित कार्पणिक व्यापारमें सम्बद्ध है। इसको आरोपित व्यापार इसलिए कहा जाता है कि प्रत्यक्षमें यह मुख्यार्थका व्यापार है और अपने-आपमें अविवक्षित अथवा अन्तर्निहित यह मुख्यार्थ अपनेमें भिन्न, किन्तु किसी-न-किसी सन्बन्धसे सम्बद्ध लक्ष्यार्थ (अमुख्यार्थ)का बोधक हुआ करता है। अमुख्य अर्थका बोध करानेवाले इस शब्दके इस व्यापार- (लक्षणा)की व्यवहित व्यापार कहना संगत है, क्योंकि शब्द और उसके अमुख्यार्थके बीच मुख्यार्थका व्यवधान पड़ता है। इस प्रकार लक्षणाव्यापारकी तीन स्थितियाँ हैं—१ मुख्यार्थका बाध, २ मुख्यार्थका अमुख्यार्थ (लक्ष्यार्थ)के साथ योग (सन्बन्ध) और ३ रुद्धि अथवा प्रयोजन।

मम्मटके अनुसार लक्षणाके भेदोपभेद इस प्रकार हैं—लक्षणाके दो भेद—रुद्धि-लक्षणा तथा प्रयोजनवती, प्रयोजनवतीके दो भेद—गौणी और शुद्धा, गौणीके दो भेद—सारोपा तथा साध्यवसाना, शुद्धाके चार भेद—उपादान, लक्षण, आरोपा, माध्यवसाना और ये छहों भेद गूढ-व्यग्य और अगूढ-व्यग्य, दोनोंमें होने हैं। विश्वनाथने शुद्धाके समान ही गौणीके भी चार भेद स्वीकार किये हैं और इस प्रकार गूढ तथा अगूढ-व्यग्यमें मिलाकर उनकी संख्या १६ है। ये मोलह पदगन तथा वाक्यगतके भेदमें ३२ और धर्मगत तथा धर्मगत भेदसे ६४ प्रयोजनवती लक्षणाके भेद स्वीकार किये गये हैं। विश्वनाथने 'माहित्य-दर्पण'में रुद्धि-लक्षणाका विभाजन इस प्रकार किया है—शुद्धा तथा गौणी, पुनः इनके उपादान तथा लक्षण-लक्षणा, और इन चारों भेदोंके सारोपा तथा साध्यवसाना दोनों प्रकार होनेमें आठ भेद होते हैं। ये आठों भी कहीं पदगत और कहीं वाक्यगत होनेमें १६ भेद कहे गये हैं। 'साहित्य-दर्पण'का विस्तार महत्त्वपूर्ण नहीं है। प्रसुख भेदोपभेदोंकी यथास्थान देखा जा सकता है।

लक्षिता (नायिका)—परकीयाकी स्थितिके अनुसार एक भेद, विशेषके लिए दे०—'नायिका-भेद'। सर्वप्रथम भानुदत्तने इसका उल्लेख किया है—जिनका परपुण्य-प्रेम सवपर प्रकट हो जाय—'होत लखाय मखीनका पियसों जाको प्रेम।' (मतिराम रसराज ७६)। पद्माकरकी परिभाषामें इस प्रकट प्रेमको जानकर 'कहैं तिय आन'की शर्त भी है। वस्तुतः यदि प्रेम प्रकट होगा तो उसका वर्णन करना भी अनिवार्य है। नायिकाके इस रूपात्मक वर्णनमें उसकी भावव्यंजना भी छिपी रहती है—'आजु नयनके कजरा और भौंति। नागर नेह नवेलिया मुदिने जाति।' (वरवै. १७) और उसके द्वारा उसका प्रेम व्यक्त हो जाता है—'दातके वृद्धत ही मतिराम कहा करिये यह भौंह तनैनी। मूँटि न राखत प्रीति मट्ट यह गूँटी गुपालके हाथकी बैनी।' (रसराज. ७७)। रीतिकालमें इस प्रकारकी सरियोंकी उक्तियोंमें परकीयाकी प्रकट उद्दिगमता, अस्तव्यस्तता तथा भावाकुलता व्यजित हुई है—'मोहि करत किन वावरी किये दुराव दुरै न। कहे देत रँग रातके रँग निचुरतसे नैन।' (विहारी)।



लक्ष्मी सवैया-दे०—‘सवैया’, गगोदकका पर्याय ।

लघु उपन्यास-अंग्रेजीमें छोटे उपन्यासोंको नॉवेलेटकी सहा दी जाने लगी है। यों तो उपन्यासके जन्मकालसे ही छोटे आकारके उपन्यास लिखे जा रहे हैं और जहाँ एक ओर ४००० पृष्ठोंका उपन्यास है, वहाँ दूसरी ओर केवल २०००० शब्दोंमें सम्पूर्ण उपन्यासकी कथा कह दी गयी है (दे०-‘उपन्यास’)। इन दो अतियोंके बीच आकारकी आश्चर्यजनक विविधता कथासाहित्यके इस एक संज्ञावाले रूपमें पायी जाती है। इसी विविधतामेंसे नॉवेलेट (लघु उपन्यास या उपन्यासिका) नामसे कथासाहित्यका एक पृथक् रूप पहचानकर निकालनेकी चेष्टा की गयी है। कथासाहित्यका एक अन्य रूप कहानी या छोटी कहानी भी उपन्याससे छोटे आकारकी रचना है, परन्तु उसकी उपन्याससे भिन्नता केवल इस बातमें नहीं है कि वह उससे बहुत छोटे आकारकी कृति है—वस्तुतः लम्बी छोटी कहानियाँ (लाग शार्ट स्टोरीज) भी लिखी गयी हैं—वरन् उसकी भिन्नताका प्रधान कारण उसका स्वतन्त्र कला-विधान है। छोटी कहानीका विकास स्वतन्त्र रूपमें हुआ है, वह छोटे उपन्यासोंमेंसे पृथक् करके नामांकित नहीं कर ली गयी, जैसा कि नॉवेलेटके सम्बन्धमें हुआ है। आकारकी दृष्टिसे ही देखें तो नॉवेलेट या उपन्यासिका अधिकतर उपन्यासोंमें आकारमें लघु और अधिकतर कहानियोंसे आकारमें बृहत् कथारूप है, साधारणतया उसका आकार ३०००० से ५०००० शब्दोंमें सीमित माना जा सकता है। परन्तु केवल आकारके आधारपर किसी साहित्यका निर्णय करना समीचीन नहीं है। उपन्यास नामसे प्रचलित अमूल्य ऐसी कृतियाँ हैं जो आकारमें लघु होती हुई भी लघु उपन्यास श्रमलिए नहीं कही जा सकती कि उनकी लघुता उनका दोष है, सफल कृति बननेके लिए उनके आकारमें भी वृद्धि आवश्यक थी।

लघु उपन्यास या उपन्यासिकामें कथानक एकात्मक होता है। उसमें उप-कथानक (अण्डर प्लॉट) नहीं होता तथा प्रासंगिक कथानक (एपिसोड) भी इतने कम और एकान्तत कथानकके अग्ररूप होते हैं कि वे कथानककी एकात्मकता और सहित्तिमें व्यवधान न पैदा कर सकें। चरित्र-चित्रण किसी एक पात्र अथवा किसी चरित्रवैशिष्ट्यमें केन्द्रीभूत होता है। देश-काल अथवा वातावरणके विशद और सूक्ष्म चित्रणोंके लिए उसमें स्थान नहीं होता, वह कथानकके ही अनुरूप, अधिक व्यञ्जनापूर्ण और सूक्ष्म होता है। उसकी शैलीमें आत्माभिव्यञ्जनका गुण कहीं अधिक रहता है, उपन्यासकार कथाके किसी-न-किसी पात्रके साथ अधिक महत्त्वपूर्ण सहानुभूतिके साथ एकाकार दिखाई देता है। उसकी सवेदना अधिक तीव्र और भावात्मक होती है। उपन्यासकी गति अन्तिम परिणति या उद्देश्य-मिद्धिकी ओर अधिक सीधी और द्रुत होती है। निश्चय ही लघु उपन्यास जीवनका खण्डचित्र उपस्थित करता है और इस खण्डचित्रका फलक अपेक्षाकृत छोटा होता है, उसमें विवरणोंकी संकुलता भी अधिक नहीं हो सकती। इन्हीं विशेषताओंके परिणामस्वरूप इस प्रकारके उपन्यासका आकार छोटा होता है। अतः लघु उपन्यासका

लघु होना उसके अपने विशिष्ट शिल्प-विधानका अनिवार्य परिणाम है।

लघु उपन्यासकी एक बहुत बड़ी विशेषता यह है कि लेखककी आत्माभिव्यक्ति अधिक वैयक्तिक होती है। बृहत् उपन्यासकी भाँति वह केवल कल्पनाके आधारपर नहीं लिखा जा सकता, उसमें चित्रित जीवनखण्डकी किसी-न-किसी रूपमें साक्षात् अनुभूति आवश्यक है। तभी लेखक अपनी कृतिमें भावनाकी वह तीव्रता ला सकता है जो लघु उपन्यासके लिए आवश्यक है। प्रायः लघु उपन्यास किसी व्यक्तिगत मार्मिक अनुभूतिसे प्रेरणा पाकर रचा जाता है, जैसा कि गेटेने लोट ब्रफ़के गम्भीर प्रेमकी स्मृतिसे प्रेरित होकर ‘साराज ऑफ़ वर्थर’ नामक लघु उपन्यास लिखा था। उसने स्वयं स्वीकार किया है कि ‘मेरी व्यक्तिगत अनुभूतियों-ने इसे जन्म दिया है।’ इसी प्रकार बेंजामिन कास्टैण्टकी ‘एडाल्फ’ नामक लघु उपन्यास लिखनेकी प्रेरणा अपने एक घनिष्ठ मित्रसे प्राप्त हुई थी। अतः लघु उपन्यासका लेखक कहीं अधिक निकटताके साथ आत्म-परिचय दे देता है। उसमें स्वयं उसके भाव और विचार अधिक प्रभावशाली रूपमें व्यक्त होते हैं।

लघु उपन्यास किसी एक प्रेरणामें लिखा जाता है, अतः उसमें एक ही भावनाकी प्रमुखता रहती है। उसके कथानककी एकात्मकता और सहित्तिमें भी इसी कारण इतनी सघनता होती है कि उसमें वर्णन-विस्तारके लिए कोई स्थान नहीं रहता। पात्रोंकी सख्या उसमें कमसे कम होती है तथा उसमें किसी-न-किसी पात्रको इतनी अधिक प्रमुखता दी जाती है कि वही उपन्यासके समस्त उपकरणोंकी योजना तथा लेखक और पाठकके आकर्षणका केन्द्र बन जाता है, वही उपन्यासकी प्रमुख भावना (मोटिफ़)का नियन्त्रण करता है। कह सकते हैं कि लघु उपन्यास अनिवार्यतः नायक या नायिका-प्रधान उपन्यास होता है। अन्य पात्र अपनी कुछ ही विशेषताओंके साथ अवतरित हो सकते हैं, प्रायः समग्र रूपमें उनके चरित्र-चित्रणका अवकाश उसमें नहीं रहता। परन्तु पात्रोंकी ये विशेषताएँ अत्यन्त सतकर्ताके साथ अंकित की जाती हैं, जिससे कि उनका व्यक्तित्व पहचाना जा सके। लघु उपन्यासके चरित्राकानमें मनोवैज्ञानिक कुशलता कहीं अधिक अपेक्षित है।

लघु उपन्यासका चलन और लोकप्रियता युगकी माँगका परिणाम कही जा सकती है। हमारा समाज इतना अधिक जटिल होता जा रहा है, उसकी समस्याएँ इतनी उलझी हुई लगती हैं कि किसी सवेदनशील भावप्रवण कथाकारके लिए यह अधिक सुविधाजनक है कि वह किसी एक प्रश्न या किसी एक समस्याको उठाकर उसका व्यक्तिगत स्तरपर तीव्र प्रभावान्वितिके साथ निरूपण करे। अन्ततोगत्वा जीवन और जगत्की ये समस्याएँ व्यक्तिके जीवनको ही प्रभावित करती हैं, परन्तु इसका यह तात्पर्य नहीं कि समस्त युग-जीवनको चित्रित कर सकनेमें लेखककी असमर्थता ने लघु उपन्यासको जन्म दिया है। लघु उपन्यासके कुछ लेखकोंके विषयमें जो अधिक आत्मनिष्ठ, सवेदनशील और भावप्रवण प्रवृत्तिके हैं, यह बात ठीक हो सकती है, परन्तु जिस लेखक-ने ‘साराज ऑफ़ वर्थर’ लिखा, उसीने ‘विल्हेलम मीस्टर’

जैसा बृहत् उपन्यास भी लिखा था। जिम्मे 'रगमूमि' और 'गोदान' जैसे बड़े उपन्यासोंकी रचना की उसीने 'निर्मला' भी लिखा था। वास्तवमें लघु उपन्यास समस्याको जिस तीव्रता और गहनताके साथ सामने ला सकता है, वह बृहत् उपन्यासके विस्तारमें सम्भव नहीं है। बृहत् उपन्यासमें लेखकका दृष्टिकोण अत्यन्त तटस्थतापूर्ण प्रेक्षकका रहता है, जब कि लघु उपन्यासकार अपने पात्रोंकी संवेदनाओंको मानो स्वयं वहन करता है।

जिस प्रकार गीतिकाव्यको महाकाव्यकी तुलनामें प्रायः कम महत्त्व दिया जाता है, उसी प्रकार लघु उपन्यासके विषयमें कहा जाता है कि उसमें जीवनका कोई बड़ा महत्त्वपूर्ण प्रश्न नहीं सुलझाया जा सकता तथा उसमें भावनाकी प्रधानता होनेके कारण लेखकका दृष्टिकोण अत्यन्त सीमित, प्रायः भावुकतापूर्ण और इसी कारण अस्वस्थ और रुग्ण-सा होता है। परन्तु, जैसा कि ऊपर कहा गया है, हमारे वर्तमान युगका जीवन ही कुछ ऐसा बनता जा रहा है कि यह विरले युगपुरुषका ही काम है कि उसके मन्वन्ध-में किनी समग्रतापूर्ण जीवन-दर्शनका व्याख्यान कर सके। यदि लेखक अनुकरण, कृत्रिमता और आत्मरको त्यागकर सचाईके साथ अपनी प्रतिक्रियाओंको एक लघु चित्र-फलकपर अधिक प्रभावशाली रूपमें अंकित कर सके तो उसका अधिक आदर होना चाहिये। लघु उपन्यास इस बातकी सुविधा देता है कि लेखक स्वयं अंकित मान्यताओं और मूल्योंको अधिक स्पष्टताके साथ प्रस्तुत कर दे। साथ ही इस कथारूपमें उसे शिल्प-विधानके नये-नये प्रयोग करनेकी अधिक सुविधा है। समग्रता छोटी-छोटी इकाइयोंमें मिलकर बनती है, व्यक्ति के बिना समष्टिका कोई अस्तित्व नहीं है। अतः यदि जीवनकी समस्याएँ अपने सीमित रूपमें, किन्तु अधिक सचाई और तीव्रताके साथ सामने लायी जायँ तो वे बड़ी समष्टिगत समस्याओंके समाधानमें सहायक बन सकती हैं। निश्चय ही लघु उपन्यासकार अधिक महत्वाकांक्षी नहीं होता।

स्वयं लघु उपन्यासके अनेक रूप हो सकते हैं। यह स्वाभाविक है, क्योंकि इसमें लेखकका दृष्टिकोण अधिक स्वात्मपरक होता है। अनेक लघु उपन्यास अपनी वैयक्तिकताके कारण आसक्तियाँ जैसे बन गये हैं, अनेकमें भावनाकी तरलता इतनी अधिक है उनमें गीतिके तत्त्व उभर आये हैं, कुछने कथाप्रसंग स्वयं इतने परिपूर्ण-मे हो गये हैं कि वे कहानियोंके संग्रहमें लगते हैं, यद्यपि उनमें सम्पूर्ण कथा तथा प्रभावकी अन्वितिमें एकात्मकता है। कुछ लघु उपन्यास नवादों तथा घटनाप्रसंगोंकी नाटकीयताके कारण एकांकीका आभास देते हैं। परन्तु ये और अनेक अन्य प्रयोग लघु उपन्यासके कथात्मक लचीलापन ही प्रकट करने हैं। उनमें प्रयोगोंके लिए उर्वर क्षेत्र है। ऐसा लगता है कि यह साहित्य रूप अधिक लोकप्रिय होता जायगा। (दे०—'उपन्यास')

—ज० व०

लघु कथा-सम्भवतः लघु कथा शब्द अंग्रेजीके 'शार्ट स्टोरी' शब्दका सीधा अनुवाद है। वैसे कहानी शब्द भी अंग्रेजीके 'शार्ट स्टोरी'के ही लिए है। इस प्रकार लघु कथा और कहानीमें तात्त्विक दृष्टिमें कोई अन्तर नहीं देख

पड़ता। व्यावहारिक दृष्टिसे 'लघु कथा' कहानीके छोटे रूप- (शार्ट शार्ट स्टोरी)से अपना तात्पर्य रखती है। पर यह कहना कि लघु कथा लम्बी कथाका नार रूप है, निरान्त अमोत्पादक है।

लघु कथाएँ वस्तुन दृष्टान्तोंके रूपमें विकसित हुई हैं। ऐसे दृष्टान्त मुख्यतया नैतिक और धार्मिक क्षेत्रोंसे प्राप्य हैं। इन प्रकार नैतिक दृष्टान्तोंके स्तरमें नैतिक लघु कथाएँ नर्वत्र मिलती हैं, जैसे, इसपकी कहानियाँ, 'पंचतन्त्र'की कथाएँ, 'महाभारत', 'वाङ्मय', 'जातक' आदिकी कथाएँ। इसी प्रकार धार्मिक दृष्टान्तोंके अन्तर्गत भी लघु कथाओंके अनेक उदाहरण मिल सकते हैं।

पर आधुनिक कहानीके सुन्दरमें 'लघु कथा'का अपना स्वतन्त्र महत्त्व एवं अस्तित्व है। प्रेमचन्द, 'प्रनाद'से लेकर जैनेन्द्र, अश्वेतक इन धाराकी एक शक्तिशाली गति है। प्रेमचन्दने अपनी कहानी-कलाके उत्कर्षकालमें लघु कथाओंके रूपमें कहानियाँ लिखी हैं, जैसे, 'नशा', 'मनोवृत्ति', 'जादू' और 'दो सत्रियाँ'। 'प्रनाद' इस दिशामें अपूर्व है। 'छाया' और 'प्रतिध्वनि' संग्रहमें 'अवोरोका मोह', 'गुडईके लाल', 'कृष्णाकी विजय', 'प्रलय', 'प्रतिमा', 'दुसिया और 'कलावतीकी शिक्षा' आदि लघु कथाओंके सुन्दरतम उदाहरण हैं। ये कथाएँ गद्यगीत और रेखाचित्रके शिल्पके अत्यन्त समीप पहुँचनी हैं।

जीवनकी उत्तरोत्तर द्रुतगामिता और संघर्षके फल-स्वरूप उसकी अभिव्यक्तिकी नक्षत्रगतने आज कहानीके क्षेत्रमें लघु कथाओंको अत्यधिक प्रगति दी है। बँगला साहित्यमें टैगोर और आनन्द 'वनफूल' इस क्षेत्रमें विशेष उल्लेखनीय हैं। हिन्दीमें सुदर्शन, रावी और कन्हैयालाल मिश्र 'प्रभाकर' आदिकी कुछ लघु कथाएँ बड़ी मार्मिक हैं। रचनाकी दृष्टिसे लघु कथामें भावनाओंका उगना महत्त्व नहीं है जितना किमी सत्यका, किमी विचारका, विशेषकर उसके सारांशका महत्त्व है। (दे०—'कहानी')। —ल०ना०ला०

लघु कथन-दे०—'कथन रत्न'।

लघुलज्जा-दे०—'मध्या', (नायिका)। 'मध्यव्रीहिना'का हिन्दी पर्याय।

लज्जाप्राया-दे०—'विश्वधनबोधा'।

लय-लयकी निष्पत्ति गति, प्रवाह और यति, विरामके पारस्परिक एवं क्रमिक सन्धानसे होती है। लयका स्वरूप तत्त्वतः आवृत्तिमूलक है तथा उसकी व्याप्ति दिक और काल, दोनोंमें है। संगीत और कवितामें लय कालमापेक्ष रहनी है और चित्रकला, मूर्तिकला तथा वास्तुकलामें दिक-मापेक्ष। इस प्रकार लयकी व्याप्ति सभी ललित कलाओंमें पायी जाती है। गायन, वादन और नृत्य, संगीतके इन तीनों अंगोंकी परस्पर सञ्चलन करनेवाली वस्तु लय ही है। काव्यमें यह शब्द संगीतके क्षेत्रमें ही आया प्रतीत होता है। संगीतशास्त्रमें लयके तीन भेद मिलते हैं—१ द्रुत, २ मध्यम, ३ विलम्बित। मस्कृत वृत्त द्रुत-विलम्बितको यह नाम इसलिए मिला कि उसके प्रत्येक चरणके प्रारम्भिक अंशमें द्रुत लय और अन्तिम अंशमें विलम्बित लय होती है। छन्दके प्रत्येक पादकी गति लय-नमन्वित मानी गयी है, यथा—'पादव्यासो न्यमनुगत'।

लय तत्त्व अमूर्त और स्वयम्भू होता है ऐसा भी प्रतिपादित किया गया है, (दि० मराठी पत्रिका 'छन्द', जून ५६, लय-तत्त्व आणि संगीत)। लयकी एक महत्त्वपूर्ण विशेषता उसकी सम्भरणशक्ति (power of integration) है, जिसके द्वारा वह विभिन्न तत्वोंको संग्रहित करती हुई सन्तुलितता प्रदान करती है। उसका एक और उल्लेखनीय गुण है अपने क्रमिक सस्पर्शमें भावावेगको उद्गीत करनेकी क्षमता।

कला, काव्य और संगीतसे ही नहीं, सामान्य जीवनमें भी लयतत्त्वकी घनिष्ठ व्याप्ति मिलती है। श्वास-प्रश्वास, हृदय-धड़ति, ऋतु-चक्र, दिन-रात आदिका अनुभव क्रमिक रूपमें लयात्मकताके साथ ही होता है। लय और जीवनकी यह घनिष्ठता ही कदाचित् कला आदिके क्षेत्रमें उसके विशेष आकर्षणका मूल कारण है।

आवृत्ति अनेक रूपोंमें होती है। स्थूल आवर्तनके अन्तर्गत सूक्ष्म आवर्तन और सूक्ष्मतर प्रत्यावर्तनोंकी स्थिति रह सकती है, जैसे, गतिशील जलमें एक बड़ी लहरके अन्तर्गत छोटी और छोटीके भीतर उसमें भी छोटी, सूक्ष्म लहरोंका अन्तर्भाव रहता है। आवर्तन समान क्रमसे तो होता ही है, पर उनके अर्द्धसम, विषम तथा ऐसे ही अवान्तर विभेद-प्रभेद भी परिलक्षित होते हैं। हरिगीतिका छन्द इसी शब्दकी चार आवृत्तियोंसे बन जाता है और भुजंगप्रयात अपने नामकी दो आवृत्तियोंसे। सवैया छन्दमें भी आवृत्तिका क्रम प्रायः समान रहता है। परन्तु बहुतसे वृत्त और छन्द ऐसे होते हैं जिनमें आवृत्तिके क्रमको इतनी सरलतासे नहीं समझा जा सकता। उदाहरणार्थ, मन्दाक्रान्ताके प्रारम्भमें गुरु वर्णकी चार आवृत्तियोंसे एक लय बनती है फिर उसे सन्तुलित करनेके लिए चार लघु वर्ण आते हैं। इसके बाद जो लयखण्ड वचता है उसमें तीन यगणात्मक समान लघु लयांश आते हैं और इस प्रकार समष्टिरूपमें एक सघटित चरणकी सृष्टि होती है (SSSS, IIII, ISS, ISS, ISS), जिसकी पूरी पूरी चार आवृत्तियोंसे पूर्ण मन्दाक्रान्ता वृत्त बनता है। वर्णिक तथा मात्रिक छन्दोंकी लयका भी इसी तरह विश्लेषण किया जा सकता है। ऊपरमें देखनेपर केवल गणों या मात्राओंके विधानसे लयका वास्तविक रूप बहुत स्पष्ट नहीं हो पाता।—ज० गु०

ललना-शिशुके लालन-पालनका गीत, जन्मोत्सव और ववाहोत्सवमें 'वधावा'के अवसरपर गाया जाता है। इस गीतकी टेकके रूपमें बहुधा—'आरे मोरे ललना हो, वाजै-लों बधइया कौनी ओर'—जैसी पक्तियोंका व्यवहार होता है। इसी नामका एक वर्ण-वृत्त है, जिसके प्रत्येक चरणमें क्रमशः मगण, मगण और दो सगण होते हैं। दे०—'हठ-योग'।

—र० अ०

ललित—एक गौण अर्थालंकार, जहाँ वर्णनीय वृत्तान्तको न कहकर उसका प्रतिबिम्ब वर्णित किया जाय वहाँ ललित अलंकार होता है। संस्कृतके प्रमुख आचार्योंने ललित अलंकारको स्वतन्त्र नहीं माना है, क्योंकि वे इसका अन्तर्भाव निदर्शनामें मानते हैं। संस्कृत आचार्योंमें अप्पय दीक्षितने इसे स्वतन्त्र अलंकार माना है। 'कुवलयानन्द'के आधारपर ही हिन्दीके आचार्योंने प्रायः इसे स्वीकार किया है। मतिरामने इसकी

परिभाषा दी है।—'वर्त्य वाक्यके अर्थको जहाँ केवल प्रतिबिम्ब।' (ल० ल० ३००)। उदाहरण—'मेरी सीख सिखै न सखि, मोसों उठे रिसाय। नोयो चाहत नीद भरि, सेज अँगार विछाय।' (वही ३०१) अथवा—'अरे विहगम लौट अब तेरा नीद रहा इस वनमें। छोड़ उच्च पदकी उडान वह क्या है शून्य गगनमें।' (मैथिलीशरण गुप्त का०द०), यहाँ नायिका तथा गोपीके द्वारा मुख्य बात छाया रूपमें कही गयी है। जो आचार्य ललितको स्वतन्त्र अलंकार मानते हैं उनका कहना है कि यह अप्रस्तुत प्रशंसासे इसलिए भिन्न है, क्योंकि इसमें वाच्यार्थ प्रस्तुत होता है, समासोक्तिसे इसलिए भिन्न है कि इसमें अप्रस्तुतकी प्रतीति न होकर प्रतिबिम्ब वर्णित होता है, निदर्शनासे यह अन्तर है कि इसमें प्रस्तुत और अप्रस्तुतमें एकताका आरोप नहीं होता। दे०—'सात्विक गुण', नायक, 'स्वभावज अलंकार', नवाँ।

—ध० ब्र० शा०

ललित कला—कलाओंको सामान्यतः दो वर्गोंमें विभक्त किया जाता है—ललित कला तथा उपयोगी कला। ललित कलाके अन्तर्गत वास्तुकला अथवा स्थापत्यकला, मूर्तिकला, चित्रकला, संगीतकला और काव्यकला, ये पाँच भेद माने जाते हैं। इनमेंसे प्रथम तीन अर्थात् वास्तुकला, मूर्तिकला तथा चित्रकलाको दृश्य माना गया है तथा संगीतकला और काव्यकलाको प्रमुखतः श्रव्य कहा गया है। ललित कलाएँ मनुष्यके सौन्दर्य बोधकी विकसित अवस्थाओंकी परिचायक हैं। ललित कलाएँ गौण रूपसे उपयोगी भी हो सकती हैं, परन्तु प्रमुखतः वे अलौकिक आनन्दकी सिद्धिमें ही सहायक सिद्ध होती हैं। इस दृष्टिसे सामान्यतः कला कहनेसे ललित कलाओंका ही बोध होता है।

पाँचों कलाओंमें अपेक्षाकृत श्रेष्ठत्व किसी कलामें प्रयुक्त उपकरणोंकी सूक्ष्मताके आधारपर निर्धारित किया जाता है। इस कसौटीपर ही गेलके अनुसार स्थापत्य अथवा वास्तुकला सबसे निम्न स्तरकी ठहरती है तथा काव्यकला सर्वाधिक उत्कृष्ट सिद्ध होती है। वास्तुकलाको निकृष्टतम माननेका कारण यह है कि उसमें प्रयुक्त उपकरण ईंट, रोड़ा, चूना आदि एकदम मूर्त हैं, अतः कलाकारकी कल्पना उसमें पूरी अभिव्यक्ति नहीं पाती। वास्तुकलाके बाद मूर्तिकला आती है। इसके उपकरण पत्थर, छेनी, आदि वास्तुकलासे तो कम मूर्त हैं, पर फिर भी उनमें सूक्ष्मताका अभाव है। चित्रकलाके उपकरण अपेक्षाकृत सूक्ष्म हैं, किन्तु कागज, रंग, कूची आदिका मूर्त स्वरूप काफी स्पष्ट है। संगीत कलामें केवल ध्वनिसंयोजनके आधारपर रस-सृष्टि होती है और काव्यकलामें तो केवल शब्द (जो मात्र प्रतीक हैं) शेष रह जाते हैं, जिनको उपकरण बनाकर कवि अपनी सृष्टि करता है।

कुछ विद्वान् काव्यकलाकी अपेक्षा संगीतकलाके उपकरणोंको अधिक सूक्ष्म मानते हैं और इस दृष्टिसे काव्य-कलाकी तुलनामें संगीतको श्रेष्ठतर मानते हैं। इस मतके अनुयायियोंका कहना है कि शब्दोंका तो प्रतीक होनेपर भी निश्चित अर्थ होता है जो मूर्त पदार्थोंसे सम्बद्ध रहता है, पर संगीतमें तो केवल ध्वनियोंके आरोह-अवरोहसे ही

निश्चित रमकी सृष्टि की जाती है।

—रा० स्व० च०

ललित साहित्य—प्राचीन साहित्यमें 'साहित्य' के पर्यायके रूपमें 'वाङ्मय' शब्दका उपयोग होता था और 'शास्त्र' तथा 'काव्य' उसके दो प्रकार थे। शास्त्रको आधुनिक परिभाषा में यदि हम 'उपयोगी साहित्य' कहें तो काव्यको 'ललित साहित्य' या 'सरस साहित्य' कहेंगे। 'ललित साहित्य' में साहित्यकी वे सब कीटियाँ आयेंगी जिनमें बोधपक्ष उतना प्रधान नहीं, जितना भावपक्ष, अर्थात् जिनमें बुद्धिकी अपेक्षा हृदयकी स्पर्श करनेकी सामर्थ्य अधिक है। गद्य और पद्य, दोनोंमें ही ललित साहित्यकी सृष्टि सम्भव है, शर्त है लालित्य, अर्थात् सौन्दर्यनिष्ठा। काव्य, उपन्यास, कहानी, नाटक, रेखाचित्र, वर्णनात्मक गद्य-पद्य ललित साहित्यके अन्तर्गत आयेंगे। ललित साहित्यमें शैलीगत लालित्यका आग्रह कदाचित् अधिक है। परन्तु वास्तवमें ललित कला में जिस प्रकार उपयोगी कलाका वैपरीत्य है, उसी प्रकार कदाचित् इस विरोधको ध्यानमें रखते हुए 'ललित साहित्य' और 'उपयोगी साहित्य' शब्दोंका प्रचलन हुआ। प्राचीनतम युगोंसे साहित्यके दो उद्देश्य रहे हैं—कलात्मक सौन्दर्य और तज्जन्य आनन्द एवं उपयोगिता। ये दोनों प्रयोजन परस्पर विरोधी-नहीं लगते हैं। ऊपरसे विचार करनेपर दोनों प्रयोजनोंमें कोई सगति नहीं दिखलाई देती और इसी विरोधके आधारपर ललित साहित्यको उपयोगी साहित्यसे पृथक् और विरोधी माना जाता है। परन्तु फिर भी यह निश्चित रूपसे कहा जा सकता है कि साहित्यके ललित रूपमें भी एक सूक्ष्म ढंगकी उपयोगिता है, जिसकी विवेचना नीति और मानन-शास्त्रोंके आधारपर की जा सकती है। ललित साहित्यमें उस वृत्तिकी प्रधानता रहती है, जिसे भगत् मुनिने 'नाट्यशास्त्र' में 'क्रीटनीयक' कहा है। विश्रान्तिजनन अथवा विनोदकरण ललित साहित्यके अन्य हेतु कहे गये हैं। यह निश्चित है कि ललित साहित्यमें कलात्मकता, सौन्दर्यत्व, कल्पना-विलास, भावना-परिष्कार आदिका महत्त्व अधिक है और तत्त्वज्ञान, इतिहास, नमाजशास्त्र और अन्य ज्ञानमूलक साहित्य-चेष्टाओंका बोध है। यह शब्द 'सरस साहित्य' के समानार्थ प्रयुक्त होता है। (दि०—'सरस साहित्य') —रा० म०

लॉगुर—'लॉगुर' अथवा 'लॉगुरिया' ब्रजमें गाये जानेवाले देवीके गीतोंका एक प्रकार है। 'लॉगुर' अथवा 'लॉगुरिया' इन गीतोंमें एक पात्र वनकर आता है। वह अपने वैचित्र्यके कारण अधिक आकर्षक है। ब्राह्मणका बालक लॉगुर तुलसी-के पेड़से उत्पन्न होकर माताका आशकारी पुत्र है। वह अधिक खाता है, गोजेका बड़ा पिवैया है, उज्जरियाको विलमाता है और अनोखे काम करता है। लियाँ अपने गीतोंमें उसपर पति-भावका आरोप करती हैं। कहीं वह छोटा है, नौ कहीं बड़ा। लॉगुरका हर गीत 'लॉगुर' अथवा 'लॉगुरिया' के शब्द टेकवद् धारण किये चलता है। हास्य, व्यंग्य, विनोद, प्रणय आदि सभी लॉगुर गीतोंमें व्यक्त हुए हैं। देवीका विशेष प्रिय होनेके कारण भक्तोंको भी कदाचित् लॉगुर इसीलिए प्रिय हो गया है। गीतोंके 'लॉगुर'का आरोप एक-दो उदाहरणसे स्पष्ट है—(१) 'करीलीवाली नदिया बहाये लिये जाय। जब नदिया मेरे पाँयन आयी,

सम्हारि वारे लॉगुरिया।' (२) 'उरदकौ मारौ लॉगुरिया मरि-मरि जाय। लॉगुर तुम लोटा हम डोर, नरकि आओ जायी वनमें।' यों तो लॉगुर अथवा 'लॉगुरिया' देवीका पुत्र माना गया है, पर लियाँ भक्ति और श्रद्धाके साथ उसका नाम ले-लेकर रसिकताका आरोप करती है। —ज्या० प०

लाटानुप्रास—शब्दालंकार, अनुप्रासका भेद 'लाट' एक देशविशेष तथा उसके निवासियोंका नाम है। लाट देशके निवासियोंको यह अलंकार अत्यन्त प्रिय रहा होगा, अतः उनके नामपर इनका नाम 'लाट' पड़ा।

'प्रायेण लाटजनप्रियत्वात् लाटानुप्रास' (मा० ड० १०. ६ वृ०)। इसमें अनेक शब्दोंकी आवृत्ति होती है, अर्थात् वाक्यकी भी और एक शब्दकी भी। जहाँ शब्द और अर्थकी आवृत्ति हो, अर्थात् जहाँ एकार्थक शब्दोंकी आवृत्ति तो हो, परन्तु अन्वयमें अभिप्रायकी भिन्नता हो। इसे शब्द या पदोंकी आवृत्तिके कारण शब्दानुप्रास या पदानुप्रास भी कहते हैं। इसका विवेचन भानुदत्तने अनुप्रासके अन्तर्गत और उद्धृतने स्वतन्त्र भेदके रूपमें किया है। भानुदत्तने इसकी परिभाषा निम्नलिखित प्रकारसे की है—'शब्दस्तु लाटानुप्रासो भेदे तात्पर्यमात्रतः।' (का० प्र० ९. ८१), जिसमें समानार्थक किन्तु भिन्न तात्पर्यवाले शब्दोंका सादृश्य हो।

भिखारीदासकी परिभाषा इस प्रकार है—'एक शब्द बहु बार जहाँ, सो लाटानुप्रास। तात्पर्यते होत है, और अर्थ प्रकाम।' (का० नि० १९)। हिन्दीमें जसवन्त सिंहने 'भाषाभूषण' में मर्मद तथा विश्वनाथके आधारपर 'शब्द अर्थके भेदों, भेद बिनाहू सोय' लक्षण दिया है। भूषणकी परिभाषा—'भिन्न अभिन्न पदन सौ' (शि० भू० ३५५) अस्पष्ट है। कुलपतिने शब्दसाम्यका आधार माना है।

इस अलंकारमें कहीं-कहीं सम्पूर्ण वाक्यकी आवृत्ति होती है—'औरनके जाँचे कहा, नहीं जाँच्यो सिवराज। औरनके जाँचे कहा जो जाँच्यो सिवराज।' (शि० भू० ३६४)। इसमें दोनों वाक्योंमें अन्वयसे अर्थभेद है। पदोंकी आवृत्ति जो कभी स्वतन्त्र और कभी समासके होते हैं। पदका उदाहरण—'करि कलना करुनायतन' (का० क०) और समस्त पदका उदाहरण—'भन-भृगया करि भृग-धगी, भृग-भद बँदी माल। भृगपति-लक भृगाक-मुख, एक लिये भृग-वाल।' (का० नि० १९)। इस अलंकारका प्रयोग चमत्कारवादी कवियोंमें ही मिलता है। छेक और वृत्ति अनुप्रासमें वर्णोंकी आवृत्ति होती है, परन्तु लाटमें शब्दोंकी। छेकमें अनेक वर्णोंकी एक ही बार आवृत्ति होती है और वृत्तिमें अनेक बार। यमक अलंकारमें भी पदों या शब्दोंकी आवृत्ति होती है, परन्तु आवृत्त पद या शब्द भिन्नार्थक होते हैं। लाटमें आवृत्त पद या शब्द एकार्थक ही होते हैं। —वि० स्ना०

लाटी रीति—दे०—'रीति', चौथी।

लावनी—'सगीत राग कल्पद्रुम' के अनुसार लावनी (लावणी) उपराग है—'लावणी जोगिया जगी अहग सुहाना कोल्हिका'। यह देशी रागके अन्तर्गत है। देशी रागके सम्बन्धमें कहा गया है कि भिन्न भिन्न देशोंमें जो भिन्न-भिन्न नाम धारण करे वह देशी राग है—'देगे देगे भिन्ननाम तदेगीगानमुच्यते' (रा० १. पृ० १७)। टीपक

रागकी भार्या देशी रागिनीसे इसमें भिन्नता है, क्योंकि देशी रागको ग्राम्य राग भी कहा जाता है। स्पष्ट है कि लोकगीतोंसे इसका विकास हुआ है, जिसका संस्कृतानुकरण लावणीमें मिलता है। इसका सम्बन्ध लावनी देश- (लावानक) से था, जो मगधके समीप था एवं उसी देशसे सम्बद्ध होनेके कारण इसका नाम लावनी पड़ा। मियाँ तानसेनने जिन मिश्रित रागिनियोंको शास्त्रीयता प्रदान की थी, उनमेंसे लावनी भी थी। कुछ लोगोंकी वारणा है कि निर्गुण भक्तिधाराके साथ इसका सम्बन्ध था। वस्तुतः लोकरागिनी होनेके कारण इसे लोक-कवियोंने अपनाया। सगुण-निर्गुणका इसमें विभेद उपयुक्त नहीं है। लावनीके कई वर्ग होते हैं—लावनी भूपाली, लावनी देशी, लावनी जगला, लावनी कलागटा, लावनी रेखता आदि। कवीरके कुछ गीतोंकी परिगणना लावनीके अन्तर्गत हुई है, किन्तु ग्रन्थावलीमें यह नाम नहीं मिलता। प्राचीन कवियोंमें हस्तिराम, हरिदास, रसरग, कृष्णानन्द आदि लावनीके प्रसिद्ध कवि हुए हैं। लावनी रेखताका उदाहरण है—‘गोरी एक बनी है हृद वेश, शिरपर लटके लम्बे केश। अदासे चली है मुख मोर, अँचरा दिया है उरसे छोर।’ वल्लभचन्द्र-लिखित लावनी कलागटा है—‘हनुमान वीर वका, जिनका मुलकोंमें डका, हुक्म पाय कूदि गये लका, उठी जब रावणके शका।’ भारतेन्दु-कालमें लावनीवार्जोंके दगल होते थे और भारतेन्दुने भी लावनीकी रचनाएँ की थीं, जिनका समग्र ‘फूलोंका गुच्छा’ नामका संकलनमें हुआ है। कुछ लावनियाँ ‘प्रेमतरंग’, ‘प्रेम-प्रलाप’ आदि ग्रन्थोंमें भी संकलित हैं। कुछ लावनियाँ रेखताके दगकी हैं—‘तुझे कोई कावेमें छाजिर कोई दैरमें बतलाता, भूले हैं सब अछूमे वेशक इनके फर्क पड़ा।’ और कुछ लावनियाँ प्रचलित भाषामें—‘मोहिं छोड़ि प्रान-प्रिय कहूँ अनन्त अनुरागे।’ प्रतापनारायण मिश्र भी लावनीवार्जोंकी संगतिमें रहते थे और उन्होंने भी इसकी रचनाएँ की हैं। —रा० खे० पा० लाहूत-दे० ‘सफी मार्ग’।

**लिंगवैचित्र्यवक्रता-दे०**—‘पदपूर्वाध्वक्रता’, पाँचवों प्रकार’।

**लिट्रेचर**—लिपिवद्ध सम्पूर्ण सामग्रीके लिए ‘लिट्रेचर’ शब्दका प्रयोग होता है, जिसे संस्कृत वाङ्मयका समानार्थक माना जा सकता है। सामान्य अर्थोंमें मुद्रित सूचना, उपयोगी साहित्य अथवा समग्र रचनाके लिए इस शब्दका उपयोग होता है, जैसे, किमी विशिष्ट विषयका साहित्य। टिनडेलने इस शब्दका इस सन्दर्भमें प्रथम बार उपयोग किया था। प्रतीकवादी कलाकार इस शब्दका उपयोग लाइनके अर्थमें करते हैं, जिससे परम्पराबद्धता एवं भावशून्य अर्थविवृतिकी ओर संकेत होता है। वरलैं जैसे प्रतीकवादी शुद्ध काव्यको ही वास्तविक मानते हैं, शेष जो कुछ है, लिट्रेचर-मात्र है। परन्तु इन दोनों अतिथियोंके बीचमें एक संकुचित अर्थ भी है, जिसके अनुसार ‘लिट्रेचर’ शब्द ‘साहित्य’ या ‘काव्य’का द्योतक है। (दे०—‘साहित्य’, ‘उपयोगी साहित्य’, ‘काव्य’ ‘काव्य-कला’, ‘ललित साहित्य’, ‘सरस साहित्य’।) —रा० भ०

**लिविडो**—लिविडो शब्द लैटिन भाषाका है, जिसका अर्थ

कामुकता है। फ्रायडने आरम्भमें इस शब्दका प्रयोग उसके मौलिक अर्थमें ही किया, किन्तु आगे चलकर मनो-विश्लेषणमें उमका प्रयोग शक्ति अथवा सम्पूर्ण जीवनी-शक्तिके सामान्य अर्थमें होने लगा। विशेष सन्दर्भोंमें, जैसे उभयलिंगी लिविडो, समलिंगी-प्रेम, लिविडोके विकासके स्तरोंके विवेचनमें यह शब्द अब भी मौलिक अर्थमें प्रयुक्त होता है। हिन्दी भाषामें अभीतक इस शब्दके लिए कोई उत्तम पर्याय रूढ़ नहीं हो सका है। व्यापक अर्थमें लिविडो जीवन, प्रेम और क्रियाशीलताके प्रति अदम्य पिपासाको व्यक्त करती है और तृष्णा शब्द सम्भवतः इस भावके समीपतम है। भगवान् बुद्धने तृष्णा शब्दका प्रयोग कुछ इसी अर्थमें किया है।

फ्रायडके अनुसार (दे०—‘फ्रायडवाद’, ‘मनोविश्लेषण’) लिविडो केवल प्रौढ़ कामुकता नहीं है, वह सभी प्रकारका प्रेम है, चाहे वह प्रेम माता-पिता, भाई-बहन, मित्र, सन्तान, देश और आदर्शके लिए हो या स्वयं ईश्वरकी भक्ति हो। कला, साहित्य, धर्म, विज्ञान आदि लिविडोसे ही अनु-प्राणित हैं। लिविडो-तृष्णा-की तृप्ति होती रहना मानसिक स्वास्थ्यके लिए अनिवार्य है। किन्तु फ्रायडका यह मत नहीं है कि उसकी तृप्ति केवल कामुकताके स्तरपर स्वेच्छा-चार द्वारा ही हो सकती है। समाजमें कामुकताकी निर्वन्ध तृप्ति सम्भव नहीं है। यदि वह सम्भव भी होती तो व्यक्ति तथा समाजके लिए अन्ततः हानिकर होती। अतएव जब लिविडोका सम्यक् समाजीकरण (दे०) अथवा उदात्तीकरण नहीं हो पाता, व्यक्तिके अनेक मानसिक व्याधियाँ उत्पन्न हो जाती हैं। अनहद लिविडो अवाछनीय मार्गोंसे फूट पड़ती है। शिशुकी भोति आदिमानव भी अपने शरीरमें ही प्रसूत सवेदनमें वड़ा रस लेता है। वह आत्मरति-प्रेमी होता है। विशिष्ट संवेदनको उत्पन्न करनेके लिए वह अपनी शक्ति का अपार क्षय किया करता है, जिससे समाजको कोई लाभ नहीं होता। इसलिए सभ्यता और संस्कृतिका एक प्रमुख उद्देश्य व्यक्तिगत शक्तिके इस वासनात्मक क्षयको रोककर उसे समाजोपयोगी कार्योंमें लगाना है। इसका अभिप्राय यह नहीं है कि सामान्य प्रौढ़ मानवके यौन जीवनकी पूर्ण उपेक्षा की जा सकती है। उसके दुष्परिणाम ही होते हैं। असम्यक् अति उदात्तीकरण अथवा तापस जीवनके अपने खतरे हैं।

फ्रायडने लिविडोको तीन भागोंमें बाँटा है—ईडिपस या एलेक्ज़ा मनोग्रन्थि, स्वपीडन और परपीडन।

—आ० रा० शा०

**लिरिक-दे०**—‘गीतिकाव्य’।

**लीला १**—वल्लभाचार्यने अपने शुद्धाद्वैतवाद और पुष्टि-मार्गी भक्ति-सिद्धान्तोंके आधारपर ‘श्रीमद्भागवत’के तृतीय स्कन्धकी ‘सुबोधिनी टीका’में भगवान्की लीलाकी व्याख्या की है। विलासकी इच्छाका ही नाम लीला है। कार्य-व्यतिरेकसे अर्थात् कार्यसे रहित यह कृतिमात्र है। इस कृतिके बाहर कोई कार्य उत्पन्न नहीं होता। उत्पन्न किये गये कार्यमें कोई अभिप्राय नहीं होता। इसमें कर्ताका कोई प्रभाव भी नहीं उत्पन्न होता। किन्तु अन्तःकरणके पूर्ण आनन्दपूर्ण उल्लासमें कायोत्पत्तिके सदृश कोई क्रिया उत्पन्न



होती है। यही भगवान्की लीला है। लीलाका लीलानन्दके अतिरिक्त और कोई प्रयोजन नहीं है। सृष्टि और प्रलय भगवान्की लीला ही है।

पुष्टिमार्ग(डि०)के अनुसार सच्चिदानन्द ब्रह्मके मुख्य तीन स्वरूप होते हैं—१ पूर्ण पुरुषोत्तम २म अथवा आनन्द-रूप परब्रह्म श्रीकृष्ण, २ अक्षर ब्रह्म जो गणितानन्द अर्थात् नीमित आनन्द बालरूप है। यह दो रूपोंमें प्रकट होते हैं—एक पूर्ण पुरुषोत्तमका अक्षर धाम तथा दूसरा काल, कर्म, स्वभावके अनुसार प्रकट होनेवाले जीव तथा अनेक देवा-देवताओंके रूपमें परिणत होनेवाला रूप और ३ अन्तर्वासी रूप। पूर्ण पुरुषोत्तम परम रूप परब्रह्म श्रीकृष्ण गोलोक या अक्षर धाममें नित्य आनन्द-लीलामें मग्न रहते हैं। वहाँ नित्य वृन्दावन नित्य यमुना, नित्य गोपी, नित्य विहारका आनन्द रहता है। उनकी यह नित्यलीला अवतार दशाकी लीला कही जाती है। अवतारदशामें उनका गोलोक ब्रजमें पृथ्वीपर उतर आता है और वे गोपानाओंके साथ ब्रजकी आनन्द-कैलमें मग्न दिखाई देते हैं। उनकी यह लीला भी बिना किसी प्रयोजनके लीलाके आनन्दके लिए ही होती है। इसलिए इसे अहेतु लीला कहते हैं। इस रूपमें श्रीकृष्ण रनेश और पुष्टिपुरुषोत्तम कहे गये हैं। वे लोक-वेदकी मर्यादामें अतीत हैं। श्रीकृष्णका इस रूपमें ब्रजमें प्रकट होना न तो गुणावतार है, न अशावतार या कलावतार। वे तो स्वयं माझाव भगवान् हैं। यह विचार 'श्रीमद्भागवत'के 'एते चाशकला पुंस कृष्णस्तु भगवान् त्वयन्' कथनपर आधारित है, जिसके अनुसार भगवान्के अन्य सभी अवतार अश-कलावतार हैं। श्रीकृष्ण अवतार नहीं, स्वयं अवतारी हैं। परन्तु श्रीकृष्णके लीला-वतार या रसावतारसे भिन्न बहुभाचार्यने उनके मर्यादावतार-को भी स्वीकार किया है। इन रूपमें वे अन्य अवतारोंकी भाँति वासुदेव, सकर्षण, प्रद्युम्न और अनिरुद्ध-रूपसे चतुर्व्यूहात्मक हैं और मर्यादापुरुषोत्तम कहे जाते हैं। मर्यादापुरुषोत्तमरूपसे उनका प्रयोजन वेद-धर्मकी रक्षा तथा मर्यादावादी स्थापना होता है। श्रीकृष्णके चार व्यूहोंमें वासुदेव मोक्षदल, सकर्षण दृष्टीके नष्टारकर्ता, प्रद्युम्न सृष्टि-रक्षक और पालनकृता तथा अनिरुद्ध धर्म रक्षक और धर्मके उपदेष्टा हैं। इस प्रकार श्रीकृष्णका अवतार दो रूपोंमें माना गया है। मथुरापति, द्वारकाधीश, देवकीनन्दन, वासुदेव कृष्ण मर्यादापुरुषोत्तम हैं। ४मी रूपमें उन्होंने ब्रजमें भी अनेक असुरोंका सहार किया था। परन्तु नन्द, यशोदा, गोप और गोपीके प्रिय कृष्ण सदा रसेश्वर पुष्टिपुरुषोत्तम हैं। वे ब्रजमें अपनी अवतरित लीलाका विस्तार आनन्दके त्रेतु ही करते हैं।

जैसा कि ऊपर कहा गया है, यह नम्र चराचर सृष्टि भी भगवान्की लीला है। यह सच्चिदानन्द ब्रह्मके अपार रूपसे उस समय प्रकट होती है जब पूर्ण पुरुषोत्तम परब्रह्म-को, जो अपने अपार धाम गोलोकमें नित्य एकरस आनन्दमें मग्न रहता है, एकसे अनेक होनेकी इच्छा होती है। सृष्टि सच्चिदानन्द ब्रह्मकी सत् अश्रुपा है, जो सत्त्व, रज और तम, तीन गुणोंमें मिलकर बनती है। ये गुण प्राकृत हैं, परन्तु स्वयं ब्रह्मकी मत् शक्तिके ये गुण अप्राकृत हैं और

क्रमशः ब्रह्मा, विष्णु और महेश अपारब्रह्मके गुणावतार कहे गये हैं। इनके अतिरिक्त अपारब्रह्मके अशावतार या कलावतार भी अनेक हैं—वामन, वराह, मतस्य, परशुराम, राम आदि अशावतार ही हैं।

ब्रजमें भगवान्की लीला भावभेदके अनुसार अनेक प्रकारकी होती है। मुरय भाव दास्य, वात्सल्य, मस्य और माधुर्य हैं। इनके आधारपर भक्तोंकी प्रीति प्रेम अनुरूपा है और कान्ता या मधुर रतिके लिए भगवान् अपनी अनेक प्रकारकी लीलाका विस्तार करते हैं। उनकी बाललीला प्रीति-रतिकी, गोचारण लीला प्रेम-रतिकी और किशोर लीला, जो गुप्त और रहस्यपूर्ण है, कान्ता या मधुर रतिकी पोषक है। दास्य भावकी प्रीति-रति तो वस्तुतः भगवान्के ऐश्वर्य-रूपके प्रति होती है, अतः कृष्ण-भक्ति-सम्प्रदायोंमें उसे विशेष महत्त्व नहीं दिया गया है। फिर भी अन्य भावोंकी नकलिन करनेवाली लीलाओंमें प्रायः भगवान् अपने माहात्म्य-ज्ञानके हेतु अपना ऐश्वर्यरूप भी किंचित् झलका देते हैं और विभिन्न भावोंके भक्तगण उस क्षण उनके प्रति दैन्यकी भावना एक एक प्रकारसे सचारी भावके रूपमें अनुभव करने लगते हैं।

यद्यपि पुष्टिमार्गमें गोपाल कृष्णके बालरूपकी ही प्रकटत वैधानिक मान्यता है, परन्तु उनकी किशोर भावका उपामनाका भी विशद विस्तार पुष्टिमार्गीय भक्तोंके काव्योंमें मिलता है। वत्सलमत(दे०—'अष्टछाप')में मधुरभाव-के भक्त सखीरूप होने हैं। राधिका इन सखियोंमें सर्वोपरि है, वस्तुतः वे स्वामिनीजी ही कही जाती हैं। कृष्णके मुख्य सखा आठ हैं और उनकी सखियाँ भी आठ हैं। इनके अतिरिक्त असख्य सखा और सखियाँ हैं। अष्टछापके कवि, जो कृष्णके अष्टसखा कहे जाते हैं, रात्रिकालीन कुजलीलामें नखीरूप हो जाते हैं।

चैतन्य-सम्प्रदायके अनुसार भगवान् अपनी स्वरूप-शक्तिके साथ लीलामें प्रवृत्त होते हैं। वे अपनी आह्लादिनी शक्ति राधा तथा उनकी सखियों गोपियोंके साथ लीला करते हैं। यह लीला दर्पणमें प्रतिबिम्बके साथ बालककी ऋणके समान है। जीव भगवान्की इस लीलाका द्रष्टा रहता है। वह उस लीलारसमें तभी सम्मिलित हो सकता है जब वह गोपियोंकी सेविकाओंके पास पहुँचकर उनकी सेवा करके उनकी कृपाका अधिकारी बन जाय और गोपियाँ उसे कृपा करके हावभावमयी राधाके निकट पहुँचा दें। उस अवस्थामें उनका जीवत्व नष्ट हो जाता है और वह स्वरूप-शक्तिके रूपमें परिणत हो जाता है।

भगवान् श्रीकृष्ण लीलारसके विस्तारके लिए एक साथ ही बाल, पौगण्ड, किशोर और यौवन किसी भी अवस्थामें प्रकट हो सकते हैं। ये सब अवस्थाएँ एक साथ ही चलती हैं। भावके अनुसार वे तत्तत् अवस्थामें भक्तोंको प्राप्त हो जाते हैं, परन्तु उनका किशोररूप ही कृष्ण-भक्तोंका सर्वाधिक प्रिय और वरेण्य रूप है। वे सर्व किशोर माने गये हैं।

श्रीकृष्णकी मुख्य रूपमें दो प्रकारकी किशोर-लीलाएँ हैं—एक कुजलीला और दूसरी निकुजलीला। कुजलीलाका न्यायी भाव श्रीकृष्ण-रति है, आलम्बन श्रीकृष्ण तथा आश्रय

गोपियाँ हैं। गोपियाँ उपपत्ति(जार)के रूपमें श्रीकृष्णसे परकीया-भावकी विरहप्रधान रति करती हैं। राधावल्लभीय सम्प्रदाय(दि०)में इस लीलाके रसको ब्रज-रस कहा गया है। कुजलीलाका ही दूसरा नाम ब्रजलीला भी दिया गया है। यह ब्रज-रसका क्रीडा-विनोद श्रीकृष्ण-अवतारकी लीला है, अवतारीकी लीला नहीं। अतः यह नित्य नहीं है, अवतार-दशामें ही प्रकट होती है। इससे भिन्न नित्य-विहारी श्रीकृष्णकी निकुजलीला देश और कालसे परे अखण्ड एक-रस होती है। निकुजलीलाका नाम निकुजरस या वृन्दावन रस है। यह लीला अत्यन्त गोप्य और रहस्यपूर्ण है। इस लीलामें प्रेमसत्त्वरूप श्रीकृष्ण अपने चार अंगों—श्रीराधा, श्रीकृष्ण, श्रीवृन्दावन तथा सखियोंके साथ प्रकट होकर निरन्तर प्रेम-केलियें मग्न रहते हैं। उस क्रीडामें वियोगका भ्रम भी नहीं पैदा हो सकता। स्व-परके भेदसे रहित नित्य मिलनका, अखण्ड आनन्दके रूपमें वृन्दावन-रस निष्पन्न होता है। राधावल्लभीय मतके अनुसार इस वृन्दावन-रसमें राधा-रति स्थायी भाव है, राधा आलम्बन तथा श्रीकृष्ण आश्रय है। इस प्रकार इसमें राधा-की प्रधानता है। परन्तु गौडीय वैष्णव मतमें निकुजलीलाकी भावाश्रय श्रीराधिका तथा आलम्बन श्रीकृष्ण माने गये हैं।

नित्य और अवतरित लीलाके अतिरिक्त लीलाका एक रूप अनुकरणात्मक भी है। इसमें भक्तगण श्रीकृष्णकी आनन्दलीलाका अभिनय करके अपने-अपने भावको दृढ़ करते हैं। अनुकरण-लीला श्रीकृष्णकी रामलीलाके रूपमें प्रस्तुत की जाती है। रासलीलामें केवल उसी रासका अभिनय नहीं होता जो श्रीकृष्णने 'भागवत'में वर्णित चौरहरण-लीलाके समय दिये गये वचनके अनुसार शरत्-पूर्णिमाकी रातमें गोपियोंके साथ किया था, वरन् श्रीकृष्णकी अन्य लीलाएँ—माखन-चोरी, गोवर्धन, कालियदमन, चौरहरण, सर्पदशन, पनघट, दान आदि भी अभिनीत होती हैं। राममण्डलियाँ इन लीलाओंकी प्रेमी भक्तोंके सम्मुख प्रायः खुली रगशालामें प्रदर्शित करती हैं (दि०—'रासलीला')।

—ब्र० व०

लीला २—यौवन-कालमें स्त्रियोंके शरीरज, प्रयत्नज और स्वभावज वर्णोंमें विभक्त वीस अलंकार माने गये हैं। दस स्वभावज अलंकारोंमेंसे लीला भी एक अलंकार है। नायिकाका अपने मधुर अंगोंकी चेष्टाओं द्वारा प्रिय(नायक)के वाग्वेषचेष्टादिका शृंगारिक अनुकरण करना लीला कहलाता है। आचार्यों ने लीलाके तीन भेद माने हैं—१ स्वगता—उपर्युक्त परिभाषा स्वगता लीलाकी ही है, २ सखीगता—जब नायिका सखीसे नायकके प्रेमालाप, वेशभूषा तथा चेष्टादिका अनुकरण करवाती है, ३ स्वप्रियता—जब नायिका नायकसे अपने रूप और चेष्टादिका अनुकरण करवाती है और स्वयं भी नायकके वचन, वस्त्राभूषण, रूप और क्रियाओंका अनुकरण करती है।

लीला रासलीला, रामलीला और हनुमानलीला जैसे लीलानाट्यरूपोंका भी अर्थ-शापन करती है। दि०—'स्वभावज अलंकार', पहला।

—वि० रा०

लीलावतार—परमात्मशक्तिके २४ अवतार, जिनका उद्देश्य ससारमें 'गीता'(अ० ४ ८)में वर्णित कार्य होता

है, लीलावतार कहलाते हैं। (विस्तारके लिए दे०—'अवतार'।)

—वि० मो० श०

लीलावती—मात्रिक सम छन्दका एक भेद। 'प्राकृत-पैगलम्'(१० १७७)के अनुसार इसमें विना गुरु-लघुके विचारके ३२ मात्रा प्रतिचरणमें होती है। यह छन्द पद्ध-रियाका दूना है। कई कवियोंने इसका नाम लीला दिया है, पर इस नामके दो भिन्न छन्द १२ तथा २४ मात्राके भिखारीदास (छन्दोर्णव पृ० २० ३१) और भानु(छ० प्र० पृ० ४४ ६०)ने माने हैं। प्रस्तुत छन्दका प्रयोग सूदन (सु० च०), सदानन्द (रा० भ० सि०) तथा रघुराज(रा० स्व०)ने किया है। उदा०—'ताको नित्त गैये सहजहि लहिये चार पदारथ मन माये।' (छ० प्र० पृ० ७३)।

लुप्तोपमा—दे०—'उपमा', चौथा प्रकार।

लुब्धापत्ति—दे०—'प्रोढा', (नायिका)।

लेख—दे०—'निबध', 'आर्टिकल'।

लेश—अप्रस्तुत प्रशंसाके निकटका एक गौण अलंकार। सर्वप्रथम दण्डीने इस अलंकारका उल्लेख करते हुए कहा—'लेशमेके विदुर्निन्दा स्तुति वा लेशत कृतान्।' (काव्या० २. २६८), अर्थात् अशमात्रमें निन्दाकी स्तुति एवं स्तुति-को निन्दा करना लेश अलंकार है। प्रतीत होता है कि इस परिभाषाके निन्दा एव स्तुति पदों द्वारा अन्य अलंकारोंसे भ्रम हो जानेकी सम्भावना निहित होनेके कारण रुद्रदेने दोष एव गुण शब्दोंका प्रयोग किया (काव्या० ७ १००)। अप्रय दीक्षितके समयतक कदाचित् लेश एव अप्रस्तुत-प्रशंसा और व्याज-स्तुतिमें भ्रम होने लगा होगा जिसकी व्याख्यामें लक्षणकारिकोंके अतिरिक्त वृत्तिमें इन सबके भिन्न अर्थोंपर प्रकाश डाला गया है। हिन्दीके आचार्योंने प्रायः इसका लक्षण इस रूपमें दिया है—'जहाँ दोष गुण होत है, जहाँ होत गुण दोष।' (ल० ल० : ३२४)। गुण तथा दोषके आधारपर इसके दो भेदोंका उल्लेख भी किया गया है। दासने दोनोंकी परिभाषा भी अलग दी है।

'कुवलयानन्द'का उदाहरण है—'यद्यपि सम्पूर्ण अन्य पक्षी स्वच्छन्दचारी रूपसे उड़ते हैं, पर हे शुक, तुम्हारी मधुर वाणीका फल यह हुआ कि तुम पंजरबद्ध हो।' (७२)। यह गुणसे दोषका उदाहरण है। और भी—'प्रतिविम्बित तो विम्बमें, भूतल मयी कलक। निज निर्मलता दोष यह मनमें मानि मयंक।' (ल० ल० ३२६)। दोषसे गुणका उदा०—'रहिमन विपदा हूँ भली, जो धोरे दिन होय। हित अनहित या जगतमें, जानि परतु सब कोय।' स्पष्टतः जहाँ व्याजस्तुतिमें स्तुतिका गम्यार्थ निन्दा एव निन्दाकी स्तुति होती है वहाँ गुणविशेषकी अवगुणके रूपमें तथा दोष-विशेषकी गुणके रूपमें अशमात्रमें कल्पना होनेसे लेश अलंकार होता है। अव प्रश्न होता है कि लेशमें और अनुश्रा एव तिरस्कारमें क्या भेद है? ऐसा प्रतीत होता है कि जहाँ अनुश्रा तथा तिरस्कार व्यक्तिगत इच्छाकी प्रतीति कराते हैं वहाँ लेश उसकी कल्पनाकी। (दि०—'अनुश्रा', 'तिरस्कार')।

—ज० कि० व०

लोक—शब्दकोशोंमें लोक शब्दके कितने ही अर्थ मिलेंगे,

जिनमेंसे साधारणतः दो अर्थ विशेष प्रचलित हैं। एक तो वह जिसमें इहलोक, परलोक अथवा त्रिलोकका ज्ञान होता है। वर्तमान प्रसंगमें यह अर्थ अभिप्रेत नहीं। दूसरा अर्थ लोकका होता है जनसामान्य—इसीका हिन्दी रूप लोग है। इसी अर्थका वाचक 'लोक' शब्द साहित्यका विशेषण है। किन्तु इतनेमें लोकका वह अभिप्राय प्रकट नहीं हो पाता जो साहित्यके विशेषणके रूपमें वह प्रदान करता है।

वास्तवमें साहित्यको यह एक नया विशेषण मिला है। भाषाकी दृष्टिसे साहित्यका भेद हमें विदित है। हम हिन्दी साहित्य, बँगला साहित्य, अँग्रेजी साहित्य कहने और समझनेके अभ्यन्त हैं। वैसे ही स्थल-भेदसे भी साहित्य हमारे लिए अपरिचित नहीं, भारतीय साहित्य, यूरोपीय साहित्य आदि। भाषा और स्थलके भेद भौगोलिक हैं, किन्तु यह लोकसाहित्य किस प्रकारका साहित्य है? लोक विशेषण किस अन्य प्रकारके साहित्यकी सम्भावना मानता है? ये प्रश्न हैं। भारतीय साहित्यमें तो हमें परम्परासे 'लोक' और 'वेद'का कुछ विभेद विदित होता है। लोक-परिपाटी और वेद-परिपाटी जैसे दो पृथक् परिपाटियाँ हैं। 'महाभारत'में लोक-वेद-विधिमें विरोधको बताने-वाले कई काव्य मिलते हैं—'वेदाच्च वेदिका' शब्दा सिद्धा लोकाच्च लौकिका।' 'भगवद्गीता'में—'अतोऽस्मि लोके वेदे च प्रथित पुरुषोत्तम।' आदि।

लोक तथा वेदका पुराना अन्तर यह बताता था कि जो वेदमें स्पष्ट नहीं है, वह यदि लोकमें हो अथवा जो वेदमें है उसके अतिरिक्त लोकमें हो, वह लौकिक है। यहाँ साहित्यमें लोक अथवा लौकिक किसी अवहेलना अथवा उपेक्षाका भाव प्रकट नहीं करता। यद्यपि लोकसाहित्यका लोक वेदसे एक भिन्नताका भाव तो प्रकट करता है, फिर भी उम समस्त अर्थको प्रकट नहीं करना, जो ऊपर बताया गया है। यहाँ वेदिकसे भिन्न श्रेय समस्त बातें लौकिक कहलायेंगी। वाल्मीकि की 'रामायण', कालिदासका 'शकुन्तला' नाटक, भारवि-माघ भवभूतिकी रचनाएँ सभी लौकिक कोटिकी होंगी। किन्तु लोकसाहित्यके अन्तर्गत इनका समावेश नहीं हो सकता।

वस्तुतः हमें इनके लिए अन्यत्र देखना होगा, क्योंकि लोकसाहित्य शब्द अँग्रेजीका अनुवाद है। यह अँग्रेजीके जिस शब्दका अनुवाद है वह है 'फोक लिटरेचर'। फोकका पर्याय लोक है और लिटरेचरका साहित्य।

इस फोकके विषयमें 'इनसाइक्लोपीडिया ब्रिटानिका'ने बताया है कि आदिम मजाममें तो उसके समस्त सदस्य ही लोक (फोक) होते हैं और विस्तृत अर्थमें तो इस शब्दसे नन्य राष्ट्रकी समस्त जनमख्याको भी अभिहित किया जा सकता है, किन्तु सामान्य प्रयोगमें पाश्चात्य प्रणालीकी सभ्यताके लिए ऐसे संयुक्त शब्दोंमें, जैसे, लोकवार्ता (फोक लोर), लोकसंगीत (फोक न्यूजिक) आदिमें इसका अर्थ संकुचित होकर केवल उन्हींका ज्ञान कराता है, जो नागरिक संस्कृति और सविधि शिक्षाके प्रवाहोंसे मुख्यतः पगे हैं, जो निरक्षर भट्टाचार्य हैं अथवा जिन्हें मामूली-सा अधरज्ञान है, ग्रामीण और गँवार।

हम अपनी दृष्टिसे यह कह सकते हैं कि 'लोक' मनुष्य-समाजका वह वर्ग है, जो अभिजात्य संस्कार, शास्त्रीयता और पाण्डित्यकी चेतना और पाण्डित्यके अहंकारसे शून्य है और जो एक परम्पराके प्रवाहमें जीवित रहता है। ऐसे लोककी अभिव्यक्तिमें जो तत्त्व मिलते हैं वे लोकतत्त्व कहलाते हैं। —स०

**लोक-अपवाय**—लोक-अपवाय अथवा लोक-अपवाय यह शब्द लोक-अपवादसे व्युत्पन्न है। लोक-अपवादका हिन्दीमें आज अर्थ होता है 'लोक-निन्दा', किन्तु अपवादका अर्थ निन्दा ही नहीं होता। अपवादका एक अर्थ होता है नियमसे कोई विशिष्ट च्युति। लोकनियमोंका जहाँ उल्लंघन होगा वहाँ लोक-अपवाद होगा। लोक-अपवाद अथवा लोक-अपवादका सीधा-सादा अर्थ है लोकमत। —स०

**लोक-कथा**—कथा शब्द सामान्यतः कहानीका पर्यायवाची है, इस दृष्टिसे तो लोक-कथा और लोक-कहानीमें कोई अन्तर नहीं होगा, किन्तु ऐसा वस्तुतः है नहीं। कथा शब्द प्रयोगमें एक विशेष प्रकारकी कहानीके लिए आता है। यह कहा जाता है कि 'रामायण'की कथा हो रही है या इसी प्रकार सत्यनारायणकी कथा, गणेश-चौथकी कथा आदि। इन प्रयोगोंसे प्रकट होता है कि कथा कोई ऐसी वार्ता है जो किसीके द्वारा कहकर सुनायी जाती है और उसे सुनानेका धार्मिक अभिप्राय होता है। उसे सुननेवाले-को धार्मिक सन्तोष प्राप्त होता है, धर्मलभ होता है, अन्य कोई मानता पूरी होती है या पूरी करनेके लिए वह सुनी जाती है। अतः जो कहानी धार्मिक अभिप्रायसे अनुष्ठानके साथ सुनानेके लिए हो, वह कथा कही जायगी। जिसके साथ परम्परा जुड़ी हुई है और लोकमानसका तत्त्व जिसमें विशेष हो, वह लोक-कथा कही जायगी। ऐसी लोक-कथाका बहुधा किसी-न-किसी रूपमें धर्मगाथा (दे०) या पुराण-कथामें सम्बन्ध होता है। एक पूजा-कहानी होती है, उसमें भी धार्मिक अभिप्राय रहता है, पर यह कहानी सामान्यतः पूर्णरूपेण लोक-कहानी होती है, जिसमें देवी-देवता भी अपने अन्तर्लेख रूपमें आते हैं। ऐसे ही किसी-किसी कहानीमें कोई भी देवी-देवता नहीं होता। ये पूजा-कहानियाँ केवल स्त्रियोंमें चलती हैं और इनके अन्तर्गत करवा चौथ, अहोई आठे, नैया-दूज, अनन्त चौदस, स्याहू आदि अवसरोंपर कही-सुनी जानेवाली कहानियाँ आती हैं। लोक-कथाओंका विषय भी धार्मिक होता है, किसी-न-किसी रूपमें किसी देवी-देवताके अवतारमें सम्बन्धित होता है।

लोक-कथाके इस पारिभाषिक प्रयोगके साथ एक मुहावरेके रूपमें भी इसका प्रयोग होता है, वहाँ यह लोक-प्रवादका पर्यायवाची है। किसीके सम्बन्धमें जो चर्चा या चर्चैया लोकमें चलता रहता है वह भी लोक-कथा कहलाता है। —स०

**लोक-कहानियाँ**—लोकमें प्रचलित और परम्परासे चली आनेवाली, मूलतः मौखिक रूपमें प्रचलित, कहानियाँ लोक-कहानियाँ कहलाती हैं। आज ऐसी कहानियाँ भी हैं जो लिखी जा चुकी हैं, पर इतनेसे ही वे लोक-कहानीका स्वरूप नहीं छोड़ देतीं। लिखी हुई लोक-कहानियोंसे यह विदित हो जाता है कि वे मूलतः मौखिक थीं। 'कथा-

सरित्सागर'में कहानियोंकी भूमिकासे ही सिद्ध होता है कि वे कहानियाँ सुनकर लिखी गयीं। उन कहानियोंके मूल प्रवक्ता शिव हैं। लोक-कहानियोंके सम्बन्धमें एक मत यह था कि ये मूलतः धर्मगाथाएँ (दे०) ही हैं, समयके प्रभाव और मूल स्रोतमें दूर होकर इन्होंने धर्मगाथाओंके नाम-स्थान त्याग दिये हैं, यह मत आज मान्य नहीं है। कुछ कहानियाँ अवश्य ऐसी मिल सकती हैं, जिनका मूल धर्मगाथामें हो, पर अधिकांश लोक-कहानियाँ ऐसी नहीं। कुछ समय पूर्व यह धारणा भी अत्यन्त बलवती थी कि विश्वभरकी लोक-कहानियोंका मूल एक स्थान है। वहाँसे चलकर वे विश्वभरमें फैलीं। वेन्फीने यह सिद्ध किया कि वह मूल स्थान भारत है। उन्होंने भारतीय कहानियोंकी विश्वयात्राका क्रमबद्ध मार्ग भी निर्देशित किया। यह मत अशत आज भी मान्य है, पर सिद्धान्ततः इसका खण्डन हो गया है। वस्तुतः जबतक कहानियोंके अध्ययनका आधार कहानी-रूप 'टेल टाइप' रहा, यह विवाद चलता रहा। अब लोक-कहानियोंके अध्ययनका आधार रुढ़तन्तु अथवा अभिप्राय (मोटिफ) हो गया है। विश्वकी अधिकांश कहानियोंमें एकसे रुढ़तन्तु मिलते हैं। इन तन्तुओंका अध्ययन करनेमें विदित होता है कि वे सभी क्षेत्रोंमें स्वतन्त्र रूपसे निर्मित हो सकते हैं। लोक-कहानियोंके ये समस्त तुलनात्मक, ऐतिहासिक और रुढ़तन्तु-विषयक अध्ययन रोचक ही नहीं, महत्त्वपूर्ण भी हैं। इसमें शब्द-शास्त्रके लिए भी सामग्री है, और नृविज्ञानका तो यह एक आधार है। लोक-कहानीमें सांस्कृतिक सामग्री बहुत होती है और उसमें लोक-विश्वासोंका भी उल्लेख रहता है, पर ये कहानियाँ किसी भी प्रकारकी धार्मिक सन्तुष्टिसे सम्बन्ध नहीं रखतीं।

लोक कहानी शब्दका कभी कभी प्रयोग अंग्रेजी शब्द 'फोक टेल'के पर्यायवाचीके रूपमें भी होता है। अंग्रेजीमें यह शब्द बहुत व्यापक अर्थ रखता है और इसमें अवदान, लोककथा, धर्मगाथा, पशु-पक्षियोंकी कहानियाँ, नीति-कथाएँ आदि लोकप्रचलित वार्ताएँ सम्मिलित की जा सकती हैं।

—स०

**लोकगाथा**—यह अंग्रेजीके वैलेड शब्दका समानार्थी है। वैलेडके लिए हिन्दीमें ग्रामगीत, नृत्यगीत, आख्यानगीत, आख्यानक गीत, वीरगाथा, वीरगीत, वीरकाव्य आदि अनेक शब्दोंका प्रयोग विभिन्न लोगोंने किया है, पर इनमेंमें कोई भी शब्द-वैलेड शब्दका पूर्ण और सही अर्थ नहीं व्यक्त करता। ग्रामगीत जिसे लोकगीत भी कहते हैं, कई प्रकारका होता है और लोकगाथा उसका एक रूप है। लोकगाथामें कोई कथा अवश्य होती है। पर सभी लोकगीतों या ग्रामगीतोंके लिए कथातत्त्व आवश्यक नहीं। आख्यानगीत या आख्यानक गीत भी वैलेडका सही अनुवाद नहीं है, क्योंकि इससे वैलेडके लोककाव्य होनेकी व्यञ्जना नहीं होती। आख्यानक गीत साहित्यिक भी होते हैं, पर उन्हें वास्तविक लोकगाथा नहीं कहा जा सकता, क्योंकि वे लोकगाथाकी तरह मौखिक परम्परामें विकसित और लोकप्रचलित या लोकोद्भूत नहीं होते। वीरगीतमें वीरता-व्यञ्जक गीतिकाव्यका बोध होता है, पर लोकगाथा गीतिकाव्यके अन्तर्गत नहीं, आख्यानक काव्य या प्रबन्धकाव्यके

अन्तर्गत आती है। वीरगाथा शब्द भी भ्रामक है, क्योंकि सभी लोकगाथाएँ वीरतापरक ही नहीं होतीं, उनमें कुछका वर्ण्य विषय प्रेम और शृंगार और कुछका धर्म भी होता है। इसके अतिरिक्त वीरगाथा और वीरकाव्य शब्दोंसे उस लोक तत्त्वका बोध नहीं होता, जो लोकगाथाका अनिवार्य अंग है। अतः वैलेड शब्दका सबसे उपयुक्त हिन्दी रूपान्तर लोकगाथा ही है।

'इनसाइक्लोपीडिया ब्रिटानिया'के अनुसार इंग्लैण्डमें वैलेड उस काव्यरूपका नाम है, जिसमें सीधे-सादे छन्दोंमें कोई सीधी, सरल कथा कही गयी हो। प्रसिद्ध अंग्रेज विद्वान् डब्ल्यू० पी० केरके मतके अनुसार वैलेड वह कथात्मक गेय काव्य है, जो या तो लोककण्ठमें ही उत्पन्न और विकसित होता है या लोकगाथाके सामान्य रूप-विधानको लेकर किसी विशेष कवि द्वारा रचा जाता है, जिसमें गीतात्मकता (लिरिकल कालिटी) और कथात्मकता, दोनों होती हैं और जिसका प्रचार जन-साधारणमें मौखिक रूपमें एक पीढ़ीसे दूसरी पीढ़ीमें होता रहता है (फार्म एण्ड स्टाइल इन पोइट्री पृ० १)। जोसेफ टी० शिल्लेकी 'डिक्शनरी ऑफ वर्ल्ड लिटरेरी टर्म्स'के अनुसार वैलेड शब्दका प्रयोग तीन अर्थोंमें होता है—१ साहित्यके क्षेत्रमें सीमित और विशिष्ट अर्थमें वैलेड मुख्यतः एक लघु कथात्मक और प्रगीतात्मक काव्यका नाम है, २ सामान्य अर्थमें इस शब्दका प्रयोग किसी भी ऐसे लघु गीतके लिए होता है, जो हमारी भावात्मक सत्ताका स्पर्श करता है, ३ सगीतके क्षेत्रमें भी वैलेड शब्दका प्रयोग होता है, जो एकाकी वाद्य सहित या समवेत किसी भी प्रकारका होता है, अथवा जो नृत्यके साथ गाया जाता है। पियानों और वाद्यवृन्दपर गानेके लिए भी वैलेड लिखे जाते हैं। इससे स्पष्ट है कि पश्चिमी देशोंमें वैलेड शब्दका प्रयोग विविध अर्थोंमें होता है। किन्तु साहित्यशास्त्रियोंके बीच उसकी वह विशिष्ट और सीमित अर्थवाली परिभाषा ही मान्य है, जो डब्ल्यू० पी० केरने बतायी है। वह लोककण्ठमें निर्मित और विकसित होता है और उसमें छन्दोबद्ध कथा (गाथा) भी होती है, अतः लोकगाथा ही उसका सबसे उपयुक्त और सार्थक नाम हो सकता है। लोकगाथा मानव-समाजका आदिम साहित्यिक रूप है। मानव जब कबीलोंमें रहता था तब उसकी सामाजिक मनोभावनाकी अभिव्यक्ति सामूहिक नृत्य-गीतके रूपमें होती थी। देवी देवताओं या पूर्वपुरुषों या डोटेमकी कल्पना उदित होनेपर उनमें सम्बन्धित आख्यान भी उन नृत्य-गीतोंके वर्ण्य विषय बन गये। ये ही आख्यानक नृत्य-गीत लोकगाथाके प्रारम्भिक रूप थे। सामूहिक नृत्य-गीतने बादमें समवेत नृत्य-गीत- (कोरल टास)का रूप धारण किया, जिसमें थोड़ेसे विशेषज्ञ व्यक्ति (स्त्री और पुरुष) नृत्य-गान करते और अन्य लोग देखकर आनन्द लेते थे। उसके बाद उद्यो-ज्यो समाजमें व्यक्ति-भावना विकसित होती गयी, सगीत, नृत्य और काव्य विच्छिन्न होते गये और उनके विशेषज्ञ भी समाजके और लोगोंसे विशिष्ट स्थान रखने लगे। समवेत नृत्य-गीतमें पहले सब साथ नाचते-गाते थे। बादमें कोई एक व्यक्ति अगुआ बनकर गाता या नाचता था और अन्य उसीका

अनुसरण करते थे। विशिष्ट प्रतिभा और स्मरणशक्तिवाले व्यक्ति नृत्य, संगीत और आर्यानामें अलग-अलग विशेषज्ञता प्राप्त करने लगे। इस तरह सामूहिक या समवेत नृत्य-गीतमें ही नृत्य-गान और काव्य(गीत और गाथा)का अलग-अलग कलाओंके रूपमें विकास हुआ। इन्हीं गाथाविद् (गाथीन्) अगुओंने आगे चलकर कवि, चारण, सूत भागवतिका पेशागत या जातिगत विकास हुआ। प्राचीन लिखित साहित्य और आधुनिक युगमें सामान्य अशिक्षित जनता, विशेषकर आदिम जातियोंके मौखिक साहित्यमें उपर्युक्त कथन प्रमाणित होता है। ऋग्वेदके कुछ सवाद-सूक्तों और नारायणी गाथाओंको प्राचीनतम लोकगाथा माना जा सकता है। पुराणों और महाभारतमें भी इस तरहकी लोकगाथाएँ ग्रिष्ट साहित्यिक रूप धारण कर समाविष्ट हो गयी हैं।

लोकगाथाओंकी उत्पत्ति सर्वप्रथम तब हुई जब समाज अविभक्त और एक इकाईके रूपमें था। इस कारण लोकगाथाएँ प्रारम्भमें समूचे समाजकी सम्पत्ति थीं, सभी इन्हें गाते और अपनी ओरने उनमें कुछ-न-कुछ जोड़ते-घटाते थे। इस तरह एक स्थानमें दूसरे स्थानमें और एक पीढ़ीसे दूसरी पीढ़ीमें कण्ठानुकण्ठ यात्रा करते रहनेके कारण उनका रूप नित्य परिवर्तनशील था। बादमें समाजके वर्ग विभक्त हो जानेपर उच्च वर्गोंके बीच कुछ विशेषणों—कवि-चारण आदि—द्वारा साहित्यकी रचना होने लगी और साहित्य उनका वैयक्तिक कृतित्व माना जाने लगा, अब वह समूचे समाजकी सम्पत्ति नहीं रह गया। किन्तु सामान्य जनतामें, जो अभी भी एक इकाईके रूपमें थी और शिक्षा तथा ग्रिष्ट सूक्तारों द्वारा परम्परा-विरहित नहीं हुई थी, वे पुरानी लोकगाथाएँ कण्ठानुकण्ठ विकसित होती और नवीन गाथाएँ निमित्त होती रहीं। ऐसे समाजमें लिखने-पढ़नेकी प्रथा न होनेसे वे लोकगाथाएँ अलिखित रूपमें ही बनी रहीं। इसी कारण उनकी प्राचीन हस्त-लिखित प्रतियाँ नहीं मिलती।

लोकगाथाएँ गानेके लिए होती हैं। इनमेंमें कोई-क्रोड नृत्य या वाद्यके साथ गायी जाती हैं और जो नृत्य-वाद्यके साथ नहीं गायी जाती उनका भी अपना-अपना अलग राग होता है। इन लोकगाथाओंके विशेषण ही इन्हें गाते हैं। पर इन गानेवालोंको भी गुन या वाप-दादोंसे सीखा हुआ गाथा ज्योंकी त्यों याद नहीं रहती, अतः ये कथाके भीतर प्रायः नये प्रमग जोड़ देते हैं। इनमें आशु कविता करनेकी शक्ति होती है, वे गाथाकी भाषाको भी बदलते रहते हैं। इसी कारण किसी भी लोकगाथाका सर्वत्र एक जैसा पाठ नहीं मिलता।

लोकगाथाकी उत्पत्तिके सम्बन्धमें लोकसाहित्यके विशेषणोंके मुख्यतः तीन मत हैं—१ लोकनिर्मितिवाद, २ व्यक्तिनिर्मितिवाद और ३ विकासवाद।

१ लोकनिर्मितिवाद (कम्यूनल ऑथरशिप)के प्रवर्तक जैकब ग्रिम और विल्हेम ग्रिम तथा समर्थक स्टीनयाल टेनब्रिन्क आदिका कहना है कि भाषा, पौराणिक विश्वास, रीतिरिवाज और नीतिशास्त्रके समान लोकगाथाओंका किसी रहस्यमयी प्रक्रियासे विकास हुआ है, अर्थात् उनकी

रचना पूरे समाज द्वारा हुई है, वे अपौरुषेय काव्य हैं। व्यक्तियों द्वारा उनकी रचना नहीं होती।

२ व्यक्तिनिर्मितिवाद (इन्डिविडुअल ऑथरशिप) श्वेगेल, उहलैण्ड, टाल्बी, विशप परसी, रिस्टन, स्कॉट आदिका मत है। इनका कहना है कि प्रत्येक कविताके पीछे किसी-न-किसी कविका हाथ अवश्य रहता है। पूरे समाज द्वारा काव्य-रचना नहीं हो सकता, अलग-अलग व्यक्ति (कवि) ही काव्य निमित्त करते हैं। अतः लोकगाथाओंकी रचना भी विशिष्ट कवि ही करते थे, नमूचा नमुदाय नहीं। रचना हो जानेके बाद अवश्य उनपर पूरे समाज या समुदायका अधिकार हो जाता था, रचनाकार अपना कार्य करके अलग हो जाता था। इन विद्वानोंमेंसे कुछका कहना है कि लोकगाथाका प्रारम्भ चारणों और गायकों द्वारा हुआ।

३ विकासवाद आधुनिक विद्वानोंने, जिनमें चाडव्ड, डब्ल्यू० पी० केर, गमियर और ऐण्ट्रु लैण्ड प्रमुख हैं, प्रतिपादित किया है। इनका विचार है कि लोकगाथाओंकी रचना नहीं, उनका विकास हुआ है, अर्थात् अनेकानेक व्यक्तियोंके अलग-अलग प्रयत्नोंके फलस्वरूप वे विकसित हुई हैं। जैसे नदीके प्रवाहमें पथरके टुकड़े विम घिसाकर गोल और सुन्दर आकार धारण कर लेते हैं, उसी तरह लोकगाथाएँ जहाँ कहींसे, जिस किमीके द्वारा प्रारम्भ हुई हों, वे लोककण्ठमें युग-युगतक प्रवाहित होकर नित नवीन रूप धारण करती रहती हैं और तबतक विकसित होती रहती हैं, जवन्क पढ़े-लिखे लोग उन्हें लिख या छापकर उनका रूप स्थिर नहीं कर देते।

लोकगाथाकी निम्नलिखित विशेषताएँ होती हैं, जिनका उल्लेख ए० बी० गमियरने अपनी पुस्तक 'ओल्ड इंग्लिश वेलैड्स'की भूमिकामें किया है—

१ उसमें आत्मव्यजक तत्त्व (सब्जेक्टिव एलिमेंट)-का पूर्णतः अभाव होता है, अर्थात् वह अनिवार्यतः वस्तु-व्यजक (आब्जेक्टिव) होता है। २ वह लोकका काव्य है। लोक द्वारा ही उसका निर्माण और विकास होता है। कण्ठानुकण्ठ प्रसार और प्रचार होनेके कारण उसका निश्चित पाठ नहीं होता और न उसकी लिखित प्रतियाँ ही होती हैं। ३ उसमें श्रमसाध्य कलात्मकता नहीं होती, किन्तु यथार्थ-चित्रणकी प्रवृत्ति अधिक होती है। उसमें आवश्यक भरतीकी सामग्री और वाग्जाल नहीं होता। ४ उसमें परम्परा-प्रेमकी भावना, सहजोच्छ्वास, भावात्मकता और सरल कल्पना (डाइरेक्ट विजन)की मात्रा जितनी अधिक होती है उतनी बौद्धिकता, कल्पनाशीलता और श्रमसाध्य कलात्मकताकी नहीं। ५ उसमें भाषा और विचारोंकी सरलता होती है और नैसर्गिकता तो ऐसी होती है, जो केवल प्रारम्भिक मानव समाजमें ही मिलती है। ६ उसमें रुढ़, अस्वाभाविक और श्रमसाध्य अलंकारों और शब्दोंका अभाव होता है। उसमें प्रयुक्त अलंकार और शब्द व्यावहारिक जीवनसे गृहीत होते हैं, परम्परागत साहित्यिक स्रोतोंसे नहीं। ७ उसमें कुछ विशेष अलंकारों, मुहावरों और विशेषणोंकी आवृत्ति बार-बार होती है। ८ उसका छन्द सीधा-सादा और सरल होता है और तुकोंपर विशेष ध्यान



नहीं दिया जाता। ९ उसमें गेयता होती है, परन्तु वह शास्त्रीय संगीतसे भिन्न, सरल होती है। १० उसमें कोई छोटी या बड़ी कथा अवश्य होती है।

लोकगाथाओंका प्रचार अधिकतर अपठ ग्रामीण लोगोंमें ही होता है। शिक्षाका प्रचार ज्यों-ज्यों बढ़ता जाता है लोकगाथाओंके प्रति पढ़े लिखे लोगोंकी रुचि कम होती जाती है। उस समय उनके संरक्षण अथवा समाजशास्त्रीय अध्ययनकी दृष्टिसे उनका संग्रह और प्रकाशन किया जाता है। छप जानेके बाद उनका रूप स्थिर हो जाता है। छपाईकी मशीनके आविष्कारके बाद लोक कवि पूर्वप्रचलित लोकगाथाओंके अनुकरणपर नयी-नयी गाथाएँ लिखकर छपाने और बाजारोंमें बेचने लगते हैं, पर ये कृत्रिम गाथाएँ हैं, वास्तविक लोकगाथा नहीं। अंग्रेजीमें इन्हें 'ब्रॉड साइड वैंलेट' कहा जाता है।

हिन्दी भाषा-भाषी विभिन्न प्रदेशोंमें भिन्न-भिन्न लोक-गाथाएँ पायी जाती हैं। कुछ लोकगाथाएँ ऐसी भी हैं, जो विभिन्न प्रदेशोंमें रूपभेदोंके साथ मिलती हैं, उनकी भाषा भिन्न हो गयी है, पर मूल कथा एक ही है। कुछ लोक-गाथाएँ तो विकसित होकर गाथाचक्र और लोकमहाकाव्य- (फोक एपिक)का रूप धारण कर चुकी हैं। 'आल्हारण्ड' ऐसा ही महाकाव्य है। हिन्दीकी अन्य प्रमुख लोकगाथाएँ ये हैं—'लोरिकायन', 'सोरठी', 'विजयमल', 'भरथरी', 'गोपीचन्द्र' और 'कुँवर सिंह' (दे०—'नृत्यगीत', 'साहित्यिक लोकगाथा') —शं० ना० सि०

**लोकगीत**—लोकगीत शब्दके ये अर्थ हो सकते हैं— १ लोकमें प्रचलित गीत, २ लोकनिर्मित गीत, ३ लोक-विषयक गीत।

वस्तुतः लोकविषयक गीत शब्दका अर्थ इस प्रसंगमें अभिप्रेत नहीं। लोकगीत लोकमें प्रचलित गीत ही होता है, पर इस प्रचलनके दो अर्थ ही हो सकते हैं, एक तो कसी समयविशेषमात्रमें प्रचलित। ऐसा होता है कि कभी-कभी कोई गीत कुछ समयके लिए लोकमें बहुत प्रचलित हो जाता है। यह प्रचलन अस्थायी होता है, कुछ समय उपरान्त वह समाप्त हो जाता है। ऐसे अत्यन्त अस्थायी गीत लोकगीतके अन्तर्गत नहीं आयेंगे। दूसरे अर्थमें ऐसा प्रचलन आता है, जिसकी एक परम्परा बनती है, जो कुछ पीढ़ियोंतक चलती जाती है। किन्तु ऐसे गीतोंके भी दो प्रकार होते हैं। हमें आज भी तुलसी, सूर, कबीरके भजन परम्परासे पीढ़ी-दर-पीढ़ी चले आते मिलते हैं। ये गीत भी यथार्थतः लोकगीतकी सीमामें नहीं आ सकते। लोकगीत तो वह प्रकार है, जिसको हमे किसी व्यक्तित्वमें सम्बन्धित नहीं किया जा सकता, जिसकी मेधा लोक-मानसकी स्वाभाविक मेधा नहीं। जब ऐसा है तभी यह प्रश्न प्रस्तुत होता है कि तो क्या लोकगीत लोक द्वारा निर्मित होते हैं?

अभाववादी व्यक्ति यह मानेंगे कि लोक कोई ऐसी सत्ता नहीं जो गीत बना सके। लोक तो मनुष्योंका ही समूह है, उसमेंसे कोई एक व्यक्ति ही गीत बना सकता है। इस कथनमें सत्य अवश्य है, पर लोकगीत वस्तुतः वही हो सकता है, जिसमें रचयिताका निजी व्यक्तित्व नहीं होता। वह लोक मानससे तादात्म्य रखता है और ऐसी व्यक्तित्व-

हीन रचना करता है कि समस्त लोकका व्यक्तित्व ही उसमें उभरता है और लोक उसे अपनी चीज कहने लगता है। वह लोकका अपना गीत होता है, जो परम्परामें पढ़ जाता है और परम्परा उसमें समय-समयपर अनुकूल परिवर्तन करती रहती है।

ऐसे लोकगीतोंमें एक ओर तो ऐसे गीत हो सकते हैं, जिनमें लोकवार्ता-तत्त्व समाविष्ट हो। ऐसे गीतोंमें भूविज्ञानविदके लिए बहुत सामग्री रहती है। दूसरी ओर ऐसे भी गीत लोकगीत होते हैं, जिनमें लोक अपने मनोरंजनके उपकरण जुटाता है। इन दोनों प्रकारके गीतोंमें लोक-संस्कृतिके विविध चरण परिलक्षित होते हैं। एक ओर लोकगीत अपौरुषेय भी होते हैं, ऐसे गीत जिन्हें स्त्रियाँ भी गाती हैं। विविध अनुष्ठानोंके अवसरोंपर ये अपौरुषेय गीत गाये जाते हैं। दूसरी ओर केवल पुरुषोंके गानेके भी गीत होते हैं। ये प्रायः लोकरजक होते हैं। स्त्री-पुरुष दोनों मिलकर सामूहिक रूपमें भी गाते हैं। बच्चोंके गीतोंमें अद्भुत कल्पनाका छटाक्षेप होता है अथवा शिक्षा होती है। बालिकाओंके गीत भी अलग मिलते हैं। ये गीत उनके खेलोंसे सम्बन्धित रहते हैं। जैसे प्रत्येक अनुष्ठानके साथ कोई-न-कोई गीत रहता ही है, वैसे ही ऋतुओंके अनुकूल भी गीत होते हैं। गीतोंका सम्बन्ध मनुष्यके कामों और गतियोंसे भी रहता है। चक्की पीसते समय, पेर चलाते समय कोई-न-कोई गीत गाये जाने हैं। गीत छोटे भी होते हैं और बड़े भी, इतने बड़े हो सकते हैं कि कई दिन उनके गानेमें लगे। इन बड़े गीतोंमें प्रायः कोई लम्बी कथा दी रहती है। ऐसे गीतोंके नाम उनके विषयके अनुरूप होते हैं और उनकी तर्ज भी बंध जाती है। 'ढोला' नामक गीत नलके पुत्र ढोलाके नामपर है और 'ढोला' गीतकी एक तर्जका भी नाम हो गया है, ऐसे ही 'आल्हा'। कुछ गीत किसी विशेष गायकवर्गसे सम्बन्धित होते हैं। यह वर्ग उन गीतोंको गा गाकर अपनी आजीविका चलाते हैं। भोया 'भैरों'के गीत गा-गाकर भिक्षा एकत्र करते हैं। कुछ विशेष नामवाले लोकगीत भी हैं, जैसे, 'साके'। साकोंमें किसी वीरकी गाथा रहती है। 'पँवारा' भी ऐसा ही होता है।

लोकगीत अत्यन्त महत्त्वपूर्ण लोकाभिव्यक्ति हैं। विदेशोंमें लोकगीतोंका वैज्ञानिक अध्ययन बहुत आगे बढ़ गया है। भारतमें तो अभी संग्रहका काम भी पूरा वैज्ञानिक परिपाटीपर नहीं हो पाया है। उनकी लय, सुर, ताल, चरण, टेक, प्रकृति और प्रत्येकके इतिहास या विज्ञानका अध्ययन तो आगेकी बात है। लोकगीतोंको भी अभी साहित्यिक अनुसन्धानका विषय बनाया गया है, लोकवार्ता-विज्ञानकी दृष्टिमें इनका अनुसन्धान नहीं हो रहा है।—स०

**लोक-जत्ता (लोक-यात्रा)**—लोक-यात्राका अर्थ है लोक-की यात्रा—(१) ससार-यात्रा, जीवन, (२) व्यवहार, (३) व्यापार। दण्डीने इस शब्दका प्रयोग अपने 'काव्यादर्श'—(१-३)में यों किया है—'इह शिष्टानुशिष्टानां शिष्टानामपि सर्वथा। वाचमेव प्रसादेन लोकयात्रा प्रवर्तते।' लोक-यात्राका प्रधान अर्थ लोक-व्यवहार है। इस शब्दको लोक-साहित्यके क्षेत्रमें लेनेमें लोकका ऐसा समस्त व्यवहार

इसमें निद्व होना, जो परम्परामें चला आ रहा है, जिसके लिए लोकप्रमाणके अतिरिक्त कोई दूसरा प्रमाण नहीं। व्यवहारके अर्थके नाने इनमें आचारकी प्रधानता होगी, लोककी कलात्मक अभिव्यक्तिके अन्य रूप इसमें नहीं आयेंगे। —स०

**लोक-ज्ञान-लोक सामान्यतः** कितना ज्ञान रखना है, इनका अध्ययन ही लोक-ज्ञानके अन्तर्गत आता है। लोक-ज्ञानमें लोक-संस्कृतिकी मानसिक सृष्टिका पना लगाते हैं। —स०

**लोकनृत्य-लोकनृत्य** वस्तुतः प्राकृतिक नृत्य है। लोक-जीवनमें जहाँ भी मायुक्तताके अणु आते हैं वहाँ उसके अनुकूल किसी-न किसी प्रकारके नृत्यका रूप प्रकट होने लगा है। इन नृत्योंमें कला तो स्वभावतः होती ही है, पर कलात्मक होनेका चेतन्य नहीं होता। अन्. आदिम और जगली जातियोंमें यह नृत्य जितना संयुक्त होता है उतना अन्य जातियोंमें नहीं। इसका यह अर्थ नहीं कि अन्य क्षेत्रों अथवा जातियोंमें लोकनृत्य हो ही नहीं सकता। नहीं, नान्यने नान्य जातियोंमें भी एक लोकनानसका अंश रहता है, अतः उसमें भी किन्हीं असाधारण क्षणोंमें परम्पराके फलस्वरूप लोकनृत्य फूट पड़ते हैं। वे अपने संयुक्त नहीं होते और कितने ही संशोधनोंसे युक्त हो जाते हैं। लोकनृत्योंका विषय जीवन-चक्र ही होता है। यौन मन्त्रेण, वृषि तथा मन्त्रतिवृद्धि, भूत-प्रेतनिवारण, जादू-टोना, शत्रु-आवाहन, विवाह, जन्म मृत्यु ये सभी किसी-न किसी रूपमें संकेतनुद्राओं अथवा प्रतीक अभिप्रायोंसे नृत्योंके द्वारा प्रकट होने रहते हैं। साधारण लोकनृत्य ज्ञानूहिक होते हैं, पर व्यक्तिनिष्ठ भी हो सकते हैं। जीवन और प्रकृतिने धनिष्ठ-सन्वन्धित होनेके कारण लोकनृत्योंका रूप किसी वर्गके अपने व्यवसायके अनुकूल हो जाता है। झुपकोंका नृत्य, पशुपालकोंसे भिन्न हो जाता है और अहेरियोंका कुछ और ही होगा। लोकनृत्यका जन्म तीन वासनाओंकी प्रक्रियाओंसे हुआ है—आकर्षकको उपलब्ध करनेकी चेष्टासे, अनाकर्षकसे वचनेकी चेष्टासे तथा इन चेष्टाओंके लिए देनेके रूपमें प्रत्येक नृत्यमें किसी-न किसी प्रकारके टोना-संकेतने। मेघ वर्षाके लिए नृत्य किये जाते हैं। अति वर्षा हो तो उसे रोकनेके लिए नृत्यविधान रहता है। देवी-देवताको प्रसन्न करनेके लिए नृत्य होते हैं। देवताका शरीरमें आवाहन करनेके लिए नृत्य होते हैं। फसल अच्छी हो इसलिए नृत्य होते हैं। ऐसे देनेके नृत्यके नाथ कोई-न-कोई देवता या अनुष्ठान भी लगा रहता है। विवाहके अवसरपर भी आनुष्ठानिक नृत्यका विधान रहता है। शालीय नृत्यका मूल लोकनृत्यमें रहता है। लोकनृत्यकी उद्दानताको अनुशासित करके और उसे ऐसे सिद्धान्तोंमें बाँधकर प्रस्तुत किया जाता है, जो उन आवेगको अभिप्रायकी दृष्टिमें नौन्दर्य-उपलब्धि के एक स्तरपर दृढ़ कर देते हैं। लोकनृत्य ऐसे किसी कृत्रिम सिद्धान्तकी नीमार्थ नहीं स्वीकार करता। —स०

**लोक-परम्परा-लोगोंमें** जो रीति-रिवाज परम्परासे चले आते हैं वे लोक-परम्परा कहलाते हैं। परम्परामें एक श्रृङ्खलाका भाव तो मिला है, पर उसमें निहित नमृद्धि

अथवा सामग्री गौण हो जाती है। लोकवार्ता लोक-परम्परामें अपनी सामग्री ग्रहण करती है। लोक-परम्परा लोकवार्ताका सहायक तत्व है। —स०

**लोक-प्रतिमा-प्रतिमा** मानसिक और बौद्धिक विधायक तत्वको कहने है। लोकवार्तामें लोक-प्रतिमा प्रकट होती है, उससे हम जान सकते हैं कि लोकने सामान्यतः सहज ही कितनी मेधा उपलब्ध कर ली है। लोक-प्रतिमा लोकवार्ताने निष्कर्षरूपमें जानी जा सकती है। न तो ममस्त लोकवार्ता ही लोक-प्रतिमा है, न लोक-प्रतिमा लोकवार्ता है। —स०

**लोक-प्रवाह-लोक-प्रवाह** लोक-परम्पराके अर्थके निकट होते हुए भी प्रवाहके कारण केवल उन शक्तियोंसे युक्त गतियोंका अर्थ दे सकता है जो लोकको आन्दोलित किये रहती हैं। लोक-वार्ता एक दृष्टिसे मरणासन्न प्राचीन वर्गकी भी हो सकती है, पर प्रवाह केवल सशक्त परम्पराको ही नष्ट देगा, और प्रवाह मायुक्ततामें भी युक्त होगा। लोकवार्ता तो लोकके अन्तरालमें जनकर वैठी हुई परम्परासे सम्बन्धित होती है। —स०

**लोक मानस-लोक साहित्यके निर्माणके** पीछे एक सामूहिक लोक-मानसकी कल्पना अनेक विद्वानोंने की है। उनकी विचारधाराओंके अनुसार लोकगीतों तथा लोक-कथाओं आदिकी रचना समस्त लोक एक साथ करता है, उनके निर्माणमें लोक-प्रतिमाके सूत्रे रूपका दर्शन होता है। प्रसिद्ध टेनिश भाषावैज्ञानिक जैस्पर्सनने उक्त मतका स्पष्टन किया है। उसके अनुसार किसी भी प्रकारके लोक-साहित्यकी रचना अन्ततः कोई एक व्यक्ति करता है, बादमें परिवर्तन-परिवर्धन मले ही पूरा समाज करता रहे। इस दृष्टिसे लोक-साहित्य भी शिष्ट साहित्यकी भाँति मूल रूपसे अलग-अलग व्यक्तियों द्वारा रचित होता है। मौखिक परम्परासे चलनेके कारण फिर लोक उसमें अनेक प्रकारके प्रक्षेपण कर लेता है। —रा० स्व० च०

**लोक-वाङ्मय-कुछ विद्वान्** यह मानते हैं कि लोक-वार्ताके अन्तर्गत लोककी वही अभिव्यक्ति आनी चाहिये जो वाणीके द्वारा प्रकट होती है। ऐसी समस्त अभिव्यक्ति को लोक-वाङ्मय कहा जाना चाहिये। लोक-वाङ्मय शब्द बहुत विस्तृत अर्थवाला है। लोककी व्यावसायिक और व्यापारिक ऐसी अभिव्यक्ति भी इसके अन्तर्गत आ सकती है, जो नेमिचित्त हो और परम्परा न रखती हो। —स०

**लोकवार्ता-लोकवार्ता** अंग्रेजी 'फोकलोर'का पर्यायवाची है और उसी शब्दकी भाँति लोक-फोक और वार्ता-लोर के संयोगसे बना है। लोकवार्ता एक विशेष अर्थका वाचक शब्द है। सन् १८४६ ई० में इस शब्दके अंग्रेजी पर्याय 'फोकलोर' का प्रयोग इस विशेष अर्थमें डब्ल्यू० जे० थामसने किया था। उस समयने लोकवार्ताके अन्तर्गत वह समस्त आचार-विचारकी संपत्ति आ जाती है, जिसमें मानवका परम्परित रूप प्रत्यक्ष हो उठता है। थामस महोदयने यह शब्द सन्य जातियोंमें मिलनेवाले असम्भूत समुदायकी प्रथाओं, रीति-रिवाजों तथा नृदायोंको अभिव्यक्त करनेके लिए गढ़ा था। कुछ समय उपरान्त ही लोकवार्ताका समग्र-नकलन और अध्ययन होने लगा। इसीके परिणामस्वरूप

लोकवार्ताको विज्ञानका रूप देनेके प्रयत्न किये गये। इसके उपरान्त धीरे-धीरे लोकवार्ताको वैज्ञानिक महत्त्व मिलने लगा।

लोकवार्ताका प्रमुख तत्त्व है परम्परा। जो बातें परम्परासे प्राप्त हुई हैं, वे लोकवार्ता हैं, पर तभी जब उनमें मानसकी अभिव्यक्ति हो। परम्परा तो मनीषी अभिव्यक्तियोंकी भी हो सकती है। परम्पराका अर्थ अलिखित अथवा मौखिक परम्पराको माना जाय, तब भी ऐसी समस्त परम्परा लोकवार्ता नहीं मानी जा सकती। परम्पराके साथ दूसरा महत्त्वपूर्ण तत्त्व लोक मानस (दे०) ठहरता है। यह लोक-मानस समाज और उसके व्यक्तियोंको उत्तराधिकारमें प्राप्त होता है तथा इसका कुछ-न-कुछ अंश प्रत्येक व्यक्तिने पास होता है। यही कारण है कि लोकवार्ता किसी-न-किसी रूपमें अवश्य विद्यमान रहती है।

कभी यह समझा जाता था कि लोकवार्ता आदिम अभिव्यक्तियोंके परम्पराप्राप्त आधुनिक रूपोंका शान कराती है, किन्तु आज यह स्पष्ट हो गया है कि वर्तमान समाजमें मिलनेवाले आदिम तत्त्वोंका विवेचन नृविज्ञानका विषय है, लोकवार्ताका नहीं। लोक-मानसमें केवल आदिम मानस ही नहीं होता। आदिम मानसको युग-प्रवाहोंने अप्रत्यक्षत जिस रूपमें संस्कृत किया है, वह समग्र लोक-मानस है, और लोकवार्ताएँ उसकी अभिव्यक्तिमें आदिम तत्त्वका कुछ न-कुछ अंश किसी-न-किसी रूपमें रहता अवश्य है। उस आदिम मूलके चारों ओर समय उसके अनुकूल अन्य पतं लगाता जाता है। इसलिए केवल आदिम कही जानेवाली जातियोंकी परम्पराओंको ही लोकवार्ता नहीं कहा जायगा, उस जैसी मनोवृत्तिके परिणामसे उत्पन्न सभ्यसे सभ्य समाजकी परम्परा और अभिव्यक्ति भी इसके अन्तर्गत होगी।

परम्पराकी चीज होते हुए भी यह कहना ठीक नहीं होगा कि लोकवार्ता सदा मौखिक या अलिखित ही होती है। 'कथासरित्सागर' लिखित ग्रन्थ है, जिसमें लोकवार्ताका भण्डार है। पर यह अवश्य है कि आरम्भमें लोकवार्ता मौखिक और अलिखित होती है और इसी रूपमें जन्म लेती है। वह लिखे जानेके लिए जन्म नहीं लेती बल्कि मानवकी सहजात अभिव्यक्तिके रूपमें प्रकट होती है। प्रकट भले ही किसी व्यक्तिविशेषके माध्यमसे हुई हो, प्रकट होते ही प्रत्येक लोकवार्ता लोकग्राह्य और लोकानुभाषित होकर वह रूप प्राप्त कर लेती है, जिसे किसी एककी कृति नहीं, वरन् लोकमात्रकी चीज कहा जाता है।

यह कहना भी ठीक नहीं कि लोकवार्ता केवल मौखिक अभिव्यक्ति है। लोकवार्तामें जहाँ लोकगीत, लोक-कहानियाँ, लोक-विनोद, कहावतें, पहेलियाँ आदि आती हैं, वहीं लोक-विश्वास, मूढ़ग्राह्य, दोने-दोटेके, रीति-रिवाज, परम्परागत लोक-नृत्य, लोक-चित्र भी आते हैं। लोकवार्तामें इनके स्वरूपकी प्रधानता रहती है, ऐतिहासिक अथवा मानसिक दृष्टिसे इस सामग्रीका मूल्यांकन अन्य क्षेत्रों और विज्ञानका विषय हो जाता है।

अतः लोकवार्ताके मौखिक पक्षको प्रधानता देना उसके क्षेत्रको संकुचित करना है। इसलिए जहाँ लाक्षणिक भाषा-

तत्त्व, संगीत, नृत्य, थापे तथा चित्रका अध्ययन स्वयं एक अलग-अलग विद्याका विषय माना जा सकता है, वहाँ इनमें मिलनेवाले परम्परागत लोक-मानसका स्वरूप लोकवार्ताके अन्तर्गत आयेगा। यों कहना अधिक ठीक होगा कि ये सब अभिव्यक्तियाँ हैं तो लोकवार्ताके क्षेत्रकी चीजें, पर इन्हें अन्य विज्ञानोंके उपयोगकी सामग्री भी बनाया जा सकता है और बनाया गया है।

मोटे तौरपर लोकवार्ताके तीन सम्प्रदाय आज विद्यमान हैं—पहला, भारतिक सम्प्रदाय। इस सम्प्रदायके विद्वान् भाषातत्त्वविद् तथा मानविक हैं। ये संस्कृतके पण्डित रहे हैं और भारतसे सीधा सम्पर्क स्थापित कर इन्होंने भारतकी लोकवार्ताकी मौलिक परम्पराओंको जानकर संस्कृत-के ज्ञान और भाषातत्त्वके सूत्रसे लोकवार्ताके अध्ययनकी महत्त्वपूर्ण सामग्री एकत्र की है और उसका मार्ग प्रशस्त किया है। लोकवार्ताके विविध अभिप्राय अथवा रूढतन्तु कब-कब और कहाँतक विद्यमान मिलते हैं और उनके तथा विविध तन्तुओं और मुहावरोंके अर्थोंमें क्या-क्या परिवर्तन हुए हैं, यह इस सम्प्रदायने बतानेकी चेष्टा की है। स्पष्ट है कि बिना इसके लोकवार्ताको ठीक ठीक हृदयगत नहीं किया जा सकता।

दूसरा, मनोवैज्ञानिक सम्प्रदाय है। जैसा नामसे ही स्पष्ट है, इसका सम्बन्ध समाजशास्त्रीयतासे है। भाषा तत्त्व-का सहारा यह भी लेता है, पर जहाँ भारतिक सम्प्रदाय लिखित भाषाके लोकवार्ता-तत्त्वको प्रधानता देता है, वहाँ यह सम्प्रदाय मौखिक तत्त्वको प्रधानता देता है। अतः इस सम्प्रदायके अध्ययनका विषय वर्तमान भाषावर्गोंमें सम्बन्धित लोकवार्ता हो गयी है। फलतः इसने नये-नये भाषावर्गोंके क्षेत्रोंका अनुसन्धान करके लोकवार्ताविषयक मौलिक तत्त्वोंका उद्घाटन करनेका प्रयत्न किया है।

तीसरा, मानविक सम्प्रदाय है। यह लोक-कथाओंके मग्न और विविध कथाओंके अधिकाधिक स्वरूपोंको प्राप्त करने तथा उनका वर्गीकरण कर लोकवार्ताके तुलनात्मक अध्ययनको महत्त्व देता है। यह लिखित अथवा मनीषी साहित्यकी भाँति अलिखित लोकवार्ताकी स्वतन्त्र स्थिति और विकासको मान्यता देता है। —स०

**लोक-विद्या**—लोक-विद्या लोकोपयोगी विद्या नहीं, पर वह विद्या है जो लोकके विविध व्यवसाय-व्यापारों और तद्विषयक अनुष्ठानोंकी परम्परासे सम्बन्धित हो। कृषिविज्ञान लोकोपयोगी विद्या है, पर कृषिकर्ममें प्रवृत्त होनेपर लोक किम प्रकारके आनुष्ठानिक व्यापार करता है और उसके कृषिकर्मका स्वरूप क्या है, यह लोक-विद्याके क्षेत्रके अन्तर्गत आता है। लोक-विद्याके अन्तर्गत दोने-दोटेकोसे चिकित्सा करना तथा वैधी परम्पराओंसे कार्य करनेकी शैलियाँ भी आयेंगी। लोक-विद्या भी लोकवार्ताका एक अंग हो सकती है। —स०

**लोक-साहित्य**—लोक-साहित्य शब्द 'लोक' और 'साहित्य', इन दो शब्दोंसे बना है। इसका वास्तविक अर्थ है लोकका साहित्य, लोक यहाँ अंग्रेजीके फोक (folk) शब्दका पर्यायवाची है। लोक-साहित्य भी अंग्रेजीके फोक-लिटरेचरका अनुवाद है। फोकके पर्यायसे लोक-साहित्यके

कई अर्थ हो सकते हैं—१ उस लोकका साहित्य जो सभ्यता की सीमाओंसे बाहर है, सभ्य समाजमें जिनकी गिनती नहीं उनका साहित्य, २ जगली जातियोंका साहित्य। फोक शब्दके अन्तर्गत वे ही लोग आ सकते हैं, जो आदिम परम्पराको सुरक्षित रखे हुए हैं, क्योंकि लोक-साहित्य- (फोक लिटरेचर) का सम्बन्ध फोक-लेर लिटरेचर अथवा लोक-वार्ता-साहित्यसे है, ३ लोकसाहित्य ग्रामीण साहित्य है, ४ लोक-साहित्य वह युग-युगीन साहित्य है, जो मौखिक परम्पराने प्राप्त होता है, जिसके रचयिताका पता नहीं, जिसे समस्त लोक अपनी कृति मानता है; ५ लोक-साहित्य वह साहित्य है, जो लोक-मनोरजनके लिए लिखा गया हो—उम लोकके लिए जो विशेष पढ़ा-लिखा नहीं।

वास्तवमें लोक-साहित्य वह मौखिक अभिव्यक्ति है, जो भले ही किसी व्यक्तिने गढ़ी हो, पर आज जिसे सामान्य लोक-समूह अपना ही मानता है और जिसमें लोककी युग-युगीन वाणी-साधना समाहित रहती है, जिसमें लोक-मानस प्रतिबिम्बित रहता है। इसी कारण जिसके किसी भी शब्दमें रचनाचैतन्य नहीं मिलता, जिसका प्रत्येक शब्द, प्रत्येक स्वर, प्रत्येक लय और प्रत्येक लहजा सहज ही लोकका अपना है और उसके लिए अत्यन्त सहज और स्वाभाविक है।

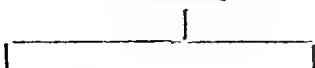
इस लोक-साहित्यके पर्यायके रूपमें कभी 'ग्राम-साहित्य' शब्दका भी प्रयोग किया गया है। किन्तु ग्राम-साहित्य और लोक-साहित्यमें अन्तर है। ग्राम साहित्य केवल ग्रामोंका साहित्य ही होगा, लोक-साहित्य नगर और ग्रहणमें भी मिलता है। ग्राम-साहित्यके अन्दर वह साहित्य भी आ सकेगा, जिसे कोई ग्राम-निवासी ग्राम-रुचिके अनुसार आज भी रचता हो। ग्रामपर लिखा हुआ साहित्य भी ग्राम-साहित्य ही कहा जायगा। वस्तुतः बहुत-सा ऐसा ग्राम-साहित्य हो सकता है, जो लोक-साहित्य न हो और बहुत-सा ऐसा लोक-साहित्य हो सकता है, जो ग्राम-साहित्य नहीं।

लोक-साहित्य जन-साहित्यमे एकदम भिन्न है। जन-साहित्य जन-साधारणका साहित्य है। जन लोककी अपेक्षा अधिक सुगठित और निजी सत्ताके प्रति चैतन्य समूह है और बहुधा राजनीतिक पृष्ठभूमिके माथ होता है, जन-साहित्य जन-कल्याणके भावसे भी प्रस्तुत किया जा सकता है, जनको किसी प्रकारकी शिक्षा देनेवाला भी हो सकता है, जनके अधिकारों और कर्तव्योंको भी अभिव्यक्त कर सकता है। यह लोक-साहित्यकी भाँति सहज, स्वाभाविक और कर्तव्यभावमे रहित नहीं हो सकता।

इसी प्रकार जनपदीय साहित्य भी केवल क्षेत्रीय विशेषताका द्योतक रह जाता है। वह लोक-साहित्यमे अभिहित व्यापक सामान्यताका बोध नहीं कराता।

लोक-साहित्यका क्षेत्र काफी विस्तृत है। इसके दो भेद तो प्रसुप्त किये जा सकते हैं।

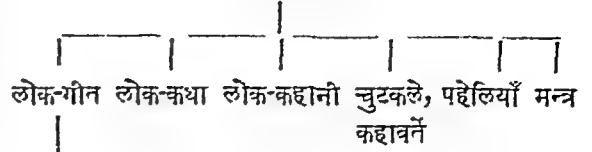
#### लोक-साहित्य



लोकवार्ता-साहित्य वह साहित्य है, जिसमें किसी समुदायकी लोकवार्ता अभिव्यक्त हुई है अथवा जो स्वयं लोक-वार्ताका एक आनुष्ठानिक अंग हो। इस क्षेत्रसे बाहरका समस्त लोक साहित्य इतर लोक साहित्य है।

यह समस्त लोक साहित्य सामान्यतः निम्नलिखित भेदोंमें विभक्त किया जा सकता है—

#### लोक-साहित्य



१ बड़े गीत, २ स्वाँग गीत, ३ आनुष्ठानिक गीत, ४ अन्य भगत या पूजा, जागरण, नौटंकी गीत व्रत, लोहार, नस्कार आदि

लोक-साहित्यके अन्य दृष्टियोंसे भी कई भेद किये जाते हैं। एक भेद है पुरुष-गीत और पुरुष-साहित्य, जो केवल पुरुषवर्ग द्वारा ही गाया-कहा जाता है। इसीको पौरुषेय वाङ्मय भी कहा गया है। स्त्रीवर्गका साहित्य अपौरुषेय वाङ्मय है, जो केवल स्त्रियों द्वारा ही प्रयोगमें आता है। बालक-बालिकाओंका लोक साहित्य एक अलग वर्गमें आयेगा। —म०

लोकोक्ति १—एक गौण अर्थालंकार। सम्भवतः सर्वप्रथम 'कुवलयानन्द' में अप्यय दीक्षितने इसकी परिभाषा निम्नलिखित प्रकारसे की है—'लोकप्रवादानुकृतिर्लोकोक्तिरिति मप्यते।' (९०), अर्थात् लोकविख्यात किसी कहावतके अनुकरणसे लोकोक्ति अलंकार होता है। अनुकरण करनेका यहाँ अर्थ यह है कि उस कहावतका किसी भी पादमें उल्लेख करनेसे यह अलंकार होता है। जैसे—'सहस्र कनिचिन्मा-सान्मील्यित्वा विलोचने।' (वही), अर्थात् आँखें मीचकर कुछ दिन मेरे साथ रहो, विरह न होनेके लिए प्रार्थनामें 'विलोचने मीलयित्वा' लोकवादका अनुकरण है। हिन्दीमें इसीके आधारपर आचार्योंने इस अलंकारको स्वीकार किया है—'जहाँ कहनावति अनुकरण लोक उक्ति।' (ल० ल० ३६६) अथवा—'जहाँ लोककी कहनावति ठहराव।' (पद्मा० २५७)। उदा०—'मैं तू न मो गन्यो तीनहु लोकनि, तू तू न ओट पहार छपावे।' (ल० ल० ३६७)। इसमें लोकोक्तिका प्रयोग है। भोजने छेकोक्ति और इस अलंकार-को शब्दालंकार 'छाया'के अन्तर्गत माना है (के० राघवन् शृंगारप्रकाश पृ० ३८५)। —ज० कि० व०

लोकोक्ति २—मौखिक लोक-साहित्यमें लोकोक्ति-साहित्यका बहुत महत्त्व है। लोकोक्ति अन्य लोक साहित्यमे स्वभाव और प्रयोगमें भिन्न होती है। लोकोक्तिमें गागरमें सागर भरनेकी प्रवृत्ति काम करती है। इसमें जीवनके सत्य वही न्यूनीसे प्रकट होते हैं। यह ग्रामीण जनताका नीतिशास्त्र है। लोकोक्तियाँ मानवी ध्यानके धनीभूत रत्न हैं, जिन्हें बुद्धि और अनुभवकी किरण फुटनेवाली ज्योति प्राप्त होती है। लोकोक्तियाँ प्रकृतिके स्फुलिंग (रेडियो ऐक्टिव) तत्त्वोंको

१ लोकवार्ता-साहित्य २ वाणी-विलास, इतर लोक-साहित्य।

भाँति अपनी प्रखर किरणें चारों ओर फैलाती रहती है। लोकोक्ति-साहित्य संसारके नीति साहित्य (विजडम-लिट्रेचर)का प्रमुख अंग है। सासारिक व्यवहारपटुता और सामान्य बुद्धिका जैसा निदर्शन कहावतोंमें मिलता है, वैसा अन्यत्र दुर्लभ है। लोकोक्तिके विषयमें इस चर्चासे प्रकट होगा कि कहाँतक लोकोक्तिका सकुचित अर्थ लिया गया है। लोकोक्ति केवल कहावत ही नहीं है, प्रत्येक प्रकारकी उक्ति लोकोक्ति है। इस विस्तृत अर्थको दृष्टिमें रखकर लोकोक्तिके दो प्रकार माने जा सकते हैं, एक पहेली, दूसरा कहावतें। पहेली भी लोकोक्ति है। लोक-मानस इसके द्वारा अर्थ-गौरवकी रक्षा करता है और मनोरंजन प्राप्त करता है। यह बुद्धि परीक्षाका भी साधन है। यद्यपि पहेलियाँ स्वभावसे कहावतोंकी प्रवृत्तिसे विपरीत प्रणालीपर रची जाती हैं, क्योंकि पहेलियोंमें एक वस्तुके लिए बहुतसे शब्द प्रयोगमें आते हैं, भावसे इनका सम्बन्ध नहीं होता, प्रकटको गोप्य करनेकी चेष्टा रहती है, बुद्धि-कौशलपर निर्भर करती है, जब कि कहावतमें सूत्र-प्रणाली होती है, भावकी मार्मिकता घनीभूत रहती है, लघु प्रयत्नसे विस्तृत अर्थ व्यक्त करनेकी प्रवृत्ति रहती है। फिर भी पहेलियाँ उतनी ही उक्तिवाँ हैं, जितनी कहावतें। कहीं-कहीं इन उक्तियोंके भी कुछ और रूप मिलते हैं। वे हैं अनमिल्ला, भेरि, अचका, औठपाव, खुसी, गहगड्डु, ओलना तथा ऐसे ही अन्य। ये पद्यात्मक होते हैं और निरर्थक और सार्थक, दो भागोंमें बाँटे जा सकते हैं। निरर्थक इनमेंसे अनमिल्ला होता है। वस्तुतः अनमिल्लामें अर्थ अभिप्राय तो होता है, पर वह अर्थ किसी प्रकार भी सन्तोष नहीं देता। अतः वह अर्थ जो शब्दके पृथक्-पृथक् अर्थसे भिन्न सम्पूर्ण वाक्यसे मिलता है, जिससे वाक्य सार्थक होता है, अर्थ नहीं होता, किन्तु प्रभावार्थ अवश्य होता है। वह प्रभावार्थ वैलक्षण्य और अनमिल सम्बन्धसे प्रवृत्त किया जाता है। शेष प्रकार सार्थक हैं। इन्हें हम कहावतके अन्तर्गत रखते हैं।

—स०

लोरिक-लोरिक वस्तुतः उम प्रेमकथाका नायक है, जो 'लोरिक और चन्दा'के नामसे उत्तरप्रदेश तथा छत्तीसगढ़ (म० प्र०) क्षेत्रमें प्रचलित है। कहीं-कहीं यह गीतकथा 'चन्दायिनी' कहलाती है। 'अवर्कालोजिकल सर्वे रिपोर्ट'- (पृ० ७९, खण्ड ८)के अन्तर्गत गयामें लिपिवद्ध की गयी सामग्रीके अनुसार लोरिक आमीर या रावत जातिका व्यक्ति था। उसी जातिकी 'चन्दा' अथवा 'चन्दायिनी' थी। लोरिककी छत्तीसगढ़-क्षेत्रमें 'लोरी' भी कहा गया है। कहानीकी मोटी रूपरेखा इस प्रकार है—

चन्दा वीर वावनकी पत्नी थी। एक बार जब वह पतिके घरसे निकलकर अपने नैहर जा रही थी कि मार्गमें वीर भट्टा नामक चमारने उमका सतीत्व हरण करना चाहा। लोरिक इस अवसरपर वीर भट्टाको हरा देता है। व्याहृता चन्दा लोरिकके शौर्यसे प्रभावित हो उसके प्रति प्रेम करने लगती है। अनेक कठिनाइयाँ उपस्थित होती हैं। एक दिन अपने प्रयासमें चन्दा सफल होती है। कहानीके इस स्वरूपमें स्थानानुसार थोड़ा-बहुत अन्तर लक्षित किया गया है।

लोरिकका चरित्र कहीं-कहीं उत्कृष्टरूपेण उभरा है, तो कहीं चन्दाका पति वीर वावन अधिक प्रभावी सिद्ध हुआ है। कुछ स्थानोंमें लोरिककी पूर्वपत्नी मजरिया भी गीतका एक पात्र बनी है। शाहावादमें लिपिवद्ध किये गये कथाशोंमें चन्दायिनीका पति वीर वावन न होकर 'सेवधर' है। कहते हैं, पार्वतीके अभिशाप-वश वह अपनी पत्नीसे वंचित हुआ। जब वह लोरी अथवा लोरिकसे युद्ध करने जाता है, तो पराजित होता है। लोरिकके साथ भागी हुई चन्दा अथवा चन्दायिनीको मार्गमें बाधाएँ प्राप्त होती हैं। महापतिया नामक चोर और जुआरीसे लोरिक हार जाता है, पर चन्दाकी चतुराईसे विजित होकर आगे बढ़ता है। ढोला-मारुणीकी राजस्थानी गीतकथाका प्रभाव भी 'लोरिक'-पर पड़ा है। शाहावादके कथानुसार लोरिकका विवाह वचपनमें 'सतमनाइन'से हो गया था। चन्दाइनको लेकर जब वह आगे बढ़ा तो हरदुईके राजासे युद्ध ठन गया। कलिंगका राजा हरदुई पहुँचा। लोरिक पकड़ा गया, पर दुर्गाके वरदानसे मुक्त हुआ। इस बीच सतमनाइन बड़ी हो गयी थी। प्रचलित लोककथा-परम्पराके ढंगपर उसके सतीत्वकी परीक्षा करनेपर लोरिकने उसे अपना लिया। क्रूरने मीरजापुरमें लोरिककी एक कथाको लिपिवद्ध किया है। उसमें कहीं भी चन्दाइनका उल्लेख नहीं है। 'मजनी' नामक लोरिककी पत्नी ही प्रेमिकाके रूपमें आती है। कथा-स्वरूप यों है—सोन नदीके तीरपर आगोरीके किलेमें एक राजा राज्य करता था। उसके यहाँ चरवाहेकी लड़की 'मजनी' लोरिक नामक चरवाहेसे प्रेम करती थी। एक दिन दोनों वहाँसे भाग गये। राजाने अपने जगली हाथी-पर बैठकर पीछा किया। मयानक युद्ध हुआ और वीर लोरिक अन्तमें विजयी होकर 'मजनी'के साथ चैनसे रहने लगा। बेरियर एलविनने विलासपुरमें इस कथाका एक सुषड़ रूप उपलब्ध किया है। अतः कथाके भिन्न-भिन्न अंश प्रान्तीय वैशिष्ट्यसे प्रभावित होकर भी एकरूप नहीं हैं।

—श्या० प०

लोरी-शिशुओंको सुलानेके लिए गायी जानेवाली लयें लोरी कही जाती हैं। विश्वभरमें बच्चोंको सुलानेके लिए किसी-न-किसी प्रकारकी लयकी गुनगुनाहट माताएँ करती हैं। ऐसा करते हुए या तो बच्चेको पालनेमें हलके-हलके झुलाया जाता है या गोदमें लेकर हलके-हलके हिलाया जाता है। पलंगपर लेटकर सुलाया जा रहा हो, तो 'दो दो' कहते हुए ही थपथपाया जाता है। यह सभी गुनगुनाहटें लोरी नहीं कही जा सकती। लोरियाँ लोकगीतोंका ही एक अंग हैं और उनमें जबतक शब्द नहीं मरे जाते तबतक केवल लय या ध्वनि लोरी नहीं कही जा सकती। विश्व-लोकवातांसे विदित होता है कि बहुधा विश्वमें विभिन्न स्थानोंपर कुछ शब्दविशेष बोले जाते हैं, जैसे, 'लू-लू-लुलुय, लुलुय, 'निन्न-नन्न', 'बो-बो', 'दो-दो'। सुलाते समय अथवा थपथपाते समय ऐसे शब्दोंकी सगीतमय आवृत्ति भी लोरी नहीं कही जा सकती। लोरीमें कोई-न कोई अर्थ रहता है। भारतमें बहुधा नौदको बुलाया जाता है—'आ जा री नौदिया, मेरे लालाके नैनोमें घुल-मिल जा।' नौदको प्रलोभन दिये जाते हैं, कहीं-कहीं लोरीमें देवी देवताओंसे मनौती की



जानी है कि वे वच्चेकी रातमें रक्षा करें। निदासभरे वातावरणका कोमल वर्णन रहता है। कहीं-कहीं वच्चेके अच्छे-अच्छे गुणोंका बखान रहता है। उने अच्छा होनेके प्रलोभन दिये जाते हैं। कुछ लोरियोंमें विषाद और थकान भी अभिव्यक्त होती है। लोरीमें माताएँ वच्चेकी सुख-समृद्धिका चेष्टा मानती हैं। मनोवैज्ञानिक दृष्टिमें प्रतीत होता है कि लोरीसे एक तो वच्चेका ध्यान इधर-उधर बिखरनेसे रोक लिया जाता है, दूसरे वच्चेको आन्तरिक आशवासन रहता है कि वह अकेला नहीं है और किसी-न-किसीका स्नेहपूर्ण संग उसे मिला हुआ है। यह आशवासन उसके मनमें किसी भी भयका उद्भव नहीं होने देता। तालयुक्त ध्वनि और थप-थपाहट या झूलन, मन और शरीर-को सुख भी पहुँचाते हैं। लोरीमें यों तो कोई भी विषय रह सकता है, क्योंकि माँ जानती है कि वह शिशु न तो उमे समझता है, न वह समझानेके लिए गाथी जानी है। सूरदासने एक गीतमें बताया है कि कृष्णको पालनेमें सुलाते हुए यगोडा 'जोड़-मोड़ कुछ गावै'। साथ ही वह नींदको बुलाते हुए कहती है—'मेरे लालको आठ निंदरिया, काहे न आनि सुआवै। तू काहे नहि वेगहि आवै, तोकों कान्ह बुलावै।'।

सूरदासने लोरीमें बालदशाके कौतुक गाये जानेकी सूचना दी है। लोरीका उपयोग बाल-वर्णनोंके साहित्यमें मिलता है। यह लोकवातांसे ही लिया गया है। —स०

लौ-लान, चाह, चित्तकी वृत्ति—'खसम न चीन्हें वावरी परपुरूपै लौलीन, कहहि कबीर पुकारिकै परी न वानी चीन्ह'। (कबीर बीजक)। लौलीन, किसीके ध्यानमें डूबा हुआ या मस्त—'लौ इनकी लानी रहै निज मन मोहन रूप। तातै इन रसनिधि ल्यौ लोयन नाम अनूप।' (रसनिधि)

—स० श० श०

लौकिक छंद-लौकिक अर्थात् अवैदिक छन्दोंका क्षेत्र अत्यन्त विस्तृत है। समस्त मात्रिक छन्द इसी वर्गमें आते हैं। वर्णिक वृत्तोंमें यद्यपि १ से २६ वर्णनकके सभी वृत्त वैदिक बताये जाते हैं, परन्तु पाद-व्यवस्था वैदिक नियमोंके अनुसार न होनेपर वे भी लौकिक मान लिये जाते हैं। लौकिक छन्द सामान्यतया चार चरणोंके होते हैं। सस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश और हिन्दीमें लौकिक छन्द ही प्रयुक्त हुए हैं। आर्या आदि कुछ विशिष्ट प्रकारके छन्द भी इसी वर्गमें परिगणित होते हैं। लौकिक छन्दोंमें गेयनाकी अपनी स्वतंत्र परम्परा रही है, विशेष रूपसे मात्रिक छन्दोंमें, जो स्त्राघात और प्लुत ध्वनियोंके अभावमें वैदिक गेयनासे भिन्न प्रकारकी मिद्ध होती है। मस्कून वर्णिक वृत्तोंको छोड़कर प्रायः शेष सभी लौकिक छन्दोंमें तुकान्ता विधान मिलता है, जो उनकी एक महत्त्वपूर्ण विशेषता कही जा सकती है। वैदिक छन्दोंकी अपेक्षा इनमें नियमन और स्थिरताका अधिक आग्रह मिलता है। अनेकरूपता और तरलता मात्रिक छन्दोंमें सर्वाधिक मात्रामें मिलनी है, जिनका प्रभाव मस्कून छन्द-रचनापर भी पड़ा और उममें भी अष्टपदी आदि गेयनाप्रधान रूपोंका विकास हुआ। सभी लौकिक छन्दोंकी किन्नी कोटिमें रखना कठिन है। उनमें परस्पर पर्याप्त विभेद एवं अन्तर दिखाई देता है। —ज०गु०

लौकिक शृंगार-दे०—'शृंगार'।

वंशवज्रा-वर्णिक छन्दोंमें अर्द्ध-सम वृत्तका एक भेद। मैथिलीशरण गुप्तने 'नाकेत'में इन्द्रवशा और इन्द्रवजाके योगसे एक नवीन अर्द्ध-सम वृत्तका प्रयोग किया है। पूर्व आचार्यों द्वारा निर्दिष्ट सङ्गाके अभावमें इस छन्दका वंशवज्रा नाम पुत्तलाल शुक्ले दिया है। इसके प्रथम और तृतीय चरणमें त, त, ज, र, (SSI, SSI, ISI, SIS) एवं द्वितीय और चतुर्थ चरणमें त, त, ज, ग, ग (SSI, SSI, ISI, SS) रहते हैं। उदाहरण—'लेते गये क्यों न तुम्हें कपोत वे, गाते सदा जो गुण थे तुम्हारे? लते तुम्हीं हा। प्रिय पत्र-पोत वे, दुःखाब्धिमें जो वनते सहारे।' (साकेत ९)। —पु०शु०

वशस्थ-वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। भरतके 'नाट्यशास्त्र' (१६. ४) तथा 'पिंगलसूत्र' (६. २९)में लक्षण दिया है, जगण, तगण, जगण और रगणके योगसे यह वृत्त बनता है (ISI, SSI, ISI, SIS)। केशव (रा०च०. ३. ११); हरिऔध (प्रि० प्र० ९. ११. १३. १५. १६); अनूप शर्मा (सिद्धार्थ : ४. ६. ८. १०. १३. १४. १७) और 'वर्द्धमान' (प्रायः आद्योपान्त)में इनका प्रयोग हुआ है। 'वर्द्धमान'के नमान वशस्थका कभी प्रयोग नहीं हुआ। इस छन्दमें ५-७ वर्णोंपर यति आती है। तुलसीदासने भी प्रयोग किया है। उदा०—'त्वदीय आलिंगन हेतु, हे प्रिये! हुआ न क्यों आज सहस्रबाहु मैं। विलोकनेकी छवि अग-अङ्गी। वना न क्यों देवि सहस्रचक्षु म'। (वर्द्ध०. २. ४७)। —पु० शु०

वक्रतासाक्षर्य-व्युत्पन्न पदके पूर्व और पर भाग और अव्युत्पन्न पदकी अपनी वक्रताका परस्पर साक्षर्य किसी काव्यसृष्टिकी एक अदभुत शोभासम्पत्ति है। काव्यकी यह अदभुत शोभासम्पत्ति कविप्रतिभाके विचित्र विलासका परिणाम है—'परस्परस्य शोभायै बहवः पतिता क्वचित्। प्रकारा जनयन्त्येता चित्रच्छाया मनोहराम्।' (वं० जी० : २. ३४)। उदाहरणके लिए यह काव्यसृक्ति—'सन्ध्या हो रही है नील नभमें शरदके। शुभ्र घन तुल्य, हरे वनमें, शिविरके। स्वर्णके कलशपर अस्तगन मानुका। अरुण प्रकाश पड़ झलक रहा है यों, छलक रहा हो मरा भीतरका वर्ण ज्यों। फहर रहा है केतु उसपर धीरेने, वनके व्यजन राज मंगल-कलशका, जिसमें न टूट पड़े कोई विघ्न-मक्षिका, भग करनेको रस-रग कभी उसका।' (सिद्धराज)। यहाँ 'हो रहा है'के क्रियापदमें 'काल-चैत्रियवक्रता' झलक रही है, जिनसे 'सन्ध्या'के तत्काल रमणीय उद्भवके विद्ध चित्रपर आँखें टेंगोकी टेंगी रह जाती है। साथ ही 'छलकने'के क्रियापदकी 'उपचारवक्रता' इतनी मनोश है कि स्वर्ण-वर्णपर मद्यके आरोपसे सहृदय-हृदयमें उन्माद भर उठता है। इसके अतिरिक्त 'रमरग'-पदकी 'पर्यायवक्रता' स्वर्ण-कलशके जिस मंदिरोंत्सवके दृश्यको सामने उपस्थित कर जाती है उसकी सुन्दरता भावना द्वारा अतथा प्रतिफलित हो उठती है। इस 'वक्रतासाक्षर्य'में कविकी सृक्ति एक विचित्र चित्र-सी सुन्दर लगने लगती है। —स० ब्र० सि०

वक्रोक्ति १ (अब्जालंकार)—यह 'वक्रोक्ति'की मकुचित मीमा है। नामहने अपने 'काव्यालंकार'में इनको अधिक महत्त्व दिया है। उनके अनुसार 'नितान्त' आदि शब्दों

द्वारा शब्द और अर्थकी उक्ति ही वाणी सौष्ठव नहीं हो जाती, वक्र शब्द और अर्थकी उक्ति ही वाणीका काव्य अलंकार है। कुन्तकने 'वक्रोक्ति'को काव्यका जीवन ही माना है (दि०—'वक्रोक्ति-सम्प्रदाय')। परन्तु क्रमशः इसका महत्त्व कम हो गया और रुद्रटने 'काव्यालंकार'में इसे शब्दालंकारके रूपमें स्वीकार किया है और इसके श्लेष तथा काकु, दो भेद भी माने हैं (२ १४. १५)। मम्मटने इसे स्वीकार किया है—'यदुक्तमन्यथावाक्यमन्यथा-ऽन्येन योज्यते। श्लेषेण काका या श्रेया सा वक्रोक्तिस्तथा द्विधा।' (का० प्र० ९ ७८), किसीके अन्य अभिप्रायसे कहे हुए वाक्यका दूसरे व्यक्ति द्वारा श्लेष अथवा काकु उक्तिसे अन्य अर्थ कल्पित किया जाना। रुच्यक तथा जयदेवको छोड़कर अन्य वादके आचार्योंने भी इसे शब्दालंकार माना है।

हिन्दीमें इस अलंकारके सन्दर्भमें स्थिति स्पष्ट नहीं है। केशव, जसवन्त सिंह, भूषण तथा मतिराम आदिने इसे अर्थालंकारके अन्तर्गत रखा है। चिन्तामणि, कुलपति, सोमनाथ तथा दामने शब्दालंकारके रूपमें स्वीकार किया है, पर इनके लक्षणों तथा उदाहरणोंमें अस्पष्टता है, जिससे यह कहा नहीं जा सकता कि इन्होंने इसे शब्दालंकार समझा है या अर्थालंकार। प्रायः दोनों वर्गोंके आचार्योंके लक्षण उदाहरण समान प्रकारके हैं। कुलपतिकी परिभाषा 'साहित्यदर्पण'के अनुकरण पर है—'कहै बात औरै कछु, अर्थ करै कछु और। वक्र उक्ति ताको कहै, श्लेष काक द्वै ठौर।' (२० २० ४)। मिखारीदासका लक्षण और उलझा हुआ है—'व्यर्थ काकुते अर्थको फेरि लगावै तर्क।' (का० नि० २१)।

श्लेष वक्रोक्ति—वक्ताके कथनका श्लेष शब्दों द्वारा अन्य व्यक्तिसे भिन्न अर्थ कल्पित किया जाना। श्लेष शब्द या पदका कभी भग होकर और कभी अभगरूपमें भिन्नार्थ किया जाता है। इस आधारपर इसके दो भेद माने गये हैं, भगपद और अभगपद। पहलेका उदाहरण—'अथ गौरवशालिनि, मानिनि, आज सुधास्मित क्यों बरसाती नहीं? निज कामिनीको प्रिय, गौ अवशा अलिनी भी कभी कहि जाती कहीं।' (का० क० ८०)। इसमें 'गौरवशालिनी' पदको 'गौ', 'अवशा' और 'अलिनी'में भग करके श्लेषार्थ निकलता है। दूसरेका उदाहरण—'एक कवूतर देख हाथमें पूछा कहाँ अपर है? उसने कहा अपर कैना? उड़ है गया सपर है।' (गुरुभक्त सिंह नूरजहाँ)। इसमें 'अपर'का अर्थ 'दूसरे'से है और श्रोताने 'अपर'का अर्थ 'पर-रहित' लिया है।

काकु वक्रोक्ति—वक्ताके वाक्यसे अर्थात् कण्ठध्वनिकी विशेषतामें श्रोता द्वारा अन्य अर्थ कल्पित किया जाना। वस्तुतः इस भेदको लेकर ही अधिक अस्पष्टता है। वस्तुतः जहाँ अर्थपरिवर्तन मात्र कण्ठध्वनिपर निर्भर होगा वहाँ शब्दका महत्त्व नहीं रह सकता, अतएव यह अर्थालंकार हो जायगा। कन्हैयालाल पोद्दारने विमर्श किया कि जहाँ शब्द बदलनेपर भी वक्रता बनी रहे वहाँ अर्थालंकार मानना चाहिये और जहाँ नष्ट हो जाय वहाँ शब्दालंकार। आचार्योंके उदाहरणमें प्रायः वक्रता अर्थगत ही है। परन्तु

इसको मम्मट आदि आचार्योंने सम्भवतः कण्ठध्वनि अर्थात् कथन-शैलीके कारण शब्दालंकार ही स्वीकार किया है। विहारीका उदाहरण—'लिसन वैठि जाकी सवी, गहि-गहि गरव गरुर। भये न केते जगतके, चतुर चितेरे कूर।' (सतसई ३४७)। इसमें 'भये न केते'का कथन शैलीके अनुसार दूसरेका अर्थ हो जायगा 'सभी हो गये'। —वि० स्ना०

वक्रोक्ति २ (अर्थालंकार)—अर्थ है वक्र उक्ति, वाणीके विलक्षण व्यापारको वक्रोक्ति माना गया है। भामहने समस्त अलंकारोंको वक्रोक्तिमूलक माना है। कुन्तकने इसे विशिष्ट अर्थमें ग्रहण किया है। परन्तु वामनने 'वक्रोक्ति'को उपमाप्रपञ्चके अन्तर्गत अर्थालंकार माना है—'सादृश्याल्लक्षणा वक्रोक्ति' (काव्या० सू० वृ० ४ ३. ८)। इनके अनुसार जैसे रूपक आदिमें गौण अर्थका अलंकारत्व होना है, उसी प्रकार लक्षणिक अर्थका अलंकारत्व हो सकता है और इसी सादृश्यसे 'लक्षणा-वक्रोक्ति' होती है। उदा०—'तनिक देरमें सरोवरके कमल खिल गये और क्षणभरमें कौरव भी वन्द हो गये' (वही)। इसमें नेत्रके धर्म उन्मीलन तथा निमीलनसे कमलोंके विक्रम आदिका लक्षणासे बोध होना है। आगे चलकर जयदेवने 'चन्द्रालोक'में 'वक्रोक्ति' अर्थालंकारके रूपमें इस प्रकार लक्षण दिया है—'वक्रोक्ति श्लेषकाकुभ्या वाच्यार्थान्तरकल्पनम्' (५. १११), श्लेष तथा काकु द्वारा वाच्यार्थ बदलनेकी कल्पना। मम्मट तथा विश्वनाथकी इसी शब्दालंकारकी परिभाषामें विशेष अन्तर नहीं है, वस्तुतः यह दृष्टिकोणका अन्तर है।

हिन्दीके आचार्योंमें केशव, जसवन्त सिंह, मतिराम, भूषण आदिने इसे अर्थालंकार माना है। केशवने 'वक्रोक्ति'को प्राच्योंके अनुकरणपर व्यंग्यका पर्यायवाची माना है—'सुधी बातमें वरनिय टेढ़ो भाव' (क० प्रि० १२ ३)। अन्योंने जयदेव तथा अप्पय दीक्षितका अनुसरण किया है—'श्लेष काकुसों अर्थकी रचना और जु होय।' (ल० ल० ३६९)। भूषणने इसी भावको 'अर्थ लगावै और' कहकर व्यक्त किया है। वस्तुतः शब्दालंकार माननेवालों तथा अर्थालंकार माननेवालोंके मतोंमें स्पष्ट अन्तर नहीं है। कन्हैयालाल पोद्दारने दोनों रूपोंमें इसे स्वीकार किया है (दि०—'वक्रोक्ति १')।

इसकी व्यापक परिभाषा इस प्रकार की जा सकती है—अर्थश्लेष तथा काकुके बलमें अन्य अभिप्रायसे कहे हुए वाक्यके दूसरेके द्वारा भिन्न अर्थकी कल्पना। केशवका उदाहरण—'तै जु कछो मुख मोहनको अरविन्द सो है सो तौ चन्द सो देख्यो।' (कवि० १२. ४)। इसमें 'चन्द'के समान सकलक है। यह दूसरा अर्थ अन्यके द्वारा लिया जायगा। इसी प्रकार विहारीके दोहे—'कित्ती न गोकुल कुल बधू, किहि न काहि सिख दीन। कौन तजी न कुल गली, है मुरली-सुरलीन।' (वि० २० ६५२)में 'सबको शिक्षा दी गयी' तथा 'सभीने कुल-गली त्याग दी' यह अर्थ दूसरेके द्वारा लिया जायगा। तुलसीका उदा०—'मानस सलिल सुधा प्रतिपाली। जिवद कि लवण पयोधि मराली। नव रसाल वन विहरणशीला। मोह कि कोकिल विपिन करीला।' (रा० च० मा० २)।

रीतिकालमें इन अलंकारका अत्यधिक प्रयोग किया गया है। नायिकाओंके रूप तथा उनकी प्रेमकी विभिन्न स्थितियोंके चित्रणमें इसका प्रयोग चमत्कृत ढंगसे किया गया है। विहारीको इन वर्णनोंमें विशेष उत्कर्ष प्राप्त हुआ है। —न०

वक्रोक्तिवाद-७०—‘वक्रोक्ति-सिद्धान्त’।

वक्रोक्ति-संप्रदाय-७०—‘वक्रोक्ति-सिद्धान्त’।

वक्रोक्ति-सिद्धान्त-कुन्तक (१०-११ श० ई०)के ‘वक्रोक्ति-जीवित’में प्रतिपादित एक प्रमुख काव्य-सिद्धान्त। इस आचार्यने अपनी मौलिक प्रतिभाके द्वारा अपने पूर्वके अलंकार, गुण, रीति, ध्वनि तथा रस आदि प्रतिष्ठित सिद्धान्तोंके स्थानपर एकदम नवीन काव्य-सिद्धान्तका प्रतिपादन किया है। कुन्तकने वक्रोक्तिको ‘काव्यकी आत्मा’-के रूपमें स्वीकार किया है। वस्तुतः उन्होंने इसको अत्यन्त व्यापक सिद्धान्तके रूपमें स्वीकार किया है। आचार्यने इसके अन्तर्गत प्रचलित सभी काव्य-सिद्धान्तोंका समाहार किया है और साथ ही समस्त काव्यागों-वर्ण-चमत्कार, शब्द-मौन्दर्य, विषय-वस्तुकी रमणीयता, अप्रस्तुत-विधान, प्रबन्ध-कल्पना आदिको उचित स्थान दिया है। कुन्तकके अनुसार वक्रोक्ति केवल वाक्-चातुर्य अथवा उक्ति-चमत्कार नहीं है, वह कवि-व्यापार अथवा कवि कौशल है। नगेन्द्रके अनुसार आधुनिक शब्दावलीमें इने कलावाद कह सकते हैं—अर्थात् काव्यका सर्वप्रमुख नस्व कला या उपस्थापन-कौशल है। परन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि उन्होंने विषय-वस्तुका ही निषेध किया है। उन्होंने काव्य-वस्तुकी स्वाभाविक रमणीयताको स्वीकार किया है। परन्तु कविको वस्तुके सहृदय-रमणीय धर्मोंको व्यक्त करना चाहिये और यह कवि-प्रतिभामें ही सम्भव है। इस प्रकार उनके अनुसार अन्तः कवि-व्यापार ही प्रमुख है।

भारतीय काव्य-सिद्धान्तोंमें रस-सिद्धान्त अनुभूति अथवा भावनापक्षपर प्रतिष्ठित है और अलंकार-सिद्धान्त मौलिक रूपसे कवि-कल्पनापर आधारित है। वक्रोक्ति-सिद्धान्तका सन्दर्भ इस दृष्टिमें भी अलंकार-सिद्धान्तसे है। वस्तुतः वक्रोक्तिने अलंकारोंके कल्पना वैचित्र्यको अधिक व्यापक आधारपर स्वीकार किया गया है। यह कल्पना कवि-निष्ठ है, सहृदय-निष्ठ नहीं। ध्वनि तथा वक्रोक्तिका अन्तर भी यही है कि ध्वनिकी कल्पना सहृदय(पाठक)-निष्ठ है और वक्रोक्तिकी कल्पना काव्य-निष्ठ। अतएव ध्वनिका दृष्टिकोण व्यक्तिपरक है और वक्रोक्तिका वस्तु-निष्ठ। परन्तु कुन्तकने रसको वक्रोक्तिका प्राण-रस मानकर कल्पनाके साथ भावनाके महत्त्वको भी स्वीकार किया है। कुन्तकने रसको वक्रताका विशिष्ट अंग मानकर भी अंगी वक्रताको ही माना है। प्रत्यक्ष वक्रताके बिना रसकी स्थिति सम्भव नहीं है, जब कि रसके बिना वक्रताकी अपनी स्वतन्त्र स्थिति है। यद्यपि कुन्तकने ऐसी स्थितिको अधिक महत्त्व नहीं दिया है और रस-विहीन वक्रताको तिरस्कारयोग्य ही माना है।

कुन्तकका वक्रोक्ति-सिद्धान्त बहुत सीमातक व्यापक ही नहीं, नमन्वयशील सिद्धान्त है। जैसा कि ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्यसे स्पष्ट हो सकेगा कि इसकी उद्भावनाके मूलमें

अलंकार-सिद्धान्तकी परम्पराके साथ ध्वनि-सिद्धान्त है। रसकी प्रतिष्ठाका उल्लेख किया गया है। अतएव कुन्तकके सिद्धान्तमें सन्पूर्ण काव्यको स्वीकृति मिली है। उनके सिद्धान्तमें बल भले ही बलापक्षपर हो, पर उनकी व्याख्याके अन्तर्गत वस्तुपक्ष तथा भावपक्षका पूरा समाहार हुआ है। रस अथवा भावके दीप्त होनेपर उक्ति अपने-आप दीप्त हो उठती है। अतः यह नहीं कहा जा सकता कि रस-निष्पत्तिमें वक्रताका अभाव हो सकता है—कुन्तककी वक्रता ऐसी ही व्यापक है। रसवादी विवेचकोंका कहना है कि वक्रताकी अनिवार्यता निश्चित है, पर काव्यमें उसे भाव-व्यञ्जक ही होना चाहिये, क्योंकि भावनाका ही महत्त्व काव्यमें विशेष है। उनके अनुसार रस-विहीन काव्य भाव सौन्दर्यसे हीन केवल शब्द अथवा अर्थ-क्रीडाका चमत्कारमात्र होगा। परन्तु कुन्तकने उक्ति-वैचित्र्यको मात्र शब्द अथवा अर्थकी क्रीडा स्वीकार नहीं किया है। उन्होंने इस प्रकार, कवि प्रतिभा तथा कवि-कौशलको काव्यगत अनिवार्य तत्त्वके रूपमें स्वीकार किया है। कुन्तकका वक्रोक्तिको काव्यका प्राण तत्त्व माननेका अभिप्राय भी यही है और काव्यके आधुनिक युगतकके विकासको देखते हुए यह भी स्पष्ट है कि रस-विहीन काव्यमें सौन्दर्यकी स्थिति एक सम्भव कल्पना है। यह कहना कि मारा सौन्दर्य हमारे भावात्मक (emotional) जीवनपर आधारित है, गलत है, हमारे सौन्दर्य-बोधके अनेकानेक स्तर बौद्धिक जीवनसे सम्बद्ध हैं। वैसे जीवनमें बुद्धि तथा भावनाकी प्रक्रियाएँ एक-दूसरेसे स्वतन्त्र नहीं हैं।

वक्रोक्ति-सिद्धान्तकी प्रतिष्ठा तथा प्रतिपादन कुन्तकने अवश्य किया है, पर इसकी परम्परा काफी प्राचीन है। बाण तथा सुबन्धु आदि कवियोंमें इसके सन्दर्भ प्राप्त होते हैं। परन्तु भामह(६-७ श० ई०)ने वक्रोक्तिका प्रयोग बहुत कुछ इसी व्यापक अर्थमें किया है। उन्होंने वक्रोक्तिमें शब्द और अर्थ, दोनोंका अन्तर्भाव माना है (काव्या० . १. ६)। उन्होंने वक्रोक्ति तथा अतिशयोक्तिका समान अर्थमें प्रयोग किया है। अतिशयोक्तिका अर्थ है ‘लोकाति-क्रान्तगोचरता’, अर्थात् जो लोकके सामान्य अर्थने विचित्र हो (वहो . २ . ८१-८४)। वक्रोक्तिको भामह इसी कारण मूल अलंकार मानते हैं। इसके बिना वाक्य काव्य न होकर वार्तामात्र रह जाता है। दण्डी(७ श० ई०)ने भी वक्रोक्तिको भामहके समान महत्त्व दिया है। परन्तु उनके अनुसार ‘द्विधा भिन्न स्वभावोक्तिर्वक्रोक्तिश्चेति वाङ्मयम्’ (काव्यादर्श . २ . ३६२), अर्थात् वाङ्मयके दो भेद हैं—स्वभावोक्ति तथा वक्रोक्ति। भामहने स्वभावोक्तिको अस्वीकार किया था। दण्डीने भी वक्रोक्ति तथा अति-शयोक्तिको समस्त अलंकारोंके मूलमें स्वीकार किया है। यहाँ भी दोनों पर्याय हैं और उनका मुख्यार्थ भी समान है—‘लोकस्तीमातिवर्तिनी विवक्षा’ अर्थात् वस्तुके लोकोत्तर-वर्णनकी इच्छा। भामह और दण्डीमें केवल यह अन्तर है कि भामह स्वभावोक्तिको भी वक्रोक्तिकी परिधिमें स्वीकार करते हैं और दण्डी उसे भिन्न मानते हैं तथा वक्र कथनसे कम महत्त्वपूर्ण समझते हैं।

आगे चलकर इसके प्रयोगमें अर्थ-मंकोच हुआ है।

वामन(९ श० ई०)ने अपने 'काव्यालंकारसूत्रवृत्ति'में इसे अर्थालंकारके रूपमें माना है—'साध्यालक्षणावक्रोक्ति' (४ ३ ८), अर्थात् लक्षणाके अनेक निबन्धोंमें साध्य-निबन्धना लक्षणा वक्रोक्ति है। वामनकी परिभाषाका मात्र ऐतिहासिक महत्त्व है, क्योंकि इसमें एक ओर दण्डीके समाधि गुण और दूसरी ओर परवर्ती आनन्दवर्धनकी ध्वनि-रूपनाके तत्त्व सन्निहित हैं। अभिधासे भिन्न होनेके कारण लक्षणासे वक्रता तो होगी ही, पर इसमें लक्षणाके अन्य वक्रतर रूपोंका निर्देश नहीं हुआ है। रुद्रट(९ श० ई०)के समयनक वक्रोक्ति केवल अलंकार रह गयी जो वाक्छलपर आश्रित है (दि०—'वक्रोक्ति' 'शब्दालंकार' तथा 'अर्थालंकार')। आनन्दवर्धनने वक्रोक्तिकी स्वतन्त्र व्याख्या नहीं की है। परन्तु उन्होंने इसकी विशिष्ट अलंकार मानकर भी तीसरे उद्योतमें इसके सामान्य तथा व्यापक रूपको भी स्वीकार किया है। भामहके वक्रोक्ति सम्बन्धी मतको स्वीकार करते हुए आनन्दवर्धनने अतिशयोक्ति तथा वक्रोक्तिको पर्याय माना है और सभी अलंकारोंकी अतिशयोक्ति-गर्भित स्वीकार किया है। महाकवियों द्वारा व्यक्त यह अतिशय-गर्भिता काव्यमें अनिवर्चनीय शोभाका कारण होती है। इसीसे अलंकारोंको शोभातिशयता प्राप्त होती है। इस वक्रताका प्रयोग विषयके अनुकूल ही होना चाहिये। वस्तुतः ध्वनि-सिद्धान्तका प्रभाव वक्रोक्ति-विवेचनपर अत्यधिक पड़ा है। कुन्तककी 'वक्रोक्तिजीवित'की रूपरेखा मुख्यतः 'ध्वन्यालोक'पर आधारित है। इसके अनेक प्रसंगोंके विस्तारमें ध्वनि-विस्तारकी छाया है। वक्रोक्तिका विस्तार ध्वनिके समान ही वर्ण, प्रत्यय, विभक्ति आदिसे प्रारम्भ कर प्रबन्ध तथा नाट्यकाव्योंतक माना गया है। अनेक चमत्कार-भेद दोनों-में समान हैं, कई उदाहरण भी समान हैं।

अभिनव(१०-११ श० ई०)ने वक्रोक्तिके सामान्य रूपको स्वीकार किया है। उनके अनुसार शब्द और अर्थ-की वक्रताका आशय है उनकी लोकोत्तर स्थिति और इस लोकोत्तरका अर्थ अतिशय ही है। भोज(११ श० ई०)के 'शृंगारप्रकाश'में वक्रोक्ति सम्बन्धी मान्यताओंका समन्वय किया गया है। भोजके वाद मम्मट(११ श० ई०) आदिने वक्रोक्ति(दि०—'अर्थालंकार' तथा 'शब्दालंकार')को विशेष रूपमें ही स्वीकार किया है और रुद्रटके आधारपर प्रायः इसके काकु तथा भंग श्लेष भेद माने गये हैं। रुच्यक(१२ श० ई०)ने इसकी व्यापक रूपमें स्वीकार करके भी अर्थालंकार-विशेष ही माना है। आगेकी परम्परामें विद्यानाथ तथा अप्पय दीक्षित(१७ श० ई०)ने अर्थालंकार, विश्वनाथ(१४ श० ई०) आदिने शब्दालंकार माना है।

हिन्दी काव्यमें वक्रोक्तिका सुन्दर प्रयोग मिलता है, पर सिद्धान्त-रूपमें इसकी चर्चा आधुनिक कालसे पहले बिल्कुल नहीं की गयी। केशव(१६-१७ श० ई०)ने 'वक्रोक्त्या उक्ति-रूप' शब्दालंकार न मानकर 'विदग्ध उक्ति रूप' अर्थालंकार माना है। अन्य परवर्ती आचार्योंने शब्दालंकार ही माना है। जसवन्त सिंह(१७ श० ई०) तथा भूपण(१७ श० ई०)-ने अर्थालंकारके अन्तर्गत इसपर विचार किया है और दास(१८ श० ई०)ने श्लेषार्थ अलंकार-वर्गमें इसका निरूपण

किया है। पर इस समस्त विवेचनका सम्बन्ध अलंकार-रूपमें ही है, सिद्धान्तसे इसका कुछ सम्बन्ध नहीं है, यद्यपि रीतिकालके कवियोंमें विहारी तथा घनानन्द आदि कतिपय कवियोंमें वक्रोक्तिका प्रयोग व्यापक रूपमें हुआ है। हिन्दीमें वक्रोक्ति सिद्धान्तके प्रति आकर्षण आलोचना-पद्धतिके विकासके साथ उत्पन्न हुआ है। नगेन्द्रके अनुसार महावीरप्रसाद द्विवेदीके कला-चमत्कारके समर्थनमें एक प्रकारसे वक्रोक्तिको मान्यता प्राप्त हुई है। पर द्विवेदी-युगके काव्यमें काव्य-चमत्कारका नितान्त अभाव है। इस युगमें पद्मसिंह शर्मा, जगन्नाथ रत्नाकर तथा हरिऔध आदि प्राचीन काव्य-मर्मज्ञोंने वक्रोक्तिको मान्यता प्रदान की है। आगे चलकर रामचन्द्र शुक्लने रस-सिद्धान्तकी स्वीकृतिके साथ उक्ति-चमत्कारका विरोध किया। उनकी दृष्टिमें चमत्कारका अर्थ मनोरंजन है। उनके अनुसार उक्ति वैचित्र्य काव्यका व्यापक लक्षण नहीं माना जा सकता। उनके अनुसार ऐसी अनेक मार्मिक उक्तियाँ हो सकती हैं, जिनमें वैचित्र्य अथवा वक्रता न हो, साथ ही वक्रतापूर्ण उक्तिमें भी भाव-व्यजनाका अभाव हो सकता है। स्पष्ट है, रामचन्द्र शुक्लने वक्रोक्ति-सिद्धान्तको मनुचित अर्थमें ग्रहण किया है। उन्होंने वक्रोक्ति तथा अभिव्यजना-वाद(दि०)का एकीकरण भी किया है। परन्तु इन दोनों सिद्धान्तोंमें मौलिक अन्तर है और साथ ही दोनोंमें वस्तु-तत्त्वकी वैसी अवहेलना भी नहीं है जैसी रामचन्द्र शुक्लने वतलायी है।

छायावादी युगमें काव्य-शैलीमें वक्रताका विशेष महत्त्व स्वीकृत हुआ है। यह वक्रता मात्र शैलीगत न होकर वस्तु-गत रूपमें भी परिलक्षित हुई है। 'प्रसाद'ने भी कुन्तकके वक्रोक्ति-सिद्धान्तको स्वीकार किया है—'इस लावण्यको सस्कृत साहित्यमें छाया और विच्छित्तिके द्वारा कुछ लोगोंने निरूपित किया था।' (काव्यकला तथा अन्य निबन्ध पृ० ९०)। इस प्रकार 'प्रसाद'ने वक्रताको वास्तविक काव्य-गुण माना है। नगेन्द्रके अनुसार—'छायावादमें वक्रताके दोनों रूपों—विदग्धता और चान्द्रताका ही वैभव मिलता है। 'प्रसाद' तथा पन्तमें जहाँ चान्द्रताका चरम उत्कर्ष है, वहाँ 'निराला'में विदग्धताका। महादेवीके प्रणय-काव्यमें भाव-प्रेरित वक्रताका सुन्दर विकास है।' (भा० का० भू० पृ० ४५६)। इस युगमें लक्ष्मीनारायण 'सुधाशु', गुलाब राय तथा नगेन्द्रने वक्रोक्तिका व्यवस्थित रूपसे विवेचन किया है। 'सुधाशु'ने अपने ग्रन्थ 'काव्यमें अभिव्यजनावाद में वक्रोक्ति-सिद्धान्त तथा पश्चिमके अभिव्यजनावाद, दोनोंकी समुचित विवेचना की है। उनके अनुसार कुन्तकका सिद्धान्त भामहसे विकसित हुआ है और उसके मूलमें अलंकारोंका कल्पना-वैचित्र्य है। वक्रताके आधार-रूप लोकोत्तर वैचित्र्यका तद्विदाहादके साथ तादात्म्य कर कुन्तक रस सिद्धान्तकी माननेके लिए प्रेरित होते हैं और साथ ही कुन्तकके सिद्धान्तमें ध्वनि-सिद्धान्तसे कतिपय बातें ली गयी हैं। 'सुधाशु'के मतसे वक्रोक्ति तथा अभिव्यजनावादमें प्रकृतिगत भेद है। वक्रोक्तिसे अलंकारका सम्बन्ध स्पष्टतः स्वीकृत है, किन्तु अभिव्यजनाके लिए उसका स्वतन्त्र महत्त्व नहीं है। अभिव्यजनामें स्वभावोक्ति-

का भी नान है, वक्रोक्ति-सिद्धान्तमें नहीं। नगेन्द्र इसमें सहमत नहीं है, क्योंकि वक्रोक्तिमें स्वभावोक्तिके काव्य-तत्त्वका निषेध नहीं है, केवल अलंकारताका निषेध है। गुलाब रायने भी इन दोनों सिद्धान्तोंको अलग माना है। उनके अनुसार क्रोचेने उक्तिको प्रधानता दी है, उक्ति-वैचित्र्यको नहा। क्रोचेने मतमें सफल अभिव्यक्ति या केवल अभिव्यक्ति कला है। इस अभिव्यक्तिमें स्वभावोक्ति और वक्रोक्तिका भेद नहीं है। उक्ति केवल एक ही प्रकारकी हो सकती है जो अभिव्यक्ति है। नगेन्द्रने इस मतका समर्थन किया है। उनके अनुसार अभिव्यजनावादमें उक्तिका केवल एक ही रूप मान्य है—वह वक्र हो या ऋजु, उसमें वार्ता तथा वक्रताका भेद नहीं है। परन्तु वक्रोक्तिमें उक्तिके वैदग्ध्यपर बल दिया गया है। नगेन्द्रके अनुसार वक्रोक्ति-सिद्धान्तमें स्वभावोक्ति तथा वक्रोक्तिमें वैपरीत्य नहीं है, वैपरीत्य वस्तुतः वार्ता और वक्रोक्तिमें है। वस्तुतः प्रगति-युगके हास-युगके वाद प्रयोगवादी तथा नयी कवितामें वक्रोक्तिकी पुनः प्रतिष्ठा हुई है, नये सन्दर्भों तथा नये अभिनिवेशों।

[सहायक ग्रन्थ—एस० के० टे हिस्ट्री ऑफ नस्कृत पोयटिक्स। राधवन. भोजका शृंगारप्रकाश। नगेन्द्र. भारतीय काव्यशास्त्रीकी भूमिका।]

वचनचतुर नायक-दे०—‘नायक’, शृंगार।

वचनविदग्धा-दे०—‘विदग्धा’, (नायिका)।

वज्र-मिद्धोंकी साधनामें शून्यका पूरक तत्त्व वज्र था—दृढता, अभेद्यता आदि वज्रके लक्षण शून्यतामें है अतः उसे वज्र नाम दिया गया। यह वज्र पुरुषरूपमें बोधचित्तमें जाग्रत् होकर नैरास्त्य-ज्ञानमें लीन होनेके लिए अग्रसर होता था। इसके मणि, अश्म तथा अस्त्र आदि वैदिक अर्थोंका परित्याग कर वज्रयानमें इसे परम तत्त्वके अर्थमें स्वीकार किया जाने लगा था। वादमें वज्रके साथ मुद्रा-मैथुन साधनाओंका जो विशेष सन्बन्ध रहा उसके कारण शुद्धतावादी गोरक्षपन्थियोंने इसको विशेष आदर नहीं दिया। स्फुरियोंमें कपाट, अग्नि, चित्तके साथ ‘वज्र’ विशेषणका प्रयोग हुआ है। ‘पद्मावत’में एक स्थानपर आठ वज्रोंका भी उल्लेख है, जिससे यह ज्ञात होता है वज्रकी बौद्ध कल्पना किसी-न किसी रूपमें जीवित उस समय भी थी। किन्तु परवर्ती सन्प्रदायोंमें यह वज्र शब्द विलकुल विस्मृत कर दिया गया। (दे०—‘वज्रयान’, ‘मणि’)

—ध० बी० मा०

वज्रधर—वज्र धारण करनेवाला अर्थात् कमल-कुलिश साधनामें निष्णात बौद्ध सिद्ध वज्रधर कहलाता था। बुद्धका एक वज्रयानी रूप वज्रधरका भी था, जिसमें वे अपनी शक्तिके साथ युगनन्द साधनामें लीन रहते हैं।

—ध० बी० मा०

वज्रयान—बौद्ध धर्मका वह रूप, जो देवता, मन्त्र, गुह्य साधनाओं और अभिचार आदि तान्त्रिक प्रवृत्तियोंमें युक्त है और ‘दोहाकोप’ तथा ‘चर्यापद्मों’के लेखक सिद्धाचार्य जिसके अनुयायी थे। वज्रयानका स्रष्टा कव और कैने हुआ, अत्यन्त प्रान्तीय नामश्रीके अभावमें अभी भी यह अनुमानका ही विषय है। किन्तु ईसाकी छठी शताब्दीके बाद

जब सारे देशमें तान्त्रिक प्रवृत्तियोंका आधिपत्य हो गया तब लगभग सभी धर्मसाधनाओंने किसी-न-किसी रूपमें तान्त्रिक प्रणालीको स्वीकार कर लिया। उसीके आस-पास वज्रयानका विकास-काल माना जा सकता है।

चमत्कारपूर्ण अतिप्राकृतिक सिद्धियोंका उल्लेख तो बुद्धके ही समयमें मिलता है और कुछ भिक्षुओंका झुकाव भी इन चमत्कारोंकी ओर था, किन्तु बुद्धने बराबर इनकी निन्दा की है। किन्तु बुद्धकी मृत्युके बाद धीरे-धीरे इनका समावेश होता रहा, यहाँतक कि ‘दीर्घनिकाय’में आठानाटीय सूत्रमें ही गृध्रकूट पर्वतपर तथागतकी उपस्थितिमें उनकी सहमतिसे वैश्रवणकी आठानाटीय रक्षा पट्टे हुए चित्रित किया गया, जो अमनुष्योंसे भिक्षुओंकी रक्षा करता है। कुछ विद्वानोंके मतानुसार यह अश्व प्रक्षिप्त है और जब सिंहलमें यह पिटक लिपिवद्ध किया गया तब इसका समावेश कर दिया गया। आगे चलकर महायानकी दो शाखाएँ हो गयीं—पारमिता-नय और मन्त्र-नय। वास्तवमें साधकोंकी सुविधाके लिए शतसाहस्रिका प्रज्ञा-पारमिताको पहले दशसाहस्रिका, फिर अष्टसाहस्रिका, फिर दशश्लोकी और अन्तमें केवल एक हृदय-सूत्रमात्रमें उसे सन्पुजित कर दिया गया। इस प्रकारके बहुतेरे सूत्र, मन्त्र और धरणियोंका प्रचलन हुआ। उनके साथ व्यानी बुद्धोंका भी सम्बन्ध जुड़ गया और इस प्रकार पारमिता नयकी अपेक्षा मन्त्र-नय अधिक लोकप्रिय होता गया और उसीमें गुह्य साधनाएँ जुड़ गयीं। दर्शनकी अपेक्षा क्रिया, चर्या, अनुष्ठानका विकास हुआ और धीरे-धीरे मन्त्रयान और उससे वज्रयानका विकास हुआ। कुछ विद्वान् मन्त्रयानकी वज्रयानकी शाखा मानते हैं, किन्तु यह धारणा भ्रमात्मक प्रतीत होती है। वस्तुतः मन्त्रयान महायानके वज्रयानमें नक्रमणकी अवस्था था। वज्रयानके पूर्ण विकासके बाद भी मन्त्रयानको विस्मृत नहीं किया गया और अद्वयवज्र तथा अन्य सिद्धाचार्योंने भी इस नामका बहुधा स्मरण किया है। यद्यपि मन्त्रयान नामका तिरस्कार तो नहा हुआ, किन्तु वज्रकी एक सर्वव्यापी कल्पना बौद्ध तन्त्रवादमें इतनी प्रबल हो उठनी है कि स्वतः शून्यको ही वज्र कहा जाने लगा। देवता, समाधि, काय, वाक्, चित्त, मुद्राएँ, शक्तियाँ, ज्ञान, उपाय, योग, सभीके नाम ‘वज्र’-समन्वित होने लगे। अद्वयवज्रने माधर्म्यके आधारपर शून्यताको वज्र कहा—‘दृढसारममौशीर्यमन्त्रेणा-भेद्यलक्षणम्, अदाहि अविनाशी च शून्यता वज्रमुच्यते।’ इसी शून्यता-ज्ञानकी वज्रज्ञानकी सहा दी गयी और उसे प्राप्त करानेवाली धर्मसाधनाको वज्रयान कहा गया। किन्तु यह वज्रयान महायानसे पृथक् या मन्त्रयानसे पृथक् साधना न होकर अनुत्तर सन्यक्-सन्धोषिकी प्राप्त करानेवाला वज्रप्रधान मार्ग था।

यह वज्रकी कल्पना आयी कहाँसे? वज्रको अश्म या मणि भी कहा जाता है और इन्द्रका आयुध वज्र है, जिसमें वह शत्रुओंको पराजित करता है। बौद्ध-ग्रन्थोंमें कहीं-कहीं वज्रको इन्द्रके वज्रकी ही भाँति त्रिदन्त बताया गया है, तीन दन्त हैं—धर्म, बुद्ध और स्रष्टा। ज्ञात होता है कि ब्राह्मणोंने वैदिक देवता इन्द्रकी जितनी उपेक्षा की



उमका परिहार बौद्धोंने किया है। प्रज्ञापारमिताओंमें इन्द्रका नवरूप मिलता है जहाँ वे सगीतियोंमें तयागतके शिष्यरूपमें सम्मिलित होते हैं। ऐसा लगता है कि गुरु-दक्षिणामें बौद्धोंने उनका आयुध वज्र ले लिया। उसे शून्यता-ज्ञानवाले प्रतीकार्य दे दिये और फिर तो उसका ऐसा महत्त्व बढ़ा कि पाँच ध्यानी बुद्धोंसे परे छठे वज्रसत्त्वकी वरूपना की गयी, जो प्रज्ञापारमिताके पति है, जिनका अख अगोष वज्र है, जो युगनन्द-रूपमें सदा अपनी शक्तिके साथ समन्वित रहते हैं।

सातवीं शताब्दीसे दसवीं शताब्दीतक वज्रयानका स्वरूप निरन्तर विकसित होता गया। इस बीचमें इतने आचार्य हुए, उन्होंने इतने प्रकारकी पद्धतियोंका प्रचार किया, हम बीचमें वज्रयानका सम्पर्क चीन, जापान, गान्धार, आदि इतने देशोंसे हुआ, इतने नये देवी-देवता शाक्तों, वैष्णवों और बौन्पा आदि धर्मोंसे लिये गये, बुद्धके इतने कुलोंका विकास हुआ कि वज्रयानका एक शृङ्खलावद्ध विवरण दे सकना अमम्भव है। इतना स्पष्ट है कि चिन्तना, साधना, मन्त्र, देवता, तन्त्र, योग, आचार, भाषा, इन सभी दिशाओंमें बौद्ध धर्म इतना सर्वत्राही कभी नहीं रहा जितना इस कालमें। अन्तमें इन सभी प्रवृत्तियोंको एकसूत्रता प्रदान करनेके लिए वज्रयानके अन्तर्गत कई आग्नाय मान लिये गये और साधकको स्वतन्त्रता दी गयी कि वह अपनी प्रवृत्ति और गुरुके निर्देशके अनुसार साधना करे। साथ ही साधकके मानसिक विकासके अनुसार वज्रयानमें पहले क्रिया, फिर धर्म, फिर योग और अन्तमें अनुत्तरकी साधनाका विधान बताया गया। आचार्य अवधूतीपाने 'कुहटिनिर्घात-क्रम' में दो प्रकारके साधक बताये हैं—'शैक्ष' तथा 'अशैक्ष'। शैक्ष अविकसित मनवाले होते हैं, अतः उन्हें आचारके सभी नियम पालन करने पड़ते हैं और उनके लिए क्रिया तथा चर्याका विधान है। अशैक्ष विकसित होते हैं और योग तथा अनुत्तरकी साधना करते हैं और उनको आचारगत स्वतन्त्रता प्राप्त होती है, किन्तु अनुत्तरकी साधना करनेवाले सिद्ध अन्य पद्धतियोंका तिरस्कार नहीं करते थे, वे केवल सहज-स्वभाव धारण करनेपर अधिक बल देते थे। किन्तु यह मानना कि सहजयान वज्रयानमें पृथक् कोई सम्प्रदाय था, जिसमें अनुष्ठानों और गुह्य साधनाओंका अभाव था, भ्रान्त धारणा है, क्योंकि इस सन्दर्भमें सहजका अर्थ ही प्रज्ञोपायात्मक है, अर्थात् सहज वह अद्वय तत्त्व है, जो प्रज्ञा और उपायके सहगमनमें उद्भूत हो। जो इन दोनोंके अद्वय अनुत्तरको सिद्ध कर सामरस्यका अनुभव करता है और महासुखकी प्राप्ति करता है वह सहज सिद्ध है। अतः सहजयान वज्रयानसे पृथक् कोई सम्प्रदाय नहीं था, उसीकी एक पद्धति-मात्र था। सम्प्रदायके लिए सहजयान शब्दका प्रयोग किसी पुराने ग्रन्थमें नहीं मिलता। आधुनिक विद्वानोंने सहजकी अत्यधिक महिमा देखकर यह नामकरण कर दिया है, ऐसा प्रतीत होता है। ममस्त पुरानी उपलब्ध सामग्रीमें सहजयानका प्रयोग केवल एक स्थलपर मिलता है (१४वीं चर्याकी टीका)। वहाँ भी वह सम्प्रदायके लिए न प्रयुक्त होकर एक रूपकके अन्तर्गत सहजरूपी नौकाके

अर्थमें प्रयुक्त हुआ है और वहाँ उसका अर्थ अवधूतिका नामकी नाड़ी है।

'चक्र-सम्भार-तन्त्र'की भूमिकामें काजी दावा समदुपने वज्रयानके छ प्रमुख भेद बताये हैं—क्रिया-तन्त्र-यान, चर्या-तन्त्र-यान, योग-तन्त्र-यान, पुन इस योग-तन्त्र-यानके ३ प्रभेद हैं—महा-योग-तन्त्र-यान, अनुत्तर-योग-तन्त्र-यान, अति-योग-तन्त्र-यान। ये भेद शायद तिब्बती परम्परामें प्रचलित हों। भारतीय परम्परामें पूर्वोक्त क्रिया, चर्या, योग तथा अनुत्तर, इन्हीं चारका प्रचलन था।

—ध० बी० भा०

वज्रा-दे०—'हठयोग'।

वटगमनी—वटगमनी मैथिली लोकगीतोंका एक प्रकार है, जिसका शाब्दिक अर्थ होता है—पथपर गमन करनेवाली। मिथिलामें मेलों तथा उत्सवोंके अवसरपर ग्रामीण स्त्रियोंका समुदाय इसे बड़े प्रेमके साथ गाता है। वर्षा ऋतुमें बागोंमें झूलेपर बैठकर भी वटगमनी गायी जाती है, जिसे सुननेके लिए रसिक श्रोताओंकी भीड़ लग जाती है। कोई-कोई इस गीतको सजनी भी कहते हैं, क्योंकि गीतके प्रत्येक चरणके प्रथम और तृतीय वाक्यखण्डके अन्तमें सजनी शब्दकी पुनरावृत्ति पायी जाती है। वटगमनीके दो भेद होते हैं—(१) मयोग सुखान्त, (२) वियोग-दुःखान्त। मैथिली लोक-गीतोंके सम्पादक राकेश लिखते हैं कि वटगमनीके भावोंकी वन्दिश मैथिली है और तर्ज रोमाण्टिक ढाँचेमें ढली है। उसकी कल्पना वैशाख-सन्ध्या-सी शीतल और भाषा मिश्रीकी ढलीकी तरह मीठी है। वटगमनीके कुछ गीतोंमें विधापतिका नाम पाया जाता है और कुछ तो उनकी पदावलीमें स्यान भी पा चुके हैं। भानुनाथ, दुखभजन, मेघदूत, फतुरलाल, कर्ण जयानन्द, चतुरानन आदि अनेक मैथिली कवियोंने इन गीतोंकी रचना की है। वटगमनीके गीत शृंगार रससे ओत-प्रोत हैं, जिन्हें सुनकर श्रोतागण मुग्ध हो जाते हैं।

—कृ० दे० उ०

वधू-दे०—'महासूद्रा'।

वर्गगीत-दे०—'समूहगीत'।

वर्गगीति-दे०—'समूहगीत', 'गीतिकाव्य'।

वर्ग-नैतिकता—कार्ल मार्क्सके अनुसार नैतिक मानदण्डोंमें न कुछ शाश्वत है, न चिरन्तन। अच्छे और बुरेका मानदण्ड साधारणतया वर्ग-स्वाथोंकी सापेक्षतामें ही किया जाता है। अतः समाजमें जितने वर्ग हैं, उतने ही प्रकारकी वर्ग-नैतिकता होती है। इस नैतिकताके अनुसार हम उसी कार्यको अच्छा समझते हैं, जो हमारे वर्ग स्वाथोंकी पूर्ति करता है।

—रा० म० त्रि०

वर्ग-युद्ध—वर्ग संघर्ष (class struggle) जब समाजमें स्पष्ट और साकार रूप धारण करता है तो उसे वर्ग युद्ध कहते हैं। इस वर्ग-युद्धके कई रूप होते हैं। साधारण तौरपर ये हड़तालसे प्रारम्भ करते हैं और इसका अन्तिम स्वरूप विध्वनात्मक होता है, जिसमें तोड़ फोड़ भी शामिल है। वर्ग-युद्धके अन्तर्गत ही श्रेणी-संघर्ष और वर्ग वैषम्य आता है, क्योंकि वर्ग वैषम्यमें ही श्रेणी संघर्षका जन्म होता है और उसीसे वर्ग-युद्ध प्रारम्भ होता है। —रा० म० त्रि०

वर्ग-स्वार्थ—मार्क्सके अनुसार सारा समाज विभिन्न

आर्थिक वर्गोंमें बँटा हुआ है। इन विभिन्न आर्थिक वर्गोंकी विभिन्न आवश्यकताएँ हैं। इन्हीं आर्थिक आवश्यकताओंके अनुरूप उनके सांस्कृतिक, धार्मिक एवं नैतिक स्वार्थ भी हैं। अतः वर्ग-स्वार्थ वह धुरी है, जिसके चारों ओर अन्य सामाजिक स्वार्थ चक्कर काटते हैं। मानवके अनुसार वर्ग-स्वार्थ एक बहुत बड़ी मनोवैज्ञानिक शक्ति है। पूँजीपति और श्रमिक जब कभी समाजके सम्बन्धमें कोई महत्वपूर्ण कार्य करता है तो वह अपने वर्ग-स्वार्थकी प्रेरणासे ही प्रेरित होता है।

—रा० म० त्रि०

**वर्गहीन समाज**—मात्रिके अनुसार जब उत्पादनके साधनोंपर समाजका सामूहिक नियन्त्रण होता है तब समाजमें कोई भी वर्ग नहीं होता। फलस्वरूप उस समाजमें आर्थिक शोषण भी नहीं होता। उनी समाजको वर्गहीन समाज भी कहते हैं। प्राथमिक साम्यवाद अर्थात् 'प्रिमिटिव कम्युनिज्म', जिससे मनुष्यका इतिहास प्रारम्भ होता है, और कम्युनिज्म, जिसकी रचना पूँजीवादके उपरान्त होगी, वर्गहीन समाजके दो विभिन्न रूप हैं, जिनमेंसे प्रथम, नमाज आदिम होनेके कारण कम विकसित है और दूसरा यान्त्रिक सन्न्यताका उत्तराधिकारी होनेके नाते पिछली तमाम आर्थिक एवं सामाजिक व्यवस्थाओंकी अपेक्षा अधिक विकसित है।

—रा० म० त्रि०

**वर्ण**—नाटके तात्त्विक चिरन्तन रूपको 'अक्षर' और उसके लिखित व्यक्त रूपको 'वर्ण' सज्ञा दी जाती है। व्यवहारमें अक्षर और वर्ण पर्यायकी तरह प्रयुक्त होते हैं। जैसे वर्ण-गणनापर आधारित वर्णिक छन्द कवित्तको घनाक्षरी कहा जाता है, पर लिखित ध्वनि समूहको देवनागरीमें 'वर्णमाला' ही कहते हैं। वर्ण दो प्रकारके माने गये हैं—'ह्रस्व' और 'दीर्घ'। छन्द शास्त्रमें ह्रस्वके लिए 'लघु' और दीर्घके लिए 'गुरु' शब्दका प्रयोग होता है।

गुरु अर्थात् दीर्घ वर्ण ह्रस्व या लघुकी तुलनामें दुगुनी मात्रा रखता है, ऐसा माना जाता है। मात्रिक छन्दोंका विधान इसी मान्यतापर आधारित है। वैज्ञानिक दृष्टिसे लघु-गुरुके उच्चारण-कालका अनुपात क्या होगा, इसपर विचार नहीं हुआ है। अभी यह मान्यता व्यावहारिक अनुमानपर ही अधिक आश्रित है। गुरु वर्णके लिए 'ऽ' चिह्न प्रयुक्त होता है। मात्रिक छन्दोंमें मात्रा गणना करते समय किस वर्णको गुरु माना जाय, इस सम्बन्धमें प्राचीन विद्वानोंने विचार किया है और तत्सम्बन्धी नियम भी निर्धारित किये हैं। इस विषयमें कालिदासके 'ध्रुतवोध' नामक छन्द-ग्रन्थकी यह आर्या विशेष प्रसिद्ध है—'नयुक्ताद्य दीर्घ मानुस्वार विसर्गमग्निग्रम्। विशेषमक्षर गुरु पादान्तस्थ विकल्पेन।' इस सम्बन्धके नियम इस प्रकार हैं—१ सयुक्त अक्षरमें पूर्वके वर्ण गुरु होते हैं, उन स्थानोंको छोड़कर जहाँ सयुक्ताक्षरका उच्चारण स्वराधातसे हीन साधारण लघु वर्णकी तरह हो, जैसे, 'मल्हार', 'कक्षी', 'सुन्यो', 'तुन्हें', 'उन्हें', 'मर्यो' आदि शब्दोंमें। सयुक्ताक्षरसे यदि नया शब्द प्रारम्भ हो तो हिन्दीमें उसका प्रभाव कुछ अपवादोंके अतिरिक्त पूर्ववर्ती शब्दके अन्तिम लघु अक्षरपर नहीं पड़ता, जैसे, 'वह भ्रष्ट'में 'ह' लघु ही रहेगा। २ अनुस्वारयुक्त वर्ण गुरु होते हैं। ३

विमर्गयुक्त वर्ण गुरु होते हैं। ४ चरणके अन्तमें आनेवाला वर्ण भी आवश्यकतानुसार गुरु स्वीकार कर लिया जाता है। ५ दीर्घ मात्राओंमें युक्त सभी वर्ण गुरु माने जाते हैं, यदि उनका उच्चारण लघुकी तरह न किया जाय, जैसे, 'तोहार', 'कहेउ' आदिमें। वस्तुतः उच्चारण ही किन्नी वर्णको गुरु बनानेका मुख्य आधार है।

लघु अर्थात् ह्रस्व वर्ण मात्रागणनाकी प्रमुख इकाई है। इनके लिए '।' विराम-चिह्न प्रयुक्त होता है। दो लघु वर्ण मिलकर एक गुरुके बराबर माने जाते हैं। जो वर्ण गुरु नहीं स्वीकार किये जाते उन्हें भी लघु समझ लिया जाता है। इस सम्बन्धके नियम इस प्रकार हैं—१ सयुक्ताक्षर स्वयं लघु होते हैं। २ चन्द्रबिन्दुसे युक्त लघु वर्ण लघु ही होते हैं। ३ ह्रस्व रूपमें उच्चरित गुरु वर्ण भी लघु होते हैं। ४ ह्रस्व मात्राओंमें युक्त सभी वर्ण लघु होने हैं। ५ हलन्त व्यंजन भी लघु मान लिये जाते हैं, केवल मत्कृतमें इनकी गणना नहीं होती है।

**वर्णिक गण**—वर्णिक वृत्तोंमें गुरु-लघु-क्रममें वर्णोंकी व्यवस्था एवं गणना करनेके लिए तीन-तीन वर्णोंके आठ स्वतन्त्र समूहोंकी कल्पना की गयी और उन्हें गण कहा गया। विभिन्न गणोंके विभिन्न नाम, देवता, अवतार, फल और शुभाशुभ प्रभावको भी परिकल्पित किया गया, जो इस प्रकार हैं—

नाम	वर्णक्रम	देवता	फल	प्रभाव	अवतार
यगण	ISS	जल	आयु	शुभ	कच्छप
मगण	SSS	भूमि	लक्ष्मी	शुभ	मत्स्य
तगण	SSI	आकाश	शून्य	अशुभ	वामन
रगण	SIS	अग्नि	दाह	अशुभ	वाराह
जगण	ISI	सूर्य	रोग	अशुभ	परशुराम
मगण	SII	चन्द्रमा	यश	शुभ	रामचन्द्र
नगण	III	स्वर्ग	सुख	शुभ	कृष्ण
सगण	IIS	वायु	विदेश	अशुभ	नृसिंह

प्राचीन परम्परावादी कवि जो शास्त्रविधिसे काव्य-रचना करनेमें विश्वास रखते थे, इस बातके सम्बन्धमें सतर्क रहते थे कि काव्यके आदिमें कहीं 'अगण' अर्थात् अशुभगण न पड़ जाय, अन्यथा उन्हें उसका अशुभ फल भोगनेकी आशंका रहती थी।

संस्कृतमें गणोंका रूप पहचाननेके लिए यह श्लोक प्रचलित है—'मस्त्रिगुरुस्त्रिलघुश्च सकारो, भाद्रि गुरु पुनरादिलघुर्ध्व'। जो गुरुमध्यगतो रल मध्य, सोऽन्तगुरु कथितोऽन्तलघुन्त'। इसके अतिरिक्त एक और सूत्र 'यमाताराजमानमलगा' श्वरके बहुतेरे छन्दग्रन्थोंमें उपलब्ध होता है, जो अधिक सक्षिप्त एवं स्मरणमाध्य है।

**वर्णिक छन्द**—केवल वर्ण गणनाके आधारपर रचे गये छन्द वर्णिक कहलाते हैं। वृत्तोंकी तरह इनमें गुरु-लघुका क्रम निश्चित नहीं होता केवल वर्णमर्याका ही निर्धारण रहता है और इनमें चार चरणोंका होना भी अनिवार्य नहीं है। ऐतिहासिक दृष्टिसे वर्णिक छन्दोंकी परम्परा वैदिक कालतक जानी है। इनके दो भेद माने गये हैं—१ साधारण २ दण्टक। १ में २६ वर्णतकके छन्द 'साधारण' और २६ में अधिक वर्णवाले छन्द 'दण्टक' होते हैं। हिन्दीके

सुपरिचित छन्द घनाक्षरी (कवित्त), रूपघनाक्षरी और देवघनाक्षरी दण्डक भेदके अन्तर्गत आते हैं। 'साधारण' के अन्तर्गत 'अमिताक्षर' छन्दको लिया जा सकता है। वस्तुतः यह घनाक्षरीके एक चरणके उत्तराशसे निर्मित होता है। इसमें १५ वर्ण होते हैं और ८, ७ पर यति रहती है। इन वर्णिक छन्दोंमें लघु-गुरुमें अन्तर नहीं माना जाता और उनका व्यवहार समान रूपसे किया जाता है। गति और प्रवाहका निश्चय कविके लयबोधपर आश्रित रहता है। इस सम्बन्धमें कुछ नियम बनानेकी भी चेष्टा की गयी, परन्तु वह व्यावहारिक सिद्ध नहीं हुई।

**वर्णिक वृत्त**—वर्णिक छन्दका ही एक क्रमबद्ध, नियोजित एवं व्यवस्थित रूप वर्णिक वृत्त होता है। वृत्त उस सम छन्दको कहते हैं, जिसमें चार समान चरण होते हैं और प्रत्येक चरणमें आनेवाले वर्णोंका गुरु-लघु-क्रम सुनिश्चित रहता है। गणोंके विधानसे नियोजित होनेके कारण इसे गणवद्ध या गणात्मक छन्द भी कहा जाता है। संस्कृत साहित्यमें ही विशेष रूपसे वर्णिक वृत्तोंका सर्वाधिक प्रयोग हुआ है। संस्कृतकी निमग्नवद्ध प्रकृति ही इनके विकासका मूल है और उसीसे इनका पूर्ण सामंजस्य सिद्ध होता है। प्राकृत, अपभ्रंश आदि मुक्त प्रकृतिकी भाषाओंमें इनकी सगति नहीं बैठ सकी। हिन्दीमें संस्कृत वर्णिक वृत्तोंके प्रयोगका सवने अधिक आग्रह केशव तथा 'हरिऔध' ने दिखाया। सवैया भी वर्णिक वृत्त है, परन्तु गुरुको लघु पद लेनेकी छूटके कारण इसका प्रयोग हिन्दीमें अन्य वर्ण-वृत्तोंकी तुलनामें अधिक मिलता है। शार्दूलविक्रीडित, मन्दाक्रान्ता, शिखरिणी, इन्द्रवज्रा, उपेन्द्रवज्रा, द्रुत-विलम्बित, वशस्थ, मालिनी इत्यादि ऐसे प्रमुख वर्णिक वृत्त हैं, जिनके साथ मध्यकालीन संस्कृत काव्यका गौरवपूर्ण इतिहास जुड़ा हुआ है।

**दग्धाक्षर**—जिस प्रकार गणोंके शुभाशुभ प्रभावकी कल्पना की गयी उसी प्रकार अक्षरोंको भी शुभ और अशुभ प्रभावसे युक्त माना गया है और तदनुसार उनका विभाजन भी किया गया है। क, ख, ग, घ, च, छ, ज, ङ, द, ध, न, य, श, स, क्ष, ये १५ अक्षर शुभ और ङ, झ, ञ, ट, ठ, ड, ण, त, थ, प, फ, व, भ, म, र, ल, व, ष, ह, ये १९ अक्षर अशुभ वर्गमें आते हैं। इन अशुभ अक्षरोंमेंसे भी झ, ह, र, भ, प, ये ५ अक्षर विशेष कुप्रभावयुक्त होनेसे दग्धाक्षर कहलाते हैं। यदि देवतादिके नाममें न आये हों तो छन्दके आदिमें इनका प्रयोग शास्त्रीय दृष्टिसे नितान्त वर्जित है। —ज० गु०

**वर्णन-दोष**—संस्कृत और हिन्दीके आचार्योंने काव्य-दोषोंका अत्यन्त सूक्ष्म विवेचन किया है। पद, पदांश, वाक्य, अर्थ, रस आदिके अन्तर्गत प्रायः समस्त दोषोंका समावेश कर दिया गया है। ऐसा होते हुए भी आधुनिक काव्यमें नवीन विधाओं तथा स्वच्छन्दता आदिके कारण कुछ प्राचीन गौण दोष अधिक स्पष्ट रूपसे विकसित होने लगे हैं। कविगण अपनी रचनाओंमें सम्बन्ध-निर्वाहका समुचित ध्यान नहीं रखते हैं। उनके विषय-प्रतिपादनमें पदार्थों, घटनाओं और पात्रोंके स्वभाव एवं मानसिक प्रवृत्तियोंके विरुद्ध चित्रणोंकी प्रधानता रहती है। वे शब्दोंके

वास्तविक अर्थोंका ध्यान नहीं रखते हैं। साथ ही नये शब्दोंकी विचित्र रचनाएँ की जाने लगी हैं। शब्दोंके रूपोंको बिगाड़ा जा रहा है। अशुद्ध मुहावरोंका प्रयोग होने लगा है। प्रकृति-विरोधी वर्णन निस्संकोच भावसे होने लगे हैं।

भाषा और विषय-वर्णनके साथ स्वतन्त्रता और स्वच्छन्दताके नामपर मनमानी स्वेच्छाचारिताका परिचय दिया जाने लगता है। परिणामतः विषय, भाव, अर्थ और भाषा, सभीका रूप विकृत होने लगा है। आधुनिक विवेचकों—(रामदहिन मिश्र का० ६०)ने इन दोषोंकी ओर ध्यान आकृष्ट किया है। इन दोषोंका इतना विकास हो चुका है कि इनके अस्तित्वको अलगसे स्वीकार करना आवश्यक हो गया है। यह निर्विवाद है कि उक्त दृष्टियोंसे सम्बन्धित ये दोष वर्णन-दोषके अन्तर्गत परिगणित किये जाते हैं। कुछ प्रमुख वर्णन-दोषोंके नाम हैं—१ प्रकृति-विरोध, २ अर्थ-विरोध, ३ स्वभाव-विरोध, ४ भाव-विरोध, ५ अभिधेयार्थ विरोध।

**१ प्रकृति-विरोध**—यह दोष 'प्रसिद्धि-विरुद्ध' अर्थ-दोषके अन्तर्गत समन्वित हो जाता है। प्रसिद्धि-विरुद्धका क्षेत्र 'प्रकृति-विरोध' दोषकी अपेक्षा अधिक विस्तृत है। जहाँ प्राकृतिक सत्यके विरुद्ध वर्णन किया जाता है वहाँ प्रकृति-विरोध दोष होता है। यथा—'कहुँ केतकी कदली करौंदा कुन्द अरु करवीर है। कहुँ दाख दाड़िम सेव कटहल तूत अरु जम्भीर है। कितहूँ कदम्ब कदम्ब कहुँ हिताल ताल तमाल है। पीयूषमें मीठे फले कितहूँ रसाल रसाल है।' (भूषण शि० भू०)। रायगढ़का वर्णन करते समय भूषणने उक्त पक्तियोंका प्रयोग किया है। इन्होंने देश और कालका ध्यान न रखते हुए रायगढ़में उन सभी वृक्षोंका उल्लेख कर दिया है, जिनका उत्पन्न होना रायगढ़में सम्भव नहीं है, अतः यहाँ प्रकृति-विरोध दोष है। अथवा 'विन्दुसारके परम पुण्यसे उपजा इयामल विटप अशोक। स्निग्ध सघनता पल्लवके नीचे छाया चिर शीतल आलोक।' (कुणालसे)। पल्लवोंके नीचे अन्धकारके स्थानपर आलोकका वर्णन करना प्राकृतिक सत्यके विरुद्ध है, अतः उक्त दोष है।

**२. अर्थ-विरोध**—इस दोषका समाहार 'प्रसिद्धि-विरुद्ध' नामक अर्थ-दोषमें हो जाता है। जहाँ स्वीकृत अर्थके विरुद्ध वर्णन किया जाता है वहाँ अर्थ-विरोध वर्णन-दोष होता है। यथा—'भूलि न जइयो पथिक ! तुम तिहि सरिता पथ ओर। तरुनि पदाहत अकुरित नव असोक उहि ओर।' रक्त अशोकको देखकर विरहानुभवी किसी पथिककी अन्य पथिकमे उक्ति है। कामिनीके पादके आघातसे अशोकका पुष्पित होना ही कवि सम्प्रदायमें प्रसिद्ध है, न कि अकुरोद्गमका होना। अतः यहाँ अप्रसिद्ध बातका उल्लेख है, अर्थात् विरुद्ध-अर्थका वर्णन है। अथवा—'लगे कामना-के पक्षी दल करने मधुमय कलरव। लगीं वासनाकी कलिकाएँ विखराने मधु वैभव।' कलिका पुष्पकी अविकसित अवस्था होती है। यहाँ कलिका द्वारा 'सुगन्ध' और 'मधु'की वर्षा करनेका वर्णन लोकप्रसिद्धि, स्वीकृत अर्थ एवं वास्तविकताके विरुद्ध है, अतः यहाँ अर्थ-विरोध वर्णन-

दोष है।

३. स्वभाव-विरोध-इस दोषका समन्वय, एक मीमांसक, प्रसिद्धि-त्याग (प्रसिद्धिहृत) नामक शब्द-दोषके अन्तर्गत हो जाता है। स्वभाव-विरोध दोषसे अभिप्राय है ऐसा कथन करनेसे, जो वर्ण्य विषयके स्वभावके विरुद्ध किया गया हो—‘पता नहीं था सगरमें फिर पलक भाँजते धमक गया। वार किया, नहार किया, छिप गया अचानक चमक गया।’ अथवा—‘फोड़ फाड़कर कुम्भस्थल, मटमस्त गर्जोको मर्दन कर। दौड़ा, सिमटा, जमा, उड़ा, पहुँचा दुश्मनकी गर्दनपर।’ उक्त दोनों छन्द ‘हल्दीघाटी’ काव्यसे लिये गये हैं। महाराणा प्रतापके घोड़े ‘चेतक’का वर्णन है। इस चित्रणमें स्वभाव-विरोधका आभास मिलता है। अतएव स्वभाव-विरोध वर्णन-दोष है।

४. भाव-विरोध-इस दोषका आशिक भाग, अप्रत्यक्ष रूपसे, प्रकृति विपर्यय रस-दोषके अन्तर्गत समन्वित हो जाता है। जहाँ वर्णित विषय या भावके विरुद्ध कोई चित्रण किया जाता है वहाँ भाव-विरोध दोष होता है। ‘आँखोंमें था घन अन्धकार पदतल विखरे ये अग्निरण्ड। वह चलती थी अंगारोंपर लेकरके जलते प्राण पिण्ड।’ (कुणालसे), यहाँ ‘आँखों’में घना अन्धकार छाया होनेपर चलना असम्भव था। यह वर्णन सम्बन्धित पात्रको मानसिक दशाके विपरीत वर्णित है। कुणालसे तिरस्कृत होनेपर तिप्परक्षिताके मनमें बदला लेनेकी भावना कार्य कर रही थी। ऐसी दशामें उक्त वर्णन भाव-विरोध-वर्णनसे दूषित है।

५. अभिधेयार्थ-विरोध-साक्षात् नकेतित अर्थका बोध करानेवाली मुख्य क्रिया(व्यापार)को अभिधा कहते हैं। इस प्रकार जिस अर्थका बोध होता है उसे अभिधेयार्थ कहते हैं। जहाँ शब्द अपने अभिधेयार्थमें प्रयुक्त नहीं होता है वहाँ अभिधेयार्थ-विरोध वर्णन दोष माना जाता है। प्राचीन समयसे ही इस प्रकारकी दृष्टियाँ कवि करते आये हैं। इसीलिए अनुचितार्थ-शब्द-दोषका आविर्भाव हुआ। अतः एक प्रकारसे अभिधेयार्थ-विरोध-दोषका समन्वय अनुचितार्थ-शब्द-दोषमें हो जाता है। स्वच्छन्दतावादी आधुनिक युगमें यह प्रवृत्ति अधिक बढ़ गयी है। यह दोष (क) शब्दार्थ-परिवर्तन, (ख) शब्दोंके अंग-भंग, (ग) मुहावरोंका अशुद्ध प्रयोग, (घ) अंग्रेजी आदिसे दोषपूर्ण अनुवाद आदि सभी प्रकारके साहित्यमें दृष्टिगोचर हो रहा है।

(क) शब्दार्थ परिवर्तन दोष-अज्ञान और अनजान शब्द अपने मूल अर्थमें अज्ञात और अज्ञानीके लिए प्रयुक्त होते हैं, किन्तु अंग्रेजीके ‘इन्नोमेण्ट’ शब्दके अर्थमें भोलापन, निर्मल आदिके लिए पन्त द्वारा प्रयुक्त किये गये हैं। यथा—‘सर सिन्धु। तुलसीके मानस। मीराके उदास अज्ञान।’ अथवा—‘धूलकी ढेरीमें अनजान। छिपे हैं मेरे मधुमय गान।’ (ख) शब्दोंके अंग-भंग और नवीन अर्थकी उद्भावना—‘मनोज’ शब्द रूढ़ है, जिनका अर्थ कामदेव ही है, परन्तु पन्तने ‘मन’से (शरीरसे विभिन्नता दिखानेके लिए) उत्पन्न, व्युत्पत्ति अर्थमें ही उसका प्रयोग किया है—‘तुम आत्माके मनके मनोज।’ (वापूके प्रति)। ‘अमृत’ शब्दका भी ऐसा ही प्रयोग किया गया है—‘छु अमृत

स्पर्शमे हे अमृत।’

पन्तने कुछ ऐसे शब्दोंका निर्माण किया है, जो अर्थ-बोधमें बाधा डालते हैं। (अ) ‘पावसके उड़ते फणिधर’ (वादल); (आ) ‘तमके सुन्दरतम रहस्य’ (तारे), (इ) ‘इन्द्र-जाल जननी’ (राशि), (ई) ‘स्वर्गके अग्रदूत’ (देवता), (उ) कुसुमित सुभग सिंगार’ (हरसिंगार)। इन प्रयोगोंसे अर्थ-बोधमें कठिनता उत्पन्न हो जाती है। पन्तने अंग्रेजीके ढाँचेमें ढालकर कुछ नये शब्द गढ़े हैं—यथा स्वमिल, अनिर्वच आदि। (ग) अंग्रेजीसे अनुवादित शब्दावली और मुहावरे (अ) हे विधि। फिर अनुवादित कर दो। यहाँ अनुवादित ‘ट्रांसलेटेड’का अनुवाद है। पन्तने ‘गोल्डेन ट्व’ और ‘सिलवरी’में ‘सुनहले स्पर्श’ और ‘रूपहरे’ शब्दोंका निर्माण किया है। इस प्रकार बनाये हुए इनके शब्द हिन्दी भाषामें खप नहीं पाते। पन्तके अतिरिक्त ‘निराला’ आदि आधुनिक कवियोंकी रचनाओंमें भी इस प्रकारके अनेक उदाहरण मिलते हैं, जिनको देखकर यह स्पष्ट हो जाता है कि ये साहित्यकार अभिधेयार्थ आदि दोषोंकी ओर उचित ध्यान नहीं देते हैं। परन्तु साथ ही इनके द्वारा निर्मित सैकड़ों शब्द और वाक्यांश नवीन शक्ति तथा अभिव्यक्तिके वाहक भी हैं जिनमें हिन्दी भाषाकी व्यञ्जकता अधिकाधिक बढ़ी है। —टी० सि० तो०

वर्णविन्यासवक्रता—(वर्ण = व्यञ्जन + विन्यास = सन्निवेश + वक्रता-वैचित्र्य)। काव्य अथवा कविकर्मकी सबसे पहली पहचान वर्णोंकी विन्यास विचित्रता है, जिसे ‘वर्ण-विन्यासवक्रता’ कहा गया है। वर्णोंके विचित्र विन्यासमें कुशल कवि अपनी रचनामें चित्र और मगीतकी विशेषताओंका आधान किया करता है। काव्यके लिए वर्णसन्निवेश-वैचित्र्य इसलिए आवश्यक माना गया है कि वर्णोंके ‘ललित’ और ‘परुष’ स्वभावका सम्बन्ध रसात्वादसे है। रसात्वादमें सहृदयका चित्त या तो पिघल पड़ना है या प्रज्वलित हो उठता है। चित्तके पिघलने (द्रुति) और प्रज्वलित होने (शीति)में वर्णोंके ‘लालित्य’ और ‘पारुष्य’का बहुत बड़ा हाथ रहा करता है। इसीलिए वर्णोंके सन्निवेश-वैचित्र्यको सबसे पहला ‘कविकर्म’ कहा गया है। वर्णोंके विन्यास-वैचित्र्य (वर्णविन्यासवक्रता)के कई प्रकार काव्य साहित्यमें दिखाई देने हैं, जिनमें पहला वह है जिसमें कुछ थोड़े व्यवधानके साथ एक या दो या अनेक व्यञ्जनोंका सन्निवेश सौन्दर्य प्रतीत हुआ करता है—‘एकौ द्वौ बहवो वर्णा वध्यमाना पुन पुन। स्वल्पान्तरास्त्रिधा तोत्ता वर्णविन्यासवक्रता।’ (व०जी० २ १)। जैसे कि तुलसीदासकी इन सूक्ति अर्थात् ‘फूलत फलत पलवित पलहत विष्ट वेलि अभिमत सुखदायी। सरित सरनि सर-नीन्ह सकुल सदन नैवारि रमा जनु छायी।’ (गीतावली)-में ‘फ’, ‘प’ ‘व’ और ‘स’की, थोड़े-थोड़े व्यवधानके साथ, जो सन्निवेश-शोभा है उससे चित्रकृतकी सन्निवेश-शोभाका चित्र सिद्ध जाता है।

वर्णविन्यासवक्रताका दूसरा प्रकार वह है जो कि अनुनासिक वर्णोंसे सयुक्त ‘क’से ‘म’ पर्यन्तके वर्ण, परस्पर सयुक्त ‘त’, ‘ल’, ‘न’ आदि तथा रेफ-सयुक्त अवशिष्ट व्यञ्जनोंके औचित्यपूर्ण सन्निवेशका सौन्दर्य है। संस्कृत

कविता इस वर्णविन्यासवक्रतासे भरपूर है। हिन्दीके प्राचीन कवि इस प्रकारके विचित्र वर्णविन्याससे अपने वर्णनीय विषयको प्रभावशाली बनाते रहे हैं। उदाहरणके लिए, तुलसीदासकी यह सूक्ति—‘तुलसी मनरजन रजित अजन नैन सुखजन जात कसे (कवितावली), यहाँ अनुनासिक- (अनुस्वार या ज)से सयुक्त ‘ज’की ध्वनि-माधुरीसे वर्णनीय विषयका माधुर्य निरसर उठता है।

वर्णविन्यासवक्रताका तीसरा प्रकार वह है जहाँ बिना व्यवधानके भी, एक या दो अनेक व्यजनोंका विन्यास-वैशिष्ट्य हृदयवर्जक लगा करता है। स्वरोंका व्यवधान कोई व्यवधान नहीं माना जाता ‘कचिद्व्यवधानेऽपि मनोहारिनिबन्धना ।’ (व०जी० २ ३)। जैसे कि इस पंक्ति—‘एक ही लोल लहरके छोर’ (सुमित्रानन्दन पन्त परिवर्तन)में ‘ल’का अव्यवहित (बिना किसी अन्य वर्णके बीचमें पड़े) विन्यास, अर्थ-पर्यालोचनके बिना भी, चंचलताके अभिप्रायका अभिव्यजक हो रहा है।

यही वर्णविन्यासवक्रता एक या दो या अनेक व्यजनोंके ऐसे औचित्यपूर्ण सन्निवेश-वैचित्र्यमें भी रहा करती है, जहाँ स्वरोंका वैसाध्य बाधक नहीं माना जाया करता—‘सा स्वरानामसारूप्यात् परा पुष्पाति वक्रताम् ।’ (व०जी० २ ३)। जैसे कि—‘मोर मुकुट कटि काछनी, कर मुरली उर माल’ (विहारी)में ‘क’ और ‘ट’का विचित्र सन्निवेश यहाँके विषय-वैचित्र्यके लिए अत्यन्त उचित प्रतीत हो रहा है।

वर्णविन्यासवक्रताके चौथे प्रकारमें एक या दो या अनेक व्यजनोंकी व्यवहित या अव्यवहित आवृत्तिसे ‘यमक’की झोंकी झलका करती है, जैसे कि—‘धरि धीर कहै चहु दिखये जाइ जहाँ सजनी रजनी रहि है’ (कवितावली)में ‘जनी जनी’का मनोहर यमकाभास इस वाक्यकी मुक्तावलीमें मणिकी भाँति रमणीय लग रहा है।

वर्णविन्यासवक्रताका पाँचवाँ प्रकार वह है जहाँ ऐसा लगता है जैसे एक सुकुमार वर्णको अनायास आवृत्त (दुहरा) कर छोड़ दिया गया और दूसरे सुकुमार वर्णकी आवृत्ति स्वयं चल पड़ी—‘नातिनिर्वन्धविहिता नाप्यपेशलभूषिता । पूर्वावृत्तपरित्यागनूतनावर्तनोज्ज्वला ।’ (व०जी० २ ४)। यह वर्णविन्यासवक्रता उस कविकी कला नहीं जो वृत्त्यनुप्रासमें सिद्धहस्त हुआ करता है, यह तो उस कविके वशमें रहा करती है जो रसभाव-समाहित हुआ करता है। ‘सुकुमार’, ‘निचित्र’ और ‘मध्यम’ तीनों माणोंके अनुयायी कवि माधुर्य, ओज और प्रसाद गुणोंके अभिव्यजक वर्णविन्याससे इस वर्णविन्यासवक्रताको रंग विरंगकी बना दिया करते हैं। इस प्रकारकी वर्णविन्यासवक्रताके ही आधारपर काव्यकी उपनागरिका, परुषा और कोमला वृत्तियोंकी कल्पना की गयी है। उदाहरणके लिए, सुरदासकी इस मधुर सूक्ति—‘देखो माई सुन्दरताको नागर । बुधि विवेक बल पार न पावत मगन होत मन सागर । तनु अति स्याम अगाध अम्बुनिधि कटि पट पीत तरंग । चितवन चलत अधिक रुचि उपजत भँवर परत अँग-अँग । मीन मैन मकराकृत कुण्डल भुजबल सुमग भुजंग । मुकुट माल मिलि मानो सुरसरि दै सरिता लिये मंग ।’में एक

व्यजनकी तान कानमें पहुँची नहीं कि दूसरे वर्णका सुन्दर आलाप छिड़ जाता है और ‘सुन्दरताके सागर’-(बालकृष्ण) का ध्वनि चित्र सहृदय काव्य पाठकके हृदयपर अंकित हो उठता है।

वर्णविन्यासवक्रताका छठा प्रकार वह है जो कि आदि या मध्य या अन्त या अन्य किसी नियत स्थानपर, एक या दो या अनेक सदृश श्रुतिवाले ऐसे वर्णोंके व्यवहित या अव्यवहित उपनिबन्धमें दिखाई दिया करता है, जिनका अर्थ भिन्न-भिन्न हुआ करता है और जो श्रुतिरजक होनेके साथ-साथ मनोरजक तथा वर्ण्य विषयके औचित्यसे पूर्ण रहा करते हैं—‘समानवर्णमन्यार्थ प्रसादि श्रुतिपेशलम् । औचित्ययुक्तमाद्यादिनियतस्थानशोभि यत् ॥ यमक नाम कोऽप्यस्या प्रकार परिदृश्यते ।’ (व०जी० २ ६, ७)। इस वर्णविन्यासवक्रतासे यमक अलंकारका निर्माण हुआ करता है। जबतक यमक वर्णविन्यासवक्रताके रूपमें रहा करता है तबतक तो वह कुकुमके अगरागकी भाँति कविताके शरीर-सौन्दर्यमें गुला-मिला प्रतीत होता है, किन्तु जब वर्णविन्यासवक्रता यमक बन जाती है और कविका यमक-प्रेम एक व्यसन बन जाता है तब यह स्वाभाविक है कि कविताकी सुकुमारता यमक-भारसे कुम्हला जाय । रस-समाहित कवियोंके ‘यमक’से वर्णविन्यासवक्रताकी छटा छिटका करती है। उदाहरणके लिए, भूपणकी इस सूक्ति—‘थारापर पारा पारावार यों हलत हैं’में जो सुन्दर बन्ध है उसमें वर्णविन्यासवक्रताका यही प्रकार दिखाई दे रहा है। संस्कृतके कवियोंमें कालिदामके यमक-बन्ध (रघुवश वसन्तवर्णन) उनकी उपमाकी भाँति अनुपम है।

—स० ब्र० सि०

वर्णिक गण-दे०—‘वर्ण’ ।

वर्णिक छंद-दे०—‘वर्ण’ ।

वर्णिक वृत्त-दे०—‘वर्ण’ ।

वर्तिष्ठमाणसुरतगोपना-दे०—‘गुप्ता’, (नायिका) ।

वल्लभ-संप्रदाय-दे०—‘पुष्टिमार’ ।

वसंततिलका-वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद । भरतके ‘नाट्यशास्त्र’ (१६ १७) और ‘पिंगलसूत्र’ (७ ८)-के लक्षणके अनुसार तगण, भगण, २ जगण और २ गुरुके योगसे यह वृत्त बनता है (SSI, SII, ISI, ISI, SS) । तुलसी, केशव (रा० च० ९. ६), हरिऔध (प्रि० प्र०. सर्ग ५, ९, १२, १४, १५, १६), मैथिलीशरण गुप्त (पत्रावली पृ० २४, २७) और अनूप शर्मा (मिद्धार्थ सर्ग २, ७, १२)ने इसका प्रयोग किया है। उदा०—‘सारगने, सुमनने, नमने, पिकीने । पुण्यौघमें, पवनमें, महिमें, हियेमें । गुजारसे, सुरमिते, छविते, स्वरोसे । उद्भ्रान्ति, क्रान्ति, शुचिता, मृदुता प्रचारो ।’ (सिद्धार्थ पृ० २०) । इस छन्दका काश्यपके मतसे सिहोन्नता, और सैतवके मतसे उद्धिषी (पि० सू० ७ ९, १०) नाम है। —पु० शु० वस्तु-दे०—‘कथावस्तु’ ।

वस्तुनिष्ठ (काव्य)—अंग्रेजीके ‘आब्जेक्टिव’के लिए प्रयुक्त पारिभाषिक शब्द । हिन्दीमें इसके लिए अन्य अनेक पारिभाषिक शब्दोंका चलन है, जैसे, वाछार्थ-निरूपक (शुक्ल), वाछार्थमूलक, वाछार्थव्यजक, वाछार्थपरक, वस्तु-



प्रधान, वस्तुपरक, वस्तुमूलक, विषयप्रधान, विषयपरक, वैषयिक, निर्वयक्तिक और वाह्यवादी।

गीतिमूलक रचनाओंके आत्यन्तिक स्वात्मनिष्ठ दृष्टिकोणके आधारपर आधुनिक कालमें साहित्यकी स्वात्मनिष्ठ और वस्तुनिष्ठ—दो वर्गोंमें बाँटा जाता है। वस्तुनिष्ठ साहित्यकी यह विशेषता है कि उसमें रचयिता यथासाध्य पूर्णतया लक्ष्य रहकर रचना करता है, अपने व्यक्तिगत राग-द्वेषते उसे प्रभावित नहीं होने देता। महाकाव्य, नाटक, उपन्यास आदि गम्भीर साहित्य-रूप अपनी वस्तुनिष्ठतामें ही महान् होते हैं।

परन्तु वस्तुनिष्ठता और स्वात्मनिष्ठताके दृष्टिकोण सापेक्षी होते हैं। वस्तुतः न तो कोई रचना पूर्ण रूपमें निर्वयक्तिक हो सकती है और न पूर्ण रूपमें विषयनिरपेक्ष। वस्तुनिष्ठ रचनाओं—नाटक, महाकाव्य, उपन्यास आदिमें भी लेखक किसी-न-किसी रूपमें अपने व्यक्तित्वका उद्घाटन कर ही देता है। अन्तर केवल मात्रा और प्रकारका है। वस्तुनिष्ठ रचनाओंमें लेखकका आत्माभिव्यजन प्रत्यक्ष नहीं होता, वह किमी भिन्न माध्यममें प्रस्तुत किया जाता है। साथ ही उसकी नयनता और तीव्रता कहीं कम होती है। इस कारण वस्तुनिष्ठ रचनाएँ उनकी मवेगात्मक और भावप्रधान नहीं होतीं—वर्ण्य विषयसे वे अमम्युक्त नहीं हो सकतीं।

प्राचीनोंके निकट वस्तुनिष्ठता और निर्वयक्तिकता साहित्यका परम आदरणीय गुण था। इसीके द्वारा वे महान् साहित्यकी रचना सम्भव मानते थे। परन्तु आधुनिक कालमें व्यक्तित्वका प्रकाशन साहित्यकी एक प्रमुख विशेषता हो गयी है। अतः प्रत्येक रचनामें, चाहे वह रूपन वस्तुनिष्ठ ही हो, लेखककी वैयक्तिक विशेषताओंके आकलन और विश्लेषण-विवेचनकी चेष्टा की जाती है। इस प्रकार वस्तुनिष्ठ साहित्यका एक वर्ग होनेके साथ-साथ वस्तुनिष्ठता एक गुण या विशेषता भी है। दे०—‘स्वात्मनिष्ठ साहित्यरूप’।

—ब्र० व०

वस्तुपरक (काव्य) — दे०—‘वस्तुनिष्ठ’ (काव्य)।

वस्तुप्रधान (काव्य) — दे०—‘वस्तुनिष्ठ’ (काव्य)।

वस्तुमूलक (काव्य) — दे०—‘वस्तुनिष्ठ’ (काव्य)।

वस्तुरूपक — दे०—‘रेडियो रूपक’।

वस्तुवक्रता — दे०—‘वाक्य-वक्रता’।

वस्तुविन्यास — दे०—‘कथानक’, ‘उपन्यास’, ‘कहानी’।

वस्तु-सत्य—वस्तु-सत्य ग्राह्य यथार्थका एक रूप है—विशेषकर ऐसा रूप, जिसमें वस्तु-विशेष और व्यक्ति-विशेषके रागात्मक सम्बन्धकी सम्भावनाएँ पूर्ण रूपसे एक-दूसरेको प्रभावित नहीं करतीं अथवा जिनका रागात्मक सम्बन्ध पूर्ण रूपसे विकसित नहीं हो पाया है। सौन्दर्यशास्त्र और कलाशास्त्रकी दृष्टिमें वस्तु-मत्यकी स्थितिके विषयमें मनभेद होते हुए भी यह तो मानना पड़ेगा कि वस्तु-सत्यका वास्तविक रूप वह यथार्थ है, जो आत्म-मत्यके अनिरिक्त भी व्याप्त है, प्रस्तुत है, किन्तु जो चेतन शक्ति द्वारा गृहीत होकर अनुभूतिके स्तरपर हमारे भाव, विचार, आदर्श और नैतिकता, सबको प्रभावित कर सकता है। वस्तु-मत्यका परिवेश और उसका विस्तार हमें प्रतिक्षण यथार्थका बोध

कराता है। कलामें वस्तु-सत्य काल्पनिक सत्यको मर्यादित एवं अनुप्राणित करनेके साथ-साथ उसे सार्थकता भी प्रदान करता है।

—ल० का० व०

वस्तुदोषा—दे०—‘उत्प्रेक्षा’, पहला भेद।

वस्तुवन्तरवैचित्र्यवक्रता—दे०—‘प्रकरणवृत्ता’, सातवाँ नियामक।

वाक्यगत लक्षणा—विश्वनाथके अनुसार सम्पूर्ण लक्षणाके भेदोपभेद पदगत तथा वाक्यगत होते हैं (मा० द० : २ : १२)। जहाँ वाक्यके अन्तर्गत अनेक पदोंके समूहमें लक्ष्यार्थ हो, वहाँ वाक्यगत लक्षणा मानी जाती है। उदा०—‘कीन्ह कैकेयी सवकर काजू।’में लक्ष्यार्थ सम्पूर्ण वाक्यपर आधारित है, किसी एक पदपर नहीं।

वाक्यवक्रता—(वाक्य=परस्पर अन्वित पदसमुदाय + वक्रता=वैचित्र्य) ‘वाक्यवक्रता’ किसी पद अथवा पदांशकी शोभा नहीं, अपितु पदादि समुदायकी नवलित शोभा है, जिसके अनन्त रूप हैं। वाक्यवक्रताके प्रकारोंकी गणना अनन्भव है, क्योंकि इसके मूलमें पड़ी कवि प्रतिभाके वैचित्र्य अगण्य हैं। वाक्यवक्रतामें समस्त अलंकार-वर्ग अन्तर्भूत हो जाते हैं। वाक्यवक्रताके रहस्यके जान लेनेपर उपमादि अलंकारोंका रहस्य न्वय स्पष्ट हो जाता है, क्योंकि सभी अलंकार इन्हींके विविध हाव-भावसे प्रणीत होते हैं।

वाक्यवक्रता वस्तुतः कविका निर्माण-कौशल है, जो काव्यके सभी उपकरणों और प्रसाधनोंमें परे एक अतिरिक्त काव्य-सौन्दर्य है। जैसे चित्रकी मनोहरता फलक, रेखा और रंगकारीमें नहीं, अपितु चित्रकारकी चित्रण-कुशलतामें रहा करती है, वैसे ही काव्यकी हृदयहारिता शब्द, अर्थ, गुण और अलंकारमें नहीं, अपितु कविकी निर्माण-कुशलतामें रहा करती है। क्या वस्तु-स्वभाव-वर्णन, क्या रस-भाव-समुन्मीलन और क्या अलंकार-वैचित्र्य-विन्यास, सर्वत्र जो भी मनोहारिता है, वह सब वाक्यवक्रता अथवा कवि-कौशलकी ही महिमा है—‘मार्गस्यवक्रशब्दार्थ-गुणालंकारसम्पदः। अन्यद्वाक्यस्य वक्रत्व तथाभिहित-जीवितम्। मनोऽफलकोल्लेखवर्णच्छायाश्रिय पृथक्। चित्र-स्येव मनोहारि कर्तुं किमपि कौशलम्।’ (व०जी० : ३ : ४), अर्थात् सुकुमार, विचित्र और मध्यम, तीनों कवि-भागोंकी जो भी शब्द-शोभा, अर्थ-शोभा और गुण-महिमा तथा अलंकार-सम्पत्ति है, उन सबसे भिन्न कविकी निर्माण-कुशलता अथवा ‘वाक्यवक्रता’ है। जैसे चित्रकी मनोहर शोभा चित्रकारके चित्रणमें रहा करती है, जो कि चित्रकी आत्मा है, वैसे ही काव्यकी रमणीयता-सम्पत्ति कविकी वर्णनामें रहा करती है, जो कि काव्यकी आत्मा है।

भाव-स्वभाव-वर्णनमें वाक्यवक्रताकी रूपरेखा इस सूक्तिमें देखिये—‘अक्रमे भर, तुम्ह, किसी दीपगिहाने शलभ, क्या सुनाया’—यहाँ यद्यपि कविने स्वहृदय-सवेद्य वस्तु-स्वभावका ही वर्णन किया है, किन्तु एक नवीन उद्देश-के कारण ‘दीपगिहा’ और ‘शलभ’के अतिपरिचित और सर्वपरिचित व्यक्तित्वमें एक ऐसी नवीनता छा जाती है, जिसका विश्लेषण यहाँके मधुर और प्रसन्न अभिजात पदों और अर्थोंके विश्लेषणमें नहीं अपितु इन काव्योपकरणों और इनकी शोभाओंकी जननी कवि-प्रतिभाके विश्लेषणमें

ही सम्भव है। यहाँ जो वस्तु-स्वभाव-सौन्दर्य है वह इतना सुकुमार है कि, रूपक प्रभृति अलंकारोंका भार सँभालने-में असमर्थ-सा लग रहा है। इस सृक्तिकी मनोहारिता कविकी निर्माण-कुशलता (वाक्यवक्रता) में है, जो कविके उस सुकुमार स्वभावकी ओर सकेत करती है जो वस्तुओंकी भावनाकी अगुलियोंसे छूना चाहता है, जिसमें उनका स्वभाव सौकुमार्य अधुण वना रहे।

भाव-स्वभाव-वर्णनमें विचित्र स्वभावके कविकी वाक्य-वक्रता एक दूसरे रूपकी ही हुआ करती है। जैसे कि इस सृक्ति अर्थात्—‘रुधिरके हैं जगतीके प्रातः, चितानलके ये सायकाल, शून्य-नि आसोंके आकाश, आँसुओंके ये सिन्धु विशाल, यहाँ सुख सरसों, शोक सुमेरु, अरे, जग है जगका ककाल।’ (सु० नं० ५०) में जो वाक्यवक्रता है वह एक अमूर्त वस्तुको—क्योंकि यहाँका वर्ण्य विषय ‘परिवर्तन’ एक अमूर्त वस्तु है—मूर्त रूपमें प्रतिष्ठित कर रही है और इस मूर्त रूपके उस भीषण सौन्दर्यकी चित्रकारी कर रही है, जिसमें उत्प्रेक्षाकी रंगकारी देखते ही बनती है। यहाँकी वाक्यवक्रतामें कविके विचित्र स्वभावकी वह झाँकी दिखाई दे जाती है, जिसमें कविकी प्रौढ कल्पना वस्तु और अवस्तु-का भेद भुलाने अपनी सृष्टिमें निरत पड़ी है।

रस-भाव-समुन्मीलनमें वाक्यवक्रता एक विशेषता उत्पन्न किया करती है। उदाहरणके लिए, सूरदासकी इस सृक्ति—‘कहाँ ला बरनौ सुन्दरताई। खेलन कुँवर कनक आँगनमें नैन निरखि छवि छाये। कुलहि लसत सिर स्याम सुभग अति बहुविधि सुरंग बनायी। मानों नव धन ऊपर राजत मधवा धनुष चढायी। अति सुदेश मृदु चिकुर हरत मन मोहन मुख वगरायी। मानो प्रगट कजपर मजुल अलि अवली धिरि आयी।’ आदिमें जो वाक्यवक्रता है, जिसमें, वालकृष्णकी मधुर-मूर्तिके चिन्तनमें काव्यात्मक उत्प्रेक्षाओं-की जननी कवि प्रतिभा तन्मय और तत्पर हो रही है, उसकी महिमासे वात्सल्यका आनन्द-विस्मय सहृदय-हृदय-को स्निग्ध बना रहा है।

वैसे तो रसभाव-समुन्मेष अथवा भाव-स्वभाव वर्णनमें सर्वत्र कवि कौशल ही प्राणरूपसे संचरित हुआ करता है, किन्तु अलंकार-योजना तो एकमात्र कवि-कौशलकी ही देन है। बिना वाक्यवक्रता अथवा कवि-कौशलके अलंकारोंकी सुन्दरता और विचित्रता असम्भव ही है।

वाक्यवक्रताकी मूल शक्ति तो कवि-प्रतिभा है ही, किन्तु वस्तुवक्रता इस मूल शक्तिके स्फुरणका एक निमित्त अवश्य है। वस्तुवक्रताके दो रूप हैं। पहली वस्तुवक्रता वह है, जिसमें कवि जिम वस्तुका वर्णन करता है उसके अत्यन्त रमणीय स्वभाव-सौकुमार्यका सर्वतोभद्र उन्मीलन किया करता है। वस्तु-स्वभावके सौकुमार्यको अधुण रखने-के लिए वह ऐसे शब्दों और ऐमे अर्थोंका गुम्फन करता है, जो यथावसर वस्तु-सौन्दर्यका प्रतिपादन या अभिव्यजन करनेमें समर्थ हुआ करते हैं। वस्तु-स्वभावके सौकुमार्यका दर्शन चर्म-चक्षुओंसे नहीं अपितु भावना-दृष्टिमें ही सम्भव है। इस प्रकारकी वस्तुवक्रताका निदान कविकी वह स्वातन्त्र्यशक्ति है, जो प्रसंगके औचित्यसे या तो वस्तुओं-के स्वाभाविक सौन्दर्यकी साम्राज्य-रचना करना चाहती है

या वस्तु-स्वभाव-सौन्दर्यकी उर्वरा भूमिपर रस-भावकी अमृत-वर्षामें आनन्द लेती है।

दूसरी वस्तुवक्रता पहली वस्तुवक्रतासे भिन्न प्रकारकी है। पहली वस्तुवक्रताको यदि सहजा अथवा अनाहार्या (स्वाभाविक) वस्तुवक्रता कह सकते हैं तो दूसरी वस्तुवक्रता-को आहार्या (कविकौशल-निवर्तिता) वस्तुवक्रता कहा जा सकता है। कुन्तकने स्पष्ट कहा है—‘अपरा सहजाहार्य-कविकौशलशालिनी। निमितितनूतनोलेखलोकातिक्रान्तगोचरा।’ (व०जी० ३ २), अर्थात् पहली वस्तुवक्रता (भाव-स्वभावकी स्वाभाविक महिमा)के अतिरिक्त दूसरी वस्तु-वक्रता वह है, जो शक्ति-व्युत्पत्ति और अभ्यासके परि-पाकसे प्रौढ कवि-कौशलकी लोक-विलक्षण नवीन वस्तु-सृष्टि है। तभी तो कहा गया है—‘अपारे काव्यसंसारे कविरेव प्रजापति। यथास्मै रोचते विश्वं तथेव परिवर्तते।’ अर्थात् काव्यके संसारका विधाता कवि है। कभी वह अपने काव्य-संसारमें सुन्दर स्वभाव-युक्त लोक-वस्तुओंका प्रतिरूप रचा करता है और कभी अपने काव्य-संसारको सर्वथा अलौकिक वस्तुओंके समुल्लेखसे सुन्दर बनाया करता है। इस दूसरे प्रकारकी वस्तुवक्रतामें अर्थालंकारोंके समस्त वैचित्र्य और सौन्दर्यकी रूप-रचना अन्तर्भूत है।

वस्तुवक्रताका उपर्युक्त द्वैविध्य निर्मूल नहीं। वस्तुतः पदार्थस्वरूप ही द्विविध है। प्रथम पदार्थस्वरूपमें लोकवर्ती समस्त चेतन और अचेतन पदार्थोंका वह स्वभाव-सौकुमार्य समा जाता है, जो कविके भावना-प्रत्यक्षका विषय हुआ करता है और जिसके समुचित समुल्लेखमें पहली वस्तुवक्रताका परिच्छेद और अनुभव सम्भव है। कुन्तकने इसीलिए कहा है—‘भावानामपरिस्नानस्वभावौचित्य-सुन्दरम्। चेतनाना जडाना च स्वरूप द्विविधं स्मृतम्। मुख्यमकिलष्टरत्यादिपरिपोषमनोहरम्। स्वजात्युचितहे-त्वाद्रममुल्लेखोज्ज्वल परम्।’ अर्थात् चेतन (मुख्य चेतन मनुष्य आदि और अमुख्य चेतन पशु-पक्षी आदि) और अचेतन (ऋतु-नदी-पुष्प-लता आदि), दोनों श्रेणीके पदार्थों-का द्विविध स्वरूप है, जो कविके दर्शन और वर्णनका विषय हुआ करता है। इस द्विविध पदार्थस्वरूपमें पहला पदार्थ-स्वरूप वह है, जिसके दर्शनमें कविकी रस-साधना सिद्ध हुआ करती है और जिसका वर्णन कविकी रस-योजना-कुशलताकी कसौटी हुआ करता है। इसके अतिरिक्त दूसरा पदार्थ-स्वरूप वह है जो वस्तु-स्वभाव-समुल्लेख अथवा नूतन वस्तु-निर्मितिमें लीन कवि-प्रतिभा अथवा कवि-कल्पनाका आधार हुआ करता है।

कविकी वर्णनाका विषय पदार्थस्वरूप जो कि ‘स्वभाव-प्राधान्य’ और ‘रस-प्राधान्य’के कारण दो प्रकारका हुआ करता है, द्विविध वस्तुवक्रता और साथ ही माथ वाक्यवक्रता- (कविकी निर्माण-कुशलता)का आधार है। जितने भी अलंकार हैं या हो सकते हैं वे सभी इस द्विविध पदार्थ-स्वरूपके सौन्दर्य-वर्धक होनेमें ही ‘अलंकार’ कहे जा सकते हैं। पदार्थस्वरूप अलंकार्य है, अलंकार नहीं। —स० ब्र० सि० वाङ्मय-वाङ्मय शब्दकी परिभाषा उपरिष्ठत करते हुए राजशेखरने ‘काव्यमीमांसा’के द्वितीय अध्यायमें उसके दो भेद किये हैं—शास्त्र तथा काव्य। इनके भेदों-

प्रमेदोंका भी ग्रन्थमें विस्तृत उल्लेख है। शास्त्रके अन्तर्गत अपौरुषेय शास्त्र 'श्रुति' और 'वेदांग' अर्थात् शिक्षा, कल्प, व्याकरण, निरुक्त, छन्द, ज्योतिष और अलंकार आते हैं। पौरुषेय शास्त्र हैं पुराण, आन्वीक्षिकी (न्याय), मीमामसा, नृत्ति, तन्त्र। इस प्रकार शास्त्रके १४ भेद द्रुण-चार वेद, छ वेदांग, पुराण, आन्वीक्षिकी, मीमामसा, स्मृति। इन्हींको विद्यास्थान कहा गया है। काव्यके अन्तर्गत वह सब सर्जनात्मक साहित्य आता है, जो कविता, नाटक, कादम्बरी (उपन्यास), कथा आदिके नामसे प्रचलित हैं। इस प्रकार वाङ्मयनं नमस्त लिपिवद्ध मानव-चेष्टा आ जाती है। अंत्रेनीमें इस अर्थमें वाङ्मयका पर्याय 'लिटरेचर' है।

पश्चिमी विवेचनामें शास्त्र और काव्यमें मौलिक भेद है और वाङ्मय इन दोनोंको लेकर ही पूर्ण है, परन्तु भारतीय साहित्य-विवेचना काव्य और शास्त्रके अन्तरावलम्बनको स्वीकार करती है। काव्यका आधार शास्त्र ही माना गया है। राजशेखरने 'काव्यमीमामसा' के द्वितीय अध्यायकी पहली कारिकामें इस न्यापनाको प्रस्तुत किया है कि 'काव्य ज्ञानके लिए शास्त्रज्ञान आवश्यक है, जैसे बिना दीपकके पदार्थोंका प्रत्यक्ष ज्ञान नहीं किया जा सकता, उसी प्रकार शास्त्र-ज्ञानके बिना काव्य-ज्ञान असम्भव है। अतः काव्योंके पहले शास्त्रोंका अभ्यास करना आवश्यक है।' वास्तवमें यह दृष्टि व्यावहारिक दृष्टि है। भारतीय विचारधारा श्रुतिको नमस्त ज्ञानका आधार मानती है और शास्त्रके अन्तर्गत श्रुति और श्रुत्युक्तोंका सम्पूर्ण ममावेश करती है। फल-स्वरूप काव्य अनिवार्यतः शास्त्रमें पोषित हो जाते हैं। काव्यके भेदोपभेदोंका विवेचन सामान्यतः साहित्यशास्त्रका विषय नहीं है, परन्तु पश्चिममें विषय, रीति और वृत्तके आधारपर काव्यके अनेक भेद किये गये हैं। भारतीय विवेचना काव्यांगोंको महत्त्व देती है और रस, रीति, गुण, अलंकार, ध्वनि और औचित्यके भीतर काव्यके विभिन्न स्वरूपों और प्रक्रियाओंपर प्रकाश डालती है। राजशेखरने शब्द और अर्थके सहभावको लेकर चलनेवाली समन्त मानव-चेष्टाको वाङ्मय अथवा साहित्यकी मंशा दी है। उन्होंने शास्त्रोक्त ६४ कलाओंको साहित्यके ही अन्तर्गत रखा है और उन्हें उपविद्याएँ माना है। इस प्रकार वाङ्मयमें भाषावद्ध समन्त ग्रन्थ-सम्पत्तिका समावेश हो जाना है अर्थात् गद्य-पद्यादि ग्रन्थ-समूहको वाङ्मय कहा जाना है। वास्तवमें वाङ्मय शब्द 'साहित्य' शब्दमें भी कुछ अधिक न्यापकता है और काव्य तथा शास्त्रके बीचकी चेष्टाएँ भी, जैसे, पत्रकारिता, उसने अन्तर्गत आ जाती है। विशेषणके रूपमें वाङ्मय शब्दका प्रयोग मूल वचन, प्रमाण अथवा वाचक (शब्दमय) अर्थमें होता है। भारतीय दर्शनमें नाद ब्रह्मकी भी कल्पना है जो नमस्त सृष्टिको शब्दमय (वाङ्मय) मानती है। (शास्त्रके भेदोपभेदके लिए टे०—'उपयोगी साहित्य')।

—रा० र० भ०

वाचक, वाचिका-दे०—'रेटियो नाटक'।

वाचक शब्द-काव्यमें प्रयुक्त तीन प्रकारके शब्दोंमें प्रथम, मन्मदके अनुसार—'माक्षात्मकेनित योऽर्थमभिधत्ते स वाचकः।' (का० प्र० - २ ६), अर्थात् देना शब्द जो साक्षात् मन्मदिक अर्थका बोधक होता है। यह शब्द ऐमे

अर्थका प्रतिपादक है, जिनका उम शब्दके साथ सम्बन्ध वाच्यवाचक भावके रूपमें सहज ही मिश्र रहता है। यहाँ 'मन्मद'का अर्थ एक निश्चित प्रकारकी मान्यता है, जो किसी शब्दके निश्चित अर्थके सम्बन्धमें प्रचलित रहती है। बिना इस प्रचलित मान्यताको समझे शब्दका प्रयोग निरर्थक हो जायगा। वाचक शब्दमें सन्नेत, अर्थात् उसकी अर्थ-विषयक मान्यता साक्षात् भी होनी चाहिये। मन्मद साक्षात् और असाक्षात्, दोनों प्रकारका हो सकता है। उदाहरणके लिए यदि गोवर्धन पर्वतको दिखाकर कहा जाय—'यह गोवर्धन है', तो यहाँ साक्षात् मन्नेत होगा। यदि उस पर्वतके समीपके गाँवको 'यह गोवर्धन है' कहा जाय तो यह सन्नेत परम्परा सम्बन्धसे ग्रहण किया जायगा। यह वाचक शब्द नहीं है, क्योंकि अर्थग्रहण साक्षात् नहीं है, वरन लाक्षणिक है।

इन संकेतका 'ग्रहण' काव्यम कई प्रकारसे होता है। सामान्यतः यह अर्थग्रहण व्यवहारके द्वारा होता है। देख-सुनकर बालक बड़ोंके शब्द-अर्थके मन्नेतको समझ जाते हैं। बड़े लोग कहते हैं—'गंवा ले आओ' और लड़का सेवकके द्वारा पशुविशेषकी ही ले आया देखकर समझ लेता है कि गंवा एक पशुविशेषके लिए संकेत है। आप-वाक्यों द्वारा भी संकेतग्रहण होता है। बड़े-बूढ़े बच्चोंको वस्तुओंका नाम सिखाते हैं और बच्चे उनके संकेतोंको याद कर लेते हैं। प्रसिद्ध शब्दके साहचर्यने मन्नेतग्रहण इस रूपमें होता है कि कमलके साथ मधुकरका अर्थ मीरा हो लिया जाता है, मधुमक्खी आदि नहीं। गंवाके समान नोलगाय होती है यह जानकर व्यक्ति जगलमें देखकर उसे सादृश्य(उपमान)के आधारपर पहचान लेता है। इसी प्रकार व्याकरण तथा कोशके द्वारा भी संकेतग्रहण होता है।

विश्वनाथने मन्मदके आधारपर वाचक शब्द चार प्रकारके माने हैं—'मन्नेतो गृह्यते जातौ गुणद्रव्यक्रियाभु च।' (सा० ट० - ४), अर्थात् वे जाति, गुण, द्रव्य तथा क्रियावाचक हैं। ये जाति, गुण, यद्दृष्टा (द्रव्य), क्रियावस्तु तथा पदार्थोंके धर्म-विशेष हैं और इन्हींमें उक्त शब्दोंके मन्नेतका ज्ञान होता है। जातिवाचक—जातिका बोध करानेवाला धर्म, जैसे, मनुष्यमें 'मनुष्यत्व' (मनुष्यका भाव) जाति है—मनुष्यका आकार-प्रकार तथा स्वभाव आदि उनकी मनुष्य जातिका सामान्य धर्म है, जो मनुष्यमात्रमें स्थित है। इसी प्रकार घोड़ा, हाथी गाय आदि जातिवाचक शब्द हैं। गुणवाचक—वस्तुकी विशेषताका बोध करानेवाला धर्म, अर्थात् एक ही जातिमें विभिन्न व्यक्तियोंके भेदको व्यक्त करनेवाला गुण। सभी गायोंके बीचमें किमी विशेषकी ओर मन्नेत करनेके लिए काली, सफेद, धौली आदि शब्दोंका प्रयोग गुणवाचक है। क्रियावाचक—जो शब्द-क्रियाको निमित्त मानकर प्रयुक्त होते हैं। पाचक, पाठक आदि शब्द क्रियावाचक हैं। यद्दृष्टा (द्रव्य)वाचक—जिनका प्रयोग केवल वस्तुकी इच्छापर निर्भर हो और उसीमें मन्नेतग्रहण करना हो। व्यक्तिके नाम व्यक्तिकी इच्छा पर निर्भर हैं। उनका प्रयोग जब प्रचलित हो जाता है तो उनकी मन्नेतिक मान्यता प्राप्त हो जाती है। अतः

राम, श्याम, धर्मदत्त आदि यहच्छावाचक शब्द हैं। जाति, गुण, यहच्छा तथा क्रिया नामक चार वाचक शब्दोंके उदाहरण भिखारीदासने इस प्रकार दिये हैं—‘जाति नाम जदुनाथ, अरु कान्ह जदिच्छा धारि। गुनते कहिये स्याम, अरु क्रिया नाम वसारी।’ वाचक शब्दोंके अर्थको वाच्यार्थ कहते हैं, जो जाति, गुण, द्रव्य तथा क्रियापर आधारित हैं। मम्मटने इसे वैयाकरणोंका मत माना है। नैयायिकोंके अनुसार तो एकमात्र जाति वाच्यार्थ है। मम्मटने ‘काव्य-प्रकाश’में विभिन्न दार्शनिक मतोंका संकेत देकर काव्यके प्रसंगमें उन्हें अनुपयोगी माना है। —२०

**वाच्यसिद्धयंगव्यंग्य**—गुणीभूत व्यंग्यका एक भेद। यह भेद वहाँ होता है जहाँ व्यंग्यार्थ वाच्यार्थकी सिद्धि करता है। अवरग व्यंग्यमें व्यंग्यार्थ वाच्यार्थका सहायक होता है, किन्तु इसमें व्यंग्यार्थके बिना वाच्यार्थ सिद्ध नहीं होता, असंगत जान पड़ता है। ‘करत प्रकास सु दिमिनको, रही ज्योति अति जागि। हे प्रताप तेरो नृपति, वैरी-वस दवागि।’ (का० क० पृ०—३१८), इस उदाहरणमें ‘वैरी’ शब्दके सामीप्यके कारण अभिधा द्वारा ‘वस’ का अर्थ ‘वश’ हुआ, किन्तु ‘वैरी वंश दावागि है’, इस कथनमें अर्थ-बाधा है। तदनन्तर व्यंजनाके सहारे ‘वैरीकुल वॉसके जगलके सहश है’ यह व्यंग्यार्थ घात हुआ। इस व्यंग्यार्थके सहारे ही वाच्यार्थ वैरी-वशका दावागि होना सिद्ध होता है। —३० श० शु०

**वाच्योत्प्रेक्षा**—दे०—‘उत्प्रेक्षा’, चौथा भेद।

**वातावरण**—दे०—‘देश काल’।

**वात्सल्य**—वत्सल रसका स्थायी भाव है। माता-पिताका अपने पुत्रादिपर जो नैसर्गिक स्नेह होता है, उसे ‘वात्सल्य’ कहते हैं। मैकडुगल इत्यादि मनस्तत्त्वविदोंने वात्सल्यको प्रधान, मौलिक भावोंमें परिगणित किया है, व्यावहारिक अनुभव भी यह बताता है कि अपत्य-स्नेह दाम्पत्य रससे थोड़ी ही कम प्रभविष्णुतावाला मनोभाव है। मस्कृतके प्राचीन आचार्योंने देवादिविषयक रतिकी केवल ‘भाव’ ठहराया है तथा वात्सल्यको इसी प्रकारकी ‘रति’ माना है जो स्थायी भावके तुल्य, उनकी दृष्टिमें चवर्णीय नहीं है (का० प्र० ४)। सोमेश्वर भक्ति एव वात्सल्यको ‘रति’के ही विशेष रूप मानते हैं—‘स्नेहो भक्तिर्वात्मल्यमिति रतेरेव विशेष’, लेकिन अपत्य-स्नेहकी उत्कृष्टता, आस्वादिनीयता, पुरुषार्थोपयोगिता इत्यादि गुणोंपर विचार करनेसे प्रतीत होता है कि वात्सल्य एक स्वतन्त्र प्रधान भाव है, जो स्थायी ही समझा जाना चाहिये। भोज इत्यादि कतिपय आचार्योंने इसकी सत्ताका प्राधान्य स्वीकार किया है। विश्वनाथने प्रस्फुट चमत्कारके कारण वत्सल रसका स्वतन्त्र अस्तित्व निरूपित कर ‘वत्सलना-स्नेह’ (वात्सल्य)-को इसका स्थायी भाव स्पष्ट रूपसे माना है—‘स्थायी वत्सलतास्नेह पुत्राद्यालम्बन मतम्।’ (मा० द० ३ २५१)।

हर्ष, गर्व, आश्रय, अनिष्टकी आशंका इत्यादि वात्सल्य-के व्यभिचारी भाव हैं। उदा०—‘चलत देखि जसुमति सुख पावै। ठुमुकि ठुमुकि पग धरनी रंगत, जननी देखि दिखावै।’ (सू० मा० सा० गो० ली० २१) इनमें

केवल वात्सल्य भाव व्यजित है, स्थायीका परिस्फुटन नहीं हुआ है। —२० ति०

**वात्सल्य रस**—वात्सल्य शब्द वत्ससे व्युत्पन्न और पुत्रादिविषयक रतिका पर्याय है। इसका प्रयोग रसकी अपेक्षा भावके लिए अधिक उपयुक्त है कदाचित् इसीलिए प्राचीन आचार्योंने ‘वात्सल्य रस’ न लिखकर ‘वत्सल रस’ लिखा और वत्सलता या वात्सल्यको उसका स्थायी भाव माना, यथा—भोजराज (११ श० ई० पूर्वा०)—‘शृंगार-वीरकरुणाद्भुतरौद्रहास्यवीभत्सवत्सलभयानकशान्तनाम्न।’ (शृ० प्र० १ ६)। विश्वनाथ (१४ श० ई० पूर्वा०)ने इसका लक्षण दिया है—‘स्फुट चमत्कारितया वत्सलं च रस विदुः। स्थायी वत्सलतास्नेह पुत्राद्यालम्बन मतम्।’ (मा० द० ३ २५१), अर्थात् प्रकट चमत्कार होनेके कारण वत्सलको भी रस माना जाता है। वात्सल्य स्नेह इसका स्थायी भाव होता है तथा पुत्रादि आलम्बन। आगे उसका विस्तार देते हुए कहते हैं—‘बाल सुलभ चेष्टाओंके साथ-साथ उसकी विधा, शौर्य, दया आदि विशेषताएँ उद्दीपन हैं। आलिंगन, अगमस्पर्श, शिरका चूमना, देखना, रोमान्च, आनन्दाश्रु आदि अनुभाव हैं। अनिष्टकी आशंका, हर्ष, गर्व आदि संचारी माने जाते हैं। इस रसका वर्ण पद्मगर्भकी छवि जैसा और देवता लोकमाता या जगदम्बा है।’ (सा० द० ३ २५३-५४)।

भोजराज (११ श० ई०)ने ‘शृंगार’को रसरज मिद्ध करनेके प्रसंगमें अन्य रसोंकी गणना करते हुए उनकी सख्या ‘वत्सल रस’की मिलाकर दस बतायी है, जिससे स्पष्टतया घात होता है कि उनके समयतक नौ रसोंके समक्ष वत्सलको भी मान्यता प्राप्त हो चुकी थी। विश्वनाथ-के ‘साहित्यदर्पण’में जिस सागोपाग रूपमें इसका निरूपण हुआ है उसमें घात होता है कि काल-क्रममें इसकी अधिकाधिक मान्यता एवं विकास प्राप्त होता गया।

ऐसा प्रतीत होता है कि वात्सल्य रसका उद्गम-स्रोत दृश्य काव्यमें न होकर श्रव्य काव्यमें निहित है। भरत- (३ श० ई०)के ‘नाट्यशास्त्र’में ऐसा कोई सूत्र नहीं है जिससे इसकी सिद्धि हो सके। आठ नाट्यरसोंके साथ शान्तको मिलानेपर अधिकसे अधिक नौ रसोंकी ही स्वीकृति उसमें मिलती है।

भामह, दण्डी, उद्भट और रुद्रट जैसे आलंकारिकों द्वारा मान्य ‘प्रेयम्’ नामक अलंकारसे वात्सल्य रसके उद्गमका कुछ सम्बन्ध सम्भव दिखाई देता है। ‘प्रेय प्रियतराख्यानम्’ कहकर दण्डी (६ श० ई०)ने ‘प्रेयम्’ अलंकारकी प्रीति भावसे सम्बद्ध बताया। उद्भट (८-९ श० ई०)ने इसका जो उदाहरण दिया है उसमें ‘सुतबालभ्यान्नि-विशेषा स्पृहावती’, ‘मृगीकी गोदमें बैठे मृग-शावकका’ भावपूर्ण चित्र समाविष्ट है, जिससे ‘प्रेयम्’के वात्सल्य भाव होनेका आभास मिलने लगता है। रुद्रट (९ श० ई०)के ‘काव्यालंकार’से इसकी पुष्टि होती है। अभिनवगुप्त- (१०-११ श० ई०)ने ‘अभिनवभारती’में नौ रसोंकी चर्चा करनेके उपरान्त अन्य रसोंकी सम्भावनाका संक्षिप्त उल्लेख तथा अपनी ओरसे उनका खण्टन करते हुए लिखा है कि ‘बालस्य मातापित्रादौ स्नेहो भये विश्रान्त।’

अर्थात् माता-पिताके प्रति बालकके स्नेहका अन्तर्भाव भवमें हो जाता है। आगे—‘वृद्धस्य पुत्रादावपि द्रष्टव्यम्’ अर्थात् इसी प्रकार वृद्धका पुत्रादिके प्रति स्नेह देखा जाना चाहिये। उनका तात्पर्य यह है कि वात्सल्य भावमात्र है और उसकी रसरूपमें स्वतन्त्र नप्ता नहीं मानी जानी चाहिये। अभिनवगुप्तने सहमति रखकर ही कदाचित् मन्मद (११ अ० ३०) ने ‘काव्यप्रकाश’ में लिखा है—‘रतिर्देवादिविषया व्यभिचारी तथाऽऽजित । भावः प्रोक्तः’ (४ : ३५), देवता आदिके विषयमें उत्पन्न होनेवाली रति और प्रकटीकृत या व्यक्त व्यभिचारीको भाव कहा जाता है। मन्मदके रस-निरूपणमें पूर्व ‘तद्विशेषानाह’ की व्याख्या करते हुए ‘बालवोधिनी’ टीकाकारने जो टिप्पणी दी है उसमें पूर्वोक्त ‘प्रेयस्-विषयक अनुमानाश्रित धारणा प्रत्यक्ष हो जाती है—‘किस्तीकी सम्मति है कि एक शृंगार रस ही रस है, किस्तीने प्रेयाम्, दान्त, उद्धतके साथ वर्णित नव रसको द्वादश रस माना है। जिस रसका न्यायी भाव स्नेह हो उसको प्रेयास कहते हैं और इसीका नाम वात्सल्य है।’ स्पष्ट ही यहाँ टीकाकारने भोजराजकी मान्यताका सन्दर्भ देते हुए प्रेयास-को ही वात्सल्य बताया है, जिसका संकेत ‘वत्सलप्रकृते’ के रूपमें ‘सरन्वनीकण्ठाभरण’ में ही मिल जाता है। सन्कृत-काव्यशास्त्रमें वात्सल्यकी स्थिति किस प्रकार एक अलंकारसे बढ़ते-बढ़ते रसतक पहुँच गयी, इसका कुछ आमास उपर्युक्त विवेचनमें हो जाता है।

वात्सल्यके स्थायीके मन्वन्धमें भी कहीं-कहीं भिन्न मत व्यक्त किया गया है। कवि कर्णपूरने ‘ममकार’ को, ‘मन्दारमरन्दचम्पू’ के रचयिताने कार्यप्यको इसका स्थायी भाव माना है। प्रारम्भमें वात्सल्यका अन्तर्भाव शृंगारके अन्तर्गत ही किया जाता रहा, क्योंकि वत्सलता रतिका ही एक विशिष्ट रूप है। सोमेश्वरने रतिके तीन भेद बताते हुए लिखा है—‘स्नेह, भक्ति, वात्सल्य रतिके ही विशेष रूप है। तुल्योको अन्योन्य रतिका नाम स्नेह, उत्तममें अनुत्तमकी रतिका नाम भक्ति और अनुत्तममें उत्तम रतिका नाम वात्सल्य है।’ (काव्यप्रकाशकी काव्यादर्श टीका)। यहाँ स्नेह, भक्ति और वात्सल्यमें भेद किया गया है। इससे वात्सल्य भक्तिकी भावनाका विलोम सिद्ध होता है। उत्तम और अनुत्तम शब्दोंमें कदाचित् श्रेष्ठताका अर्थ न लेकर छोटे-बड़ेका अर्थ ही लिया गया प्रतीत होता है। (दि०—अयोध्यानिह उपाध्याय ‘हरिऔध’ का ‘वात्सल्य रस’ नामक लेख कोपोत्पन्न सारक ग्रन्थ)।

केशवदास (१६-१७ अ० ३०), चिन्नामणि (१७ अ० ३० मध्य), मिखारीदास (१८ अ० ३० पूर्वा०) आदि प्राय सभी प्रमुख रीतिकालीन काव्याचार्योंने वात्सल्य रसकी उपेक्षा की है। उन्होंने इस विषयमें ‘साहित्यदर्पण’ का उदाहरण सामने न रखकर नौ रसोंकी रूढ़ परम्पराका पालन किया है। भारतेन्दु (१९ अ० ३० उत्त०) ने अवश्य अपने ‘नाटक’ नामक ग्रन्थमें अन्य रसोंके साथ वात्सल्यको स्थान दिया है, पर उसका कारण भिन्न है। भारतेन्दुने वात्सल्यके साथ दास्य, मख्य और माधुर्यको भी गणना की है, जिससे प्रकट हो जाता है कि उन्होंने इसकी अवतारणा

गौडीय सम्प्रदायके भक्तिशास्त्रके आधारपर की, जो उनके समयतक वैष्णव भक्तिके क्षेत्रमें प्राय सर्वमान्य हो चुका था। भक्तिशास्त्रके अनुसार भी वात्सल्य भाव ही सिद्ध होता है, क्योंकि रम तो भक्ति स्वयं ही है जो उक्त चारों भावोंके द्वारा भावित होता है।

सूरदास द्वारा इस वात्सल्य भावका इतना विस्तार किया गया कि ‘सूरसागर’ को दृष्टिमें रखते हुए वात्सल्यको रस न मानना एक विद्वन्वना-सा प्रतीत होता है। हरिऔध-ने मूलतः इसी आधारपर वात्सल्यको रम सिद्ध किया है। यही नहीं, उन्होंने वात्सल्यको बीभत्स, हास्य आदि अनेक रसोंने तर्कसहित श्रेष्ठ सिद्ध किया है।

कृष्ण-लीलाके अन्तर्गत सूरका वात्सल्य-वर्णन रसत्व-प्राप्तिके लिए अपेक्षित सभी अंगोपांगोंको अपनेमें समाविष्ट किये हैं। दूसरे, भक्तिकी दृष्टिसे वात्सल्य सूरका अपना भाव नहीं है। अतएव सूरसागरमें नन्द-यशोदा तथा अन्य वयस्क गोपियोंका बालकृष्णके प्रति प्रेम, आकर्षण, खीझ, व्यग्य, उपालम्भ आदि सब कुछ वात्सल्य रसकी ही सामग्री है। कृष्णका सौन्दर्य-वर्णन तथा बाल क्रीड़ाओंका सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक चित्रण भी इसीके अन्तर्गत आता है। तुलसी-की ‘गीतावली’, ‘कृष्णगीतावली’ तथा ‘कवितावली’ में ‘रामचरितमानस’ से श्रेष्ठतर वात्सल्य रसकी कविता मिलती है। हरिऔधके ‘प्रियप्रवास’ और मैथिलीशरण गुप्तके ‘साकेत’ तथा ‘यशोधरा’ में नयी भूमिकाओंमें वात्सल्यका उद्रेक प्राप्त होता है।

कदाचित् किसी प्राचीन मस्कृत या हिन्दीके आचार्यने वात्सल्य रसके भेदोपभेद करनेकी चेष्टा नहीं की है। कारण स्पष्ट है कि अधिकतर उमे रस ही नहीं माना गया है। पर आनन्दप्रकाश दीक्षितने अपने शोधग्रन्थ ‘काव्यमें रस’ में वात्सल्यके निम्नलिखित भेद माने हैं—१ गच्छत्प्रवास, २ प्रवासस्थित, ३ प्रवासागत, ४ करुण। यह चारों उपभेद वियोग-वात्सल्यके हैं, जो स्वयं एक भेद है। शृंगारकी तरह वात्सल्यके भी मयोग और वियोगके आधारपर दो भेद किये गये हैं, करुण वात्सल्य नामक विभेद करुण-शृंगार-के समानान्तर है। प्रवासपर आधारित विभेद वात्सल्य रसके वियोगपक्षमें उतने उपसुक्त नहीं लगते जितने विप्रलम्भ शृंगारमें, क्योंकि एक विशेष अवस्थातक शिशुमें प्रवामसामर्थ्य ही नहीं होती। (दि० ‘काव्यमें रस’, अप्र० प्र० पृ० ४९३-९६)।

—ज० गु०

वाममार्ग—दे०—‘तांत्रिक मत’।

वाम सर्वैया—दे०—‘मवैया’, आठवाँ प्रकार।

वारिधर—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। इस वृत्तमें रगण, नगण और दो भगणोंका योग होता है (SIS, III, SII, SII)। आचार्योंने इस छन्दका निर्देश नहीं किया है, पर केशवने इसका प्रयोग किया है। उदा०—‘राजपुत्रि यक वान सुनौ पुनि, रामचन्द्र मन माँह कही गुनि। राति दीह जमराज जनी जनु। जातनाति तन जानत के मनु।’ (रा० च० १३ ८९)।

—पु० शु०

वार्तालाप—दे०—‘कयोपकथन’।

वार्त्तिक—वृत्ति+ठक्—वृत्तौ साधु वार्त्तिक, ‘वृत्तिरूपेण कृतो ग्रन्थो वार्त्तिकम्।’ (क) साधारण अर्थ—१ व्यापार



कुशल, वणिक् (क० स० सा०), २ वार्ताहर । (ख) विशेष अर्थ—१ मूलमें कथित, अकथित या अस्पष्ट कथित अर्थको स्पष्ट करनेवाले नियम, जैसा कि 'उक्तानुक्तदुरुक्तार्थव्यक्तिकारि तु वार्त्तिकम्' इस लक्षणसे ज्ञात होता है, २ वे ग्रन्थ जिनमें मूलका भाव स्पष्ट करनेवाले ऐसे नियम दिये गये हों । उपर्युक्त लक्षण पाणिनिकी अष्टाध्यायीपर कात्यायन द्वारा लिखे गये वार्त्तिकोंके विषयमें विशेष रूपसे घटित होता है और सम्भवतः उन्हींको दृष्टिमें रखकर किया गया था । ये वार्त्तिक पाणिनिवृत्त सूत्रोंकी ही भाँति संक्षिप्त और गद्यात्मक हैं । पर इन्हें छोड़ प्रायः अन्य सभी वार्त्तिक छन्दोबद्ध या पद्यात्मक हो हैं । ये सूत्रों तथा उनकी वृत्तिकी अपेक्षा संक्षिप्त होते हैं, पर इसका अपवाद भी मिलता है, जैसे कुमारिलके श्लोक-वार्त्तिक तथा तन्त्र वार्त्तिक, स्वामी जकराचार्यकृत 'बृहदारण्यकोपनिषद्'-भाष्यपर सुरेश्वराचार्यके वार्त्तिक भाष्योंसे छोटे नहीं, बहुत बड़े हैं । उद्योतकारका न्यायवार्त्तिक भी वात्स्यायनके न्याय भाष्यपर लिखा गया है और कथमपि संक्षिप्त नहीं कहा जा सकता । फिर ये वृत्ति और भाष्यके बीचके नहीं, भाष्योंके बादके हैं । धर्मकीर्तिका प्रमाणवार्त्तिक व्याख्यान ग्रन्थ नहीं, मौलिक ग्रन्थ है । इसपर उनकी अपनी 'वृत्ति' है, पर यह 'वृत्ति' शब्द यहाँ टीका या व्याख्यानके सामान्य अर्थमें प्रयुक्त है ।—आ० प्र० मि०

**वासकसज्जा (नायिका)**—अवस्थानुसार नायिकाओंके विभाजनका एक भेद, विशेषके लिए दे०—'नायिका-भेद' । सर्वप्रथम भरत द्वारा उल्लिखित । वासकका अर्थ है सुगन्धि और वस्त्र, मज्जाका अर्थ है आभूषित करना अर्थात् सुगन्धादि तथा वस्त्रादिसे अपनेको सुमज्जित करनेवाली नायिका । भानुदत्तके अनुसार 'अद्य मे प्रियवासर इति निश्चित्य या सुरतसामग्रीं सज्जीकरोति ।' (र० म० पृ० १२३), अर्थात् अपने प्रियका निश्चित मिलन जानकर साज-शृंगार करनेवाली नायिका । मतिरामने इसी भावको व्यक्त किया है—'ऐहं प्रोतम आजु यों निश्चय जाने वाम । साजे मेज सिंगार सुख ।' (र० रा० १६७) । पर कुछ आचार्योंने केवल 'पिया मिलनके काज' (पञ्चाकर), इस सज्जाको माना है । इस परिस्थितिको स्वकीयाके मुग्धादिक भेदोंमें, परकीया तथा सामान्यामें प्रायः स्वीकार किया गया है । मुग्धा वासकसज्जामें उचित लज्जा तथा मकोच है—'हरुल गवन नवेलिया दीठि बचाइ । पौढी जाइ पलँगिया सेज विछाइ ।' (रहीम) । रसलीन मव्याकी मज्जाका वर्णन सुन्दर चित्रके रूपमें प्रस्तुत करते हैं—'लाल मिलन गुन तनु सजति बाल वदनकी जोति । खिनक कमल सी मलिन खिन अमल चन्द सी होति ।' (ब्र० ना० ना० २ ४१५) । प्रौढाकी सज्जा और प्रतीक्षामें सकोचका अभाव है—'सब सिंगार सुन्दरि सजे बेठी सेज विछाय । मयो द्रौपदीको बसनु वासर नाहि विहाय ।' (मतिराम र० रा० १७३) । परकीयाने मिलनके अवसरको जानकर सज्जा की है—'फूल विनन मिसि कुजमे पहिरि गुंजकी माल ।' (पञ्चाकर जगद्धि० १ २११) । सामान्याकी इस परिस्थितिका चित्रण और भी स्वाभाविक बन पड़ा है—'सुन्दरि सेज सँवारिकै साजे सकल सिंगार । दृग कमलनके द्वारपै बाँधे

वन्दनवार ।' (मतिराम . वही १७७) । इस नायिकाके रूपमें भक्त कवियोंने राधा तथा गोपियोंके मिलनके लिए शृंगार तथा साथ ही तदनु रूप मनोभावोंका वर्णन किया है । विधापति और सरने राधाके वासकसज्जा-रूपका अकन भी किया है । रीतिकाव्यमें साज-सज्जा तथा मिलनोत्कण्ठाको एक साथ अंकित किया गया है ।

**वाद्यवादी आलोचना-प्रणाली**—प्रस्तुत शब्द अंग्रेजीके 'फॉर्म'के लिए प्रयुक्त हुआ है । 'फॉर्म'के लिए हिन्दीमें 'शिल्प', 'रूप' प्रयुक्त होता है । इसीलिए कुछ विद्वानोंने इसको रूपात्मक, शिल्पगत तथा कलागत आलोचनाके नामसे अभिहित किया है । परन्तु आलोचनाके इतिहासकी पीठिकामें वाद्य शब्द ही अधिक उपयुक्त है, क्योंकि सस्कृतसे प्रभावित हिन्दी आलोचनामें रूप या शिल्पकी वाद्य ही माना गया है । अतः अंग्रेजीका 'फॉर्मल क्रिटिसिज्म' हिन्दीमें 'वाद्यवादी आलोचना'के नामसे अभिहित होता है ।

जिस प्रकार हमारी आत्मा और शरीर, दोनों दो भिन्न वस्तुएँ हैं और भिन्न होकर भी अभिन्न हैं (क्योंकि यदि शरीर न रहे तो आत्माके अस्तित्वका पता न चले और आत्मा न रहे तो शरीर निर्जीव हो जाय), उसी प्रकार साहित्यके भी दो तत्त्व हैं—आत्मा और शरीर, भाव और रूप, फॉर्म और मैटर अथवा वाद्य और अन्तर । साहित्यके ये दोनों तत्त्व एक होकर भी दो हैं । फलतः साहित्यके आलोचकोंने इन्हें स्वतन्त्र रूपमें मान्यता दी है ।

इस दृष्टिसे वाद्यवादी आलोचना, आलोचनाकी वह पद्धति कहलायेगी जो साहित्यके वाद्य पक्ष अर्थात् शिल्प और रूपको अधिक महत्त्व देती है ।

इसका इतिहास बहुत पुराना है । यद्यपि प्लेटो और अरस्तूने फॉर्मको हेय माना, किन्तु व्यवहाररूपमें इन्होंने इसीका विवेचन किया । प्लेटोने काव्यकी अनुभूतिको ऐन्द्रिय अनुभूति मानकर उसे समाजका विरोधी ठहराया । अरस्तूने 'पोयटिक्स'में नाटक और महाकाव्यके सामान्यतः वाद्यागका ही विवेचन किया । वैसे योरपमें नव्य-शास्त्रवादके कालकी रीतिका काल कहा जा सकता है । पोपकी आलोचना अर्थको गौरव देकर भी शैली या रीतिको अधिक महत्त्व देती है । विकटूर, ह्यूगो, पेट्र, वाल्टर रेले आदिने इसी पद्धतिका अनुसरण किया । स्वयं अभिव्यञ्जनावाद (जो कि मूलतः वाद्यवादका विरोधी है) सौन्दर्यका अस्तित्व रूपसे भिन्न नहीं मानता । इसके कट्टर समर्थक तो वाद्यवादका पोषण ही करते हैं ।

वस्तुतः इस आलोचना-पद्धतिका जितना विशद एवं पूर्ण विवेचन सस्कृत-साहित्यशास्त्रमें उपलब्ध है उतना यूरोपीय साहित्यशास्त्रमें नहीं । रीतिवादी, वक्रोक्तिवादी, अलंकारवादियोंने स्पष्टतया काव्यके केवल वाद्यपक्षको ही महत्त्व दिया है । ऐसी निर्भीक घोषणाएँ अन्यत्र दुर्लभ हैं । यहाँतक कि रीतिवादियोंने रीतिको ही काव्यकी आत्मा माना तथा रीतिके स्वरूपको स्पष्ट करते हुए वामनने लिखा—'इन तीन रीतियोंके भीतर काव्य इस प्रकार समाविष्ट हो जाता है जिस प्रकार रेखाओंके भीतर चित्र ।' अलंकार-सम्प्रदायवालोंने सालकार शब्द-अर्थको ही काव्यकी आत्मा माना ।

हिन्दीमें नस्खनके रीतिवादियोंका प्रभाव बहुत अधिक पड़ा। फलन हिन्दी आलोचनाका प्रथम उत्थानकाल इसी निदानसे प्रभावित रहा। उसका नाम भी रीति युग दिया गया। केशवदास, मेनापति, चिन्तामणि, कुलपति, देव, दास आदि कवि आचार्योंने काव्यके बाह्यपक्षको ही अधिक नजर दिया।

संक्षेपतः हिन्दी रीति-युग ही प्रस्तुत प्रणालीका सच्चा सन्तर्क माना जायगा। —रा० कृ० सु०

**विकल्प**—वाक्य-न्यायमूल अर्थालंकार, शब्दका अर्थ है 'यह या वह'। इस अलंकारमें समान सामर्थ्ययुक्त परस्पर विरोधी पदार्थोंमें एक ही काल और स्थितिमें विरोध दिखाया जाता है, अर्थात् जहाँ 'यह या वह' इस प्रकारका कथन किया जाय—'अनेन वान्वेनेति विकल्पः' (कौटिल्य अर्थ-शास्त्र)। सर्वप्रथम न्ययकने इसका प्रतिपादन किया है और इसके मूलमें 'उपमा' मात्रकी आवश्यकता नाना है—'औप-न्यगर्मत्वाच्चात्र चान्वन्' (अल० सू० : पृ० १५३)। विश्वनाथने 'चन्द्रालोक'का आधार ग्रहण किया है—'विकल्पतुल्यवलयोर्विरोधश्चातुरीयुतः।' (ना० ट० १० : ८४), अर्थात् दो समान सामर्थ्यवाली वस्तुओंका चातुर्यपूर्ण विरोध-प्रदर्शन।

हिन्दीमें 'कुवलयानन्द'के आधारपर जसवन्त सिंहने इसको लिया है। इस परम्परामें लक्षण करनेवाले आचार्योंमें भूषण, सोमनाथ तथा दाम आदिने 'कै वह कै यह'—(शि० रा० भू० : २४९)के विकल्पको अलंकार माना है, पर 'साहित्यदर्पण'के अनुसार लक्षण देनेवाले मतिराम हैं—'समवलजुत द्वै वातको वरनत जहाँ विरोध' (ल० ल० : २७७)। पद्माकरका ऐसा ही मत है।

हिन्दीके कई आचार्योंने उदाहरणमें केवल विकल्पका भाव रखा है और इन कारण अलंकारका उचित निर्वाह नहीं हुआ है। मतिरामका यह उदाहरण समुचित है—'वैर तो बढ़ाये कष्टो काहूको न मान्यो, अब दौतनि तिनूका कै कृपान गहो करमें' (ल० ल० : २७६) इसमें 'या तो शौतोंमें तिनका दवाओ या हाथमें तलवार धारण करो' इन दो समान वलयुक्त बातोंमें प्रत्यक्ष विरोध है। सन्धि-विग्रह-वाली दोनों बातोंका साथ साथ एक ही कालमें होना असम्भव है। एकके पर्यवसानमें ही दूसरेका आश्रय लिया जा सकता है। मतिरामके सन्पूर्ण छन्दमें तो इस प्रकारकी तुल्यवलय वस्तुओंका विरोध बार बार हुआ है। चारोंमें एक भी विरोधमें कहीं शैथिल्य नहीं है। आधुनिक अजमापा-कवि जगन्नाथ-दाम 'रत्नाकर'ने अपने काव्यमें अनेक स्थलोंपर इसका सुन्दर निर्वाह किया है—'कै तो तव विजय जयद्रथ सुनै जाय, कै तो ते पराजय प्रलाप आप ऐही मैं।'।

अथवा, ननर, या, कि, किनो आदि इस अलंकारके वाचक हैं। इस अलंकारमें चार स्थितियाँ स्वीकार की गयी हैं—१ समान वस्तुकी वस्तुएँ, २ दोनोंका सम्पादन एक साथ एक व्यक्तिके द्वारा न हो सके, ३ इच्छानुसार एकको वरण करनेकी श्रुति तथा ४ दोनोंमें कल्पित सादृश्य, जैसा कहा गया है, मात्र विकल्प होनेसे यह अलंकार सिद्ध नहीं होता। 'सन्देह' अलंकारमें अनिश्चय होता है, पर इसमें निश्चय। एक प्रकारसे यह 'समुच्चय'के विपरीत भी

है।

—वि० स्ना०

**विकसनशील महाकाव्य**—टे०—'महाकाव्य', 'कथा-काव्य'।

**विकस्वर**—अर्धान्तरन्यासमें अन्वर्भूत अर्थालंकार, यह अलंकार अपेक्षाकृत अर्वाचीन है, क्योंकि भामह, दण्डी आदि प्राचीन अथवा मम्मट, विश्वनाथ आदि अपेक्षाकृत अर्वाचीन आचार्योंने इस अलंकारका उल्लेख नहीं किया है। 'कुवलयानन्द'में इसका स्वतन्त्र उल्लेख है। वस्तुतः इसका अन्तर्भाव अर्धान्तरन्यासमें मानना चाहिये, जिसमें सामान्य-का विशेषके द्वारा समर्थन होता है। उद्योतकारने ऐसा ही किया है। पण्डितराज जगन्नाथने विकस्वरके प्रथम प्रकारको उदाहरणके और दूसरेको अर्धान्तरन्यासके अन्तर्गत माना है। हिन्दीके अनेक आचार्योंने भी इसको स्वतन्त्र मान्यता नहीं दी है। उदाहरणतः भूषणने 'शिवराजभूषण'में इसका उल्लेख नहीं किया है। दास, पद्माकर आदिने अप्पय दीक्षितके अनुसरणपर अपनाया है। मतिरामने इसकी निम्नलिखित परिभाषा दी है—'कहि विनेप नामान्य पुनि कहिये बहुरि विसेप' (ल० ल० : २९२), अर्थात् जहाँ विशेषका नामान्यसे समर्थन करके फिर उस सामान्यका उस विशेष द्वारा समर्थन किया जाता है वहाँ विकस्वर (विकसनशील) अलंकार होता है। उदा०—'मधुप मोह मोहन तज्यो, यह त्यागनकी रीति। करौ आपने काज ली, तुन्है भौति सौ प्रीति।' (ल० ल० : २९३)। यहाँ प्रथम चरणके पूर्वार्द्धमें जो विशेष है, उसका उसके उत्तरार्द्धमें प्रतिपादित सामान्य द्वारा समर्थन हुआ है और फिर द्वितीय पङ्क्तिमें सामान्यका एक अन्य विशेष द्वारा समर्थन हुआ है। कन्हैयालाल पोद्दारने विशेष द्वारा समर्थनकी इस अन्तिम प्रक्रियाको दो प्रकारसे वर्णित किया है—१ उपमा द्वारा और २ अर्धान्तरन्यास-रीतिसे। —ध० ब्र० शा०

**विकासवाद**—व्यापक रूपसे विकासवादका अर्थ है वह मत जो प्रसूदन, व्यक्तीकरण, विकासमें विश्वास करता है। आधुनिक विज्ञानसे हमें नक्षत्रों और सौर मण्डल, पृथ्वी, अणुओं, समाजों, प्राणियों आदि तथा भाषा, धर्म, परम्परा और आदर्शोंके विकासका ज्ञान प्राप्त होता है, किन्तु सामान्यतया विकासवाद शब्दका प्रयोग वनस्पति और प्राणिवर्गके सम्बन्धमें किया जाता है। प्रस्तुत विवेचन उसके इस पक्षतक ही सीमित है।

विकास सन्बन्धी धारणाओंका इतिहास काफी पुराना है। भारत और ग्रीस, दोनों देशोंके दर्शनमें तत्सम्बन्धी आरम्भिक विचार मिलते हैं। किन्तु आधुनिक वैज्ञानिक युगमें विकासकी प्रक्रियापर सन्त्यक् रूपसे विचार और गवेषणा हो सकी है। वर्तमान युगमें विकासवाद-सिद्धान्तकी स्थापना करनेवाला प्रथम वैज्ञानिक लामार्क (१७४४-१८०९ ई०) है। उसके अनुसार प्राणी जिन गुणोंकी अपने जीवनकालमें अर्जित करता है, वे सन्ततिमें भी परिवर्धित हो जाते हैं। परिवर्तनकी प्रक्रिया इसी प्रकार होती है। जिन अंगों और पेशियोंका उपयोग होता रहता है वे पुष्ट और विकसित होती हैं, जिनका उपयोग नहीं होना वे क्षीण और दुर्बल हो जाती हैं। लामार्कने व्यक्तिके प्रयास और इच्छाके महत्त्वको भी स्वीकार किया है। किन्तु इस

सिद्धान्तका पर्याप्त साक्षी न मिलनेसे अधिकांश वैज्ञानिकोंने उसे त्याग दिया है।

आधुनिक विकासवादके इतिहासमें दूसरा महत्त्वपूर्ण नाम चार्ल्स डार्विन (१८०९-१८८२ ई०) का है। डार्विनने चार बातोंपर बल दिया है—१. आनुवंशिकता। समान माता-पितासे समान सन्ततिकी उत्पत्ति होती है। प्रकृति अत्यन्त उर्वरा है। कुछ प्राणियोंकी वंशवृद्धि ज्यामितीय अनुपातमें होती है। २. परिवर्तिता—प्राणियोंमें व्यक्तिगत भेद होते हैं। ये भेद आगिक कारणों अथवा सयोगजन्य होते हैं। ३. अस्तित्वके लिए संघर्ष—प्राणियोंमें जीवनके लिए घोर संघर्ष होता है। ४. योग्यतमका अति जीवित रहना—इस संघर्षमें योग्यतम प्राणी ही जीवित बच पाते हैं।

आगे चलकर वाइजमैन (१८३४-१९१४) और छागो डी ब्राइसने भी अपने सिद्धान्तोंसे डार्विनके मतको परिपूर्ण किया। इधर लायब मार्गनके निर्गत विकासवाद (एमरजेण्ट इवोल्यूशन) के सिद्धान्तको विशेष मान्यता प्राप्त हुई है। इसके अनुसार जीवन और जगत्के विकासके मध्य नये गुणोंसे युक्त ऐसे नये रूपोंका उद्भव होता है, जिनकी व्याख्या पूर्वगामी स्तरोंसे नहीं की जा सकती (जैसे, भौतिक पदार्थ—जीवन—बुद्धि—मूल्य)। फ्रेंच दार्शनिक वर्गसोंने विकासवादके यान्त्रिक सिद्धान्तोंका प्रत्याख्यान करते हुए अपने सर्वनात्मक विकासवादका सिद्धान्त प्रतिपादित किया है।

विकासवादने मनुष्यकी विचारधारापर गम्भीर और व्यापक प्रभाव डाला है। उसने विचारजगत्में एक क्रान्ति ही कर डाली है और वह आधुनिक मनीषाका एक अविभाज्य अंग बन गया है। विश्व, मनुष्य, ज्ञान और चेतना, नैतिकता और मूल्यों, धर्म और ईश्वरके प्रति मनुष्यकी धारणाओंको उसने लगभग बदल डाला है। सम्भवतः विज्ञानकी अन्य किसी खोज या सिद्धान्तोंसे मनुष्यकी विचारणाओंपर इतना गहरा प्रभाव नहीं पड़ा।

इस सिद्धान्तसे प्रभावित होकर मनुष्यको यह विचार त्याग देना पड़ा है कि समाज और जगत् स्थिर है। परिवर्तन, विकास, परिवर्धन और उन्नति उसके जीवन-सूत्र बन गये हैं। मानवताका दृष्टिकोण लोकपरक और ऐहिक हो गया है। मनुष्य अब अपनेको सृष्टिका केन्द्र और सर्वोच्च शिखर न मानकर इतर प्राणियोंकी भाँति एक पशुजाति मानने लगा है। मनुष्यकी चेतना और उसके द्वारा स्वीकृत चिरन्तन मूल्य अब उतने असन्दिग्ध नहीं रह गये। विकासवादके आधारपर नयी नैतिकता और नये मूल्योंका प्रस्फुटन हुआ है। नैतिकता किसी सत्य अथवा श्रुत, किसी ईश्वर अथवा अवतारकी आज्ञा न रहकर मनुष्य और जीवनमें ही आधारित सिद्ध हुई है। स्वयं धर्म विकासकी प्रक्रियासे उत्पन्न हुआ है। धर्मका आधार मानवीय अनुभूति और बुद्धि है। ईश्वरने यह सृष्टि ऐसी ही किसी दिन नहीं उत्पन्न कर दी थी, उसका निर्माण प्रतिक्षण ही रहा है।

विकासवादके सिद्धान्तोंसे प्रभावित सबसे प्रसिद्ध दार्शनिक नीत्शे है। उसने करुणा, बन्धुता, प्रेम आदिके पुरातन मूल्योंका अवमूल्यन करके जीवन-संघर्षमें विजयश्री

प्रदान करनेवाले क्रूर एवं निर्मम गुणोंको विकसित करनेपर बल दिया। नात्सी और फासिस्ट आन्दोलनोंका मूलधार विकासवादी दर्शन है। पाश्चात्य मनीषापर विकासवादका इतना व्यापक प्रभाव पड़नेके कारण प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष रूपसे साहित्य भी उससे अछूता नहीं रह सका। जीवन तथा साहित्यके दृष्टिकोणको आधुनिक युगमें धार्मिकसे ऐहिक बनानेमें विकासवादका महत्त्वपूर्ण योग रहा है। —आ०

विश्लेष-दे०—‘स्वभावज अलंकार’, चौदहवाँ।

विगताख्यान-दे०—‘फलैश्वैक’।

विघटन (disintegration)—जब सकटपन्न समाज सकटके आगे धुटने टेक देता है तब उसमें विघटन आरम्भ हो जाता है। सामाजिक विघटनका अर्थ है समाजका छिन्न-भिन्न हो जाना। सकट पाँच प्रकारके होते हैं—(१) प्रकृतिका कोप—भीषण सूखा, अकाल, जलप्लावन, महामारी, भूगर्भगत उपद्रव इत्यादि, (२) युद्ध—आक्रमणात्मक अथवा रक्षात्मक, (३) आन्तरिक अव्यवस्था—अशान्ति अथवा उपद्रव, (४) समाजकी जीवनी शक्तिका हास और (५) मूल्यों अथवा आदर्शोंका पतन—आदर्शशून्यताकी स्थिति। प्रथम सकटका निवारण न कर सकनेपर जन-समाजका एक भाग नष्ट हो जाता है और शेष तितर-बितर होकर अन्य समाज अथवा समाजोंमें जा मिलता है। द्वितीय सकटका वारण न कर सकनेपर भी समाजका एक बड़ा भाग इसी प्रकार नष्ट अथवा अभिद्रुत हो जाता है और शेष आक्रामकका दास बनकर अपनी स्वतन्त्र सामाजिक सत्ता खो देता है। तृतीय सकटका वारण न कर सकनेपर भी समाजकी कुछ ऐसी ही दशा हो जाती है। चतुर्थ और पंचम सकट जितने महत्त्वपूर्ण हैं उतना ही जटिल उनका विश्लेषण और विवेचन। आगे जो कुछ लिखा जा रहा है उससे इनपर बहुत-कुछ प्रकाश पड़ेगा।

विशेषतः प्रथम महायुद्धके कालसे अवतक अनेक इतिहासज्ञ, दार्शनिक तथा अन्य प्रकारके विचारक यह घोषणा करते आ रहे हैं कि पाश्चात्य अथवा यूरोपीय सभ्यताका सूर्य या तो अस्त हो चुका है या शीघ्र ही अस्त होनेवाला है। इनमेंसे अनेकने सस्कृतियोंके जन्म और मरणके विषयमें व्यापक सिद्धान्तोंकी उद्भावना कर डाली है। इनमें ओस्वाल्ड स्पेंग्लर, आर्नोल्ड जे. ट्वेनयनवीके अनुसार पहले भी अनेक सस्कृतियाँ विघटित और विनष्ट हो चुकी हैं, जिनमेंसे कई शव धरित्री अब भी बहान कर रही हैं।

संस्कृति अथवा सभ्यताका विघटन और विनाश क्यों और कैसे होता है? स्पेंग्लरका उत्तर है कि प्रत्येक संस्कृति एक सजीव प्राणी अथवा पौधेके समान जन्म लेती, बढ़ती और परिपक्व होती है और जब वह अपनी सम्पूर्ण सम्भावना-राशिका यथार्थ कर चुकती है तब विघटित और विनष्ट हो जाती है। विघटनके समय संस्कृतिकी पूरी मीनार धराशायी होने लगती है। पहले विश्व-नगर विघटित होते हैं, फिर प्रान्त और अन्तमें समूचा देश विघटित हो जाता है। वचे खुचे मनुष्य आदिम, वर्धर अथवा दासताकी अवस्थाको प्राप्त होकर रह जाते हैं।

ट्वेनयनवीकी मान्यता है कि सभ्यता जबतक परिसर (एनविरनमेण्ट) अथवा परिस्थितिकी चुनौतीका सफल प्रति-

कार करती रहती है तबतक सम्बद्धित होती रहती है और जब उसकी यह श्रमता नष्ट हो जाती है तब उसमें विघटन आरम्भ हो जाता है। सन्ध्यामें सर्जन-शक्तिका पञ्चविध हास ही विघटनका कारण है। विकास और हासकी प्रक्रियाका लेखा यह है कि सन्ध्याको उद्भव और विकासका कारण है परिसरकी चुनौती तथा समाजकी सर्जनशील अत्यन्तया (जीएडिव माइनारिटी) द्वारा उसका सफल प्रतिकार। प्रत्येक नयी चुनौती नये उत्तर, नयी प्रतिक्रियाकी माँग करती है। जब यही सर्जनशील अत्यन्तया सर्जन कार्यकी ओर उदात्तान एव आलस्य-प्रमादने विवर्धित हो जाती है तब उसमें जननाकी श्रद्धा क्रमशः कम होने लगती है। अब उस अल्पसंख्याको दल-प्रयोग द्वारा अपना महत्त्व रखना पड़ता है। इस प्रकार वह सत्ताधारी अल्पसंख्या (डोमिनेण्ट माइनारिटी) मात्र होकर रह जाती है। फलतः सन्ध्याका आन्तरिक तनाव बढ़कर विघटन आरम्भ हो जाता है। द्वायनवी सन्ध्याके धान-कालके तीन सोपान बनलाना है—१ पतन, २ विघटन और ३ विनाश। प्रथमसे तृतीय सोपानतक पहुँचनेमें कभी-कभी शक्तिशाली—महान्तियाँ लग जाती हैं। द्वायनवीमें इन बातोंके भी मन्त्रेण मिल जाने हैं कि यूरोपीय सन्ध्या पतनोन्मुख है, यद्यपि वह इसे बचानेके लिए भगवान्से प्रार्थना भी करता एव करनेकी मिफारिश करता है। स्पेंग्लर और द्वायनवी, दोनोंका मत है कि विघटन एव विनाशके बाद सन्ध्या प्रायः शक्तियों-सहस्रियोंतक अपना प्रस्तरीभूत अस्तित्व बनाये रखती है, किन्तु वह विश्वके रंगमंचपर कोई भूमिका ग्रहण करने योग्य नहीं रह जाती।

सोरोकिनकी स्थिति निराली है। वह सम्पूर्ण समाजको पूर्णतः एकीभूत अवयवी माननेके पक्षमें नहीं है। अतः उसका कहना है कि जब सम्पूर्ण पाश्चात्य सस्कृति कभी नवदिन ही नहीं रही तो विघटन कैसे होती? वह विघटन केवल महान्स्थानमें ही मान सकता है। उसकी मान्यता यह है कि पाश्चात्य सस्कृति जिस इन्द्रियवादी महासंस्थानके गान्धनमें है उसका विघटन हो रहा है और उनके विघटनमें नवधीन सामाजिक-सांस्कृतिक संस्थान भी विवर्धित हो रहे हैं। वह इस बातको स्पष्ट कर देता है कि जो सामाजिक-सांस्कृतिक संस्थान तथा समुदाय इन इन्द्रियवादात्मक महासंस्थानके अन्तर्गत नहीं हैं उनका विघटन न हो रहा है और न हो सकनेके कोई अर्थ है।

सोरोकिनकी धारणा है कि जब महासंस्थानमें विघटन आरम्भ हो जाता है तब समाजकी एक महान् संकटकालमें गुजरता हुआ समझना चाहिये। ऊपर हमने पाँच प्रकारके नकट बताये हैं, उनमेंमें चौथे नकटकी मीमांसा स्पेंग्लर और द्वायनवीके मतोंकी मीमांसाने साध हो गयी है। सोरोकिनके मतका सम्बन्ध पाँचवें प्रकारके नकटमें है। उसकी समझमें इनमें बड़ा दूसरा नकट नहीं। महामंस्थान समाजके मूल्यों एवं आदर्शोंकी समष्टिका नाम है।

संकटकालमें मनुष्यके मन, चरित्र, समूहों अथवा नस्याधर्मोंमें जो अन्तर्विरोध निहित होते हैं, वे व्यक्त हो जाते हैं। इस स्थितिको सोरोकिन द्वन्द्वग्रस्तता (पोलराइजेशन) कहता है। तब द्वन्द्वग्रस्त व्यक्तिकी आन्तरिक

दोनों परस्पर विरोधी प्रवृत्तियाँ तुल्यबल होती हैं, तब वह खण्डित-व्यक्तित्व हो जाता है, जब इस प्रकारकी प्रवृत्तियोंकी संख्या अधिक होती है, तब उसके मन और व्यवहारमें अनेकदिक् विघटन आरम्भ हो जाता है और उसके फलस्वरूप वह असाधारण बन जाता है और यदि वे प्रवृत्तियाँ तुल्यबल नहीं हुईं तो प्रबलतर या प्रबलतम प्रवृत्ति विजयी होती है और फलतः उस व्यक्तिके मन और व्यवहारमें अब उस प्रवृत्तिकी दृष्टिमें पहलेसे अधिक सामंजस्य और दृढ़ता आ जाती है। उदाहरणार्थ, यदि पापोन्मुखता और पुण्योन्मुखताके युद्धमें पापोन्मुखताकी विजय होती है तो द्वन्द्वग्रस्त व्यक्ति संकटकालमें कहीं अधिक नियमित रूपसे पापकर्म हो जाता है और यदि पुण्योन्मुखताकी विजय हुई तो वह संकटकालमें कहीं अधिक साधुवत् आचरण करने लगता है। इस प्रकार संकटापन्न समाज अनियोजित ग्रस्त हो जाता है—उसमें बीचकी स्थिति, मध्यम पथका लोप हो जाता है।

संकटकालमें समाजके मूल्यों, मानों, प्रतिमानों एवं आदर्शोंका भी विघटन, विनाश और पुनरुत्पन्न देखनेको मिलता है। मूल्योंके आपसी संघर्षमें निर्बल मूल्य सर्वथा विघटित और विनष्ट हो जाते हैं, लेकिन यदि वे तुल्य बल हुए तो दोनों लड़कर नष्ट हो जाते हैं और या तो उनके स्थानपर एक तीसरा ही मूल्य आ धमकता है या एक शून्य उत्पन्न हो जाता है। मूल्यगत शून्य अथवा आदर्श-शून्यताकी अवस्था समाजके लिए अत्यन्त भयावनी है, क्योंकि इसके कारण समाजका सर्वतोमुखी विघटन आरम्भ हो जाता है। अन्ततः मूल्य अथवा आदर्श ही समाजके विभिन्न सदस्यों अथवा अंगोंको एकताके सूत्रमें आवद्ध किये हुए हैं। कहना न होगा कि आजकल प्रायः सभी पुराने मूल्य विघटित होते जा रहे हैं और मूल्य-शून्यताकी आशंका उत्पन्न हो गयी है। —ह० ना०

विचार-नियंत्रण—फासिस्ट तानाशाही विद्यालयोंपर पूरा नियन्त्रण रखती है, वह उन्हें शैक्षिक वरक बनाकर छोड़ती है। उनमें विद्यार्थीको वही पढ़ना, सोचना, मानना, लिखना होता है जो राज्य द्वारा स्वीकृत है। स्वतन्त्रचेता व्यक्तियोंके लिए फासिस्ट राज्यमें कोई स्थान नहीं। एक फासिस्ट लेखक कहता है कि फासिस्ट राज्यमें वैज्ञानिकको वैसे ही मृत्युकी ग्योत्रमें स्वतन्त्रता है जैसा कि राज्यको दिखाई देता है। ऐसे राज्यमें कलाकी स्वतन्त्रता नष्ट हो जाती है। शिक्षाके ममान कलाको फासिस्ट प्रचारका साधनमात्र बनकर रह जाना होता है। गोबेल्सने कहा था कि तटस्थ, अराजनीतिक कलाके लिए जर्मनीमें कोई स्थान नहीं होना चाहिये।

वस्तुतः फासिज्मको मानव-विवेकमें आस्था ही नहीं है। उसका सारा जोर विवेकशून्य सहज प्रवृत्तियों (instincts) और क्रियाशीलतापर है। यहाँतक कि वह शब्दशः शान्तिका शत्रु है और युद्धकी वरदान समझता है। मुमोलिनीने कहा था, 'मैं नित्य, निरन्तर शान्तिमें विश्वास नहीं करता, यही नहीं कि मैं केवल इसमें विश्वास नहीं करता, बल्कि मैं इसे अवसादजनक तथा मनुष्यके समस्त भौतिक गुणोंका अभाव-स्वरूप मानता हूँ।' वस्तुतः

फामिज्म बुद्धिवाद-विरोधी विचारधाराओंमें अग्रगण्य है। वह ज्ञानमें नहीं, क्रियामें आस्था रखता है। जर्मन दार्शनिक हेडेगरने कहा था कि उसे दार्शनिकोंकी अपेक्षा कृषकोंसे अधिक ज्ञान प्राप्त होता है। फासिस्ट उससे भी आगे बढ़कर कहता है कि उसे खेतकी भी अपेक्षा युद्धक्षेत्रमें अधिक ज्ञान प्राप्त होता है। —ह० ना०

**विचित्र**—एक अर्थालंकार, यह अलंकार अपेक्षाकृत गौण अलंकारोंमें है और संस्कृतके बहुत थोड़े आचार्योंने इसे प्रश्रय दिया है। मम्मटने इस अलंकारको अपने ग्रन्थमें स्थान नहीं दिया। इस अलंकारकी प्रथम विवेचना रय्यकने विरुद्ध फलके लिए प्रयत्न करनेके रूपमें की है (अ० स० : पृ० १३३)। इसीके आधारपर जयदेव, विश्वनाथ आदिने इसका विवेचन किया है—‘तद्विरुद्धस्य कृतिरिष्टफलाय चेत्।’ (सा० ८० १०. ७२), अर्थात् जहाँ इष्ट फलकी प्राप्ति के लिए विपरीत प्रयत्न किया जाय। हिन्दीके आचार्योंने प्रायः इनके तथा ‘कुवलयानन्द’ के आधारपर लक्षण दिये हैं—‘जहाँ करत है जतन फल, चित्त चाहि विपरीत।’ (शि० भू० २१२)। यह अलंकार तब होता है जब, जो इष्ट फल है उसकी प्राप्ति के लिए उसके विपरीत प्रयत्न किया जाय। उदा०—‘अमर बनें इस लोभसे रणमें मरते वीर। भवसागरके पारको बूढ़ें गंगा नीर।’ (रामदहिन मिश्र)। विचित्रका अर्थ है अद्भुत, विस्मय अथवा आश्चर्य। इष्ट फलके विपरीत प्रयत्न करनेमें एक अद्भुतता है और वही इस अलंकारका चमत्कार है। —ध० ब्र० शा०

**विचित्र मार्ग**—दे०—‘त्रिमार्ग-सिद्धान्त’, दूसरा प्रकार।

**विचित्रविभ्रमा**—दे०—‘प्रौढा’ (नायिका)।

**विचित्रसुरता**—दे०—‘मध्या’ (नायिका)।

**विच्छित्ति**—दे०—‘स्वभावज अलंकार’, तीसरा।

**विजयमल**—विजयमल एक वीरगाथात्मक लोक-काव्य है। जिन प्रकार आल्हामें वीर रसकी प्रधानता पायी जाती है, उसी प्रकार इस गाथामें वीर रसकी धारा प्रवाहित होती है। विजयमलकी गाथा ‘कुँवर विजयी’ के नामसे भी प्रसिद्ध है। इसमें ऐतिहासिक तथ्य कितना है यह कहना कठिन है, परन्तु ऐसा जान पड़ता है कि किसी सत्य घटनाको लेकर ही इस लोकगाथाकी रचना की गयी है। विजयमलकी कथा संक्षेपमें इस प्रकार है—

विजयमलका जन्म रोहीदसगढ़ (रोहतासगढ़) नामक स्थानपर हुआ था। इसके दादाका नाम वुट्ठमल और पिताका नाम घोड़मल सिंह था। इसकी माता मैनावती वीर क्षत्राणी थी। विजयमलका भाई हिरवा तथा भावज सोभामती थी। जब विजयमल युवावस्थाको प्राप्त हुआ तब इसका विवाह बावनगढ़के राजा वावनसुवाकी लड़की तिलकीसे होना निश्चित हुआ। परन्तु विवाहके लिए जब वरात बावनगढ़ पहुँची तब वहाँके राजाने किसी कारणसे रुष्ट होकर सभी वरातियोंको जेलखानेमें बन्द कर दिया। कुँवर विजयी किसी प्रकारने वचकर अपने देशकी चला आया। यह बड़ा ही वीर तथा पराक्रमी व्यक्ति था। इसने बावनगढ़के राजासे अपमानका बदला चुकानेके लिए बहुत बड़ी सेना एकत्र की और उसपर आक्रमण कर दिया। बावनगढ़के राजकुमारका नाम मानिकचन्द था जो बड़ा

वीर तथा युद्धकुशल था। बावनगढ़में कुँवर विजयी और मानिकचन्दका बड़ा ही घनघोर युद्ध हुआ। सैरोघाट नामक स्थानपर भी इनमें संघर्ष हुआ, जिसमें कुँवर विजयीकी मृत्यु हो गयी। परन्तु देवीके आशीर्वादसे उसे पुनः जीवन प्राप्त हो गया और अन्तमें युद्धमें इसकी विजय हुई। तिलकीसे विवाहके पश्चात् कुँवर विजयीके चार पुत्र उत्पन्न हुए। वह सपरिवार आनन्दसे राजसुखको भोगता हुआ अपने दिन बिताने लगा।

कुँवर विजयीकी गाथामें मैना और गोविना नामक दो प्रेमियोंकी कथा भी सम्मिलित है, परन्तु इसका आधिकारिक कथावस्तुसे कोई सम्बन्ध नहीं है। विजयमलकी गाथा भोजपुरी प्रदेशमें बहुत प्रचलित है। यह वीर रससे ओत-प्रोत है। जब गवैये इसे लयपूर्वक गाने लगते हैं तब श्रोताओंकी एक खासी भीड़ इकट्ठी हो जाती है। त्रियर्सनने ‘बंगाल एशियाटिक सोसाइटी’ की पत्रिका (भाग ५३, पार्ट ३, सन् १८८४ ई०) में विजयमलके गीतके सकलन तथा सम्पादनके अतिरिक्त इसका अंग्रेजीमें अनुवाद भी प्रस्तुत किया है। आजकल वर्तमान लोककवियोंके द्वारा लिखी कुँवर विजयीके गीतकी अनेक पुस्तकें प्रकाशित हुई हैं, जिनमें आरा जिला निवासी महादेवप्रसाद सिंहकी लिखी पुस्तक प्रसिद्ध है। —क० दे० उ०

**विजया १**—मात्रिक सम दण्डक छन्दोंका एक भेद। भानुके अनुसार इसके प्रत्येक चरणमें १०, १०, १०, १० पर यतिसे ४० मात्राएँ तथा अन्तमें कर्णमधुर होनेके लिए रगण (SIS) का प्रयोग होता है (छ० प्र० पृ० ७८)। केशव (रा० च०) आदिने इसका प्रयोग किया है—‘चालि अचला अचल, भालि दिगपाल बल, पालि ऋषिराजके वचन परचण्डको।’

**विजया २**—मात्रिक सम दण्डक छन्दोंका एक भेद। इसके प्रत्येक चरणमें १२, १२, १८, ८ या १२, १२, १०, १० यतिसे ४४ मात्राएँ तथा अन्तमें प्रायः रगण (SIS) होता है। तुलसीने विनयपत्रिकामें इसका प्रयोग किया है—‘जय जय जग जननि देवि, सुर नर मुनि असुर सेवि, मुक्ति मुक्ति दायिनि, भयहरनि कालिका।’ (प० १६)। इसकी गति स्तुति के बहुत अनुकूल है और तुलसीने सफलतापूर्वक इसका निर्वाह किया है। सूरने पदोंके अन्तर्गत इसका सुन्दर प्रयोग किया है—‘चन्दन आँगन लिपाइ, मुतियन चौकै पुराइ, उमैंगि अँगनि सौ बजावौ।’ (सू० सा० सभा स० प० ७१३)।

**विजया ३**—मात्रिक तथा मुक्तक दण्डका एक भेद। इसमें ३२ वर्ण होते हैं, ८, ८ वर्णोंकी चार चौकड़ी, अन्तमें लघु-गुरु अथवा नगण भी होता है। कवित्तोंके विपरीत इस दण्डकमें सम-समके अतिरिक्त दो विषमोंके बीच सम पद भी आता है। केशवदासने ‘रामचन्द्रिका’ के २१वें अध्यायके ८वें छन्दमें विजयाका उदाहरण दिया है—‘चढ़ी प्रति मन्दिर सोम बड़ी तरुनी अवलोकनको रघुनन्दन।’ यह २६ वर्णका है और सवैयाकी गति है, इसलिए न तो यह दण्डक है और न कवित्त ही। भानुने इसे कवित्त छन्दका एक भेद माना है। मात्रिक छन्दके अन्तर्गत भी विजया नामका सम छन्द ४० मात्राओंका दण्डक होता है,



जिसमें १०, १०, १०, १० मात्राओंपर यति होती है, इसके अन्तमें रगण रखनेसे छन्दकी गति मधुर हो उठती है। मात्रिक विजया छन्दका प्रयोग दसवीं शताब्दीमें पुण्ड्रिकके काव्यमें पाया जाता है—‘वाहिल ते मिछ ते भूष ते लछ। ते पगु ते कुट वहिरध ते मण्ट’ (राहुल साकृत्यायन काव्यधारा पृ० २३६)। किन्तु घनाक्षरी अथवा मुक्तक दण्डकका विजया छन्द प्रायः कवित्तकी गतिका होता है और उसकी गणना मनहर, रूपघनाक्षरी, देवघनाक्षरी, कृपाण आदि छन्दोंमें की जाती है। उदा०—‘कोऊ काशमें मगन कोऊ काऊमें मगन हम वाहीमें मगन जाकी लगी है लगन।’ किन्तु मात्रिक और मुक्तक दण्डकके विजयामें अन्तर यही होता है कि मात्रिकमें अक्षरोंका योग समान नहीं होता। अक्षरोंका योग समान होनेपर मात्रिक विजया दण्डक भी मुक्तक दण्डकके अन्तर्गत मान लिया जाता है। —ह० मो०

विजोहा—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। ‘प्राकृत-पंगलन्’में इसका नाम ‘द्विवोधा’ (२ : ४५), ‘वाणीभूषण’ (२ : ४५)में विमोहा और देवने रोचना नाम दिया है। इसके प्रत्येक चरणमें दो रगण होते हैं (SIS, SIS)। यह छन्द छत्रिणी वृत्तका आधा है। केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है—‘अमुको दण्ड है, राजपुत्री कितै। टूक है तीन कै, जाहु लका हिलै।’ (रा०च० . ४ : ४)। —पु० शु०

विज्ञप्तिमात्रता—दे०—‘विज्ञानवाद’।

विज्ञान—दे०—‘जगतानुबोध’।

विज्ञानवाद—महायानके दो दार्शनिक सम्प्रदाय हुए—शून्यवाद और विज्ञानवाद। शून्यवादके प्रमुख आचार्य नागार्जुन द्वारा प्रतिपादित दर्शन अत्यन्त तर्कसम्मत होते हुए भी बहुत जटिल है और निषेधात्मक है (दे०—‘शून्यवाद’)। विज्ञानवादने इस निषेधात्मकताका परिहार किया और ‘भूततथता’के मिद्धान्तका प्रतिपादन किया तथा साधना-पद्धतिके रूपमें योग-प्रणालीको स्वीकार किया, अतः इसे ‘भूततथतावाद’ और ‘योगाचार’-सम्प्रदाय भी कहते हैं।

इसके प्रमुख आचार्य अश्वघोष, वसुवन्धु, अमग और मैत्रेय माने जाते हैं। कहा जाता है कि नागार्जुन (२ श० ई०)के लगभग एक शताब्दी बाद मैत्रेयने ‘अभिसमयालकारकारिका’ लिखकर विज्ञानवादको एक निश्चित दार्शनिक मोड़ दिया, जिसे पौंचवीं शताब्दीमें असगने पूर्ण रूपसे सुव्यवस्थित किया। शून्यवादी सभीको शून्य मानते हैं, किन्तु विज्ञानवादीका कहना है कि द्रष्टाके अनुभव, चित्त या विज्ञान परम्पराको शून्य नहीं कहा जा सकता, क्योंकि यदि मानसिक दशाएँ और क्रियाएँ भी शून्य हैं तो शून्यवादीके तर्क भी शून्य हैं। अतः मनोमय जगत्का अस्तित्व तो मानना ही पड़ेगा। किन्तु विज्ञानवादी मनोमय जगत्का अस्तित्व मानते हुए भी बाह्य विश्वका पूर्ण निषेध कर उसका अस्तित्व नहीं मानता है (दे०—‘जगतानुबोध’)। विज्ञान केवल विज्ञानों, चेतनाओं और प्रत्ययोंकी शृंखलामात्र है। चित्त आलम्ब-विज्ञान है और इस आलम्ब-विज्ञानके प्रवाहमें एक क्षणिक विज्ञान दूसरे विज्ञानको कार्य-कारण-शृंखलामें उत्पन्न करता चलता

है। इसका अन्तिम विलयन विज्ञप्तिमात्रतामें होता है, इसीको परमार्थ या ‘भूततथता’ कहते हैं, यही निर्वाण है।

इसका उदाहरण विज्ञानवादी ग्रन्थोंमें यों दिया गया है कि चित्त अपनी स्मृतियों और अज्ञानजन्य कल्पनाओंको सगृहीत करता चलता है। वही संसार है। पर उसका नाश होनेपर चित्तका नाश नहीं होता, जैसे, वायुके शान्त होनेपर जलमें लहरें उठना बन्द हो जाता है, पर लहरोंके विलीन होनेसे जल विलुप्त नहीं हो जाता। वह जो विनष्ट नहीं होता, वही परमार्थ या भूततथता या निर्वाण है।

वज्रयानी सिद्धोंने शून्यवादी निर्वाणको अपेक्षा तथताके सिद्धान्तको अधिक मान्यता दी है। कौकणपा, नन्दीपा और काण्हपाने अपनी चर्याओंमें तथतारूपी निर्वाणको स्वीकृति दी है। इसी तथताको नैरात्म्य-ज्ञान भी कहा गया है, क्योंकि इसमें धर्म नैरात्म्य भी है अर्थात् सासारिक वस्तुओंका भी नैरात्म्य या शून्यता है और पुद्गलनैरात्म्य अर्थात् आत्मा जैसी किसी शाश्वत सत्ताका भी निषेध कर केवल तथता स्वरूप चित्तको ही स्वीकार किया है। —ध० वी० भा०

विट-टे०—‘नर्मसचिव’, नायक।

वितर्क (तर्क, विकल्प)—प्रचलित तैंतीस संचारियोंमेंसे एक। वितर्कमें अनुमान इष्ट एवं अनिष्ट, दोनों पक्षोंमें वारी-वारीसे हो सकता है। ‘नाट्यशास्त्र’में सन्देह, अर्थात् उभया-बलम्बी सशय, विमर्श अर्थात् विशेष प्रतीत्यमिलापा और विप्रतिपत्ति अर्थात् परम्पर सम्बद्ध ऊह एवं अपोहको तर्कका विभाव बताया है। विविध विचारके प्रदन, सिर एवं श्रृंगल-के क्षेप और अगुलीके नर्तनने इसकी अभिव्यक्ति होती है (नाट्य० ७ . १२ ग)। कदाचित् परिभाषाको कम तार्किक बनानेके कारण धनजय इत्यादिने सन्देहको प्रधान स्थान देकर ‘नाट्यशास्त्र’के विमर्श एवं विप्रतिपत्ति शब्दोंको ‘आदि’ कहकर सन्तोष कर लिया। हिन्दीके रीतिकालके आचार्योंमें कुछने ‘नाट्यशास्त्र’की परम्पराका अनुमरण किया है—‘विप्रतिपत्ति विचार अरु ससय अध्यवसाय। वितरक चौविध जानिये’ (देव . भाव० संचारी०)। अन्योंने सामान्यतः ‘उर उपजत सन्देह जहँ कीजे कछु विचार’ (जगदि० ५६८) लक्षण दिया है।

महादेवीका उदाहरण—‘दुखका जग हूँ या सुखकी पल, करणाका धन या मरु निर्जन’ (का०द० पृ० ८०)। इसमें कविका आत्मगत ऊहापोहका वितर्क है। पश्चात्तरके इस उदाहरणमें विमर्श है—‘भूल्यो भाँह भालमें चुम्ब्यो कै टेढी चालमें, छक्यो कि छवि जालमें कै वीध्यो वनमाल-में।’ (जगदि० . ५७०)। देवने इसके चार प्रकारके उदाहरण दिये हैं। विप्रतिपत्तिका उदा०—‘न सुने तवौ काहू कहूँ कवहूँ कि मर्यकने अकमें पकज है।’ विचारका उदा०—‘प्राण पियारे तु एहँ घरे पर प्राण पयान कै फेरि न ऐहँ।’ मशयका उदा०—‘किथा कौनके भौनकी दीप सिया कौनके साग है भालखची।’ अध्यवसायका उदा०—‘तिहि ऊपरको यह सोम नवोत्तम तौम चहँदिसि झलि रहै।’ (भाव० संचारी०)। —ज० कि० व०

वित्तजा मेवा—दे०—‘मेवा’।

विदग्धा (नायिका)—परकीयाकी स्थितिके अनुसार

भेद, विशेषके लिए दे०—‘नायिका-भेद’। सर्वप्रथम भानुदत्त द्वारा उल्लिखित। परपुरुषके प्रति अपने अनुरागका संकेत चतुराईसे देनेवाली नायिका। १. वचनविदग्धा—वचनसे इस चतुराईका निर्वाह करनेवाली नायिका—‘करै वचनसौं चातुरी।’ (मतिराम)। पद्याकरने स्पष्ट करते हुए कहा है—‘वचननकी रचनानिसों जो साथै निज काज।’ (जगदि० १ ९५)। वाक्चातुर्यसे नायिका अपना मनोरथ पूरा करती हुई भी प्रेमभावको दूसरोंसे छिपा लेती है—‘तनिक सि नाक नथुनियाँ मित हित नीक। कहति नाक पहिरावहु चित दे मीक।’ (वरवै० १४)। रहीम सहज भावसे चातुर्यको व्यक्त कर सके हैं। अन्य उदाहरणों में परिस्थितिका स्थूल रूप ही प्रधान है—‘नित साँझ सवेरे हमारी हवा हरि गैया भला दुहि जैवो करौ।’ (पद्माकर जगदि० १ ९६)। २ क्रियाविदग्धा—क्रियाकी चतुराईसे जो अपने अनुरागको व्यक्त करनेमें समर्थ हो। ‘क्रियासुजान’ करके जो अपना ‘काज साधे’ ऐसी नायिका (पद्माकर)। कुछ चतुराईका कार्य करके यह नायिका अपना मनोरथ सिद्ध करती है—‘नैन नमाय रही हियमालमें लालकी मूरति लालमें देख्यो।’ (मतिराम २० रा० ७४)। रहीमकी नायिकाकी स्थिति अधिक यथार्थ है—‘बाहिर लैके डियवा वरन जाय। सासु ननद ढिग पहुँचत देति बुझाय।’ (वरवै० १३)।

विदूषक-दे०—‘नर्म-सचिव’, नायक।

विद्याविरुद्ध-दे०—‘अर्थ-दोष’, दसवाँ।

विधि—एक गौण अर्थालंकार। जैसे प्रतिपेक्ष अलंकारमें प्रसिद्धतया निपेक्षप्राप्त वस्तुका अन्यार्थ-गर्भित चमत्कारपूर्ण रीतिसे पुनः कीर्तन होता है, वैसे ही प्रसिद्धतया सिद्ध वस्तुका अन्यार्थगर्भित चमत्कारपूर्ण रीतिसे पुनः कीर्तन करनेसे विधि अलंकार होता है। सम्भवतः सर्वप्रथम अप्यय दीक्षितने इस अलंकारकी परिभाषा निम्नलिखित प्रकारसे की है—‘सिद्धयैव विधान यत्तमाहुर्विध्यलकृतम्।’ (कुवल् ९९)। इसीके आधारपर हिन्दीके आचार्योंने भी इस अलंकारको स्वीकार किया है—‘जहाँ सिद्धि ही बातको करत प्रसिद्ध बखान।’ (ल० ल० ३८९) अथवा—‘सिद्धि अर्थहि बहुरि, सिद्ध कीजियतु जित्।’ (पद्मा० २७८)। उदा०—‘उत्तररामचरित’(२ १०)में शूद्रके तप करनेसे अल्प-वयस्क ब्राह्मणके मरनेपर उस शूद्रपर वाण छोड़ते हुए रामचन्द्रका कहना—‘तजु कर सर सुनि सुद्र पर द्विज-सिद्ध जीवन-हेत। राम गात है जिन तजी सीता गर्भ समेत।’ (छाया अ० म०, ३६५)। निश्चय हाथ रामका अंग है। यह बात सिद्ध है, पर फिर भी करुणाका अभाव बतानेके लिए कहते हैं कि तू वास्तवमें उस कठोरहृदय रामका हाथ है, जिसने सीताका परित्याग कर दिया। अर्थात् सिद्ध वस्तुकी यहाँ पुष्टि हुई है। अतः विधि अलंकार हुआ। अथवा—‘खलनिके खण्डिवेकौ मंगनको मण्डिवेकौ, महावीर भावसिंह भावमिह होत है।’ (ल० ल० ३९०)।

—ज० कि० व०

विधि-अयुक्त-दे०—‘अर्थ-दोष’, बारहवाँ।

विनोक्ति—सादृश्यगर्भके गन्धोपमाश्रय वर्णका अर्थालंकार। सम्भवतः मम्मट तथा रुय्यकने सर्वप्रथम इसे स्वीकार किया

है। मम्मटके अनुसार इसमें एकके बिना दूसरेके अशोभन होने अथवा शोभन होनेका कथन अभिप्रेत होता है (का० प्र० १० ११३)। विश्वनाथका लक्षण इसीपर आधारित है—‘यद्विनान्येन नासाध्वन्यदसाधु वा।’ (सा० द० १० ५६), यहाँ शोभनके स्थानपर ‘नासाधु’ कहा गया है। जयदेवने केवल हीन भेद माना है, पर उनके टीकाकार अप्यय दीक्षितने विश्वनाथ आदिके दोनों भेदोंको स्वीकार किया है। हिन्दीके आचार्योंने प्रायः ‘कुवलयानन्द’के आधारपर इसका लक्षण दिया है—‘बिना कछु जहँ वरनिये, कै हीनो कै नीक।’ (शि० भू० १५१)। दासने शोभन-अशोभनके स्थानपर ‘सुभ-असुभ’ कर दिया है (का० नि० १५)। इस अलंकारमें बिना, हीन, रहित आदि वाचक शब्दोंका प्रयोग होता है, परन्तु अनिवार्य नहीं है। उदा०—‘प्राणनाथ तुम विनु जगमाहीं। मोकहँ कतहुँ सुखद कछु नाहीं। जिय विनु देह नदी विनु वारी। तैसइ नाथ पुरुष विनु नारी।’ (रा० च० मा० २ ६५), यहाँ देह, नदी तथा सीताका अशोभन होना कथित है। अथवा—‘देखत दीपति दीपकी, देत प्रान अरु देह। राजत एक पतगमें, बिना कपटको नेह।’ (ल० ल० १६१), यहाँ कपटके बिना नेहको शोभन कहा गया है।—शि० प्र० सि० विपर्यय-दे०—‘भ्रम’, ‘भ्रान्ति’।

विप्रलम्भ-शृंगार—भोजराजने विप्रलम्भ शृंगारकी यह परिभाषा दी है—‘जहाँ रति नामक भाव प्रकर्षको प्राप्त करे, लेकिन अभीष्टको न पा सके, वहाँ विप्रलम्भ-शृंगार कहा जाता है।’ (सं० क० ५ ४५)।

भानुदत्तका कथन है—‘युवा और युवतीकी परस्पर मुदित पंचेन्द्रियोंके पारस्परिक सम्बन्धका अभाव, अथवा अभीष्टकी अप्राप्ति विप्रलम्भ है।’ (र० त० ६)। ‘साहित्यदर्पण’में भोजराजकी परिभाषा ही दुहरायी गयी—‘यत्र तु रति प्रकृष्टा नाभीष्टमुपैति विप्रलम्भोऽसौ।’ (३ १८७)। इन कथनोंमें अभीष्टका अभिप्राय नायक या नायिकासे है। उक्त आचार्योंने अभीष्टकी अप्राप्ति ही विप्रलम्भकी निष्पत्तिके लिए आवश्यक मानी है। लेकिन पण्डितराजने प्रेमकी वर्तमानताको प्रधानता दी है। उनके अनुसार यदि नायक-नायिकामें वियोगदशामें प्रेम हो तो वहाँ विप्रलम्भ शृंगार होता है। उनका कथन है कि वियोगका अर्थ है यह ज्ञान कि ‘मैं बिछुड़ा हूँ’, अर्थात् इस तर्कणासे वियोगमें भी मानसिक संयोग सम्पन्न होनेपर विप्रलम्भ नहीं माना जायगा। स्वप्न समाश्रय होनेपर वियोगमें भी संयोग माना जाता है।

हिन्दीके आचार्योंमें केशव तथा सोमनाथने ‘रसगाधर’ की परिभाषा अपनायी है तथा चिन्तामणि और भिखारीदास ‘साहित्यदर्पण’से प्रभावित हैं। केशव—‘बिछुरत प्रीतमकी प्रीतिमा, होत जु रस तिहि ठौर। विप्रलम्भ तासों कहै, केसव कवि सिरमौर।’ सोमनाथ—‘प्रीतमके बिछुरनि विपै जो रस उपजत आइ। विप्रलम्भ सिंगार सो कहत सकल कविराइ।’ चिन्तामणि—‘जहाँ मिले नहि नारि अरु पुरुष सु वरन वियोग।’ भिखारी—‘जहँ दम्पतिके मिलन विन, होत विधा विस्तार। उपजत अन्तर भाव बहु, सो वियोग शृंगार।’

विप्रलम्भके कई प्रकारसे भेद किये गये हैं। भोजने 'सुरस्वतीकण्ठाभरण'में पूर्वानुराग, मान, प्रवास एव करुण, ये चार भेद कहे हैं। परवर्ती आचार्योंमें विश्वनाथने इन्हीं भेदोंका कथन किया है। लेकिन मम्मटने विप्रलम्भके पाँच प्रकार बताये हैं—अभिलाषहेतुक, विरमहेतुक, ईर्ष्याहेतुक, प्रवासहेतुक तथा शापहेतुक। भानुदत्त और पण्डितराजने मम्मटके भेदोंको ही स्वीकार किया है। हिन्दीके आचार्योंमें केशव, देव, मिश्वारी इत्यादिने 'साहित्यदर्पण'का ही अनुसरण किया है। नवीन विद्वानोंमें कन्हैयालाल जोषारने 'काव्यप्रकाश'का तथा रानदहिन मिश्रने 'साहित्यदर्पण'का वर्गीकरण स्वीकार किया है। हरिऔध पूर्वानुराग, मान और प्रवास, तीन ही भेद स्वीकार करते हैं। मतिरामने भी 'रसराज'में ये ही तीन भेद माने हैं।

धनजयने शृंगारके तीन भेद बताये हैं—आयोग, विप्रयोग तथा नन्मोग। इनमें आयोग और विप्रयोग विप्रलम्भके अन्तर्गत आते हैं। आयोगका अर्थ है नहीं मिल पाना और विप्रयोगका अर्थ है मिलकर अलग हो जाना। लक्षणके अनुसार आयोग पूर्वानुरागके समकक्ष है। कभी-कभी विप्रयोग और विप्रलम्भ पर्याय जैसे भी समझे जाते हैं।

मिलन अथवा समागमसे पूर्व हृदयमें जो अनुरागका आविर्भाव होता है उसे पूर्वराग या पूर्वानुराग कहा जाता है। इनके चार मार्ग वा विधियाँ हैं—प्रत्यक्ष दर्शन, चित्र-दर्शन, श्रवण-दर्शन, एव स्वप्न-दर्शन। इनमें प्रियमूर्तिके भिन्न-भिन्न प्रकारसे दर्शन होनेका विधान है। पूर्वानुरागको नियोग भी कहते हैं। कविराज विश्वनाथके अनुसार पूर्वानुराग तीन प्रकारका होता है—नीलीराग, जो बाहरी चमक-ठमक तो अधिक न दिखाये, किन्तु हृदयसे कभी दूर न हो; कुसुम्भराग, जो शोभित अधिक हो, लेकिन जाता रहे और मञ्जिष्ठाराग, जो शोभित भी हो और साथ ही कभी नष्ट भी न हो।

प्रियापराधजनित कोपको मान कहते हैं। इनके भी दो भेद होते हैं—प्रणयमान और ईर्ष्यामान। दोनोंके हृदयमें भरपूर प्रेम होनेपर भी जब प्रिय-प्रिया एक-दूसरेसे कुपित हों, तब प्रणयमान होता है। इनका समाधान यह कहकर किया गया है कि प्रेमकी गति कुटिल होती है, यद्यपि मनोवैज्ञानिक दृष्टिमें ऐसा मान नायक-नायिका पारस्परिक अनुरागकी पुष्टिके हेतु करते हैं। यदि वह मान अनुनय-विनयके समयतक न ठहर सके, तो इने विप्रलम्भ शृंगार न समझकर 'मम्मोगर्गञ्चारी' नामक भाव मानना चाहिये। पतिकी अन्य नारीमें आसक्ति देखने, अनुमान करने या किनीने सुन लेनेपर स्त्रियों द्वारा किया गया मान 'ईर्ष्यामान' कहलाता है। निवृत्तिके अनुसार ईर्ष्यामानके भी तीन भेद कहे गये हैं—लघु मान, मध्यम मान और गुण मान।

नायक-नायिकामें एकका परदेशने होना प्रवास कहलाता है। यह प्रवान कार्यवश, शापवश अथवा मयवश, तीन कारणोंसे होता है। प्रवास-वियोगमें 'नायिकाके शरीर और वस्त्रमें मलिनता, मिरमें एक साधारण वेणी एव नि श्वास-उच्छ्वास, रोदन, भूमिपतन इत्यादि होते हैं। शापज (अथवा शापहेतुक) वियोगका प्रसिद्ध उदाहरण

कालिदासका मेघदूत है, जिसमें कुवेरके शापके कारण यक्ष अपनी पत्नीसे वियुक्त हो गया है तथा मेघको दूत बनाकर अपना मर्मद्रावक प्रणय-सन्देश प्रियाके पास भेजता है।

नायक-नायिकामेंसे एकके मर जानेपर दूसरा जो दुःखी होता है, उसे करुण-विप्रलम्भ कहते हैं। लेकिन विप्रलम्भ तभी माना जायगा जब परलोकगत व्यक्तिके इसी जन्ममें, इसी देहमें पुन मिलनेकी आशा बनी रहे। यदि प्रिय-मिलनकी आशा सर्वथा नष्ट हो जाय, तो वहाँ स्थायी भाव शोक होनेमें करुण रस होगा, करुण-विप्रलम्भ-शृंगार नहीं। 'रघुवध'में इन्दुमतीके मर जानेपर महारान अजका प्रसिद्ध विलाप करुण रस ही है, करुण-विप्रलम्भ नहीं। कादम्बरीमें पुण्डरीकके मर जानेपर महाश्वेताको करुण रसकी ही अनुभूति हुई, लेकिन आकाशवाणी सुननेपर प्रियमिलनकी आशा अकुरित होनेके बादसे 'करुण-विप्रलम्भ' माना जाता है। वंसी दशामें भी, जहाँ प्रियसे मिलनेकी आशा नष्ट हो गयी है, लेकिन प्रिय जीवित है तथा मिलनकी भौतिक सम्भावना सर्वथा विलुप्त नहीं हुई है, करुण-विप्रलम्भ माना जायगा। 'सूरमागर'में कृष्णके व्रजसे चले जानेके अनन्तर गोपियोंकी वियोगानुभूति करुण-विप्रलम्भ ही है।

मम्मटके पंचविध विप्रलम्भ और विश्वनाथके चतुर्विध विप्रलम्भमें कोई मौलिक भेद नहीं है। मम्मटका अभिलाष-हेतुक वियोग 'साहित्यदर्पण'का पूर्वानुराग ही है, यद्यपि सामान्य काव्यानुरागियोंमें 'पूर्वराग' या 'पूर्वानुराग' शब्द अधिक लोकप्रिय है। 'ईर्ष्याहेतुक'का सम्बन्ध मानसे है। प्रवास एव शाप, दोनों वर्गीकरणोंमें समान है। करुण-विप्रलम्भ प्रवासहेतुक वियोगके भीतर सन्निविष्ट किया जा सकता है। मम्मटका विरहहेतुक विप्रलम्भ अवश्य एक सुन्दर सूझ है। समीप रहनेपर भी गुरुजनोंकी लज्जा आदिके कारण समागम न हो तो वह विरहहेतुक वियोग माना जायगा। इसके अत्यन्त मर्मस्पर्शी उदाहरण लोकगीतोंमें मिल जाया करते हैं। विहारीका यह प्रसिद्ध दोहा विरहहेतुक विप्रलम्भका सुन्दर उदाहरण है—  
'दिसै वनै न देखतै अनदेखै अकुलाहि। इन दुखियाँ अँसि यानुकाँ सुखु मिरज्यौई नाहि।' (वि० सं० : ६६३)।

वियोगसे सन्वन्धित दस काम-दशाएँ भी मानी गयी हैं—अभिलाष, चिन्ता, स्मृति, गुणकथन, उद्वेग, प्रलाप, उन्माद, व्याधि, जड़ता और मृति या मरण। कितने ही लोग नौ काम-दशाएँ ही मानते हैं, मरणको नहीं। कितने मूर्च्छाको भी मिलाकर एकादश काम-दशाएँ स्वीकार करते हैं। प्रियमें तनसे मिलनकी इच्छा अभिलाष है, प्राप्तिके उपायोंकी खोज चिन्ता है; सुखदायी वस्तुएँ जब दुःखदायी बन जायँ तो उद्वेग है, चित्तके व्याकुल होनेसे अटपटी बातें करना प्रलाप है; जड़-चेतनका विचार न रहना उन्माद है, दीर्घ नि श्वास, पाण्डुता, दुर्बलता इत्यादि व्याधि है; अगों तथा मनका चेष्टाशून्य होना जड़ता है। अन्य दशाओंके अभिप्राय स्वतः स्पष्ट हैं। इनमें चिन्ता, स्मरण, उन्माद, व्याधि, जड़ता और मरण सचचारियोंमें भी वैसे ही गृहीत हैं। रसका विच्छेदक होनेमें मरणका वर्णन प्रायः निषिद्ध ठहराया जाता है, लेकिन विश्वनाथ कहते हैं कि

मरण-तुल्य दशा तथा चित्तसे आकाक्षित मरणका वर्णन ग्राह्य है और शीघ्र पुनर्जीवित होनेकी आशा हो, तो भी मरणका उल्लेख मान्य है। देवकी सलाह अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है—‘मरनौ वा विधि वरनिये जाते रस न नसाइ।’ भारतेन्दुकी निम्नलिखित पक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—‘एहो प्रान प्यारे विन दरस तिहारे भये, मुये हूँ पै आँखें ए खुली ही रह जायँगी।’ ‘मरण’के गृहीत हो जानेसे सम्पूर्ण व्यभिचारी भाव विप्रलम्भ या वियोग-शृंगारमें चले आते हैं।—२०ति०

**विप्रलब्धा (नायिका)**—अवस्थानुसार नायिकाओंके विभाजनका एक भेद, विशेषके लिए दे०—‘नायिका-भेद’। सर्वप्रथम उल्लेख भरतने किया है। भानुदत्तके अनुसार ‘सकेतनिकेतने प्रियमनवलोचय समाकुलहृदया।’ (२० म० पृ० १११), अर्थात् आठैटस्थलपर नायकको न पाकर व्याकुल होनेवाली नायिका विप्रलब्धा कही जाती है। मतिरामका भाव यही है—‘मिलन आस करि जाय तिय मिले न पिय सकेत।’ (रसरज १४४)। पद्माकर ‘पिय विहीन सकेत’ कहकर यही बात व्यक्त करते हैं। रहीम मुग्धा विप्रलब्धाका अकन व्यजक रूपमें करते हैं—‘मिलेउ न कन्त सहेटवा लखेउ डेराइ। धनियाँ कमल बदनियाँ गइ कुम्हिलाइ।’ (वरवै० ५२)। नायिका अमी कोमल है। सहेटस्थलपर कन्तको न पाकर मतिरामकी मुग्धा भी व्याकुल हो जाती है—‘नवल वालको कमल-सो गयो वदन कुम्भिलाय।’ (रसरज १४६)। मध्या व्याकुल कम, व्यथित अधिक होती है—‘तियको मिले न प्रान प्रिय, सजल जलद तन मैंन। मजल जलद लखिके भये सजल जलद-से नैन।’ (वही १४८)। रहीमकी मध्या ‘लै लै जैँवि उसैसवा है विकरार।’ (वरवै० ५३)। प्रौढ़ा विप्रलब्धा अपनी उद्विग्नता िपानेका प्रयत्न भी नहीं करती—‘निरखि सेज रँग-रँग भरी लगी उसोंसँ लैन। कछु न चैन चितमे रह्यो चढत चाँदनी रैन।’ (पद्माकर . जगदि० १ १८७)। परकीया विप्रलब्धाको सहेटस्थलपर नायक नहीं मिलता तो वह भयाकुल हो उठती है—‘साहस करि कुजन गयी, लख्यो न नन्दकिसोर। दीप शिखा सी थरहरी, लगी वयारि झकोर।’ (मतिराम २०रा० १५३)। सामान्या विप्रलब्धामें वास्तविक दुःखके स्थानपर खेदमात्र होता है—‘करिके सोरह सिंगरवा अतर लगाय। मिलेउ न लाल सहेटवा फिरि पछताय।’ (रहीम वरवै० ५६)। पर कवियोंने इस पछतानेको मात्र ‘धनकी भई न धामकी’-तक सीमित रखा है। विद्यापतिने राधाको विप्रलब्धा-रूपमें भी अंकित किया है, जिसमें राधाकी मानसिक व्यथा व्यजित हुई है। भक्त कवियोंने गोपियोंके रासप्रसंगमें कृष्णसे विछुड़ जानेका वर्णन किया है। रीति कवियोंने इस प्रसंगको विस्तारसे उपस्थित किया है और इसमें नारीके विविध मनोभावोंका चित्रण हुआ है।—२०

**विबोध (प्रबोध एवं निबोध)**—प्रचलित तैसीसमें एक सचारी भाव। ‘नाट्यशास्त्र’ तथा तदनुवर्ती अन्य ग्रन्थोंमें ‘विबोध’, वाग्भटके ‘काव्यानुशासन’, ‘अग्निपुराण’ तथा ‘नाट्यलक्षण रत्नकोश’में ‘प्रबोध’ और ‘नञ्जराजयशो-भूषण’में इसको ‘निबोध’ कहा गया है। धन्वय द्वारा ‘अग्निपुराण’में और व्यतिरेक द्वारा ‘काव्यानुशासन’में

इस ‘सचारी’का लक्षण दिया गया है—चेतनाका उदय होना एव निद्राका न होना क्रमशः प्रबोध है अथवा निद्रा दूर होनेके बाद चेतनालाभको विबोध कहते हैं। ‘नाट्य-शास्त्र’के अनुसार निद्राभग होना, भोजनका कुपरिणाम, दुःस्वप्न, तीव्र स्पर्श अथवा शब्दश्रवण इत्यादि विभावोंसे यह भाव उत्पन्न होता है। जँभाई लेना, आँखोंको मलना, शयनस्थानसे उठ खड़ा होना इत्यादि इसके अनुभाव हैं (७ ७७ ग), ‘दशरूपक’ तथा ‘साहित्यदर्पण’में माघके शिशुपालवधके ग्यारहवें सर्गसे जो उदाहरण दिया गया है वह निद्रोच्छेदका है। पर इस अर्थके अतिरिक्त, ‘प्रतापरुद्र-यशोभूषण’में प्रतापरुद्रके गुणोंके बोधकी विबोध बताया गया है (४ ४३)। कदाचित् इसी कारण कालान्तरमें इसका अर्थ न केवल निद्रासे जागरण अवस्थामें आना रहा, पर अज्ञानसे ज्ञान प्राप्त करना भी हुआ हो।

हिन्दी रीतिकालके आचार्योंमें कतिपयने ‘नाट्यशास्त्र’की परम्परामें लक्षण दिया है—‘नींद गये मीजै नयन, अग भग जमुहाइ। एक बार इन्द्रिय जगै, ते कउ नींद सुभाय।’ (भाव० सचारी)। पर अन्योंने केवल ‘जागिबो’-के रूपमें स्वीकार किया है। देवका उदाहरण—‘चौकि परी तव कान्ह कहूँ न कदम्ब न कुज न कालिन्दीकौ तट।’ (वही)। पद्माकर नींदमें जागी नायिकाका चित्र अंकित करते हैं—‘आँखें अधखुलीं अधखुली खिरकी है खुली, अध-खुले आननपै अधखुली अलकै।’ (जगदि० ५१३)। रामदहिन मिश्रने अज्ञानके मिटनेका उदाहरण प्रस्तुत किया है—‘हाथ जोड़ बोला साश्रुनयन महीप यों। मातृभूमि इस तुच्छ जनको क्षमा करो। धोऊँगा कलक रक्त देकर शरीरका। आजतक खेयी तरी मैंने पापसिन्धुमें। अब खेऊँगा उसे धारमें कृपाणकी।’ (का० द० से)। यह देश-द्रोही जयचन्दके विबोधकी व्यञ्जनाका उदाहरण है।

चेतनालाभ मानसिक अवस्था है, यद्यपि उसकी अभिव्यक्तिका सम्बन्ध शारीरिक अवस्थासे है। विबोधके समय इसके आधेय अथवा आश्रयकी अवस्था तो उदासीन ही होगी, चाहे कवि उसको सुखात्मक समझे, जैसा कि ‘दशरूपक’के उदाहरणसे स्पष्ट है, अथवा अन्यथा।—ज० कि० व० **विट्ठोकर**—दे०—‘स्वभावज अलंकार’, आठवाँ।

**विभव**—विभव भी अवतारका पर्याय है, भगवान्का प्रादुर्भाव है जिसके मुख्य और गौण, दो भेद हैं। मुख्य साक्षात् अवतार और गौण आवेशावतार कहलाते हैं। आवेशावतारके भी दो भेद हैं—(१) शक्त्यावेश (जिसमें केवल भगवान्की शक्तिका विकास होता है) और (२) स्वरूपावेश, जिसमें अप्राकृत विग्रह सहित भगवान् किसी चेतन शरीरमें आविर्भूत होते हैं।

विभवावतारोंकी संख्या ३९ मानी गयी है। मुक्ति-प्राप्तिके लिए मुख्य विभवावतारोंकी और मुक्ति-प्राप्तिके लिए गौण विभवावतारोंकी उपासना की जाती है।—वि० मो० श० **विभाव**—भरत(३-४ श० ई०)ने ‘नाट्यशास्त्र’में विभावकी व्याख्या (७ ३-४) की है और इसे रस-निष्पत्ति(दि०)के लिए आवश्यक तत्त्व माना है। वस्तुतः भरतसे लेकर आधुनिक कालतक मस्कृत तथा हिन्दीके आचार्यों और विवेचकोंने विभावको इसी रूपमें माना है।

विश्वनाथका लक्षण है—‘रत्याद्युद्योषका लोके विभावा काव्यनाट्ययो’ (सा० द० . ३ : २९), सामाजिकके अन्तर्गत रति-हान आदिको जो आत्मादनके योग्य उत्पन्न करते हैं। देव भी इसी प्रकार कहते हैं—‘जे विसेष्य करि रसनिर्को उपजावत है भाव’ (भा० वि० २३२)। जो व्यक्ति, पदार्थ अथवा बाह्य विकार अन्य व्यक्तिके हृदयमें भावोंको जाग्रत् करने हैं, उन भावोद्योषक अथवा रसाभिव्यक्तिके कारणोंको विभाव कहते हैं। इनके आश्रयसे रस प्रकट होता है, अतः यह कारण निमित्त अथवा हेतु कहलाते हैं। रसको अलौकिक माननेके कारण इन्हें भी कारण आदि नाम न देकर असाधारण रूपसे विभाव कहा जाता है। यह विभाव आश्रयमें भावोंको जाग्रत् भी करते हैं और उन्हें उद्दीप्त भी करते हैं। इस कारण इसके ‘आलम्बन’ तथा ‘उद्दीपन’ नामक दो भेद किये गये हैं। उदाहरणतः, पुष्पवाटिकामें राम और जानकी धूम रहे हैं। जानकीके साथ उनकी सखियाँ हैं और रामके साथ उनके अनुज। इन द्वयका तुलसीदासने निम्नलिखित पंक्तियोंमें ही चित्र उपस्थित किया है, उसमें राम मीताके हृदयमें जाग्रत् रति भावके आलम्बन तथा सीताकी सखियाँ, जो उन्हें रामके दर्शनमें सहायना पहुँचा रही हैं, उद्दीपन तथा सीताका मकोच, उनकी चकित होना आदि अनुभाव हैं—‘चितवत चकित चहँ दिसि नीता, कहँ गये नृप किशोर मन चीता। जहँ विनोद चृगनावक नैनी, जनु तहँ बरिम कमल सित नैनी। लता ओट तव सखिन लखाये, स्यामल गौर किशोर सुहाये। देखि रूप लोचन ललचाने, हरपे जनु निज निधि पहिचाने।’ (रा० च० मा० . १)। —आ० प्र० टी०

**विभावना-विरोधमूलक अर्थालंकार** यह अलंकार अपेक्षाकृत महत्त्वपूर्ण तथा प्रचलित अलंकारोंमें है और मामूह, दण्डीसे लेकर, मम्मट, विश्वनाथ आदि सभी संस्कृतके आचार्योंने इसका प्रतिपादन किया है। मामूह तथा उद्भट-को इस परिभाषा—‘क्रियायाः प्रतिषेधे वा तत्फलस्य विभावना’। (का० मा० स० . २ . ९)का मम्मटपर प्रभाव है—‘क्रियायाः प्रतिषेधेऽपि फलव्यक्ति’ (का० प्र० ; १० . १०७), अर्थात् जिसमें क्रियाका प्रतिषेध करके भी कार्यकी उत्पत्तिका वर्णन हो। हिन्दीके आचार्योंने भी इसका व्यापकतासे उद्घोष किया है और रीति-ग्रन्थोंमें इसके उदाहरण पद-पदपर मिलते हैं। परन्तु उन्होंने विश्वनाथ और जयदेवके लक्षणका प्रायः अनुसरण किया है। ‘साहित्य-दर्पण’में इसकी परिभाषा है—‘विभावनाविना हेतु कार्योत्पत्तिर्यदुच्यते।’ (१० . ६६), अर्थात् जहाँ बिना कारण ही कार्यकी उत्पत्ति हो। विभावनाका अर्थ है कल्पना अर्थात् विदग्धता-पूर्वक प्रसिद्ध कारणके अभावमें कार्यकी उत्पत्तिकी कल्पना। मतिराम आदिने इस अलंकारकी परिभाषा लगभग इस प्रकार दी है—‘विना हेतु जहँ दरनिये, प्रगट होत है आज।’ (ल० ल० १९६)। मस्कृतके आचार्योंने प्रायः उक्त निमित्त और अनुक्त निमित्त, ये दो भेद विभावनाके दिये हैं, किन्तु हिन्दीके रीति-ग्रन्थोंमें प्रायः छ भेद प्रतिपादित हुए हैं, जिसका प्रत्यक्ष आधार अप्पय दीक्षितका ‘कुवलयानन्द’ है। इस अलंकारके मूलमें अमेद अध्वजसाय रहता है अर्थात् आरोपके विषयको न

कहकर केवल आरोप्यमाणका उद्घोष किया जाता है।

**प्रथम विभावना**—कारणके अभावमें कार्यका होना—‘विनु पद चले सुनै विनु काना। कर्म विनु कर्म करे विधि नाना।’ (रा० च० मा०), अथवा, ‘मृत् भीतिपर चित्र रग नहिं तनु विनु लिखा चित्तेरे। धोये मिटै न मरै भीति दुख पाश्य यही तन हरेरे।’ (वि० प०)। **द्वितीय विभावना**—अपर्याप्त अथवा असमग्र कारणसे कार्यकी उत्पत्ति—‘तिय कित कमनंती पढी, विनु जिह भौंह कमान। चित वेधन चूकति नहिं, वक विलोचन वान।’ (वि० स० ३५६)। यहाँ भौंह रूपी धनुष बिना प्रत्यक्षाका है और वाण भी टूटे है, पर निशाना अच्छा लगता है। दण्डीने काव्यादर्शमें विभावनाके इस भेदको विशेषोक्ति माना है। **तृतीय विभावना**—प्रतिबन्धकके रहते हुए भी कार्यकी उत्पत्ति—‘मानत लाज लगाम नहिं, नैक न गहत मरोर। होत तोहिं लखि बालके, एग तुरंग मुँहजोर।’ (ल० ल० . २०१)। **चतुर्थ विभावना**—अकारण, जिस कार्यका जो कारण नहीं है उससे कार्यकी उत्पत्ति—‘हँसति बालके वदनमें, यों छवि कछू अतूल। फूली चम्पक वेलितें, अरत चमेली फूल।’ (ल० ल० २०३), यहाँ चम्पक लता- (अकारण)ने चमेली फूलकी उत्पत्ति बतायी गयी है। **पंचम विभावना**—विरुद्ध कारण द्वारा कार्यकी उत्पत्ति—‘रहौ गुही बेनी लरयो, गुहिवेको त्योंनार। लागे नीर चुचान ये, नौठ सुपाये वार।’ (वि० स०, ४८०)। यहाँ नायकके सत्यशंसे स्वेदरूपी मात्स्रिक भावका उदय होता है, जिस कारण सूखे हुए बालसे पानी चूने लगते हैं। **षष्ठ विभावना**—कार्यसे कारणकी उत्पत्ति—‘भूपन मनत तेरो दान सकल्प जल, अचरज सकल महीमें लपटत है। नदी नदनते कोकनद होत, तेरो कर कोकनद नदी नंदे प्रगटत हो।’ (शि० भू० १९४), यहाँ करकमल(काय)से दानाधिक्यके नकारके कारण नदी-नंद (कारण) वह चलते हैं।

यह अलंकार अपने उक्त चमत्कारके कारण सभी युगोंके काव्यमें प्रचलित रहा। जायसी, सूर और तुलसी जैसे माव-मिद्ध कवियोंने भी इसका स्थूल-स्थूलपर उपयोग किया है। वीर-काव्यमें वीरता आदिके वर्णनोंमें इसका वैचित्र्यपूर्ण प्रयोग मिलता है। रीतिकालके कवियोंकी प्रकृतिके तो यह अनुकूल ही है, विशेषकर नायिकाओंके प्रेम और विरहवर्णनके प्रसंगोंके। आधुनिक छायावादी कवियोंमें इसका प्रयोग देखा जा सकता है परन्तु वहाँ व्यंग्यार्थ भिन्न है। —ध० ब्र० शा०

**विभ्रम(hellucination)**—दे०—‘भ्रम’। भ्रम किसी वास्तविक विषयका अशुद्ध प्रत्यक्ष होता है, विभ्रममें किसी वास्तविक बाह्य पदार्थके बिना ही उसका प्रत्यक्ष होता है। विभ्रम होनेपर व्यक्ति अप्रस्तुत वस्तुओं या व्यक्तियोंको देखना, अनुपस्थित शब्दोंको सुनना, गन्धोंको सूँघना-सा है। विभ्रम किसी शानेन्द्रियविशेषसे अथवा विविध शानेन्द्रियोंसे एक साथ सम्बद्ध हो सकता है। स्वप्नों और सन्निपातमें अनेक शानेन्द्रियोंमें सम्बद्ध विभ्रमोंका अनुभव होता है। साधारणतया किसी एक शानेन्द्रिय—जैसे, आँख, कान, नासिका—से सम्बद्ध विभ्रम ही अनुभवमें आते हैं।



दृष्टिगत विभ्रमोंमें बड़ी विविधता होती है। व्यक्तिगत अनु-पस्थित मित्र या सम्बन्धी, पशु, साँप, बिच्छू, भूत-प्रेत आदि दिखाई पड़ते हैं। सन्तों और मर्मियोंकी होनेवाले इष्टदेवके दर्शन तथा उनकी अन्य रहस्यानुभूतियोंकी मनोवैज्ञानिक विभ्रम ही मानते हैं।

अन्य सभी मानसिक प्रक्रियाओंसे विभ्रमोंका घनिष्ठ सम्बन्ध होता है। विभ्रान्त व्यक्तिके लिए विभ्रम प्रत्यक्षकी भाँति ही सत्य होता है। विभ्रमोंकी व्याख्या मनोवैज्ञानिकों-ने अनेक प्रकारसे की है। विने भ्रम और विभ्रममें कोई अन्तर नहीं मानता। उसका कहना है कि विभ्रमको उत्पन्न करनेवाला कोई-न-कोई सूक्ष्म पदार्थ अवश्य होता है। अन्य अधिकारियोंका मत है कि विभ्रम घ्राणेन्द्रियोंसे ही किसी कारण उत्पन्न हो जाते हैं। मनोविश्लेषकोंकी दृष्टिमें विभ्रम दमित इच्छाओंके प्रतीकात्मक रूप होते हैं। विभ्रमों-के माध्यमसे व्यक्ति अपनी अतृप्त यौन, अहन्ता सम्बन्धी तथा अन्य इच्छाओंकी पूर्ति कर लेता है। दे०—‘स्वभावज अलंकार’ चौथा। —आ० रा० शा०

विमर्श-संधि-दे०—‘अवमर्श-संधि’।

विरहनिवेदन-दे०—‘दूती कर्म’।

विरुद्धमतिक्रम-दे०—‘शब्द-दोष’, सोलहवाँ ‘पद-दोष’।

विरेचक सिद्धान्त—‘कैथामिस’ नामसे अरस्तूने यह सिद्धान्त सबसे पहले प्रचलित किया। ईसापूर्व चौथी शतीमें ट्रेजेटी या शोकान्त नाटककी व्याख्या करते हुए पाठक या दर्शकके मनपर जो प्रभाव होते हैं उनका विवेचन करते हुए अरस्तूने इस शब्दका प्रयोग किया। अरस्तूके शब्दोंमें—‘ट्रेजेडी एक क्रिया है—वह हममें करुणा और भयकी भावना जाग्रत करके हमारी भावनाओंको एक राह, एक प्रकारका व्यंजनामार्ग (आउटलेट) प्रस्तुत कर देती है। जर्मन काव्यशास्त्री लेसिंग(सन् १७२९-८१)ने इस शब्दका अर्थ ‘शुद्धि’के अर्थमें लिया। सामान्य जनोके मनमें भय और अनुकम्पा कभी अधिक मात्रामें होती है या कम, परन्तु ट्रेजेडीके दर्शनसे उसकी भावनाएँ सन्तुलित हो जाती हैं। कुछ और आलोचकोंके मतमें हमारी भय और करुणाकी भावनाएँ ट्रेजेडी-दर्शनसे उदात्तीकृत हो जाती हैं। मूल शब्द ‘कैथामिस’ वैद्यके विरेचन जैसा ही शब्द है, उसका धात्वर्थ भी साफ करना या चुनना, इसी निरुक्तसे मिलता है। पुराने जमानेमें यूनानी दवाफरोशोंमें यह आम रिवाज था कि बदनमेंसे उस चीजको बाहर निकाल दिया जाय, जो जरूरतसे ज्यादा हो। आधुनिक मनोविश्लेषणके द्वारा यह सिद्ध होता है कि मनमें दबी, उमड़ी और जमी भावनाओंको राह देना, उस भावनाके त्रासद दबावसे मुक्ति पाने जैसा ही है। वेनेदेत्तो क्रोचे(१८३२ ई०)ने अपने ‘एस्टेटिक्स’में यह कहा है कि कलाकी क्रिया ऐसी है कि उसमें कलाकार अपने अनुभवको विस्तार देकर, अपनेसे अलग एक स्वतन्त्र सत्ता देकर उसे आस्वाद्य बनाता जाता है। यह प्रक्रिया स्वयं ऐसी है कि नदद्वारा मनुष्य निष्क्रियतासे युक्त होता है और करुण रससे आनन्द होनेका एक कारण यह भी है।

इस विषयमें भी यूरोपके कलाशास्त्रियोंमें मतभेद है कि ट्रेजेडीसे उत्पन्न कैथामिस अभिनेताके मनमें होता है

या पाठक, दर्शकके। जर्मन महाकवि गेटे(सन् १७४९-१८३०)के अनुसार यह प्रभाव अभिनेताके मनमें होता है, तो लेसिंगके अनुसार यह प्रभाव पाठक-दर्शकके मनमें होता है। मिल्टनके अनुसार कैथामिसका अर्थ भावनाओंकी योग्य मर्यादा या सन्तुलनका निर्माण है। मिल्टनके अनुसार जैसे काँटेसे काँटा निकलता है वैसे ही भावनासे भावनाकी शुद्धि होती है। बुचरने इस शब्दकी चर्चामें और एक सूक्ष्म भेद सुझाया है। जीवनमें प्रत्यक्ष अनुभूतियोंमें जो त्रासद और कष्टकारी है उसे दूर करनेकी क्रिया विरेचन है। जब भय वास्तवसे कल्पनीयमें बदलता है, तो उसका रूप दूसरा हो जाता है। अनुकम्पामें भी वैयक्तिक दुःख-भाग बदलकर सार्वजनिक हो जाता है। ‘परदुःख शीतल’—मराठीमें कहावत है। आई० ए० रिचर्ड्सने भावनाओंकी समघातताको ‘कैथामिस’ कहा है। वस्तुतः भयसे हम भागते हैं, करुणा हमें पास खींचती है। इन दोनोंके बीचमें जो तनाव या परस्पर विरोध है उनका सन्तुलन ही वस्तुतः विरेचनजन्य आनन्द उत्पन्न करता है। —प्र० मा०

विरोध-निवधना-दे० ‘अप्रस्तुत प्रशंसा’, तीसरा भेद।

विरोधाभास—विरोधमूलक अर्थालंकार, यह प्राचीनोंसे ही स्वीकृत चला आनेवाला अलंकार है। मम्मटके अनुसार—‘अविरोधेऽपि विरुद्धत्वेन यद्वचः।’ (का० प्र० १० ११०), अर्थात् जहाँ विरोध न होनेपर भी ऐसा वर्णन हो जिसमें विरोधकी प्रतीति हो। इसी प्रकार विश्वनाथने जाति, गुण, क्रिया तथा द्रव्यके विरोधके १० भेद माने हैं। हिन्दीके अधिकांश आचार्योंने विश्वनाथ तथा अप्पय दीक्षितके आधारपर विरोध तथा विरोधाभासको एक मानकर लक्षण दिया है। भूषणने जयदेवके अनुसार दो भेद स्वीकार किये हैं और विरोधमें द्रव्य, क्रिया, गुण आदिसे ‘काज-विरोध’ माना है तथा विरोधाभासमें ‘जहाँ विरोध-सो जानिये, साँच विरोध न होय।’ (शि० भू० १८२, १८४) स्वीकार किया है। इन्हीं दोनोंका मिला रूप इस स्वीकृत अलंकारमें माना गया है, यद्यपि प्रायः मतिराम, पद्माकर आदिने भूषणके विरोधाभासकी परिभाषाके समान ही परिभाषा दी है—‘जहाँ विरोध-सो लगत है, होत न साँच विरोध।’ (ल० ल० १९४)। दासने अवश्य विरुद्धालंकार नामसे जाति, गुण, क्रिया आदिके आधारपर इसके भेदोंका उल्लेख किया है (का० नि० १३)।

जिस वर्णनमें वस्तुतः विरोध न रहनेपर विरोधका आभास हो उसमें विरोध या विरोधाभास अलंकार होता है। जाति, गुण, क्रिया और द्रव्यमें परस्पर एकका दूसरेके साथ विरोध होनेसे इस अलंकारके दस भेद होते हैं। कुछ आचार्योंने विरोध और विरोधाभासको अलग-अलग अलंकार माना है, जो अनावश्यक है। उदा०—‘श्री सिवराज भने कवि भूषन तेरे स्वरूपको कोई न पावे। सूर सुवसमें सूर सिरामनि है करि हू कुलचन्द कहावै।’ (शि० भू० १८५), यहाँ सूर-मिरोमनि और कुलचन्दमें अर्थात् द्रव्य और द्रव्यमें विरोध है या—‘लगत कुटिल कटाच्छ सर, क्यों न होंहि वेहाल। कदत जु हियो दुसार करि, तज रहत

नट्साल।' (वि० स० - १७५), यहाँ दुसरा और नट्साल इन दो गुणोंमें परस्पर विरोध है। दुसरा वह शर है जो आरपार निकल जाता है, किन्तु नट्साल वह है, जिसका कुछ अंग टूटकर शरीरमें रह जाता है। कटाक्षरूपी शरका 'दुसरा' और 'नट्साल' दोनों होना विरोधाभास है। गुणसे गुणके विरोधका एक दूसरा उदाहरण मनिरामके पंचम विभावनाके उदाहरणमें है—'लोचन लोल किनाल विलोकनि को न विलोकि मयो वस नाई। वा मुखकी मधुराई कहा कहो मीठी लगै अँखियान लुनाई।' (ल० ल० २०६)। महादेवीकी ये पक्तियाँ विरोधाभासका सुन्दर उदाहरण हैं—'भाग हूँ निमसे दुलकते बिन्दु हिमजलके। शून्य हूँ जिसमें बिछे हे पाँवडे पलके।' यहाँ द्रव्य और क्रियामें विरोध है।

—घ० ब्र० गा०

विलास-दे०—'सात्त्विक गुण', नायक, तथा—'स्वभावज अलंकार', दूसरा।

विलासिका—इसमें एक अंक, दस लात्याग, तथा विदूषक, विद, पीठमर्द आदिके व्यापार रहते हैं। इसमें गर्म और विनम्र सन्धियोंका अभाव रहता है। नायक निर्गुणी होता है तथा वस्त्रभूषणमें सज्जन रहता है। वृत्तान्तकी स्वल्पता आवश्यक है। इसका उदाहरण प्राप्य नहीं है। शेष बातोंमें नाटकसे समानता है।

—वि० रा०

विवक्षितान्यपरवाच्य ध्वनि—यह ध्वनिका दूसरा प्रधान भेद है। इसमें वाच्यार्थ बाधित न होकर विवक्षित (वाछनीय) रहता है, किन्तु इसमें वह अन्यपरक—दूसरेके पीछे अथवा दूसरेका सहायक होता है—व्यंग्यार्थकी पुष्टि कराता है। इसमें पहले वाच्यार्थ ज्ञात होता है, तदनन्तर व्यंग्यार्थ। दीपककी मॉति वाच्यार्थ स्वतः प्रकाशित होता है और पुनः दूसरेको भी प्रकाशान्वित करता है। व्यंग्यार्थके वाच्यार्थपर आश्रित होनेके कारण इसे अभिधानूक ध्वनि भी कहते हैं। इसके दो भेद हैं—असलक्ष्यक्रम-व्यंग्य तथा नलक्ष्यक्रमव्यंग्य। इनमें पहलेके छ उपभेद तथा दूसरेके तीन प्रवान उपभेद होते हैं—अव्यञ्जकव्यञ्जव, अर्शकव्यञ्जव तथा अव्यञ्जार्थमव्यञ्जकव्यञ्जव ध्वनि। ये तीन पुनः ४१ भेदोंमें विभक्त किये गये हैं। इस प्रकार विवक्षितान्यपरवाच्य ध्वनिके सब मिलाकर ४७ भेद होते हैं।

—उ० ग० शु०

विवर्त्तवाद—जब किसी वस्तु 'क'में कोई वस्तु 'ह' उत्पन्न या प्रभूत होती है तो 'क'को हम कारण और 'ह'को कार्य कहते हैं। दोनोंके सम्बन्धको कार्य-कारण-भाव या कारणता कहा जाता है। उत्पत्तिमें पूर्व कार्यका अस्तित्व कारणमें है कि नहीं? इसका उत्तर विभिन्न दार्शनिकोंने विभिन्न रूपसे दिया है। बौद्ध, नैयायिक तथा वैशेषिक मानते हैं कि कारणमें उत्पत्तिमें पूर्व कार्यका अस्तित्व नहीं रहता। उन उनके वादको अमत्कार्यवाद कहा जाना है। सांख्य-योग-दार्शनिक तथा कुछ वेदान्ती और मीमांसक मानते हैं कि उत्पत्तिके पूर्व कारणमें कार्यका अस्तित्व रहता है। इस कारण उनका वाद 'सत्कार्यवाद' कहा जाता है। जैनियोंका मत सदमत्कार्यवाद है, क्योंकि वे कारणमें उत्पत्तिके पूर्व कार्यका अस्तित्व और अनस्तित्व या नास्तित्व, दोनों मानते हैं। अद्वैतवादियोंका मत सदसद्विलक्षणवाद

कहा जाता है, क्योंकि उनके मतसे यह नहीं कहा जा सकता कि उत्पत्तिके पूर्व कार्य कारणमें रहता है या नहीं रहता है, या रहता है और नहीं भी रहता है। वस्तुतः कार्यका कारणमें रहना, न रहना, रहना और न रहना युक्तियुक्त नहीं दिखलाया जा सकता। उन कार्यका कारणमें सम्बन्ध विलक्षण है। वह अनिवर्त्तनीय है, क्योंकि है, नहीं और दोनों(है तथा नहीं एक साथ)के द्वारा उसका वर्णन सम्भव नहीं है। इस कारण सदसद्विलक्षण-वादका—ही पर्याय अनिवर्त्तनीयतावाद है और इसीका दूसरा पर्याय विवर्त्तवाद है। एक और प्रकारमें विवर्त्तवादकी व्याख्या की जा सकती है। कारण और कार्य, दोनों पृथक्-पृथक् वास्तवमें सत् हैं कि नहीं? इस प्रश्नके भी विविध उत्तर हैं। वस्तुवादी बौद्धोंका मत है कि कारण असत् है और कार्य सत्, पर कार्य केवल प्रतीयमान है। उत्पत्ति केवल प्रातीतिक है। इस मतको प्रतीत्यसमुत्पाद कहा जाता है। शून्यवादी बौद्धोंका कहना है कि कारण और कार्य, दोनों असत् हैं। यह मत अमत्कारणवादके नामसे विख्यात है। कारण और कार्य, दोनों केवल प्रतीयमान हैं और उत्पत्ति भी प्रातीतिकमात्र है। नैयायिक और वैशेषिक कारण तथा कार्य, दोनोंको सत् मानते हैं। कार्यकी उत्पत्ति भी उनके मतसे सत् है। उत्पत्तिके पूर्व कार्य नहीं था। उत्पत्तिके पश्चात् वह सत् होता है। कार्यकी सत्ता उत्पत्तिके बाद आरम्भ होनेके कारण इस वादको आरम्भ-वाद कहा जाता है। इस मतमें कार्य कारणका अवस्थान्तर नहीं है, वरन् कार्य कारणसे विलकुल भिन्न नयी वस्तु है। इसके विपरीत सांख्य-योग-दार्शनिकोंका कहना है कि कार्य कारणका ही रूपान्तर या परिणाम है, वह कारणसे विलकुल भिन्न नयी वस्तु नहीं है। चूँकि सभी वस्तुओंका मूल कारण प्रकृति है और वस्तुएँ इस प्रकृतिका परिणाम हैं, इसलिए इस मतको प्रकृतिपरिणामवाद कहा जाता है। वैष्णव वेदान्ती जागतिक वस्तुओंका मूल कारण ब्रह्मको मानते हैं, इसलिए उनका मत ब्रह्मपरिणामवाद कहा जाता है। अद्वैतियोंके मतानुसार कार्य न तो कारणमें नये रूपमें अस्तित्वमें आता है, जैसा कि आरम्भवादमें है, और न तो वह कारणका परिणाम या विकार ही है। वास्तवमें कार्य कारणका 'विवर्त्त' है। यह केवल विवर्त्तमान, दृश्यमान या प्रतीयमान है। वह सत् न होकर असत् है। इस प्रकार विवर्त्तवाद कारणको सत् और कार्यको असत् मानता है। वह सत्कारणवाद है। जो वास्तविक सत् सभी दृश्यमान वस्तुओंका कारण है वह एक और अद्वितीय ब्रह्म ही है, इस कारण इस मतको ब्रह्मविवर्त्तवाद भी कहते हैं। इसीको मायावाद भी कहा जाना है। कभी-कभी इसीको लोग भ्रमवाद, भ्रान्तिवाद, आभासवाद आदि भी कह देते हैं। परन्तु ये नाम उचित नहीं हैं, क्योंकि विवर्त्तमान वस्तु या मायामय वस्तुकी सत्ता भ्रमिन या आभासकी सत्ता नहीं है। पहलेकी सत्ता व्यावहारिक है और दूसरेकी प्रातिमासिक।

ऊपरके विवेचनसे स्पष्ट है कि कारण और कार्यके बीच होनेवाली प्रक्रियाको तीन रूपोंमें दार्शनिकोंने मोचा है। पहले, बौद्ध और अद्वैतवादी दार्शनिक इस प्रक्रियाको

प्रतीयमानता मानते हैं, अर्थात् उनके मतमें उत्पत्ति वास्तविक नहीं है, जैसे शुक्ति देखनेपर रजत प्रतीत होती है या रस्सी देखनेपर साँप प्रतीत होती है, वैसे ही कारण (बीज) देखनेपर कार्य (वृक्ष) प्रतीत होता है। वास्तवमें उत्पत्ति-है नहीं। दूसरे, न्याय-वैशेषिकों को माननेवाले इस प्रक्रियाको 'आरम्भरण' या 'नूतनीकरण' कहते हैं। एक उदाहरण लीजिये, बीजसे अकुर होता है, अकुरमें पौधा, पौधेसे वृक्ष और वृक्षसे फल। बीजसे भिन्न विलकुल नयी वस्तु अकुर है, अकुरसे भिन्न पौधा, पौधेसे भिन्न वृक्ष और वृक्षसे भिन्न फल है। हर अवस्थामें कार्य कारणसे विलकुल नया है। कार्य कारणका ही रूपान्तर नहीं है। तीसरे सांख्ययोगी और कुछ वेदान्ती इस प्रक्रियाको परिणमन या रूपान्तरण कहते हैं। दूसरे और तीसरेमें उत्पत्ति वास्तविक है। उदाहरणके लिए तिल और तेलको लीजिये, तेल तिलका ही रूपान्तर है। वह पहले अव्याकृत अवस्थामें तिल था, व्याकृत अवस्थामें वही तेल हो जाता है। इस तरह कारण परिणामी है। कारण और कार्यके बीच होनेवाली घटना 'आरम्भरण' और 'रूपान्तरण' न होकर प्रतीयसमुत्पाद (प्रातीतिक उत्पत्ति) है। इस बातपर विवर्तवाद और बौद्ध प्रतीयसमुत्पाद एकमत हैं। भेद यह है कि विवर्तवादमें कारण सत् (ब्रह्म) है और प्रतीयसमुत्पादमें असत्। कार्यकी सत्ता कारणकी सत्तासे विलकुल भिन्न है। इस बातपर आरम्भवाद और विवर्तवादमें मतैक्य है। भेद यह है कि आरम्भवादमें कार्य और कारण तत्त्वमें एक और गुणमें भिन्न हैं, जब कि विवर्तवादमें कार्य (जात) कारण(ब्रह्म)से तत्त्वतः भिन्न है। कार्य (जात) कारण-(ब्रह्म)में अनिर्वचनीय रूपसे विद्यमान रहता है और अनिर्वचनीय रूपसे कारणमें विकसित होता है। इस बातपर परिणामवाद तथा विवर्तवाद सहमत हैं, भेद यह है कि परिणामवादमें रूपान्तरण तात्त्विक है और विवर्तवादमें अतात्त्विक।

ऋग्वेदसे लेकर आजतक विवर्तवादका इतिहास है। ऋग्वेदके 'रूप रूपं प्रतिरूपं बभूव तदस्य रूपं प्रतिचक्षणाम। इन्द्रो मायाभि पुरुरूप ईयते मुक्ता हास्य हरय शतादश।' —इम मन्त्रमें स्पष्ट है कि विवर्तवादका विचार ऋग्वेद-कालीन है। 'छान्दोग्योपनिषद्'में तत्त्वज्ञानी आरुणिने माना कि एक तथा अद्वितीय सत् ही पहले था और उसीका नाम रूप करणके ढंगसे 'बहुवचन' (बहुत वस्तुओंका होना) या जात है। उन्होंने 'वाचारम्भण विकारो नाधेय' (सभी वस्तुएँ उस सत्के नाम और रूपमें ही हैं, न कि तत्त्वतः विकार हैं) कहकर विवर्तवादका प्रवचन किया। औपनिषद् दर्शनके अनन्तर ही बौद्ध दर्शनमें विवर्तवादकी प्रचुर मीमांसा की गयी। 'लंकावतारसूत्र' और प्रज्ञापारमिताशास्त्र में सर्वप्रथम इसपर दार्शनिक ढंगसे विचार किया गया। नागार्जुन, शान्तरक्षित, कमलशील आदि बौद्धोंने विवर्तवादका ही समर्थन किया। कमलशीलके मतसे विवर्त और परिणाम, विवर्तवाद और परिणामवाद, दोनों समानार्थक या एकार्थक हैं। भवभूति भी इसी प्राचीन विवर्तवादको जानते थे, जिसके अनुसार विवर्त परिणामका पर्याय है—'एको रस करुण एव विवर्तभेदात्' से यही मिश्र होता है।

विवर्तवादका नवीनतम अर्थ यह है जिसे हम परिणामवादमें भिन्न करते हैं। वर्तमान दार्शनिक ढंगमें सर्वप्रथम गौडपादने इसकी पुष्टि की और उनके परम शिष्य शंकराचार्यने उसको विकसित तथा प्रचलित किया। तबसे लेकर आजतक विवर्तवाद अद्वैतवादका प्रमुख विषय बन गया है और सभी अद्वैतवादी ग्रन्थोंमें इसकी व्याख्या मिलती है।

जिस मायासे ब्रह्मका विवर्त या जगत् मिश्र होता है, वह क्या है? इस प्रश्नकी अद्वैतवादमें बड़ी समीक्षा की गयी है। माया न तत्त्व है, न अतत्त्व है और न दोनों। वह न सत् है? न असत् और न दोनों। वह तत्त्व-अतत्त्वसे विलक्षण या सदसदविलक्षण है। वह अनिर्वचनीय है। नाम और रूप इसकी काया है। इसलिए इसे नाम-रूपात्मिका भी कहा जाता है। इसके दो कार्य हैं—आवरण और विक्षेप। पहले यह ब्रह्मके वास्तविक स्वरूपका आवरण करती है, फिर ब्रह्ममें ही यह जातका विक्षेप या असाध्य करती है। उसीका नाम 'अविद्या' है। कुछ अद्वैती 'माया' और 'अविद्या'में भेद करते हैं। उनके मतमें माया ईश्वर या ब्रह्ममें सम्बन्धित है और अविद्या जीवसे, पर शंकराचार्यने दोनोंको अभिन्न माना है। मायाकी निवृत्ति सम्भव है ब्रह्मका वास्तविक स्वरूप जान लेनेपर। यह निवृत्ति भी अनिर्वचनीय है। मायाकी अनिर्वचनीयता तथा माया-निवृत्तिकी अनिर्वचनीयता, दोनों दो प्रकारकी हैं, एक प्रकारकी नहीं। मायानिवृत्तिका ही नाम मोक्ष है।

मायाको ब्रह्मकी शक्ति नहीं कह सकते, क्योंकि वैसा माननेपर मायाको सत् मान लेना पड़ेगा। अद्वैतवादियोंको छोड़कर अन्य सभी वेदान्ती या तो मायाको मानते ही नहीं जैसे, वल्लभाचार्य और उनके अनुयायी, और या तो इने सही मानते हैं।

हिन्दी साहित्यमें अद्वैतवादकी मायाका विशेष उल्लेख मिलता है। कबीरने इसे अपने रामकी 'दुलहिन' और 'ठगिनी' बना दिया है। परमसत् या राम वाजीगर ह, माया वाजी या जादू है। सांख्यकी त्रिगुणात्मिका प्रवृत्तिकी अद्वैतवादकी मायामे अभिन्न करते हुए कबीर तथा अन्य अद्वैती सन्तोंने मायाको 'तिरगुनी' अर्थात् सत्त्व, रज और तम गुणोंसे युक्त भी कहा है। 'टाइनि,' विश्वमोहिनी सुन्दरी (सपिणी), काम, क्रोध, लोभ, मोह, मद, मात्सर्य, इन पुत्रोंकी जननी आदि रूपकों द्वारा सन्तोंने मायाका सुन्दर वर्णन किया है जिससे उसकी अमत्ता या मिथ्यात्व स्पष्ट हो जाता है। निरुणोपासक सन्तोंमें मायाका प्राय ऐसा ही वर्णन है। तुलसीदास जैसे सगुणोपासक भक्तोंने अद्वैतवादी माया और अन्य वेदान्तियोंकी मायाको समन्वित करते हुए यह दिखलाया है कि माया अनिर्वचनीय तत्त्व है, जो है तो मिथ्या, पर तो भी एक प्रकारका सत् ही है। मायावादमें प्रभावित रचनाएँ वर्तमान समयमें भी उपलब्ध हैं, पर उनमें मायाका परम्परागत अर्थ ही नये रूपकों और उदाहरणोंके द्वारा अभिव्यक्त होता है।

[सहायक ग्रन्थ—(१) भारतीय दर्शन बलदेव उपाध्याय, (२) प्राच्यदर्शनसमीक्षा साधु शान्तिनाथ, (३) उत्तरी भारतकी मन्त-परम्परा परशुराम चतुर्वेदी।]

विवृतोक्ति-व्याजोक्तिकी कोटिका अर्थात्कार । अर्थार्थ है सुली हुई उक्ति । अप्यय दीक्षित द्वारा आविष्कृत मत्तरह अलकारोंमेंसे एक यह भी है । इतकी परिभाषा उन्होंने निम्न-लिखित प्रकारसे की है—‘विवृतोक्ति झिल्लगुप्त कविनाविष्कृत वदि ।’ (कुवल् ८८-१०१), अर्थात् झिल्ल गद्यों या व्यर्थशक्तिके चमत्कारसे जब कवि किसी रहस्यको अविव्यक्त करना है तो यह अलकार होता है । यथा, कारिकामें ही कवि द्वारा रहस्य वर्णित कराया है—‘वृषापेहि परक्षेत्रादिति वक्ति ससूचनम् ।’ अर्थात् कवि कहना है कि हे वृष, पराये क्षेत्रसे दूर जा । ‘कुवलयानन्द’का अनुसरण करनेवाले हिन्दीके आचार्योंने इसी प्रकार लक्षण दिया है—‘जहाँ स्लेप-नों गुप्तसों सुकवि प्रकानन अर्थ ।’ (ल० ल० : ३६०) अथवा—‘जहाँ अर्थ गूढोक्तिको, कोक करै प्रकास ।’ (का० नि०, १६) । उदा०—‘कवकी हाँ टेरति न हेरे हरि पावति हो, बछरा हिरान्यो सो हिराय नेक दीजिये ।’ (ल० ल० ३६३) अथवा—‘जो गोरस चाहतु लियो तो आवहु मम धाम । यों कहि याजक सों हरिहि किय सूचन निज ठाम ।’ (अ० म०), यहाँ गोरस शब्द झिल्ल है । पूर्वार्थमें गोपीने श्रीकृष्णके प्रति रहस्यात्मक शब्द कहे । उनकी सूचना कविने उत्तरार्थमें दी है ।

यह व्याजोक्तिमें भिन्न है । व्याजोक्तिमें किसी रहस्यके किन्नी प्रकार प्रकट हो जानेकी शकामे उसको छिपानेका प्रयत्न किया जाता है, पर इसमें गुणीभूत व्यंग्य होनेके कारण इतको कुछ काव्यशास्त्री पृथक् अलकार मानते हैं । —ज० कि० व०

विवेकजा वीमत्स-दे०—‘वीमत्स रस’ ।

विवेचना—‘विवेचन’ या ‘विवेचना’का अर्थ है ‘भली-बुरी वस्तुका ज्ञान’ अथवा ‘भली-भौति परीक्षा करना ।’ विवेचनाका सम्बन्ध भी आलोचना या समीक्षासे है । किसी विषयके विभिन्न तत्त्वोंको समझना आलोचनाका ही अंग है । जब हम विभिन्न तत्त्व समझनेकी चेष्टा करने हैं तो हमारी आलोचना विवेचनात्मक होती है । ननारकी अनेक प्रसिद्ध कृतियोंकी विवेचनाएँ मिलती हैं । यह आवश्यक नहीं कि विवेचना प्रशंसात्मक ही हो । विवेचना करनेसे पूर्व किसी कृतिके भीतर पठना चाहिये । पूर्वाग्रहसे रहित होकर और सहानुभूतिपूर्ण दृष्टिकोणसे कलात्मक कृतिके मन्श्वमें निर्णय देना अथवा नैदानिक निष्कर्ष प्रस्तुत करना ही विवेचनाका मूल कार्य है । दे०—‘आलोचना’ । —ल० सा० वा०

विशिष्टाद्वैतवाद—विशिष्टाद्वैतवादके कई अर्थ प्रचलित हैं । (क) दो विशिष्टोंका अद्वैत (तादात्म्य=अमेद), स्थूल चेतनता तथा अचेतनतामें विशिष्ट जीव और सूक्ष्म चेतनता तथा अचेतनतामें विशिष्ट परमात्माकी एकता ही विशिष्टाद्वैत है । या यों कहिये कि ब्रह्मके दो रूप हैं, कारणब्रह्म और कार्यब्रह्म । कारणब्रह्म सूक्ष्म चित् और अचित्में विशिष्ट है । कार्यब्रह्म (नीचा सहित समस्त जगत्) स्थूल चित् तथा अचित्में विशिष्ट है । दोनोंका, कारणब्रह्म और कार्यब्रह्मका एकमेक विशिष्टाद्वैत है । (ख) उपर्युक्त अर्थको न मानते हुए कुछ लोग विशिष्टाद्वैतका अर्थ द्वैतमें विशिष्ट अद्वैत लेते हैं । द्वैतका अर्थ चित् और अचित् है । अद्वैत-

का अर्थ है अन्तर्यामी परमात्मा । द्वैत नियम्य है और अद्वैत नियामक ।

आचार्य रामानुज (१०३७-११३७ ई०, जन्मस्थान दक्षिणभारतमें भूतपुरी अर्थात् वर्तमान श्रीपेरम्बुधूरम्) इस विचारधाराके सर्वश्रेष्ठ प्रवर्तक हैं । इस दर्शनके दो उत्स हैं—मस्कृतवेद और तमिलवेद । इस कारण इसे उभय-वेदान्त कहा जाता है । इसमें वेद, उपनिषद्, ‘ब्रह्मसूत्र’ और ‘गीता’के अतिरिक्त तमिल देशके बारह आलवार भक्तोंके वाक्य भी प्रमाण हैं । इन आलवार भक्तोंका समय सातवीं शताब्दीसे नवीं शताब्दीतक माना जाता है । विशिष्टाद्वैत-वादियोंने इन भक्तोंके भक्तिमार्ग और वेदोपनिषत्प्रतिपादित ज्ञानमार्ग, कर्ममार्ग तथा उपासनामार्गका सुन्दर समन्वय किया और प्रपत्तिमार्गकी प्रतिष्ठा करके एक नये वैष्णव मतको चलाया जो श्री या लक्ष्मीके प्रथम प्रवर्तक होनेके कारण श्रीवैष्णवके नामसे प्रसिद्ध है । इसके साथ आचार्य रगनाथमुनि या नाथमुनि (८०४-९२४ ई०) हैं, जिन्होंने तमिलवेदका पुनरुद्धार किया और ‘योगरहस्य’ तथा ‘न्याय-तत्त्व’ जैसे ग्रन्थोंकी रचना की है । इनके पीत्र यामुनाचार्य या आलवन्दार ये, जिनके प्रसिद्ध ग्रन्थ ‘सिद्धित्रय’, ‘अगम-प्रामाण्य’ और ‘आत्मवन्दारस्तोत्र’ हैं । इन्हींके पीत्र शैलपूण्णके भागिनेय रामानुज थे । इन्होंने वादरायणके ‘ब्रह्मसूत्र’पर श्रीभाष्य लिखा और ‘वेदान्तसार’, ‘वेदार्थसंग्रह’, ‘गीताभाष्य’ आदि ग्रन्थोंकी रचना की । इन्होंने अपने वेदान्त(विदमूलक दर्शन)को प्राचीन परम्परापर आधारित दिखलाया । इनके मतसे वेदान्तके प्राचीन आचार्य बोधायन, टक, द्रमिड, गुट्टदेव, कपडि, भारुचि आदि विशिष्टाद्वैतवादी ही थे । नर्क, अनुभव और श्रुतिसे इन्होंने शंकराचार्यके अद्वैतवाद और मायावादका खण्डन किया । इनके बाद वैकटनाथ (१२६९-१३६९ ई०), वेदान्तदेशिक आदि इनके मतके विद्वान् अनुयायी हुए ।

यह है विशिष्टाद्वैतका दक्षिणभारतमें इतिहास । उत्तरी भारतमें रामानन्द(१४वीं शताब्दी)ने विशिष्टाद्वैतवादका प्रचार किया । इनकी ही शिष्य-परम्परामें कबीर, दादू, तुलसीदास, आदि कवि-दार्शनिक हुए । कबीर, दादू आदि निर्गुणोपासक थे और उनकी विचारधाराने इस कारण अद्वैतवादका रूप धारण किया । तुलसीदास पक्के विशिष्टाद्वैतवादी थे । इस युगमें कुछ विद्वानोंने उन्हें अद्वैतवादी दिखलानेका प्रयास किया है, पर वे निश्चित रूपसे विशिष्टाद्वैतवादी ही थे, जैसा कि उनकी सगुण-भक्ति, गुरु-परम्परा और चिन्तन-प्रणालीसे सिद्ध होता है । पीतान्बर-दत्त बड़ध्वालके मतमें शिवदयाल (जन्म १८१८ ई०, आगरामें) तथा उनके सभी अनुयायी (राधान्वासी सम्मग) विशिष्टाद्वैतवादी हैं । इनके अतिरिक्त वे प्राणनाथ, दोनों दरिया साहब, दीन दरवेश, बुल्शेशाह आदिको भी विशिष्टाद्वैतवादी ठनलाने हैं । पर ये भिन्न तत्त्ववादमें ही विशिष्टाद्वैतवादी हैं । न्वामी दयानन्द सरस्वती और उनके अनुयायी (आर्यसमाजी) भी तत्त्ववादमें विशिष्टाद्वैतवादी हैं ।

विशिष्टाद्वैतवादीके अनुसार तीन नित्य तथा स्वतन्त्र पदार्थ हैं—परमात्मा (इश्वर), चित (जीव) और अचित् (प्रकृति) । परमात्मा अन्तर्यामी-रूपसे जीवन और प्रकृतिमें

विद्यमान है। वह अगी (अग्नी) है और जीव तथा प्रकृति उसके अग (अंश) हैं। 'ईश्वर अस जीव अविनासी' (तुलसीदास)। चित् और अचित्से विशिष्ट परमात्मा ही एकमात्र सत् है। चित् और अचित् द्रव्य तथा गुण, दोनों हैं। परमात्मा सगुण द्रव्य है। उसमें सजातीय और विजातीय भेद नहीं है, क्योंकि वह एक और अद्वितीय है। पर चित् और अचित्के गुण भी होनेके कारण उसमें स्वगत भेद है। ईश्वरका चित्-अचित्के साथ जो सम्बन्ध है, वह विशेष्य-विशेषण-सम्बन्ध है। इसकी पारिभाषिक सक्षा अपृथक् सिद्धि है।

जैसे मकड़ी अपने भीतरसे ही जाला पैदा करती है, वैसे ही ईश्वर अपने अन्दरसे ही इस जगत्की सृष्टि करता है। वह जगत्का निमित्त और उपादान कारण है। सृष्टि माया नहीं, वास्तविक है।

ईश्वर या ब्रह्म सत्, ज्ञान, अनन्त, अपहृतपाप्मा, सुन्दर, आनन्दमय और आनन्द है। वह शरीरधारी है। वह चित् तथा अचित्का आधार, नियन्ता और शेषी है। चित् और अचित् आधेय, नियम्य और शेष हैं। ब्रह्म सुवनसुन्दर होनेके कारण उदात्त है।

चित् (जीव) अजड, आनन्दरूप, नित्य, अणु, अव्यक्त, अचिन्त्य, निरवयव, निर्विकार और ज्ञानाश्रय है। हृदयमें उसका निवास है। क्योंकि उसमें ज्ञेयत्व है इसलिए वह सदा अपने ज्ञेयी ईश्वरपर निर्भर है। जीवसे मुक्त होनेपर भी ईश्वरसे उसकी भिन्नता बनी रहती है। उस समय भी वह ईश्वरकी भाँति सृष्टिका कर्ता और नियन्ता नहीं हो सकता। उसका अणुत्व भी अनश्वर है। इन गुणोंको छोड़कर अन्य समस्त गुणोंमें जीव मुक्तावस्थामें ईश्वरसे अभिन्न हो जाता है।

अचित् तत्त्व शानशून्य है। इसके तीन प्रकार हैं—शुद्ध सत्त्व, मिश्र सत्त्व और सत्त्वशून्य। शुद्ध सत्त्वका दूसरा नाम नित्यविभूति है। मुक्तावस्थामें जीवकी देह इसीसे बनती है। मिश्र सत्त्व रजोगुण और तमोगुणसे मिश्रित होनेके कारण जगत्का उपादान है। इसीको माया, प्रकृति या अविद्या कहा जाता है। सत्त्वशून्य तत्त्व काल है।

ब्रह्मके स्वरूपपर चिन्तन करनेसे उसको पानेकी इच्छा होती है। इसीको मुमुक्षा कहते हैं। मुमुक्षुको कर्मयोग, ज्ञानयोग और भक्तियोगसे मोक्ष मिलता है।

कर्मयोग निष्काम भावसे वैदिक तथा लौकिक कर्मोंको करता है। कर्मसे विरक्ति भगवान् भी नहीं ले सकता, जीवकी बात ही क्या है? निष्काम कर्म करनेसे अहंकारका नाश होता है, विषयोंसे मन मुक्त होता है, सत्त्व शुद्ध होता है और चित्तमें स्थैर्य आता है। इसके अनन्तर कर्मयोग ज्ञानयोगका रूप धर लेता है। वैराग्य तथा अभ्याससे ज्ञाननिष्ठा होती है। सतत मननसे तत्त्वज्ञान होता है और तत्त्वका ज्ञान होनेपर कैवल्यकी प्राप्ति होती है। यह कैवल्य खो न जाय, इसलिए भक्तिकी आवश्यकता पड़ती है। भक्ति कर्म और ज्ञानकी पराकाष्ठा है। तत्त्व-वादका ब्रह्म धर्ममें ईश्वर हो जाता है। ईश्वरपर अनवरत ध्यान करना भक्ति है। इस ध्यानके फलस्वरूप भक्त सब कुछ छोड़कर भगवान्की शरणमें रहता है। यहाँसे प्रपत्ति-

मार्ग आरम्भ होता है। प्रपत्ति (ईश्वरकी शरणमें जाना) भक्तिकी पराकाष्ठा है। प्रपत्तिके विषयमें विशिष्टाद्वैत-वादियोंमें दो मत हैं। श्रीलोकान्धकार्य द्वारा संस्थापित 'टैकलई'-मतके अनुसार प्रपत्तिके लिए कर्मानुष्ठान आवश्यक नहीं है। जैसे नि सहाय मार्जारकिशोर माँकी शरणमें जाकर बिना कुछ प्रयत्न किये ही अपनी माँ द्वारा एक स्थानसे दूसरे स्थानतक पहुँचा दिया जाता है, उसी प्रकार भक्तके प्रति अहैतुकी कृपासे भगवान् उसके बिना कुछ किये ही उसे अपनी शरणमें रख लेता है। आचार्य वेदान्त-देशिक द्वारा संस्थापित 'बडकलै'-मतके अनुसार प्रपत्तिके लिए भक्तोंको कर्म करना आवश्यक है। जैसे कपि किशोर-के स्वयं प्रयत्न-करके अपनी माँके पेटसे चिपक जानेपर वह उसके द्वारा एक स्थानसे दूसरे स्थानतक पहुँचा दिया जाता है, उसी प्रकार भक्तको प्रपत्तिके लिए स्वयमेव कुछ कर्म करके भगवान्को पकड़ना है और तब भगवान् उसे अपनी शरणमें रख लेगा। प्रपत्तिमार्गका प्रभाव हिन्दीके सन्तों और भक्तोंपर पड़ा है, उन्होंने एक स्वरसे 'आत्मनिवेदन'को ही भक्तिका प्राण बतलाया।

किन्हीं-किन्हींके मतसे जो लोग प्रपत्तिमार्गका भी अनुसरण नहीं कर सकते उनके लिए आचार्याभिमानयोग है। उन्हें आचार्य या गुरुकी शरणमें जाकर उसके आदेशानुसार चलना चाहिये। इससे भी वह मोक्षलाभ कर सकता है। इस गुरुभक्तिका भी प्रभाव हिन्दी सन्तों और कवियोंपर बहुत पड़ा। सबने गुरुके महत्त्वको माना। बिना गुरुके न तो विवेक हो सकता है और न भक्ति ही आ सकती है।

इस मतमें ईश्वर पाँच प्रकारसे ध्येय है—पहला नारायण, परब्रह्म या परम वासुदेव नारायण वैकुण्ठमें पार्षदों सहित निवास करते हैं। श्री (लक्ष्मी), भू (पृथ्वी) और लीला उसकी तीन पत्नियाँ हैं। मुक्त जीव उसके पास रहते हैं। दूसरा ईश्वरके चार व्यूह वासुदेव (आत्मा), सत्कर्षण (जीव), प्रद्युम्न (मन) और अनिरुद्ध (अहंकार)। इन चार व्यूहोंकी पूजा तथा सृष्टिके लिए ईश्वर धारण करता है। तीसरा विभवरूप है। विभवरूपमें ईश्वर भक्त्य, कर्म, वाराह, नृसिंह, वामन, परशुराम, राम, कृष्ण, बुद्ध और कल्कि इन दस अवतारोंको धारण करता है। चौथा अन्तर्यामी है। अन्तर्यामीरूपसे ईश्वर सबके हृदयमें निवास करता है। इस रूपमें वह केवल योगियों द्वारा ही देखा जाता है। पाँचवाँ मूर्तिरूप है। भगवान् घर, गाँव, नगर आदिके मन्दिरोंमें भक्तों द्वारा स्थापित मूर्तियोंमें निवास करता है।

नारायण, व्यूह, विभव, अन्तर्यामी तथा मूर्ति, प्रत्येक रूपमें ईश्वरका ध्यान हो सकता है।

वैकुण्ठमें निवास करना मालोक्य मुक्ति है। वहाँ भगवान्का सामीप्य-लाभ करना सामीप्य मुक्ति है। भगवान् जैसा रूप पाना सारूप्य मुक्ति है। भगवान्के साथ ऐक्यलाभ करना सायुज्य मुक्ति है। सायुज्य मुक्ति ही हम मतमें कैवल्य मुक्ति है। हममें ईश्वर तथा जीवके व्यक्तित्व भिन्न बने रहते हैं। नानात्व भी रहता है, पर उपर्युक्त द्वैत भाव और नानात्वकी दृष्टि नहीं रहती।



विशिष्टाद्वैतवादके कई रूप विद्वानोंमें प्रचलित हैं। (क) रामानुजके विशिष्टाद्वैतके सदृश ही शक्ति-विशिष्टाद्वैतवाद है। इसे वीरजैव मन भी कहा जाता है। परब्रह्मको इसमें शिव कहा गया है और चित् तथा अचित्तको उसकी शक्ति। इस मतका आज भी कर्णाटकमें प्रचार है। (ख) श्रीकण्ठाचार्य- (१३वीं शताब्दी)ने जैव विशिष्टाद्वैतवादकी स्थापना की। इसमें भी ईश्वर शिवरूप माना जाता है। (ग) राम-विशिष्टाद्वैतवाद-रामानुजने नारायणको परब्रह्म कहा। तुलसीदासने रामको ही परब्रह्म माना। उनके मतको हम राम-विशिष्टाद्वैतवाद कह सकते हैं। यद्यपि यह पूर्ण रूपसे विशिष्टाद्वैतवाद ही है, तथापि इसमें और रामानुजके मतमें सान्प्रदायिक भेद है, जो तत्त्ववादकी दृष्टिसे नगण्य है। (घ) यूरोपमें तत्त्ववादकी दृष्टिसे ग्रीक दार्शनिक प्लेटिनमका मन विशिष्टाद्वैत ही था। वर्तमान नव हीगेलवादियोंमेंसे भी कुछ विशिष्टाद्वैतवादी हैं।

[महायक ग्रन्थ—(१) 'कल्याण'का वेदान्तक, (२) भारतीय दर्शन बलदेव उपाध्याय, (३) हिन्दी काव्यमें निर्गुण सम्प्रदाय पीतानन्दरत्न बहध्वाल।]—न० ला० पा० विशुद्धाख्य-दे०—'दृष्टयोग'।

विशेष-विरोधमूलक अर्थालंकार। जहाँ किसी विशेष विलक्षणताका वर्णन हो वहाँ विशेष अलंकार होता है। आचार्योंने इनके तीन प्रकार माने हैं। रुद्रट सम्भवत इनके प्रथम विवेचक हैं। इनके और न्ययिकके आधारपर मम्मट तथा विश्वनाथके लक्षण हैं—१ 'विना लोकप्रसिद्ध आधारके किसी आधेय वस्तुकी स्थिति प्रतिपादित की जाय, २ एक वस्तुकी अनेक वस्तुओंमें, एक ही समय, एक स्थितिका वर्णन किया जाय अथवा ३ कर्ताका, एक कार्य करते हुए, अन्य किसी अशक्य कार्यमें, पूर्वकार्यकी भाँति, क्षमताका वर्णन किया जाय।' (का० प्र० १० - १३६)। चयदेवने प्रथम भेदका लक्षण ही विशेषके लक्षणके रूपमें देकर एक भेद माना है, पर हिन्दीके आचार्योंने मम्मट, विश्वनाथके साथ अप्यय दीक्षितका अनुसरण किया है।

प्रथम विशेष-मनिराम आदिने लक्षण दिया है—'जहाँ आधेय वस्तानिये, विन प्रसिद्ध आधार।' (ल० ल० - २४७)। उदा०—'चलौ लाल बाकी दसा, लखौ कही नहि जाय। हियरे है सुधि रावरी, हियरो गयो हिराय।' (ल० ल० - २४६)। यहाँ आधार(हृदय)के अभावमें भी आधेय- (सुधि)की स्थिति वर्णित है। द्वितीय विशेष-मनिराम आदिके अनुसार लक्षण है—'जहाँ अनेक थलमें कष्ट वात दखानत एक।' (ल० ल० - २४७)। उदा०—'गोपिन नैग निमि सरदकी, रमत रसिक रम रास। लहाछेह अति गतिनकी, नवनि लखे सब पास।' (वि० म० - २९१)। यहाँ तो एक ही शीछाण एक ही समयमें अनेक गोपियोंके साथ रास रचाते हैं। ध्यान देनेकी बात है कि पर्यायमें भी एक वस्तुकी अनेक स्थलोंमें स्थिति होती है, किन्तु अन्तर यह है कि उसमें वह स्थिति क्रमशः होती है, एक ही कालमें नहीं। तृतीय विशेष-मनिराम आदिके अनुसार लक्षण है—'करन कष्ट आरम्भते, जहाँ असक्य कष्ट और।' (ल० ल० - २४८), अर्थात् जहाँ किसी कार्यके करते हुए किसी दूसरे अशक्य कार्यका होना वर्णित

हो। कालिदासका अज-विलापके प्रसंगमें यह पद्य इसका सुन्दर उदाहरण है—'गृहिणी सचिव' सखी मिथ प्रिय शिष्या ललिते कलाविधौ। करुणाविमुखेन नृत्युना हरता त्वा वट किन्न मे हतम्।' (रघुवश), अर्थात् कालने इन्दुमती-के हरण द्वारा केवल गृहिणी ही नहीं, किन्तु सचिव, सखी, शिष्या, सर्वत्र हरण कर लिया, अथवा—'तिय तुव तरल कटाश नर सहै वीर उर वारि। नही मानियो तिन सहै, तुपक तोर तलवार।' (का० नि० ११)।—ध० ब्र० शा०

विशेषक १-लोकन्यायमूल अर्थालंकार, जिसमें माह्वयके कारण उत्पन्न त्रम किमी प्रकार अपने-आप लक्षित हो जाय। यह अप्यय दीक्षित द्वारा सर्वप्रथम सामान्यके विरोधी रूपमें स्वीकृत हुआ है। इस अलंकारमें कुछ वर्णन 'उन्मीलित' जैसा रहनेपर भी 'सामान्य'की भाँति वस्तुओंकी स्थिति भिन्न रहकर किसी कारण पृथक् जानी जाती है। 'सामान्य'को माह्वय सम्बन्धी एकात्मता होनेपर भी किमी प्रकार भेद लक्षित होना, यह अलंकार है। 'मापाभूषण'में 'कुवल्यानन्द'के आधारपर सर्वप्रथम हिन्दीमें उल्लेख हुआ। प्रायः मतिराम, दाम तथा पद्माकर आदि कई हिन्दीके आचार्योंने इसकी परिभाषा 'सामान्य'में 'भेद पाने'के उल्लेखसे किया है। भूषणकी परिभाषामें कुछ स्पष्टता है—'भिन्न रूप माह्वयमें लहिये कष्ट विमेष'। (शि० भू० ३०७)।

वस्तुतः उन्मीलित तथा विशेषकमें सूक्ष्म भेदभाव है। उन्मीलितमें हेतुमें पृथक्ताका ज्ञान होता है और विशेषकमें समयकी अपेक्षासे अन्तर जान पड़ता है। मतिरामका उदाहरण—'आयी फूलनि लैनकौ, चलौ वागमँ लाल। मृदु बोलनिसो जानिये, मृदु बोलनिमें वाल।' (ल० ल० - ३४७)। मतिरामके उन्मीलित(दे०)के उदाहरणमें मनीरकी ध्वनि सहज हेतु है, पर यहाँ मृदु बोल अवसरकी अपेक्षा रखते हैं। पद्माकरने प्रसिद्ध उक्तिका आश्रय लिया है—'कागनमें मृदु वानितैं, मैं पिक लियो पिछान'। (पद्मा० : २४५)। इस अलंकारका प्रयोग कम हुआ है। —मं०

विशेषक २-वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद, 'प्राकृत-पैंगलम्'में इसकी परिभाषा दी है (१७०)। ५ भगणों और गुरुके योगमें यह छन्द बनता है। भानु (ल० प्र० - १७९)ने इसके नाम नील, अञ्जनीत और लीला दिये हैं। लीला छन्दका प्रयोग सुन्दर तथा रघुराजने भी किया है। उदा०—'य्याम दुख पग लाल लमै दुति यों तलकी। मानहु सेवनि जोति गिरा जसुनाजलकी।' (रा० च० - प्र० ६ ५७)। —पु० शु०

विशेषणवक्रता-दे०—'पदपूर्वार्धवक्रता', दूसरा प्रकार। विशेष परिवृत्त-दे०—'अर्ध-टोप', तीसरा।

विशेषोक्ति-विरोधमूलक अर्थालंकार, यह अलंकार भामह आदिक प्राचीनोंसे स्वीकृत रहा है। भामह तथा उद्भटके अनुसार नमस्त तथा समग्र शक्तियोंके उपस्थित रहनेपर भी फलप्राप्ति न होनेका कथन इसमें होता है। मम्मट तथा विश्वनाथने मक्षिप्त करके उसका लक्षण—'अखण्डेषु कारणेषु फलावच' तथा 'सति हेतौ फलामावो।' (का० प्र० १० - १०८, सा० द० १० - ६७) दिया है, अर्थात् समस्त

कारणोंके होते हुए भी कार्यके न होनेका कथन। मम्मटने इसके तीन और विश्वनायने अन्योंका अनुसरण करके दो भेद दिये हैं। हिन्दीके आचार्योंने प्रायः जयदेवके अनुकरणमें इसके भेद नहीं दिये हैं, पर उनके लक्षणोंपर मम्मट और विश्वनायका प्रभाव है—‘जहाँ परिपूरन हेतुते प्रगट होत नहि काज’ (ल० ल० २०९)। इसी प्रकारके लक्षण भूषण, दास, तथा पद्माकर आदिके हैं। जहाँ अविकल कारणके होते हुए भी कार्यका न होना वर्णित हो वहाँ विशेषोक्ति अलंकार होता है। विभावनामें कारणके अभावमें भी कार्यकी उत्पत्ति कही जाती है और विशेषोक्तिमें कारणके रहनेपर कार्यकी अनुत्पत्ति कही जाती है। विशेषोक्ति तीन प्रकारकी होती है।

प्रथम विशेषोक्ति—अनुक्तनिमित्ता—जहाँ कार्यकी अनुत्पत्तिका कारण नहीं कहा जाता। उदा०—‘लिखनि बैठि जाकी सवी गहि गहि गरव गरूर। भये न केते जगतके चतुर चितेरे कूर।’ (वि०स० ३४७)। यहाँ चित्र न बनानेका कारण वर्णित नहीं है। द्वितीय विशेषोक्ति—उक्तनिमित्ता—जहाँ कार्यकी अनुत्पत्तिका कारण कहा जाय—‘त्यो-न्यो प्यासोई रहत ज्यो-ज्यो पियत अघाई। सगुन सलोने रूपकी जु न तुपा बुझाई।’ (वि० स० ४१७)। यहाँ आँखोंकी पिपासा शान्त न होनेका कारण वर्णित है। तृतीय विशेषोक्ति—अचिन्त्यनिमित्ता—जहाँ कार्यकी अनुत्पत्तिका कारण अचिन्त्य है—‘जदपि चवायनि चीकनी चलति चहूँ दिसि सैन। तऊ न छाड़त दुहुनके हँसी हँसिले नैन।’ (वि० स० ३३६), यहाँ व्याघात होते हुए भी नयनोंकी परस्पर सलग्नताका कारण वर्णित नहीं है। वस्तुतः तृतीय भेद प्रथम भेदमें अन्तर्विष्ट माना जा सकता है और उनके आचार्योंने तो विशेषोक्तिका केवल एक ही प्रकार प्रतिपादित किया है। मम्मटने तीनों भेदोंका वर्णन किया है। इस अलंकारकी व्याख्या करते हुए उद्योतकारने लिखा है कि इसमें एक विशेष, अर्थात् असाधारण कारणके रहते कार्यका अभाव प्रतिपादित किया जाता है। —ध० प्र० शा०

विश्वरन्धनवोढा (नायिका)—विश्वरन्धका शब्दार्थ है विश्वस्त, निर्भीक, शान्त, दृढ तथा विश्वासप्राप्त। सर्वप्रथम भानुदत्तने मुग्धाके स्वतन्त्र भेदके रूपमें स्वीकार किया और इनके अनुकरणपर हिन्दीमें मतिराम, दास तथा पद्माकर आदिने। वेनी प्रवीन, भानु तथा सीतल आदिने इसे शात-यौवनाके भेदके रूपमें माना है। विशेषके लिए दे०—‘नायिका-भेद’। भानुदत्तने इने ‘सप्रश्रया’ लिखा है, जिसका अर्थ है विनय तथा विश्वासके सहित। मतिराम, जो नवोढा ‘प्रीतम-सों परतीति’ प्रकट करती है उसे विश्वरन्धनवोढा मानते हैं। पद्माकरने शब्द बदल दिये हैं—‘पतिकी कछु परतीति’ जो हृदयमें धारण करे। इस नायिकामें भय तथा लज्जाका भाव कम हो जाता है और वह अपने पतिकी ओर किंचित् आकर्षित होती है। भानुके अनुसार इसके हृदयमें निकट रहनेपर भयप्रीति उत्पन्न होती है, पर दूर रहनेपर मिलन-लालसा बलवती होती है। मतिरामने परिस्थितिके माध्यमसे नायिकाके विश्वरन्ध भावकी अभिव्यक्ति किया है—‘कान्हके बोल मैं कान न दीनो सो गेहकी देहरीपे धरि

आयी।’ (रसरज २८)। पद्माकरने उदाहरणमें केवल परिभाषाकी व्याख्या की है—‘जाहि न चाह कहुँ रतिकी सु कछु पतिकी पतियान लगी है।’ (जगदि० १ ४०)। लज्जाप्राया अथवा सलज्जरति—केशव और देवके ये भेद किंचित् अन्तरके साथ विश्वरन्धनवोढा माने जा सकते हैं। पर इस भेदमें नायिका अधिक निर्भीक अकित की गयी है। केशवके अनुसार इस नायिकामें लाजके साथ पतिसे प्रीति बढ़ानेकी बात होती है और इस प्रकार मुग्धत्वके साथ विश्वरन्ध भावकी स्थिति स्वीकृत हुई है। केशवकी इस नायिकामें लज्जा और प्रीति समान है—‘मैं भरि चित्त तऊ चितयो न रही गडि नैननि लाज निगोड़ी।’ (र० प्रि० ३ २५), पर देवकी सलज्जरति नायिकामें लज्जा ऊपरी ही जान पड़ती है—‘नेकहू क्यों न लला सकुचौ जिय जागत है गुरु लोग लजाहू।’ (भा० वि० नायिका)। रीतिकाव्यमें विश्वरन्धनवोढाके वर्णनमें नारीके रति सम्बन्धी प्रारम्भिक मनोभावोंका चित्रण किया गया है, पर भावात्मक अभिव्यक्तिके स्थानपर बाह्य परिस्थितियोंका अंकन ही अधिक हुआ है।

विश्लेषण (analysis)—मोटे तौरपर किसी कृतिके विश्लेषणके अर्थ हैं उसके विभिन्न अवयवोंका अलग-अलग तथा उनके पारस्परिक सम्बन्धोंका विवेचन। अर्थ-तत्त्वोंका निरूपण तथा स्पष्टीकरण विश्लेषणके व्याख्यात्मक पहलू हैं। स्पष्टीकरण(एक्सप्लिकेशन)का क्षेत्र एक तो शब्दोंके साधारण और निहित अर्थोंकी स्थापना, वाक्य-विन्यास, वैदग्ध्य आदिको विचारना है तथा दूसरा गूढ़ या सद्ग्रन्थ तात्पर्योंको सम्पूर्ण कृति या लेखककी मूल धारणाओंके आधारपर निश्चित करना है। विश्लेषण द्वारा ही प्रतीकों या रूपकोंके विभिन्न अभिप्रायोंका संश्लेषण सम्भव होता है तथा वे तमाम तरीके जिनसे किसी शब्द-समूहका भाषामें सही अन्वय निर्धारित किया जाता है। आधुनिक वाक् विश्लेषण (वर्बल एनालिसिस) या अर्थ-विज्ञान- (सिमेण्टिक्स)के अन्तर्गत भाषाके विविध तत्त्व—शब्द, अर्थ, ध्वनि, प्रतीकात्मकता आदिका जो अध्ययन हो रहा है उसकी व्युत्पत्ति और परम्परा यद्यपि प्राचीन अलंकार-शास्त्रसे सम्बन्धित है, तथापि उसकी नवीनतम प्रवृत्ति वैज्ञानिक विश्लेषणको अपनाती है।

सौन्दर्यशास्त्रमें—मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोणसे—सौन्दर्यानुभूति मनकी सौन्दर्यान्मुख अवस्था-विशेषसे उपजती है, जिसमें हम अपने ललित पूर्वग्रहोंका आरोप रचनेवाली वस्तुपर करते हैं, फलतः इस अवस्थापर दो दृष्टिकोणोंसे विचार किया जा सकता है—(१) कला-वस्तुके उन रूपोंका विश्लेषण जो सौन्दर्यान्मुख मनको सौन्दर्यानुभूति कराते हैं तथा (२) सामान्य मानसिक अवस्थाके सन्तुलनमें सौन्दर्यान्मुख मनका विश्लेषण।

विश्लेषणकी, जो मूलतः वैज्ञानिक पद्धति है, काफी आलोचना होती रही है। कुछ लोगोंका मत है कि विश्लेषण काव्यकी ऋजु संवेदनामें बाधक होता है और इसकी नीरस समीक्षा-विधि असाहित्यिक है। इस मतके विरोधी विश्लेषणके समर्थनमें दलील रखते हैं कि उसके द्वारा ही साहित्यके विविध अंगोंपर सम्यक् प्रकाश डालकर हम कृति-

को अन्तरात्मानक पहुँच पाते हैं तथा व्यापक आनन्दके भागी होते हैं। विवादास्पद होते हुए भी विश्लेषण-पद्धति भाषाशास्त्र, सौन्दर्यशास्त्र तथा आधुनिक साहित्यालोचनामें (जिसका एक बड़ा हिस्सा मनोविज्ञानसे प्रभावित है) अपना विशिष्ट स्थान बना चुकी है। —कु० ना०

विश्लेषणात्मक आलोचना-प्रणाली-प्रस्तुत शब्द अंग्रेजीके 'एनालिटिकल' का समानार्थी है। अंग्रेजीका एनालिटिकल शब्द भी 'एनालिटिक' शब्दका विशेषण है, जिसका अर्थ होगा विश्लेषण सम्बन्धी, विश्लेषणात्मक। हिन्दीमें इसे विवेचनात्मक, वैज्ञानिक आदि कहा गया है।

साहित्यशास्त्रका दृष्टिकोण कुछ विद्वानोंने गैलीके आधारपर किया है—विश्लेषणात्मक एवं संयोगात्मक। शब्दको व्याख्यासे ही स्पष्ट है कि प्रस्तुत प्रणालीका मुख्य उद्देश्य होगा रचनाका बौद्धिक परीक्षण। इस प्रणालीका आलोचक भावना या आवेशकी अपेक्षा ज्ञान एवं विवेकसे अधिक काम लेता है। अकारण अथवा निराधार वह न तो किसीकी प्रशंसा करता है और न निन्दा। इसके लिए वह इतिहास, मनोविज्ञान, दर्शन, समाजशास्त्र, सौन्दर्यशास्त्र एवं वैज्ञानिक नियमोंका अवलम्बन लेता है। कभी कलात्मक सौष्ठवपर विचार करते हुए सौन्दर्यवादी दृष्टिकोणको अपनाता है, तो कभी तन्त्रवादी आलोचनाका सहारा लेता है। नारायण यह कि इस पद्धतिमें अनेक प्रकारकी आलोचनाओंका समावेश हो जाता है।

प्रस्तुत आलोचना-प्रणाली कृतिकी परीक्षा दो पक्षोंमें करती है—१ कृतिके मूल विषय, भाव, विचार अथवा चिन्तनका परीक्षण, २ प्रकाशनकी रीति या अभिव्यक्ति-पक्षकी परीक्षा।

इस पद्धतिकी सीमाएँ स्पष्ट हैं। साहित्यका क्षेत्र विज्ञानके क्षेत्रसे भिन्न है। विज्ञान निर्धारित क्षेत्रमें काम करता है, साहित्य सम्भावनाओंके पीछे दौड़ता है। परिणामतः आलोचना निर्धारित सीमाओंके बीच घिर जानेमें एकांगी हो जाती है। इस प्रकार एकवर्गीय अध्ययनके कारण साहित्यका व्यापक और सुसंवर्धित स्वरूप विच्छिन्न हो जाता है।

रोमाण्टिक युगके बाद ज्ञानके अन्य क्षेत्रोंकी भाँति आलोचनापर भी विज्ञानका यथेष्ट प्रभाव पड़ा। फ्रेंच आलोचकोंने डार्विनके स्व-प्रगतिवाद (self-evolution) को आलोचनाके क्षेत्रमें ग्रहण किया। टैनने आलोचनाके लिए इतिहासका सहारा लिया। सेण्ट विफने व्यक्तिकी प्रमाण माना। इस प्रकार वैज्ञानिक नियमोंके आधारपर साहित्यका वर्गीकरण हुआ और कार्य कारणके पारस्परिक सम्बन्धकी महत्त्व दिया गया। रिचर्ड्सको ब्रैडले जैसे समर्थ प्रतिपक्षीके सामने खड़ा होना था, फलतः उन्होंने इसी पद्धतिका अनुसरण किया। टी० एस० इलियट, स्पेन्सर, काडवेल, रूकस, मैथ्यू आर्नाल्ड आदि अनेक आलोचकोंने इस शैलीको विकसित किया।

मस्कून साहित्यके पाँचों सम्प्रदाय वैज्ञानिक विश्लेषणके आधारपर ही खड़े हैं। मस्कूनमें केवल आलोचनाके क्षेत्रमें ही वैज्ञानिक होनेकी आवश्यकता नहीं समझी गयी वरन् सर्वात्मक क्षेत्रमें भी समझी गयी। वामनने तो

अविवेकीको काव्यका अधिकारी ही नहीं माना।

हिन्दीमें रामचन्द्र शुक्ला नाम सर्वप्रथम आयेगा। उनकी धारणा है कि कवियोंकी विशेषताओंका अन्वेषण और उनकी अन्तःप्रकृतिकी छानबीन करनेवाली उच्च कोटिकी समालोचनाका प्रारम्भ तृतीय उत्थानमें आकर हुआ। समीक्षाका अर्थ अच्छी तरह देखना और विचार करना है। वह जब होगी तब विचारात्मक ही होगी। उस तरह वे इस पद्धतिके सर्वश्रेष्ठ आलोचक ठहरते हैं। अन्य आलोचकोंने कृष्णशंकर शुक्ल, विश्वनाथप्रसाद मिश्र, गुलाब राय, रामकुमार वर्मा, सत्येन्द्र तथा देवराज प्रमुख हैं। उच्च शिक्षासे सम्बद्ध होनेके कारण इन लोगोंने विश्लेषणकी ही अपनाया है। आजकी हिन्दी आलोचना निश्चय ही वैज्ञानिक होती जा रही है। —रा० कृ० स०

विषय-विरोधमूलक अर्थालंकार। मम्मटने इस अलंकारके जिन चार भेदोंकी चर्चा की है उनमेंसे दोका आधार रुद्रका विषय निरूपण है (का० ल० १. ४५) तथा अन्य दोकी समानाख्याके लक्षणमें है (अ० स० ५० १६५)। उनके अनुसार—१ जहाँ दो सम्बद्ध रूपसे विवक्षित पदार्थोंकी, उनकी विलक्षणताके कारण, परस्पर ही अनुपपन्नता प्रतीत हो, २ कर्ताकी क्रियाका फल मिलना तो अलग रहा, उल्टे जो मिले वह एक अनर्थ हो, ३ कार्यके गुणसे कारणके गुणका विरोध प्रतीत हो, ४ कार्यकी क्रियासे कारणकी क्रिया भी विपरीत लगे (का० प्र० : १० : १२६-१२७)। 'साहित्यदर्पण' तथा 'कुवलयानन्द' ने तीन भेद माने हैं—१ कार्य-कारणके गुण एक-दूसरेके विरोधी हों, २ प्रयत्न विफल हो, साथ ही कुछ अनिष्ट भी हो, ३ प्रतिकूल वस्तुओंमें सम्बन्ध (सा० द० १०. ७०)। हिन्दीके आचार्योंने प्रायः इनका अनुसरण करके दूसरे तीन भेद माने हैं; भामह, दण्डी आदि प्राचीन आचार्योंने इस अलंकारकी चर्चा नहीं की है। पीछे चलकर रुद्र, मम्मट आदिने इसका वर्णन किया है। भोजने इसका अन्तर्भाव विरोधमें माना है। मतिरामके अनुसार इसके तीन भेद हैं—१. 'जहाँ न है अनुरूप द्वै, तिनकी घटना होय।' २. 'जहाँ वरनिये हेतुते, उपजन काज विरूप।' ३. 'इष्ट अर्थ उद्यम हि ते, तहँ अनिष्ट है जाय।' (ल० ल०. २२१, २२४, २२६)। जसवन्त सिंह, दास, पद्माकर आदि अनेक आचार्योंने इसी प्रकार लक्षण दिये हैं। भूषणने जयदेवके समान एक भेद दिया है।

उदा०—प्रथम विषय—'नाँधत नाँधत घोर घने वन हारि परे यों कहे मनो कूँचे। राजकुमार कहाँ सुकुमार कहाँ विकरार पहार ने ऊँचे?' (शि० भू० २०८)। यहाँ अन्तिम पंक्तिमें कहाँके प्रयोग द्वारा कोमल राजकुमारों और कठोर पर्वतोंके बीचका वैपन्य प्रदर्शित किया है। द्वितीय विषय—'सहज सल्लस सुधरार रीझ्यो मेरो मन, डोलत है तेरी अद्भुतकी तरंगमें। सेत सारी ही सी सव सौतें रंगी स्याम रंग, सेत सारी ही सी स्याम रंगे लाल रंगमें।' (ल० ल० २२५), यहाँ सेत सारीसे स्याम तथा लाल रंगमें रंगना वैपन्य है। तृतीय विषय—'अरं परै न करै हियो, खरं जरै पर जाय। लावति घोरि गुलाबर्षा मलै मिलै घन मार।' (वि० २०. ५०९), यहाँ विरहिणी कहती है

कि मलय चन्दन और कपूरके शीतलोपचारसे उसकी जलन और भी बढ़ती है। अथवा—‘तो कटाच्छ उर मम दुरयो, तिमिर केसमें जाइ। तहँ बेनी व्याली टस्यौ कीजै कहा उपाय।’ (का० नि० . १३), यहाँ मन रक्षार्थ गया था, पर उल्टे ढसा गया। पण्डितराजने केवल इष्टकी अप्राप्तिमें भी यह अलंकार माना है, कुछ आचार्य इष्टके प्राप्तिपूर्वक अनिष्टकी प्राप्तिमें भी इस अलंकारकी अवस्थिति मानते हैं। मम्मटने कारणके गुणसे कार्यके गुणके और कारणकी क्रियासे कार्यकी क्रियाके विरोधमें विषमके जो तृतीय और चतुर्थ प्रकार माने हैं, वस्तुतः ये तृतीय विषमके ही प्रपञ्च हैं। —ध० ब्र० शा०

विषयपरक (काव्य)—दे०—‘वस्तुनिष्ठ’ (काव्य)।

विषयप्रधान (काव्य)—दे०—‘वस्तुनिष्ठ’ (काव्य)।

विषयिप्रधान (काव्य)—दे०—‘स्वात्मनिष्ठ’ (काव्य)।

विपाद १—प्रचलित तैत्तिरीयमेंसे एक सचारी भाव। मनको दुःख होनेका दूसरा नाम विपाद है। इसके विभाव एव अनुभाव भरतने निम्नलिखित प्रकारसे दिये हैं—आरब्ध कार्यमें असफलता, दैवयोग-दुर्घटनासे यह भाव उत्पन्न होता है। उत्तम वर्गके व्यक्ति सहायकोंकी खोज एव सफलताके साधनोंकी चिन्तासे और मध्यम वर्गके व्यक्ति उत्साहभग, अनुताप तथा विश्वास द्वारा इसकी अभिव्यक्ति करते हैं। पर अधम व्यक्ति पुरपाथहीन एवं निष्क्रिय हो जाते हैं, उनका मुख सूखने लगता है और वे पश्चात्ताप करते रह जाते हैं। इसके अतिरिक्त निद्रा, दीर्घश्वास एव विचारमग्न रहनेसे इस भावकी अभिव्यक्ति करते हैं (ना० शा० . ७ ६८ ग)। सारांश यह कि व्यक्तिका बल एव सत्त्व मन्द पड़ जाता है या नष्ट हो जाता है, इस ‘सत्त्वसक्षय’का नाम ही विपाद है (द०रू० ४ ३१)।

नाट्यशास्त्रके गद्यके साथ जो आर्या हैं उसमें ‘दैवव्यापत्ति’ समस्त पदकी व्याख्या ही प्रतीत होती है। उसमें बताया है कि या तो चोरी हो जानेसे अथवा राज्यमें आपत्ति आनेसे भी यह भाव उत्पन्न होता है। विश्वनाथने ‘उपायके आभाम’से ‘सत्त्वसक्षय’को ‘विपाद’ सचारी माना है (सा० द० . ३ ६७)। हिन्दीके आचार्योंने इसीकी छाया अपने लक्षणमें ग्रहण की है—‘फुरै न कछु उद्योग जहँ, उपजै अति ही सोच। ताहि विपाद बखानहीं।’ (जगद्दि० ४९७), देवने इसीको ‘दुःख’ कहा है।

पद्माकरका उदाहरण है—‘सोच न हमारे कछु त्याग मनमोहनके, तनको न सोच जो पै यों ही जरि जाइहै। कहै पद्माकर न सोच अव एहू यह, आइहै तो आइहै न आइहै न आइहै।’ (वही ४९८)। इसमें गोपियोंके विपादका वर्णन है। इसी प्रकार तुलसीदासकी पक्तियोंमें—‘का सुनाइ विधि काह सुनावा। का दिखाइ चह काह दिखावा।’ (रा०च०मा० . २ ४८)।

विपादकी अभिव्यक्तिकी दृष्टिसे व्यक्तियोंके तीन वर्गोंमें विभाजनका अनुकरण, ‘दशरूपक’के लेखक धनजय (अतएव विश्वनाथ)की छोड़कर, भरत मुनिका अनुसरण करनेवाले सभी काव्यशास्त्रियोंने किया है, जिनमें ‘नाट्यदर्पण’के लेखक रामचन्द्र गुणचन्द्र, ‘प्रतापरुद्रयशोभूषण’के रचयिता विधानाथ (अतएव नंजराजयशोभूषणके लेखक) एव ‘भाव-

प्रकाश’के लेखक शारदातनय प्रमुख हैं। यद्यपि ‘प्रतापरुद्रयशोभूषण’ एव ‘मन्दारमरन्दचम्पू’में सामान्यतः ‘दशरूपक’की कारिकाओंको ही उद्धृत किया है, तथापि भरतके ‘त्रिविध अनुभावों’का भी उल्लेख है। हिन्दी काव्यशास्त्रके लेखक कदाचित् दशरूपककारका अनुसरण कर विपादका सामान्य लक्षण एवं उदाहरण देते हैं। देवने उत्तम, मध्य तथा नीचका क्रम माना है और उनके अनुसार लघु चिन्ता, अप्रसाद तथा महाशोक भेद स्वीकार किये हैं (भाव० सचारी)। परिस्थितियों प्रतिकूल होनेपर भिन्न प्रकारके व्यक्तियोंपर उनका विभिन्न प्रभाव ही होता है, अतः भरत द्वारा प्रतिपादित त्रिविध अनुभाव उचित और लौकिकानुभवानुकूल ही हैं। इस त्रिविध वर्गमें ‘स्थितप्रज्ञ’का स्थान इसलिए नहीं है कि वह इस प्रकारके भौतिक प्रभावोंसे परे है, ये सचारी भाव केवल रसिक-हृदयके ही हैं। वास्तवमें विपाद शोकमूल है, चाहे वह व्यक्त हो अथवा अव्यक्त। अतः यह दुःखात्मक मनोभाव है। —ज० कि० व०

विपाद (विपादन) २—अर्थालंकार, यह गौण अलंकार प्रहर्षण अलंकारका प्रतिद्वन्दी है। यह अलंकार जयदेवके द्वारा विवेचित है—‘इष्यमाणविरुद्धार्थसम्प्राप्तिस्तु।’ (चन्द्रालोक ५ ५०), अर्थात् जहाँ इच्छितके विरुद्ध अर्थकी प्राप्ति हो। हिन्दीके आचार्योंने प्रायः जयदेव तथा ‘कुवलयानन्द’के आधारपर इसे अपनाया है। मतिराम, भूषण, दास, पद्माकर आदिने इसकी परिभाषा लगभग समान दी है—‘जहाँ चित चाहे काजते उपजत काज विरुद्ध।’ (शि० भू० २१७) अथवा—‘चित चाहते उलटो कछु है जाय।’ (का० नि० १५)। उदा०—‘वैर कियो सरजा सिवसों यह नौरंगके न भयो मन भायो। फौज पठायो हुती गढ लेनको गाँठहुके गढ कोट गँवायो।’ (शि० भू० २१८)। बिहारीका दोहा भी विपादनका सुन्दर उदाहरण है—‘रात दिवस हौसैं रहित, मान न ठिकु ठहराय। जेतो औगुन हँदिये, गुनै हाथ परि जाय।’ (वि० सं० ४५३)। यहाँ प्रेमगविता नायिका मान तो करना चाहती है, किन्तु कर नहीं पाती है, क्योंकि नायकमें जितना ही वह अवगुण हँदती है उतना ही उसके गुण उसे हाथ लगते हैं। —ध० ब्र० शा०

विष्कम्भ, विष्कम्भक—यह अर्थोपक्षेपका एक भेद है। दशरूपककारने इसकी परिभाषा देते हुए लिखा है—‘वृत्तवर्तिष्यमाणाना कथाशाना निदर्शक। सक्षेपार्थस्तु विष्कम्भो मध्यपात्रप्रयोजिन।’ (द०रू० : १५९), अर्थात् रूपकमें विष्कम्भ भूत और भविष्यकी घटनाओंका सूचक होता है। इसमें मध्यम पात्रों द्वारा सक्षेपमें कथाओंकी सूचना दी जाती है। यह अकके आदिमें रहता है।

विष्कम्भ दो प्रकारका होता है—शुद्ध और संकीर्ण। एक या दो मध्यम पात्रोंवाला विष्कम्भ शुद्ध और मध्यम तथा अधम श्रेणीके पात्रों द्वारा प्रयुक्त विष्कम्भ संकीर्ण या मिश्र कहा जाता है।

यहाँ स्मरण रखना चाहिये कि विष्कम्भमें मध्यम श्रेणीके पात्रोंका होना अत्यन्त आवश्यक है। संकीर्ण या मिश्र विष्कम्भमें यदि दोनों पात्र अधम कोटिके होंगे तो

प्रवेशक अर्थोपक्षेपक हो जायगा। संकीर्ण विष्कम्भमें कमने कम एक पात्र तो मध्यम श्रेणीका होना ही चाहिये। (दे०—‘प्रवेशक’।)

भारतेन्दु हरिश्चन्द्रकी ‘चन्द्रावली नाटिका’के प्रथम अंकके आठमें विष्कम्भ है। इसमें शुक्रदेव और नारद नक्षत्रमें कथाश्रुती सूचना देते हैं। —व० मि०

विस्मय (आश्चर्य)—अद्भुत रमका स्थायी भाव विस्मय या आश्चर्य है। भरतका कथन है कि विस्मय माया, इन्द्र-जाल, असाधारण कर्म, उत्कृष्ट चित्रों तथा अन्य कलाकृतियों आदि विभावों द्वारा उत्पन्न होता है (ना०शा० . ७ . २५ग)। मानुदत्तने ‘रसतरंगिणी’में उन विभावों अथवा कारणोंको चमत्कार शब्दमें समाहित कर दिया है। उनके अनुसार चमत्कारके दर्शन, स्पर्शन अथवा श्रवणसे उत्पन्न मनोविकार विस्मय है। साहित्यदर्पणकारने कुछ अधिक व्यवस्थित ढंगसे यह कहा है—‘विविधेषु पदार्थेषु लोकसीमातिवर्तिषु। विस्फारद्वेत्तसो यस्तु स विस्मय उदाहृतः।’ (३ . १८०), अर्थात् लोककी सीमासे अतिक्रान्त, अलौकिक सामर्थ्यसे युक्त किसी वस्तुके दर्शन आदिने उत्पन्न चित्तके विस्तारको विस्मय कहते हैं।

विस्मयके मूलमें मनोविधानियोंने जिज्ञासाकी प्रवृत्ति मानी है। अतएव इसका समावेश बौद्धिक भावनाओंमें होता है, क्योंकि इसमें अनुभूतिके साथ साथ बुद्धिकी विचारणा भी जागरित होनी है। दार्शनिक एव विज्ञानवेत्ता इसीके माध्यमसे जीवन एव जगत्के रहस्योंके उन्मीलनमें प्रवृत्त होते हैं। किन्तु साहित्यके आचार्योंने अनुभूतिकी ही प्रधानता दी है, क्योंकि वही चर्चणीय है, उसीका आस्वादन हो सकता है। लोकोत्तर वस्तु अथवा व्यापारके साक्षात्कारने चित्त चमत्कृत होता है, अर्थात् साधारणता अथवा सामान्यतासे विपरीत कोई निराली वस्तु हमारे अन्तःकरणको अभिभाविन करती है और हमें अपने निरालेपनसे हैरानीमें डाल देती है। इससे चित्तका प्रमादन ही होता है, क्योंकि दुःखदायी अद्भुत विषय चित्तको उसकी लौकिकता-अलौकिकताकी ओर टिकने नहीं देगा। अतएव विस्मय सुखात्मक भाव है। हासको उत्पन्न करनेवाले वैपरीत्य अथवा निरालेपनमें फिर भी एक प्रकारकी साधारणता रहनी है, जो विनोदका भाजन बनती है, लेकिन विस्मयका निरालापन सर्वथा लोकोत्तर होता है, जो चित्तको हलके विनोदमें आलोकित करनेकी अपेक्षा उमे चकित या हैरान ही अधिक करता है। जटता, टैन्स, चिन्ता, वितर्क, हर्ष, चपलता इत्यादि विस्मयके साथ सहचार करनेवाले व्यभिचारी हैं। उदा०—‘तव देखी मुद्रिका मनोहर, राम नाम अंकित अनि सुन्दर। भक्ति चित्त मुदरी पहिचानी। हर्ष विपाद हृदय अकुलानी।’ (रा० च० मा० . ५ . १३) यहाँ विस्मय भावमात्रकी व्यञ्जना है, स्थायीकी पुष्टि नहीं हो सकी है। —र० ति०

विहंगम-मार्ग-दे०—‘पिपीलिका-मार्ग’।

विहसित-दे०—‘हास्य रस’।

विहृत-दे०—‘स्वभावज अलंकार’, दसवाँ।

वीणा—योग-साधनामें इस समस्त कायाको वीणाकी उपमा दी जाती है। सिद्धोंने इसे ‘हेरुक वीणा’ कहा है,

जिसमें सूर्य और चन्द्र (ललना-रसना-रूपी) दो तूँवे लगे हैं (चर्यापद)। गोरखबानीमें ध्यान और गुरुको दो तूँवे माना गया है, जिसमें चैतन्यकी ढण्डी लगी है। इसी रूपककी कवीरने ग्रहण किया है—‘जोगिया तनकौ तन्त्र बजाऊ। चन्द्र सूर दोउ तूँवा करिउ चित चेतनकी दाँडी। सुषमन तन्ती वाजन लागी इह विधि तृपणा खाँडी।’ (क०ग्र०)। —ध० वी० मा०

वीथी—वीथीका अर्थ है पक्ति। इस रूपकके नामकरणका कारण यह प्रतीत होता है कि इसमें उदात्तकसे मार्दवतक तेरह अंग पक्तिवद्ध होकर आते हैं। भरत मुनिका मत है कि इसका अभिनय दो अथवा एक पात्रके द्वारा होता है। वे पात्र उत्तम, मध्यम अथवा अधम कोटिके होते हैं। इसमें एक अंक होता है और कोई भी रस आ सकता है। धनजय और विश्वनाथका मत है कि शृंगारकी अधिकताके कारण इसमें कैशिकी वृत्ति होती है। इसमें मुख और निर्वहण सन्धियाँ होती हैं और अर्थप्रकृतियाँ सभी विद्यमान होती हैं (सा० द० . ६ . २५३-५६)। मागरनन्दीका मत है कि यह रूपक तीन पात्रोंसे अभिनीत होता है। उन्होंने उदाहरणके लिए ‘वकुल-वीथी’का नामोल्लेख किया है। वीथीके सन्बन्धमें प्रायः सभी आचार्य एक बातपर बल देते हैं कि इसमें तेरह वीथ्यगोंको अवश्य नियोजित करना चाहिये। उन्होंने तेरह वीथ्यगोंका क्रम बताते हुए कहा है कि उदात्तक और अवगलित तो प्रस्तावनाके प्रकरणमें आते हैं और शेष इसके उपरान्त। अवशिष्ट वीथ्यगोंका क्रम इस प्रकार है—प्रपञ्च, त्रिगत, छल, वाक्कोलि, अधिवल, गण्ड, अवस्यन्दित, नालिका, प्रहेलिका, असत्य-प्रलाप, व्याहार, मृदव।

कोहल नामक आचार्य ऐमे हुए हैं, जिनका मत यह है कि इन तेरह लास्यागोंका होना अनिवार्य नहीं। शारदातनय उनके मतका उल्लेख करते हुए कहते हैं ‘भवेयुर्वा न वेत्यस्या लास्यागान्याह कोहल’ (मा० प्र० . ८ . ५० . २५१)। नाट्यदर्पणकारने शकुकाका मत देते हुए लिखा है कि उनके मतके अनुसार वीथीका नायक अधम कोटिका नहीं हो सकता। अन्यथा प्रहसन, भाण आदि हास्य रसप्रधान रूपकोंमें विटादि अधम नायकोंकी क्या उपादेयता रहेगी? दो पात्रोंकी उक्ति-प्रत्युक्तिमें जब वैचित्र्य आ जाता है तो वीथी रूपक बनता है और एक पात्र जब आकाशमापितके द्वारा कथोपकथन करता है तो वीथी रूपककी रचना होती है (ना० द० . ५० . १३३)। —द० जो०

वीप्सा—एक शब्दालंकार, आदर, घृणा, हर्ष, शोक, विसयादिवोधक भावोंको प्रभावशाली रूपमें व्यक्त करनेके लिए शब्दोंकी पुनः-पुनः आवृत्ति। सर्वप्रथम भिखारी-दासके ‘काव्यनिर्णय’में यह ‘वीप्सानुप्रास’के रूपमें मिलता है—‘एक शब्द बहु बार जहँ, हरपादिके होइ’ (१९)। आधुनिक विवेचकोंमें केटिया, मगवान्डीन तथा रामदहिन मिश्रने इसपर विचार किया है।

देवका यह सुन्दर उदाहरण है—‘रीझि रीझि रहसि-रहसि हैंसि-हँसि उठै, मॉनै भरि ओँझ भरि कहत दई-दई। मोहि-मोहि मोहनको मन भयो राधामय, राधा मन



मोहि-मोहि मोहन मयी-मयी।' भाषामें गति लानेके लिए इस अलंकारका प्रयोग प्राय कवियोंने किया है, किन्तु रीतिकालीन कवियोंमें 'देव'को यह अलंकार विशेष रूपसे प्रिय रहा है।

—वि० स्ना०

**वीर १**—वज्रयानी सिद्धोंने नायकके लिए 'वीर' शब्दका प्रयोग किया है, जिसकी व्याख्या 'दोहाकोष'में इस प्रकार मिलती है कि चित्त वज्र-प्रशोषाय योगसे जो महाराग द्वारा विरागका दमन करता है उसे वीर कहते हैं, वह मकरन्द पान करता है और महासुख-चक्रमें रमणी **महामुद्रा नैराश्या** रूपी नायिकाका उत्साहपूर्वक उपभोग करता है।

—ध० वी० भा०

**वीर २**—मात्रिक समछन्दका एक भेद, जिसका आलङ्कार नाम भी प्रसिद्ध है। इस छन्दकी लयका विकास लोक-वीर-गीतियोंसे सम्बद्ध होना चाहिये, यही कारण है कि जगनिकके 'आलङ्कार'का लोकमें इतना प्रचार हो सका। इसके प्रत्येक चरणमें १६, १५की यतिसे ३१ मात्रा और अन्तमें ग-ल (SI) रहता है (भानु छ० प्र० पृ० ७२)। यह मात्रिक सवैयाका भेद माना जाता है, अतः इसका नाम वीर सवैया भी है। प्रायः वीर रसमें प्रयुक्त होनेके कारण सम्भवतः इसे वीर नाम दिया गया है। यह छन्द वर्णनात्मक है और सभी प्रकारके वर्णनोंमें प्रयुक्त हुआ है। पर वीर रसके ओजस्वी वर्णन इसमें अधिक उभरते हैं—'वीस कदमके तहँ अन्तरमें, गोला चलै दनाक-दनाक। गोला लागै जेहि हाथीके, मानो चोर सँधि मा जाय' (आलङ्० पथरीगढ़० पृ० ३०५)।

यह उल्लेखनीय बात है कि अन्य वीरकाव्योंमें इस छन्दका प्रायः अभाव है। इससे भी यह कल्पना दृढ़ होती है कि इस छन्दकी लय लोकगीतोंके निकट है। सुन्दरदासने 'सुन्दरविलास'के एक अंग (विपर्यय शब्दके अंग)में इसका प्रयोग किया है—'अन्धा तीन लोकको देखै, वहिरा सुनै बहुत विधि नाद'। इसी प्रकारकी लय कबीरके कुछ पदोंमें है और ये एक प्रकारसे आध्यात्मिक वीरतासे सम्बद्ध हैं। पद-शैलीके अन्तर्गत इसका प्रयोग प्रचलित रहा है, क्योंकि तुलसी, सूर, मीराके पदोंमें व्यापक रूपसे प्रयोग मिलता है। इस छन्दकी गति चरणके प्रारम्भमें उठती जान पड़ती है, पर अन्ततक पहुँचते-पहुँचते एकाएक गिर जाती है। इसी कारण पदकी गेयताके साथ इसमें लम्बे वर्णन तथा भावोंकी व्यञ्जना सफलतापूर्वक की जा सकती है—'वेद कमल मुख परसति जननी, अक लिये सुत रतिकर स्याम।' (सू० सा० . समा पृ० ७७५)। आधुनिक कालमें लोकप्रियताके कारण इस छन्दको रामायणकी कथाके लिए राधेश्याम कथावाचकने अपनाया है। श्यामनारायण पाण्डेयके वीरकाव्योंमें इसकी लय अपनायी गयी है तथा अन्य प्रबन्धकारोंने भी इसका प्रयोग किया है।

**वीरकाव्य**—'वीर' शब्द-मूलतः शूर अथवा योद्धाके लिए प्रयुक्त होता है। अतः वीरकाव्यके अन्तर्गत उन समस्त काव्योंको सम्मिलित किया जा सकता है, जिनका आधार ऐतिहासिक घटनाएँ हैं या जिनमें आश्रयदाताओंकी कीर्ति, युद्धसज्जा, गर्वोक्तियाँ, युद्ध एवं वीरतापूर्ण कार्य कलापूर्ण चित्रण किया गया हो। हिन्दी वीरकाव्यका निर्माण चारणों,

भाटोंके अतिरिक्त अन्य जातियोंके कवियोंने भी किया है। इसकी रचना पिंगल और ङिगल—हिन्दीके दोनों साहित्यिक रूपोंमें हुई है।

वीरकाव्य-धाराका विकास एवं विकास भारतकी विचित्र राजनीतिक परिस्थितियोंमें हुआ है। हर्षकी मृत्यु (६४७ ई०)के उपरान्त उत्तरी भारतमें राजनीतिक अव्यवस्था एवं विघटनका काल आरम्भ हुआ। देश छोटे-छोटे राज्योंमें विभाजित हो गया, जो एकता अथवा पारस्परिक सम्पर्कके किसी भी सिद्धान्तसे सूत्रबद्ध नहीं थे। कश्मीर, कन्नौज, अजमेर, दिल्ली, महोबा, मालवा, गुजरात, जोधपुर, मेवाड़, बीकानेर, जयपुर, ओड़छा, पन्ना आदि प्रमुख राज्य थे, जिनमें विभिन्न राज्यपरिवार शासन करते थे। उधर ७१२ ई० में मुसलमानोंके आक्रमण भारतपर प्रारम्भ हो गये थे। महमूद गजनवी और मुहम्मद गोरीके विविध अभियानोंने कतिपय देशी राज्योंका अन्त कर दिया था। १२०६ ई० में मुसलमानी शासनकी दिल्लीमें नींव पड़ गयी। अलाउद्दीन आदि कई शक्तिशाली सुलतानोंने हिन्दू राज्योंसे लोहा लिया। १५२६ ई० में बाबरने मुगल साम्राज्य स्थापित किया। अकबरके शासनकाल (१५५६-१६०५ ई०)में भयंकर युद्धोंके बाद राणाप्रताप आदिको छोड़कर शेष राज्योंने मुगल साम्राज्यकी अधीनता स्वीकार कर ली। इन राज्योंके हिन्दू राजा मुगल सेनामें रहकर अन्य हिन्दू राज्योंका अन्त करनेमें लग गये। औरंगजेबकी कट्टर और हिन्दू विरोधी नीतिके कारण राजस्थान, मुन्देल-खण्ड, महाराष्ट्र, पंजाब आदिने मुसलमानी सत्ताके विरुद्ध विद्रोह आरम्भ कर दिया। इस प्रकार भारतके हिन्दू राज्य परस्पर लड़ते थे, मुसलमानोंसे लोहा लेते थे तथा उनकी सेवामें रहकर साम्राज्यके शत्रुओंके विरुद्ध वीरता प्रदर्शित करते थे। इस प्रकार इनके युद्ध पड़ोसी राज्योंका अन्त करने, स्वतन्त्रताकी समाप्त करने, राज्य-विस्तार एवं सुन्दरियोंके अपहरणके लिए हुआ करते थे। इनके आश्रित कवि इन युद्धोंमें दिखलायी गयी वीरताका चित्रण करते थे।

हिन्दी साहित्यके आरम्भके समय देशमें सिद्ध, नाथ आदि विभिन्न धार्मिक पन्थ वर्तमान थे। बौद्ध धर्मका हास हो चुका था। जैन धर्म सीमित घेरेके अन्दर सन्तुष्ट था। ब्राह्मणमत पूर्णतया प्रतिष्ठित हो चुका था। रामानुज, मध्व, रामानन्द, बल्लभ आदि आचार्योंने शनै-शनै सगुण भक्तिका समस्त देशमें प्रसार कर दिया था। नामदेव, कबीर, दादू आदिने हिन्दू और मुसलिम भावनाओंसे समन्वित विचारधाराको अपना लिया था। फलस्वरूप भक्तिकालमें वीरकाव्य-धारा कुछ मन्द पड़ गयी थी। वीरकाव्यके ग्रन्थोंपर इस धर्म-भावनाका स्पष्ट प्रभाव परिलक्षित होता है। अधिकांश कवियोंने अपने नायकोंको ईश्वरावतार, गो ब्राह्मण पालक, हिन्दू धर्म-रक्षक आदिके रूपमें चित्रित करके धर्म-दया-दानवीरके रूपमें पाठकोंके समक्ष रखा है।

तत्कालीन समाजव्यवस्था सामन्तशाही पद्धतिपर आधारित थी। दरबार वैभव एवं सामन्तकालीन सस्कृतिके केन्द्र थे। आमोद-प्रमोदमय जीवन व्यतीत किया जाता था। मदिराका प्रचार था। मास-भक्षणका प्रचलन था।

अन्त पुरमें स्त्रियोंकी नरल्या अधिक होती थी। द्यूत क्रीडा, मृगया, संगीत एवं नृत्य मनोरजनके प्रमुख साधन थे। अधिक नौकर रखनेकी प्रथा थी। दासता वर्तमान थी। उक्तोच स्वीकार किया जाता था। मध्यम श्रेणीके लोग सुखी थे। निम्नवर्गका जीवन दुःखी और कष्टमय था। हिन्दुओंमें सती, बाल-विवाह और पर्दा-प्रथा प्रचलित थी। इस धाराके कवियोंने अपने ग्रन्थोंमें यथास्थान इन सामाजिक परिस्थितियोंका चित्रण किया है।

वीरकाव्यके आरम्भिक कालमें अपभ्रंश भाषामें सिद्ध एवं नाथ साहित्य निर्मित हो रहा था तथा प्राकृतमें जैन रचनाएँ लिखी जा रही थीं। लोकभाषाओंमें भी काव्य-सर्जन आरम्भ हो गया था। ये लोक-भाषा-ग्रन्थ अपभ्रंश, प्राकृत आदिकी साहित्यिक प्रवृत्तियोंसे प्रभावित रहते थे। वीरके अतिरिक्त शृंगार, नीति आदि विविध विषयोंकी रचनाएँ भी हुआ करती थीं। उस युगमें एक ओर सत्कार-त्यागी कवि थे, जो प्रमुखतः धार्मिक साहित्य-साधनाको ही अपने जीवनका एकमात्र लक्ष्य बनाये हुए थे, दूसरी ओर राज्याश्रित कवि विभिन्न विषयपरक साहित्यसर्जन कर रहे थे। भक्तिकालमें वीरकाव्य-धारा मन्थर गतिमें बढ़ती हुई रीतिकालमें प्रबल वेगसे उसके समानान्तर प्रवाहित होती रही। आधुनिक कालके प्रारम्भमें भी नवीन विचार-समन्वित वीरकाव्य लिखनेका प्रयास किया गया था। वैसे वीरकाव्यकी परम्परा आदि तथा मध्यकालमें ही विशेष रूपसे विकसित हुई है।

वीरकाव्यके अधिकांश ग्रन्थ 'रासो' (दि०) कहलाते हैं। रासो 'राम' शब्दसे बना है, जिसका अर्थ ग्वालोक्री क्रीडा तथा भाषामें शृंगारवद्ध रचना है। अतएव रासो उस ग्रन्थको कहते हैं, जिसमें किनी राजाकी कीर्ति, विजय, युद्धवीरता आदिका विस्तृत वर्णन मिलता है। कुछ ग्रन्थोंके नाम छन्दोंपर भी रखे गये हैं, यथा, 'पावूजीरा दूहा'।

इन कृतियोंकी रचनाएँ महाकाव्य, खण्डकाव्य तथा मुक्तक-रूपमें मिलती हैं। आश्रयदाताओंकी अतिशयोक्तिपूर्ण प्रशंसाने इनके कथानकोंको अधिक अस्वाभाविक बना दिया है। कुछ ग्रन्थोंमें विविध विषयोंकी लम्बी सूचियाँ वर्तमान हैं, जिनके मूलमें पाण्डित्य-प्रदर्शनकी प्रवृत्ति है। ऐतिहासिक कथानकमें पौराणिक एवं काल्पनिक घटनाओंके सम्मिश्रणसे रोचकता और सजीवताका समावेश हो गया है। धार्मिक उपदेश, प्रकृति-वर्णन, देवी शक्ति, शकुनापशकुन, मृगया आदिके चित्रणोंसे जीवनके विभिन्न अंगोंकी झाँकी देखनेको मिलती है। कुछ कवियोंने ऐतिहासिक तथ्योंकी पूर्णरूपेण रक्षा की है।

पात्रोंमें कुछ विशिष्ट गुण ही प्रदर्शित किये गये हैं। नायक मृगया, अस्त्र-शस्त्र-पटुता, सैन्य-संचालन-दक्षता आदि गुणोंसे युक्त हैं। कविपय पात्र सच्ची वीरता, अदम्य उत्साह, अमीम अध्यवसाय एवं वीरताकी प्रतिमूर्ति हैं। छल-कपट, विश्वासघात एवं धूर्तताका प्रतिनिधित्व करने-वाले पात्र भी द्रष्टव्य हैं। सूदन, मान आदि कवियोंने विपक्षियोंके चित्रणमें पर्याप्त सहायभूति दिखलायी है। नारीके दो रूप मिलते हैं। एक रूप शृंगारिक भावनाका प्रतीक, उद्दीपक, साधनामें बाधक और कर्तव्यविमुख

करनेवाला है। दूसरा रूप अत्यन्त उज्ज्वल और महान् है। वह इस रूपमें सच्ची क्षत्राणी, सती, साध्वी, माता और पत्नीके रूपमें अंकित की गयी है।

इन ग्रन्थोंमें वीर रसके चारों प्रकार—युद्ध, दान, दया और धर्मका सफल चित्रण हुआ है, पर प्रधानता युद्ध और दानवीरकी है। चन्द, भूषण और सूर्यमल्लको वीर रस-चित्रणमें अधिक सफलता मिली है। वीरके साथ शृंगारका भी वर्णन किया गया है। कहीं-कहींपर शृंगार औचित्यकी सीमाका उल्लंघन कर गया है, पर अधिकांशतः वह मर्यादित ही रहा है। वीरत्स, रौद्र तथा भयानक रसोंका भी अच्छा परिपाक हुआ है। यत्र-तत्र अन्य रसोंके भी उदाहरण मिल जाते हैं।

'शिवराजभूषण' आदि कुछ ग्रन्थ आचार्यत्वकी प्रेरणासे लिखे गये हैं। शेष ग्रन्थोंमें कुछ विशिष्ट अलंकारोंका ही प्रयोग हुआ है। अनुप्रास, श्लेष, यमक, उपमा, रूपक, अतिशयोक्ति, वयण-सगाई आदि प्रमुख अलंकार हैं।

छन्दोंकी विविधता एवं परिवर्तनशीलताके लिए चन्द, सूदन और सूर्यमल्ल विशेष उद्देखनीय हैं। दूहा (दोहा), कवित्त (छप्पय), चौपाई, गीतिका, सवैया, श्रोटक, तोमर आदिका अधिक प्रयोग हुआ है। छन्दोंके नामों एवं लक्षणोंमें परिवर्तन करने तथा नव-छन्द-निर्माणकी प्रवृत्ति भी दृष्टि-गोचर होती है। सस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश, राजस्थानी आदिके छन्दोंका प्रचुरतासे प्रयोग किया गया है। छन्दोंकी सख्या एवं मौलिकताकी दृष्टिसे हिन्दीकी अन्य कोई धारा इतनी महत्त्वपूर्ण नहीं है, जितनी वीरकाव्य-परम्परा।

उद्दीपनकी दृष्टिसे पटु वृत्त वर्णन हुआ है, जिसमें प्रकृतिके उत्तापक और उत्तेजक रूप मिलते हैं। इस प्रसंगमें ऐश्वर्य एवं विलासमय कार्य-कलापोंकी योजना की गयी है। प्रकृतिके स्वस्थ और सयत रूपके भी यत्र तत्र दर्शन होते हैं।

इनकी रचना-शैलीमें वर्णनात्मक पद्धतिकी प्रधानता है। सवादोंके प्रयोगमें नाटकीय त्वरा और सरसताका समावेश हो गया है।

पिंगल भाषाकी रचनाओंमें अपभ्रंश, राजस्थानी, उर्दू, फारसी, बुन्देलखण्डी, मराठी, वसवाड़ी आदिके प्रचलित शब्दोंका स्वतन्त्रतासे प्रयोग हुआ है। इन भाषाओंके व्याकरणकी छाप भी वर्तमान है। शब्दोंकी तडक-भड़क एवं तोड़-मोड़ भी देखनेमें आता है। कुछ कृतियोंमें शैली और भाषाका निखरा हुआ, परिमार्जित और सजीव रूप मिलता है। कतिपय कवियोंने पिंगल और ढिंगलपर असाधारण अधिकारका परिचय दिया है।

नीचे इस धाराके पिंगल और ढिंगलके कुछ प्रतिनिधि कवियोंके जीवन एवं ग्रन्थोंका संक्षिप्त परिचय दिया जा रहा है—

पिंगलके कवि—चन्दवरदायी (११६८-११९० ई०?)—कहा जाता है कि ये अजमेर और दिल्लीके पृथ्वीराज चौहान (मृत्यु ११९२ ई०)के आश्रित थे। इन्होंने 'पृथ्वीराजरासो'की रचना की है, जिसमें ६९ समय और एक लाख छन्द हैं। इसमें पृथ्वीराज द्वारा हिन्दू राजाओं तथा मुहम्मद गौरीसे लड़े गये विविध युद्धोंका वर्णन किया

गया है। कुछ विद्वान् इसे ऐतिहासिक दृष्टिसे अप्रामाणिक बतलाते हैं। सर्वतो, घटनाओं आदिकी अशुद्धताके कारण वे इसे १६वीं शताब्दीकी रचना मानते हैं। वास्तवमें यह साहित्यिक कृति है। अनैतिहासिक होनेसे इसका साहित्यिक महत्त्व कम नहीं हो जाता। इसकी भाषा राजस्थानी मिश्रित ब्रजभाषा है, जिसपर प्राकृत, अपभ्रंश, अरबी, फारसीका भी पर्याप्त रंग चढ़ा हुआ है। साटक, दोहा, पदरिया, गाहा, तोमर, भुजंगी आदि छन्द प्रयुक्त हुए हैं, पर कवित्त, छप्पयकी सख्या सबसे अधिक है। वीर रसकी प्रधानता है। शेष रस गौण हैं। राजपूतोंके शौर्य, उनकी डावाँडोल स्थिति, पतनादि, मुसलमानोंकी धर्मान्धता एवं वर्वरताका जैसा वर्णन रासोमें मिलता है वैसा अन्यत्र दुर्लभ है।

जगनिक (११५३ ई०)—ये महोदयेके राजा चन्देलेके आश्रित बतलाये जाते हैं। इनका बनाया हुआ वीर रस-प्रधान 'आवह-खण्ड' नामक गीतिकाव्य विख्यात है। इसकी कोई प्रामाणिक प्रति प्राप्त नहीं है। यह रचना बड़ी लोकप्रिय है। इसका साहित्यिक मूल्य इतना ही है, जितना कि जनसाधारणकी रुचिके अनुसार वर्णनका है। भावोंके विकासके साथ इसकी भाषामें भी अन्तर हो गया है।

केशव (१५५५-१६१७)—हिन्दीके प्रथम आचार्य केशव ओढ़छा दरवारमें रहते थे। इन्होंने वीर रसके तीन ग्रन्थ लिखे हैं—१ 'रत्नवाणी'में ५२ छन्दोंमें रत्न सिंहकी वीरताका अच्छा परिपाक हुआ है। २ 'वीरसिंहदेवचरित'(१६०८ ई०)में वीरसिंहदेवके अकबरके विरुद्ध युद्धों और स्वातन्त्र्य-संग्रामका चित्रण है। इसमें ऐतिहासिक तथ्यों एवं वर्णनात्मक शैलीका प्राधान्य है। ३ 'जहाँगीर-जसचन्द्रिका'(१६१२ ई०)में जहाँगीरकी प्रशंसा की गयी है।

भूषण—ये तिकवाँपुर, कानपुर-निवासी रत्नाकर त्रिपाठीके पुत्र थे। चित्रकूटके रुद्र सोलंकीने इन्हें भूषणकी उपाधिसे विभूषित किया था। शिवाजी (१६२७-८० ई०) तथा छत्रसाल बुन्देला (१६४९-१७३१ ई०) इनके आश्रय-दाता थे। इन्होंने निम्नलिखित ग्रन्थ लिखे हैं—१ 'शिवराज-भूषण'(२० २९ अप्रैल, १६७३ ई०)में ३८४ छन्द हैं। यह अलंकार-ग्रन्थ है। दोहोंमें अलंकारोंकी परिभाषा दी गयी है। कवित्त और सवैयाओंमें उदाहरण हैं, जिनमें शिवाजीके धीरतापूर्ण कार्य कलापोंका चित्रण है। २ 'शिवावावनी'में ५२ छन्दोंमें शिवाजीका यशोगान है। ३ 'छत्रसालदशक'के दस छन्दोंमें छत्रसाल बुन्देलाका गुणगान है। ४ फुटकर छन्द विविध व्यक्तिविषयक हैं।

भूषणकी कविता वीर रस प्रधान है। कवित्त और सवैया इनके अत्यन्त प्रिय छन्द हैं। इन्होंने वर्णनात्मक शैलीका बहुत कम आश्रय लिया है। इनकी शैली विवेचनात्मक एवं संश्लिष्ट है। ब्रजभाषामें रचना की है। विदेशी शब्दोंका प्रयोग मुसलमानोंके प्रसंगमें अधिक पाया जाता है। दरवारके प्रसंगमें भाषाके खड़े रूपके भी दर्शन होते हैं।

मान—ये जैन यति और मेवाड़के महाराणा राज सिंह-(१६२९-८० ई०)के आश्रित थे। इन्होंने 'राजविलास'(२० १६७७ ८० ई०) लिखा है। इसके १८ विलानोंमें मेवाड़-

राजवंशके आरम्भसे राजसिंहकी मृत्युतकका इतिहास वर्णित है। मानने कल्पना और अतिशयोक्तिसे अधिक काम लिया है। इसकी रचनामें वीर एवं शृंगारकी प्रधानता है। 'राज-विलास'में राजस्थानीके छन्दोंका अधिक प्रयोग हुआ है। वर्णनात्मक शैलीकी अधिकता है। इसकी भाषा ब्रज है, जिसपर राजस्थानीका पूर्ण प्रभाव है।

लालकवि-गोरेलाल—ये छत्रसाल बुन्देलाके दरवारी कवि थे। इन्होंने 'छत्रप्रकाश'(२० १७१० ई०)में छत्रसालके पूर्वजोंसे आरम्भ करके उनके १७१० ई० तकके वृत्तका वर्णन किया है। दोहा, चौपाई छन्दोंमें वीर रसका सुन्दर परिपाक हुआ है। ऐतिहासिक दृष्टिसे यह एक महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ है। इसकी ब्रजभाषापर बुन्देलीका प्रभाव है।

सूदन—ये मथुरावासी चौबे वसन्तके पुत्र थे। भरतपुरके सुजान सिंह, 'सूरजमल' इनके आश्रयदाता थे। सूदनके 'सुजानचरित'में सात जग हैं, जिनमें सूरजमलके १७४५ ई० से १७५३ तकके युद्धोंका वर्णन है। आरम्भमें पूर्ववर्ती एवं समकालीन १७५ कवियोंका उल्लेख किया गया है। विभिन्न विषयोंका विस्तृत वर्णन देखकर कविकी असाधारण योग्यताका आभास मिल जाता है। यथास्थान सभी रसोंका प्रयोग हुआ है; पर वीर रस और तद्विषयक उपकरणोंकी ही प्रधानता है। सस्कृत, अपभ्रंश, प्राकृत, राजस्थानी, हिन्दी आदिके १०३ प्रकारके छन्दोंका सफल प्रयोग किया गया है। इनकी भाषा ब्रज है, जिसपर पंजाबी, डिंगल, मारवाड़ी आदिका यथेष्ट प्रभाव है। कवित्त और सवैयाओंमें भाषाका अधिक निखरा हुआ रूप दिखलाई देता है।

पद्माकर(१७५३-१८३३ ई०)—इनका जन्म सागरमें हुआ था। सागर, जैतपुर, दतिया, सतारा, जयपुर, उदयपुर, आदि राजदरबारोंमें इन्हें अच्छा सम्मान मिला था। १. 'जगद्धिनोद'—नायिका-भेदका एक प्रसिद्ध ग्रन्थ है। इसके आरम्भमें महाराजा जगतसिंहका यशोगान किया गया है। इन पद्योंकी गणना वीरकाव्य-धारामें की जा सकती है। २. हिम्मत बहादुर विरूदावली(२० १७९२ ई०)में हिम्मत बहादुर और अर्जुन सिंह नौनेके युद्धका आँखों देखा वर्णन है। ३. 'प्रतापविरूदावली'में महाराजा प्रताप सिंह 'ब्रजनिधि'का यशोगान है। पद्माकरकी शैली वर्णनात्मक अधिक है। इन्होंने वाष्पाडम्बरोंका अधिक आश्रय लिया है। भाषाकी दृष्टिसे ये अधिक सफल हुए हैं।

जोधराज—ये नीमराणा(अलवर)के राजा चन्द्रमानके आश्रित थे। इनके पिताका नाम बालकृष्ण था। जोधराजने 'हम्मीररासो'(२० का० १८२८ ई०)में रणथम्भोरके हम्मीर और अलाउद्दीनके युद्धोंका वर्णन किया है। इसपर अ.दिसे अन्ततक 'पृथ्वीराजरासो'का प्रभाव वर्तमान है। कविने यथावसर मौलिकताका भी परिचय दिया है। भावानुरूप शैली-परिवर्तनसे सजीवताका सम्मिश्रण हो गया है। वीर और शृंगार रसोंका सुन्दर चित्रण हुआ है। इसकी भाषा ब्रज है, जिसपर राजस्थानी, फारसी आदिकी स्पष्ट छाप है। तुलसीके रामचरितमानसकी भाषाका भी कविने पूर्ण अनुकरण किया है।

डिंगलके कवि-पृथ्वीराज(१५४९-१६०० ई०)—ये बीकानेरके राव कल्याणमलके बेटे थे। इन्होंने भक्ति और

शृंगारपरक 'दिलि किसन रुक्मिणी' की रचना की है। इनके वीर रसात्मक गीत प्रसिद्ध हैं। ये उच्च कोटि के कवि और योद्धा थे। पिंगल और डिंगल, दोनों में रचना करने थे। डिंगल भाषा के कवियों में इनका बहुत ऊँचा स्थान है।

दुरसाजी (१५३५-१६५८ ई०)—वगड़ी, जोधपुर के ठाकुर प्रताप सिंह ने इन्हें पाला था। यह अच्छे योद्धा और कवि थे। दुरसाजी राजस्थान के अत्यन्त यशस्वी और लोक-प्रिय कवि हैं। इनकी प्रमुख रचना 'विलुट्टहत्तरी' है। इसके अतिरिक्त इनके लिखे फुटकर गीत और कवित्त राजस्थान में बहुत प्रसिद्ध हैं। इनकी भाषा विशुद्ध डिंगल का उत्कृष्ट उदाहरण है। कविता बहुत सरल एवं दर्पपूर्ण है तथा हिन्दू धर्म की महिमा से उद्भूत है। इनकी रचना में वही बल, वही गति और उत्तरी ही प्रचण्डता पायी जाती है जिनकी राठौर पृथ्वीराज की कविता में।

वीरमाण (१६८८-१७३५ ई०)—ये जोधपुर के महाराजा अमर सिंह के आश्रित थे। इन्होंने 'राजरूपक' में अमर सिंह और गुजरात के शेर विलुट्ट साँके अहमदाबाद के युद्ध (१७३० ई०) का वर्णन किया है। यह ४६ प्रकाशनों में विभक्त है। इतिहास के लिए यह एक अत्यन्त उपयोगी रचना है। इसकी भाषा उत्कृष्ट डिंगल है।

वाँकीदास (१७७१-१८३३ ई०)—ये जोधपुर के महाराजा मान सिंह के आश्रित थे। वाँकीदास संस्कृत, फारसी, डिंगल तथा ब्रज के अच्छे जानकार थे। इन्होंने विविध विषयों के २७ ग्रन्थ, बहुत से फुटकर गीत तथा इतिहास-विषयक लगभग २८०० वार्ताएँ, कहानियाँ लिखी हैं। वीर रस सन्दर्भों इनके ग्रन्थों में हैं—१ 'सुरजाल भूषण'—इसमें चित्तौड़गढ़ की प्रशंसा, जयमल और पत्ता की कीर्तिका वर्णन है। २ 'जेहल जस-जड़ाव' में कच्छभुज के प्रसिद्ध दानवीर राजा जेहल (जैमल = जेहा) का यशोगान है। ३ 'सिन्धराव छत्तीसी' में गुजरात के राजा मिद्धराज की वीरता, दान आदिका वर्णन है। ४ 'सूर छत्तीसी' में वीरों की प्रशंसा, वीरता, धैर्य आदिका चित्रण है। ५ 'वीरविनोद' में वीरों के कार्य-कलापों, युद्ध आदिका उल्लेख है। वाँकीदास की गणना डिंगल भाषा के प्रथम श्रेणी के कवियों में की जाती है। इनकी भाषा प्रौढ़, परिमार्जित एवं सरस है, वर्णन शैली सुघर और स्वाभाविक है।

सूरजमल (सूर्यमल्ल १८१५-१८६३ ई०)—ये बूँदी के राजा कवि थे। सूरजमल पिंगल और डिंगल, दोनों में रचना करते थे। इनके वीर रसात्मक ग्रन्थों में हैं—१ 'वंश-भान्कर' में बूँदी राज्य का पञ्चात्मक इतिहास पिंगल भाषा में लिखा गया है। २ 'वलवन्त-विलाम' में रतलाम के महाराजा वलवन्त मिहका चरित्र ब्रजभाषा में चित्रित है। ३ 'वीर-मनसई' अपूर्ण है। यह डिंगल भाषा में वीर रस का प्रधान ग्रन्थ है।

इनकी रचनाओं में काव्यपक्ष और कलापक्ष का सफल निर्वाह हुआ है। इन्होंने वीर-वीरांगनाओं की मनोदशाओं का भावप्रधान वर्णन भी किया है और उनके युद्ध, पराक्रम, आतंक आदिका कलात्मक चित्रण भी, विशेषकर रणभूमि की विकरालता, युद्ध की भयकरता आदिका मार्मिक,

सजीव और स्वाभाविक वर्णन किया है।

उक्त कवियों के अतिरिक्त निम्नलिखित कवियों की रचनाएँ भी उल्लेखनीय हैं—

पिंगल के कवि—श्रीधर (१४०० ई०) 'रणमल-छन्द'; दलपत मिश्र (दौलत मिश्र-१६७३-१७०३ ई० ?)—'सुमाणरासो', जटमल (१६२३ ई०)—'गोरावाढली कथा', हूँगरसी (१६५३ ई०)—'शत्रुसालरासो', कुम्भकण (६६७५ ई०)—'रतनरासो', दयाल (१६८०-९८ ई०)—'राणारामो', श्रीधर (मुरलीधर, १७१३ ई०)—'जगनामा', नन्ददाम (१७४५)—'जगविलाम', सोमनाथ (१७३३-५३ ई०)—'सुजान विलास', किशनजी (१८०० ई०)—'भीमविलाम'।

डिंगल के कवि—शिवदास (१४०८ ई०)—'अचलदास खीचीरी वचनिका'; सूजाजी (१५३१-४१ ई०)—'राव जैतमीरो छन्द', केशवदास (१६२४ ई०)—'गुणरूपक', करणीदास (१७४३ ई०)—'सूरजप्रकाश', 'विद्ध सिणगार', मुरारिदान (१८३८-१९०७ ई०)—'वंशभान्कर', 'वंश-समुच्चय', मुरारिदान (१८८३ ई०)—'जसवन्तजसोभूषण', 'जमवन्त-भूषण' अन्तिम दोनों कवियों ने पिंगल और डिंगल, दोनों भाषाओं में रचना की है।

वीरकाव्य के उपर्युक्त सक्षिप्त विवेचन से यह निष्कर्ष निकलता है कि हिन्दी के शैशवकाल से ही वीरकाव्यात्मक रचनाएँ लिखी जाती रही हैं। भारतीय सभ्यता, संस्कृति एवं धार्मिक भावनाओं की अमर निधि इस काव्यधारा में सुरक्षित है। हिन्दू जातिके स्वातन्त्र्य-मन्त्रम, आत्म-बलिदान और त्याग के चरमोत्कर्ष का ऐमा मन्व्य रूप हिन्दी साहित्य की अन्य धारा में मिलना दुष्कर है। साथ ही भारत के इतिहास के पुनर्निर्माण में भी वीरकाव्य से पर्याप्त योगदान मिल सकता है। (दे०—'लोकगाथा', 'साहित्यिक गाथा'।)

[सहायक ग्रन्थ—(१) राजस्थानी भाषा और साहित्य मोतीलाल मेनारिया, (२) हिन्दी वीरकाव्य (१६००-१८०० ई०) • टीकम सिंह तोमर।] —टी० सि० तो०

वीरगाथा—दे०—'लोकगाथा', 'साहित्यिक गाथा'।

वीरगीत—दे०—'लोकगाथा', 'साहित्यिक गाथा'।

वीरपूजा—वीरपूजा मनुष्य की एक नैसर्गिक आदिम भावना मानी जाती है, जो वर्तमान व्यावसायिक युग में भी विभिन्न रूपों में प्रकट होती है। वीरपूजा की मूलगत भावना आदर और भय के सम्मिश्रण से बनी है। इन भावनाओं का एक बाह्य प्रतीक होना है, जिसे वीर अथवा हीरो कहते हैं। उसी के प्रति सम्मान और श्रेय का प्रदर्शन वीरपूजा है। (दे०—'फासिज्म', 'अभिनायकवाद') —रा० म० त्रि०

वीर रस—शृंगार के साथ स्पर्धा करनेवाला वीर रस है। शृंगार, रौद्र तथा वीररस के साथ वीरको भी भरत मुनि ने मूल रसों में परिगणित किया है। वीर रस से ही अद्भुत रस की उत्पत्ति बतलायी गयी है। वीर रस का वर्ण स्वर्ण अथवा गौर तथा देवता इन्द्र कहे गये हैं। यह उत्तम प्रकृतिवालों से सम्बद्ध है तथा इसका स्थायी भाव 'उत्साह' है—'अथ वीरो नाम उत्तमप्रकृतिरुत्साहात्मकः।' (ना०शा० : ६, ६६ग)। भानुदत्त के अनुसार, पूर्णतया परिष्कृत 'उत्साह'

अथवा सम्पूर्ण इन्द्रियोंका प्रहर्ष या उत्फुल्लता वीर रस है, 'परिपूर्ण उत्साह सर्वेन्द्रियाणां प्रहर्षो वा वीरः ।' (र०त०) । हिन्दीके आचार्य सोमनाथने वीररसकी परिभाषा की है— 'जब कवित्तमें सुनत ही व्यंग होय उत्साह । तहाँ वीर रस समझियो चौविधिके कविनाह ।' (र०पी०नि०) ।

सामान्यतया रौद्र एव वीर रसोंकी पहचानमें कठिनाई होती है । इसका कारण यह है कि दोनोंके उपादान बहुधा एक दूसरेसे मिलते-जुलते हैं । दोनोंके आलम्बन शत्रु तथा उद्दीपन उनकी चेष्टाएँ हैं । दोनोंके व्यभिचारियों तथा अनुभावोंमें भी सादृश्य है । कभी कभी रौद्रतामें वीरत्व तथा वीरतामें रौद्रवत्ता आभास मिलता है । इन कारणोंसे कुछ विद्वान् रौद्रका अन्तर्भाव वीरमें और कुछ वीरका अन्तर्भाव रौद्रमें करनेके अनुमोदक हैं, लेकिन रौद्र रसके स्थायी भाव क्रोध तथा वीर रसके स्थायी भाव उत्साहमें अन्तर स्पष्ट है । भोजराजके अनुसार प्रतिकूल व्यक्तियोंमें तीक्ष्णताका प्रबोध क्रोध है तथा कार्यारम्भमें स्थिरता और उत्कट आवेश उत्साह है—'प्रतिकूलेषु तीक्ष्णस्य प्रबोध क्रोध उच्यते । कार्यारम्भेषु सरम्भ स्थैयानुत्साह इष्यते ।' (स०क० ५ १४०) ।

क्रोधमें 'प्रमोदप्रातिकूल्य' अर्थात् प्रमाताके आनन्दको विच्छिन्न करनेकी शक्ति होती है, जब कि उत्साहमें एक प्रकारका उल्लास या प्रफुल्लता वर्तमान रहती है । क्रोधमें शत्रु-विनाश एव प्रतिशोधकी भावना होती है, जब कि उत्साहमें धैर्य एव उदारता विद्यमान रहती है । क्रोधाविष्ट मनुष्य उछल-कूद अधिक करता है, लेकिन उत्साहप्रेरित व्यक्ति उमग सहित कार्यमें अनवरत अग्रसर होता है । क्रोध प्रायः अन्धा होता है, जब कि उत्साह परिस्थितियोंको समझते हुए उनपर विजय-लाभ करनेकी कामनासे अनुप्राणित रहता है । क्रोध बहुधा वर्तमानसे सम्बन्ध रखता है, जब कि उत्साह भविष्यसे ।

क्रोध एव उत्साहके उपर्युक्त भेदोंको ध्यानमें रखनेपर रौद्र रस एव वीर रसके भेदको समझा जा सकता है । यों तो रौद्रमें भी उत्साह संचारी रूपमें आ सकता है, क्योंकि उत्साह विस्मयके साथ सभी रसोंमें मक्रमण कर सकता है, 'उत्साहविस्मयो सर्वरसेषु व्यभिचारिणौ ।' (र०त०) । वीर रसमें भी क्रोध समाविष्ट हो सकता है, तथापि रौद्रमें यह उत्साह अत्यन्त क्षीण होकर दब जाता है और क्रोध ही आस्वाद्य रहता है तथा वीरमें आनेवाला क्रोध केवल 'अमर्ष' व्यभिचारी होता है और उत्साह स्थायी ही उत्कटतापूर्वक आस्वादित होता है । अतएव रौद्र एव वीर, दोनोंकी पृथक् पृथक् सत्ता है और एकमें दूसरेको अन्तर्भूत नहीं किया जा सकता ।

लेकिन उत्साहको आधुनिक मनोविज्ञानियोंने प्रधान भावोंमें गृहीत नहीं किया है, क्योंकि उत्साहसे आलम्बन एव लक्ष्य स्फुट एव स्थिर नहीं रहते । यद्यपि साहित्यशास्त्रियोंने प्रतिमल्ल, दानपात्र एव दयापात्रको उत्साहका आलम्बन बताया है, तो भी भावके अनुभूति कालमें इन व्यक्तियोंकी ओर वैसा ध्यान नहीं रहता है जैसा अन्य भावोंके प्रतीतिकालमें उनके आलम्बनभूत व्यक्तियोंकी ओर रहता है । फिर, जैसा ऊपर कहा गया है, उत्साह

सभी रसोंमें मंचार करता है । रतिमें भी उत्साह हो सकता है और भयमें भी । अभिनवगुप्तने तो उत्साहको शान्त रसका भी स्थायी माना है । इन कारणोंसे कुछ लोग उत्साहको वीर रसका स्थायी भाव नहीं मानते हैं । रौद्रके साथ वीरको समाधत्त करनेके प्रयत्नमें वे 'अमर्ष'को वीरका स्थायी मान लेते हैं । निन्दा, आक्षेप, अपमान इत्यादिके कारण उत्पन्न चित्तका अभिनिवेश अर्थात् स्वाभिमानका उदबोध अमर्ष है । लेकिन वीर रसके कतिपय स्वरूपोंमें (युद्धवीरके अतिरिक्त अन्य रूपोंमें) अमर्षका लवलेश भी दृष्टिगत नहीं होता । 'उदाहरणतः कर्मवीर, पाण्डित्यवीर, सत्यवीर इत्यादिमें अमर्ष रोजनेपर नहीं मिलेगा । अतएव अमर्ष वीर रसका स्थायी नहीं माना जा सकता । इधर कुछ लोगोंने 'साहस'को वीरका स्थायी भाव उत्पन्न करनेका उद्योग किया है । वास्तवमें उत्साहमें साहस गृहीत हो सकता है, क्योंकि साहसमें एक निर्भीक वीरता पायी जाती है, जो उत्साहका भी महत्त्वपूर्ण अंग है । लेकिन उत्साहको साहससे पृथक् करनेवाला तत्त्व उमग या उल्लास है, जो साहसमें सदैव वर्तमान नहीं रह सकता है । इस तथ्यको स्पष्ट करते हुए रामचन्द्र शुक्लने ठीक ही कहा है कि 'आनन्दपूर्ण प्रयत्न या उसकी उत्कण्ठामें ही उत्साहका दर्शन हो सकता है, केवल कष्ट सहनेके निश्चेष्ट साहसमें नहीं ।' वीर रसकी निष्पत्तिके लिए वस्तुतः आचार्योंने आश्रयमें प्रहर्ष अथवा उत्फुल्लताकी उपस्थिति आवश्यक मानी है । अतएव उत्साहको ही इसका स्थायी मानना युक्तिमग्न मिथ्य होता है । यह ठीक है कि उत्साह मूल भावोंमें गृहीत नहीं किया जा सकता, लेकिन रामचन्द्र शुक्लके शब्दोंमें—'आश्रय या पात्रमें उसकी व्यजना द्वारा श्रोता या दर्शकको ऐसा विविकित रसानुभव होता है जो और रसोंके समकक्ष है ।' अतएव रस प्रयोजकताके विचारसे उत्साह उपेक्षणीय नहीं हो सकता ।

यह उत्साह वास्तवमें विभिन्न वस्तुओंके प्रति, जीवनके विभिन्न गुणों अथवा व्यवसायोंके प्रति विकसित हो सकता है और इस दृष्टिसे वीर रसके कई भेद हो सकते हैं । आद्याचार्य भरतने वीर रसके तीन प्रकार बताये हैं—दानवीर, धर्मवीर, युद्धवीर । भोजराजने 'सरस्वती-कण्ठाभरण'में धर्मवीरको न मानकर उसके बदले दयावीरका निरूपण किया है । भानुदत्तने भी 'धर्मवीर'को न मानकर युद्धवीर, दानवीर और दयावीर—ये ही तीन भेद बताये हैं । बादमें विश्वनाथने 'साहित्यदर्पण'में धर्मवीरको भी मिलाकर वीर रसको चतुर्विध निरूपित किया है—'स च दानधर्मयुद्धैर्दयया च समन्वितश्चतुर्धा स्यात् ।' (३ २३४) । पण्डितराजने 'रसगंगाधर'में इन चार भेदोंको माना है, किन्तु पाण्डित्यवीर, सत्यवीर, वलवीर, क्षमावीर इत्यादि भेदोंकी सम्भाव्यताका भी निर्देश किया है । हिन्दीके आचार्योंमें देवने युद्धवीर, दयावीर तथा दानवीर—ये तीन ही भेद स्वीकृत किये हैं । अन्य आचार्योंने प्रायः 'साहित्यदर्पण'के चार प्रकारोंको स्वीकृत किया है । हरिऔधने 'रसकलस'में कर्मवीर नामक पाँचवाँ भेद भी उपपादित किया है । इस प्रकार यदि उत्साह अथवा वीरत्वके व्यापकत्वका विचार किया जाय,



तो वीर रस शृंगारके नमकक्ष ठहरता है। आत्मादनीयताको दृष्टिमें रखते हुए 'साहित्यदर्पण'के चार प्रकार ही सर्वमान्य हैं, यद्यपि कतिपय विद्वान् 'युद्धवीर रस'में ही सन्धे उत्साह अथवा शौर्यका प्रस्फुटन सम्भव मानते हैं तथा 'धर्मवीर', 'दानवीर' इत्यादिको गान्ध, भक्ति प्रभृति रसोंमें अन्तर्भूत करते हैं। वीर रसके उपादानोंको समन्वित रूपसे विश्वनाथने निर्दिष्ट किया है—'विविध किये जाने योग्य इत्यादि व्यक्ति आलम्बन विभाव तथा उनकी चेष्टाएँ इत्यादि उद्दीपन-विभाव हैं। युद्ध इत्यादिके सहायक आदि-का अन्वेषणादि इसके अनुभाव हैं। धृति, मति, गर्व, स्मृति, तर्क, रोमाञ्चादि इसके संचारी भाव हैं' (सा० ८० . ३ . २३३, ४)।

हिन्दीके आचार्य कुलपतिने 'रसरहस्य' नामक ग्रन्थमें वीर रसका जो वर्णन किया है वह सरल एवं सुवोध है—'निलि विभाव अनुभाव अरु नचारिनकी भीर। व्यग कियो उत्साह जहाँ कोई रस है वीर। युद्ध दान अरु दया पुनि, धर्म सु चारि प्रकार। अरि बल समर विभाव यह, युद्धवीर विस्तार। वचन अरुणता वदनकी, अरु फूलै सब अंग। यह अनुभाव वखानिये, सब वीररसके रंग।'।

१ युद्धवीरका आलम्बन शत्रु, उद्दीपन शत्रुके पराक्रम इत्यादि, अनुभाव गर्वचक्र उक्तिर्था, रोमाञ्च इत्यादि तथा नचारी धृति, स्मृति, गर्व, तर्क इत्यादि होते हैं। उदाहरण—'निकमत न्यान ते मयूखे प्रलै भानु कैसी, फारे तमनोभसे गयन्दनके जालको। लगति लपटि कण्ठ वैरिनके नागिन-सी, रदहि रिझावै टैं दै मुण्डनिके मालको। लाल छितिपाल छत्रसाल महाबाहु बली, कहाँ लो वखान कर्ता तेरी करवालको। प्रतिभट कटक कटीले केते काटि काटि, कालिका-सी किलक कलेल देति कालको।' (भृषण)। यहाँ शत्रु आलम्बन, शत्रुके कार्य उद्दीपन, तलवारके कार्य अनुभाव तथा गर्व, आवेग, उत्सुकता इत्यादि व्यभिचारी हैं। इनसे परिपोष प्राप्त कर उत्साह स्थायी आत्मादित होता है, जिससे युद्धवीर रसकी निष्पत्ति हुई है। इस सन्बन्धमें यह स्मरणीय है कि युद्धवीर वहाँ होता है, जहाँ पसीना, मुख या नेत्रकी रक्तिमा इत्यादि अनुभाव न हों, क्योंकि ये क्रोधने अनुभाव हैं और इनकी उपस्थितिमें रौद्र रस होगा, वीर नहीं।

२ दानवीरके आलम्बन तीर्थ, याचक, पर्व, दानपात्र इत्यादि तथा उद्दीपन अन्य दाताओंके दान, दानपात्र द्वारा की गयी प्रशंसा इत्यादि होते हैं। याचकका आदर-सत्कार, अपनी दातव्य-शक्तिकी प्रशंसा इत्यादि अनुभाव और हर्ष, गर्व, मति इत्यादि नचारी हैं। उदा०—'जो सन्पति मित्र रावनहिं दीन डिये दस भाध। सो सम्पदा विभीषनहिं सजुचि दीन्ह रघुनाथ।' (रा० च० मा० ५ . ४९ख)। यहाँ विभीषण, आलम्बन शिवके दानका स्मरण उद्दीपन, रामका दान देना तथा उसमें अपने गौरवके अनुकूल तुच्छताका अनुभव करना और इसलिए संकोच होना अनुभाव हैं। धृति, स्मृति, गर्व, औत्सुक्य इत्यादि व्यभिचारी हैं। इनसे पुष्ट होकर उत्साह स्थायी दानवीर रसमें परिणत हो गया है।

३. दयावीरके आलम्बन दयाके पात्र, उद्दीपन उनकी

दीन, दयनीय दशा, अनुभाव दयापात्रसे सान्त्वनाके वाक्य कहना और व्यभिचारी धृति, हर्ष, मति इत्यादि होते हैं। उदा०—'पापी अजामिल पार कियो जेहि नाम लियो सुन ही को नरायन। त्यों पश्चाकर लात लगेपर विप्रदुके पग चौगुने चायन। को अस दीनदयाल भयो दत्तरथके लालमे सुधे सुभायन। दौरे गयन्द उदारिवेको प्रभु बाहन छाडि उपाहने पायन।' (पश्चाकर)। यहाँ गयन्द (हाथी) आलम्बन, गजकी दशा उद्दीपन, गजके उद्धारके लिए दौड़ पड़ना अनुभाव तथा धृति, आवेग, हर्ष इत्यादि व्यभिचारी भाव हैं, इनसे पुष्ट होकर उत्साह स्थायी दयावीर रसमें परिणत हो गया है।

४ धर्मवीरमें वेदशालके वचनों एवं सिद्धान्तोंपर श्रद्धा तथा विश्वास आलम्बन, उनके उपदेशों और शिक्षाओंका श्रवण-मनन इत्यादि उद्दीपन, तदनुकूल आचरण अनुभाव तथा धृति, क्षमा आदि धर्मके दत्त लक्षण संचारी भाव होते हैं। धर्मधारण एवं धर्माचरणके उत्साहकी पुष्टि इस रसमें होती है। उदा०—'रहते हुए तुम-सा सहायक प्रण हुआ पूरा नहीं। इससे सुझे है जान पड़ता भाग्यबल ही सब कहाँ। जलकर अनलमें दूसरा प्रण पालता हूँ मैं अभी। अच्युत सुधिछिर आदिका अब भार है तुमपर सभी।' (मैथिलीशरण गुप्त : ज०व०)। यहाँ अर्जुनका आत्मोक्त भाग्यफल इत्यादिपर विश्वास आलम्बन, प्रणका पूर्ण न होना उद्दीपन, अर्जुनका प्रण-पालनार्थ उद्यत होना अनुभाव और धृति, मति इत्यादि नचारी हैं। इनसे पुष्ट होकर धर्माचरणका उत्साह धर्मवीर रसमें परिपक्व हो गया है।

वीर रस(युद्धवीर)का शृंगार रसके साथ नयोग कवियोंको विशेष प्रिय रहा है। केशवदासके उद्धृत कवित्तमें इसीका चित्र है—'गति गजराज साजि देहकी टिपति बाजि, हाव रथ भाव पति राजि चल चाल सों। राज साज कुलकानि शोच पोच सब मानि, भौहें धनु तानि वान लोचन बिसाल सों। केशोदास मन्द हास असि कुच भट भिरे, भेंट भये प्रतिभट माले नख जाल सों। प्रेमकी कवच कसि साहस सहायक लै, जीति रति रण आजु मदन-उपाल सों।' (र०प्रि०)।

'साहित्यदर्पण'में वीरको शृंगार रसका विरोधी माना गया है, किन्तु 'रसगंगाधर'में इसे शृंगारका अवरोधी कहा गया है। विश्वनाथने भयानक और शान्तके नाथ वीरका विरोध ठहराया है, किन्तु पण्डितराजने केवल भयानकके साथ। वे वीरके नाथ रौद्र रसका अवरोध मानते हैं। वस्तुतः वीर एवं शान्तमें विरोध तथा वीर एवं रौद्रमें मैत्रीभाव मानना युक्तिमग्न प्रतीत होता है।

हिन्दी साहित्यमें रासो ग्रन्थोंका वीरकाव्यकी दृष्टिसे अत्यन्त महत्त्व स्वीकार किया गया है। इनमें कुछ मुक्तकीय वीरगीतके रूपमें उपलब्ध हैं और कुछ प्रबन्धकाव्यके रूपमें। 'दीमलदेवरासो' तथा 'आल्हा-खण्ड' प्रथम कोटिकी और 'सुमानरासो' तथा 'पृथ्वीरानासो' द्वितीय श्रेणीकी रचनाएँ हैं। इनमें 'आल्हा-खण्ड' तो प्रारम्भसे ही जनप्रिय काव्य रहा है तथा उत्तरभारतकी ग्रामीण जनतामें दसके ध्वजके लिए पर्याप्त अनुगम है। भक्तिकाल एवं रीतिकालमें

परिस्थितियोंके परिवर्तनके कारण वीर रसकी धारा सूखती-सी प्रतीत होती है। तथापि, केशवका 'वीरसिंहदेवचरित', मानका 'राजविलास', भूषणका 'शिवराजभूषण', लालका 'छत्रप्रकाश' इत्यादि ग्रन्थोंमें वीर रसका प्रवाह प्रवहमान है। 'रामचरितमानस' यों तो शान्त रस-प्रधान रचना है तो भी राम रावण-युद्धके प्रसंगमें प्रचुर वीर रसकी निष्पत्ति हुई है। भारतमें ब्रिटिश सत्ताकी स्थापनाके अनन्तर जो राष्ट्रीयताकी लहर जनसमुदायमें दौड़ गयी, उसके फल-स्वरूप एक बार पुनः हिन्दी काव्यमें वीर रसकी धारा नव-जीवन सहित बही है। मैथिलीशरण गुप्त, गयाप्रसाद शुक्ल 'सनेही', माखनलाल चतुर्वेदी, 'निराला', 'नवीन', सुभद्रा-कुमारी चौहान, अनूप शर्मा, 'दिनकर', रूपनारायण पाण्डेय इत्यादिने अपनी रचनाओंमें वीर रसका अजस्र प्रवाह प्रवाहित किया है, जिसमें नव-जाग्रत राष्ट्रकी सकल आकांक्षाएँ मूर्तिमती एवं मुखर हो उठी हैं। —२० ति० वृंदावन-लीला-दे०—'लीला'।

वृत्तसुरतगोपना-दे०—'गुप्ता', (नायिका)।

वृत्ति १—[वृत्त+क्तिन्] (क) साधारण अर्थ—१ सत्ता, भाव, वर्तमानता, २ स्वभाव, ३ दशा, अवस्था, ४ व्यवहार, आचरण, ५ जीविका, जीवनोपाय (वर्तते अनयेति करणे क्तिन्), ६ मृत्ति, पारिश्रमिक, ७ धूमना, चक्कर, ८ पहिये या वृत्त(गोले)की परिधि। (ख) विशेष अर्थ—१ किसी मौलिक ग्रन्थ, विशेषतः सूत्रग्रन्थकी सूक्ष्म-मक्षिप्त विवृति या टीका, जैसे, 'अष्टाध्यायी' पर जयादित्य और वामन द्वारा रचित 'काशिका वृत्ति' अथवा यास्ककृत 'निरुक्त' पर दुर्गाचार्यकृत 'ऋज्वर्था' नामक वृत्ति। वृत्ति सामान्यतः वास्तविक और भाष्य, दोनोंकी अपेक्षा सक्षिप्त होती है। पर आगे चलकर जब यह शब्द व्याख्यामात्रका वाचक बन गया, तब ग्रन्थकार या लेखक स्वेच्छानुसार अपने व्याख्यान-ग्रन्थोंका नाम वृत्ति, टीका, टिप्पणी आदि रखने लगे और यह शब्द सूत्रोक्त ही सीमित न रह गया। भाष्यकार शंकराचार्यने 'कठ' और 'बृहदारण्यक' उपनिषदोंके व्याख्या-नोंकी 'वृत्ति' ही कहा है, पर आगे वे ही 'भाष्य' नामसे बोधित हुए। पर भाष्यकारके शब्दोंसे स्पष्ट श्रात होता है कि 'वृत्ति' मूलमें ही सक्षिप्त ही—'अथ कठोपनिषद्वल्लीना सुखप्रबोधनार्थमल्पग्रन्था वृत्तिरारभ्यते।' 'उपा वा अश्वस्य इत्येवमाद्या वाजसनेयिब्राह्मणोपनिषत्। तस्या इयमल्पग्रन्था वृत्तिरारभ्यते।' (बृहदा० शा० भा०)। २ (व्याकरण-शास्त्रमें) एक अर्थके भीतर दूसरे नये अर्थको प्रकट करने-वाली गूढ़ शब्दरचना—'परार्थोभिधानं वृत्ति'। यह वृत्ति पाँच प्रकारकी होती है—कृत, तद्धित, समाम, एकशेष जैसे, 'माता च पिता चेति पितरौ', एव मन् इत्यादि प्रत्ययोंसे बने हुए वातु रूप, जैसे, गम् धातुसे जिगमिप् (जानेकी इच्छा करना), पा धातु (पीना)से पिपाम (पीनेकी इच्छा करना) आदि। इन वृत्तियोंका गूढ़ अर्थ समझानेके लिए इनका विग्रह या खण्ड करना पड़ता है। ३ (साहित्य तथा व्याकरणशास्त्रमें) शब्दका वह व्यापार या शक्ति, जिसमें शब्दोंका अर्थ प्रकट होता है। यह वृत्ति त्रिविध होती है—अभिधा, लक्षणा और व्यञ्जना। कुछ लोग 'तात्पर्य' नामक चौथी वृत्ति भी मानते हैं। ४ (केवल

साहित्यशास्त्रमें) एक प्रकारका अनुप्रास नामक शब्दालंकार, जिसमें एक वर्णकी कई बार आवृत्ति होती है। ५ (नाट्यशास्त्रमें) रचना शैली। यह चतुर्विध होती है। भरत मुनिके शब्दोंमें चारों ये हैं—'भारती सात्वती चैव कैशिक्यारभटी तथा। चतस्रो वृत्तयश्चैता यासु नाट्य प्रतिष्ठितम्।' ६ (वेदान्तशास्त्रमें) अन्तःकरणका परिणाम, यथा, 'बुद्धिवृत्ति-चिदाभासौ द्वावपि न्यान्पुनो घटम्। तत्राज्ञान धिया नश्येदाभासेन घट स्फुरेत्।' (बृहदा० भा० वा०)। (ग) हिन्दीमें यह शब्द जीविका, वृत्त्यनुप्रास तथा स्वभाव-(चित्तवृत्ति)के अर्थमें प्रयुक्त होता है। —आ० प्र० मि० वृत्ति २—भरत(४ श० ई०)ने वृत्ति और प्रवृत्ति(दे०)में अन्तर माना है। उन्होंने वृत्तिकी काव्यकी माता माना है—'सर्वभावेव काव्याना वृत्तयो मातृका स्मृता।' वृत्तिकी व्यवहार या पुरुषार्थ-साधक व्यापार कहा गया है। व्यवहारके सूचक क्रिया कलाप और चेष्टाएँ वृत्तिके अन्तर्गत हैं। वृत्ति और रीतिमें साम्यके कारण प्रायः भ्रमकी स्थिति रही है। वृत्तियाँ दो प्रकारकी मानी गयी हैं। भरतकी नाट्यवृत्तियोंके अन्तर्गत कायिक और मानसिक चेष्टाएँ स्वीकृत हैं, परन्तु आगे चलकर आनन्दवर्धन (९ श० ई० उक्त०) तथा अभिनव(१० ११ श० ई०)ने नाट्यवृत्तियोंको अर्थवृत्तियाँ माना और अन्य प्रचलित उपनागरिका, परुषा, कोमलाको काव्यवृत्तियाँ। वस्तुतः वृत्तियोंमें इन्हींका बोध होता है।

इन वृत्तियोंकी उद्भावना उद्भट(८ श० ई० उक्त०)ने 'काव्यालंकारामरमग्रह'में की है। उन्होंने इन्हें अनुप्रास-जाति माना है। इनमें वर्ण-व्यवहारकी प्रधानता होती है, इनमें पद-सघटनाका विचार नहीं होता। परन्तु रुद्रट(९ श० ई० उक्त०)ने 'काव्यालंकार'में वृत्तिकी समासका आश्रित माना है। आनन्दवर्धनके अनुसार—'व्यवहारो हि वृत्तिरित्युच्यते', अर्थात् रसानुगुण अर्थ व्यवहार नाट्यवृत्ति तथा रसानुगुण शब्दव्यवहार काव्यवृत्ति है। अभिनवने पुरुषार्थ साधक व्यापारका नाम ही वृत्ति माना है। परन्तु मम्मट(११ श० ई० उक्त०)ने 'काव्यप्रकाश'में उद्भटके अनुसरणपर वर्ण-व्यवहारपर आश्रित मानकर इन्हें रीतिके अन्तर्गत स्वीकार कर लिया है।

नगेन्द्रने 'भारतीय काव्यशास्त्रकी भूमिका'में वृत्ति तथा रीतिके सम्बन्धकी तीन स्थितियाँ मानी हैं। कुछ आचार्योंने वृत्तिकी स्वतन्त्र माना है। उद्भटने वर्ण व्यवहारके रूपमें, रुद्रटने समासकी आधार मानते हुए तथा आनन्दवर्धन और अभिनवने पृथक् वर्णन करके वृत्तिकी रीतिसे अलग माना है। आनन्दवर्धनने शब्द-व्यवहार मानकर इसकी रीतिमें एकता स्वीकार अवश्य की है। मम्मट तथा जगन्नाथ (१७-१८ श० ई०) आदि बादके आचार्योंने इन्हें एक ही माना है। मम्मटने वृत्तियोंकी विवेचना करनेके बाद कह दिया है कि इन्हें ही रीतियाँ माना जाता है। जगन्नाथने दोनोंका पाचालो आदिके लिए प्रयोग किया है। अन्य आचार्य वृत्तिकी रीतिका अग मानते हैं। वामनके वृत्ति-विवेचनसे (काव्य-वृत्तियाँ भी नहीं हैं) स्पष्ट है कि वे इन्हें रीतिका अग मानते हैं। विश्वनाथ(१४ श० ई० पूर्वा०)ने वर्ण-योजनाकी रीतिका अग माना है।

हिन्दीके आचार्योंमें चिन्तामणिने 'कविकुलकल्पतरु' (१६५० ई०)में मन्मटके अनुनाद वृत्तियोंका वर्णन वृत्त्यनुप्रासके अन्तर्गत किया है और यह भी स्वीकार किया है कि ये वृत्तियाँ ही वैदग्ध्य आदि रीतियाँ हैं। प्रारम्भमें उन्होंने रीति और वृत्तिका भेद माना है (दि०—'रीति')। वस्तुतः यह भ्रम इनके सूक्ष्म अन्तरके कारण ही है। कुलपतिने 'रस-रहस्य' (१६७० ई०)में वृत्तियोंपर विचार रीतिके पर्यायरूपमें किया है। देवने कैशवके समान नाट्यवृत्तियोंका ही विवेचन किया है। दासने पुनः मन्मटके आधारपर अपने 'काव्यनिर्णय' (१७४६ ई०)में रीतियोंका वर्णन कर वृत्तियोंका विवेचन किया है। आधुनिक विवेचकोंने सम्पूर्ण काव्यशास्त्रके आधारपर इनकी विवेचना की है; इनमें प्रमुख कन्हैयालाल पोद्दार (२०म०), अर्जुनदाम केटिया (मा०भू०) तथा रामदहिन मिश्र (क्रा०६०) आदि हैं। पोद्दारके आधार मन्मट है, केटियाने वृत्तियोंका वर्णन शब्दालंकारके अन्तर्गत किया है और रामदहिन मिश्रने रीति तथा वृत्तिका स्वतन्त्र विवेचन किया है।

१. उपनागरिका वृत्ति—उपनागरिका काव्य-वृत्ति है। यह वृत्ति नाट्यकी चार वृत्तियोंमें भिन्न है। इनका सम्बन्ध शब्दालंकारमें है। शब्दालंकारके अनुप्रास-भेदके प्रकारोंमें वृत्तिके आधारपर वृत्त्यनुप्रास होता है। यह शब्द-वृत्ति है। नामहने इसे उपनागरिका अनुप्रास कहा है, परन्तु उपनागरिकाको वृत्तिके रूपमें सबसे पहले उद्भटने प्रकट किया है और इसे वृत्त्यनुप्रासके प्रसंगमें वर्णित किया है। इस शब्द-वृत्तिके अन्तर्गत द्वर्गको छोड़कर अन्य वर्गोंमें प्रत्येकके पंचम वर्णके साथ अन्य वर्णोंका नयोन तथा पंचम वर्णोंके प्रयोगका बाहुल्य रहता है। यह नामकरण नगरकी चतुर और विदग्ध वनिताओंकी सुकुमार शब्दावलीके समकक्ष होनेसे हुआ है। यह प्रतिहरेन्दुराजका मत है—'एषा खलु नागरिक्या वैदग्ध्यो जुषा वनितया उपमायने तत् उपनागरिका नागरिका उपमिता उपनागरिकेति'। नागरिकाकी उपमा होनेके कारण यह उपनागरिका कहलाती है। इसका प्रयोग शृंगरादि रसोंके वर्णनके लिए किया जाता है। इसकी शब्दावली श्रुतिमधुर और संगीतमय रहती है।

२. परपा वृत्ति—परपा वृत्ति कठोर शब्द-वृत्ति है। इसकी उद्भावना उद्भटने की थी। इस शब्द-वृत्तिके अन्तर्गत र, श, घ, टवर्ग, रेफयुक्त तथा मयुक्त वर्णोंके प्रयोगका बाहुल्य रहता है। परपा वृत्तिमें कर्णकट, कठोर शब्दोंका प्रयोग किया जाता है। परपा वृत्तिमें कठोर वर्णोंका विन्यास वीर, रौद्र, भयानक आदि रसों और उग्र भावोंके प्रकाशनके लिए प्रयुक्त किया जाता है। युद्ध आदिके वर्णन, वीरोंके वार्तालाप, रोषपूर्ण वृत्तियोंमें इस वृत्तिका आश्रय ग्रहण किया जाता है। इसका दूसरा नाम दीप्ता वृत्ति भी है। यह चित्तवृत्तिकी दीप्त करती है। यह ओज गुणको प्रकट करनेवाली रचना है।

३. कोमला वृत्ति—उद्भटने इन कोमला वृत्तिकी ग्राम्य वृत्ति कहा है, क्योंकि यह ग्रामीण नारियोंकी स्वाभाविक शब्दावलीके अनुरूप होती है। इस वृत्तिमें कोमल शब्दावलीका प्रयोग होता है। इस दृष्टिमें ल, व, स तथा

वर्गोंके तृतीय वर्णों, जेमे, ग, द आदिका प्रयोगबाहुल्य इस वृत्तिकी विशेषता है। इस सुकुमार शब्दावलीका उपयोग शृंगार, शान्त, करुण, अद्भुत आदि रसों तथा कोमल सुकुमार भावोंकी अभिव्यक्तिके लिए किया जाता है। यह हृदयकी कोमलताके मस्कार बनाती है।

उद्भटकी वृत्तियाँ—(क) उद्भटने भरत द्वारा निरूपित मातृती आदि वृत्तियोंमें भिन्न वृत्तिकी कल्पना की। उनके मतानुसार चित्तकी अवस्था ही वृत्ति है। यह अवस्था दो प्रकारकी हो सकती है—चेष्टा-युक्त और चेष्टा रहित। चेष्टाके भी दो भेद किये जा सकते हैं—एक न्याय और दूसरी अन्याय। अतः जिस चेष्टामें उचित व्यापारोंका समावेश हो वह न्यायवृत्तिकी धोतक है। इस प्रकार उचित व्यापारोंवाली चेष्टा जिम वृत्तिमें हो, वह वृत्ति न्यायवृत्ति है। (ख) अन्यायवृत्ति—चेष्टायुक्त अवस्थाके न्याय और अन्याय-व्यापारके भेदसे, जहाँ अनुचित व्यापारोंसे युक्त चेष्टा हो, वहाँ अन्याय-वृत्ति होती है। यह उद्भटका मत है। अन्यायवृत्ति चित्तकी उस चेष्टा-युक्त दशाका धोतक है, जिसमें अनुचित या मर्यादापूर्ण व्यापारोंका समावेश रहता है। (ग) फल-सवित्ति—उद्भटने चित्तका एक चेष्टारहित अवस्था मानी है और दूसरी चेष्टायुक्त। चेष्टायुक्त अवस्थासे सम्बन्धित न्याय और अन्यायवृत्तियाँ हैं, परन्तु चेष्टारहित अवस्थामें व्यापारका सर्वथा अभाव रहता है। इस स्थितिमें पात्र अपनी चेष्टाओंके फलका भोग करना है। यही वृत्ति फल-सवित्तिकी है। फल सवित्तिका अर्थ होता है फलकी उपलब्धि। अतः जिम चेष्टारहित चित्तकी अवस्थामें फलकी प्राप्ति या भोगकी विद्यमानता हो, वह फल सवित्ति वृत्ति है। उद्भटकी इस वृत्तिका लोल्लटने खण्डन किया है। लोल्लटका मत है कि वृत्ति व्यापाररूप है, अतः व्यापार-राहित्यकी कल्पना वृत्तिके लिए उचित नहीं। उनका मत है कि जीवनकी कोई भी स्थिति व्यापार-शून्य नहीं, अतः यह चेष्टा-राहित्यकी अवस्था अयथार्थ है।

रुद्रटकी वृत्तियाँ—रुद्रटार्चने काव्यवृत्तियोंको नवीन दृष्टिमें देखनेका प्रयत्न किया। उनकी दृष्टिमें समास-युक्त पद-सघटन वृत्तिका आधार है। रुद्रटकी इन प्रकारकी व्याख्याका आधार वाणमट्टका यह कथन—'असमस्तपद-वृत्तिमिव अद्वन्द्वान्' जान पड़ता है। इस प्रकार उन्होंने वृत्तियोंके दो वर्ग किये—प्रथम समस्ता, जिसमें समासयुक्त पदोंका प्रचुर प्रयोग हो और द्वितीय असमस्ता, जिसमें समासरहित पदोंका प्रयोग हो। यह आधार वास्तवमें रीति-वर्णनका आधार है, क्योंकि वैदग्ध्य रीतिकी व्याख्या इसी रूपमें की गयी है। अन असमस्ता हुई वैदग्ध्य तथा समस्ता वृत्तिके तीन भेद हुए—१ पाचाली, २ लाटीया, ३ गौटीया। पाचालीमें दो-तीन, लाटीमें पाँच-छ और गौटीयामें बहुत समानोंका प्रयोग होता है। रुद्रटका यह वर्णन रीतिके समान ही है। उनकी वृत्ति-सम्बन्धी यह व्याख्या वान्तवमें रीतिकी है, जिसमें वर्गीकरणकी विशेषता है।

वृत्तियोंका वास्तविक वर्णन उन्होंने अनुप्रास-जातियोंके रूपमें किया है। उपनागरिका, कोमला और परपा, तीन

वृत्तियोंके स्थानपर उन्होंने १ मधुरा, २ प्रौढा, ३ परुषा, ४ ललिता, ५ भद्रा, इन पाँच वृत्तियोंका उल्लेख किया है। इनके नामसे ही इनके लक्षण स्पष्ट हैं। रुद्रटका कथन है—‘मधुरा प्रौढा परुषा ललिता भद्रेति वृत्तयः पञ्च। वर्णानां नानात्वात् अत्येति यथार्थनामफला ।’ (का० ल० २ १९)। इनमें मधुरा उपनागरिका, परुषा परुषा और ललिता कोमलासे साम्य रखती है, प्रौढा अर्थ-गाम्भीर्य-युक्त और भद्रा सर्व-श्राव्य हो सकती है।

**भोजकी वृत्तियाँ**—भोजने अपने ‘सरस्वतीकण्ठाभरण’ में १२ प्रकारकी अनुप्रास जातियोंसे भिन्न वृत्तियोंका वर्णन किया है, जो वर्णोंकी आवृत्तिपर निर्भर न होकर स्पर्शादि वर्णोंके परस्पर सम्बन्ध और असम्बन्धने युक्त रचना-सघटनपर निर्भर करती हैं। वृत्तिकी परिभाषा भोजने इस प्रकार दी है—‘काव्यव्यापी च सन्दर्भो वृत्तिरित्यभिधीयते ।’ ये १२ वृत्तियाँ हैं—गम्भीरा, ओजस्विनी, प्रौढा, मधुरा, निष्ठुरा, श्लथा, कठोरा, कोमला, मिश्रा, परुषा, ललिता, अमिता। गम्भीरा वृत्तिमें प्रायः तवर्ग और पवर्गके तृतीय और चतुर्थ वर्णोंमें ५ और ५ का संयोग होता है। ओजस्विनी वृत्तिमें प्रायः मूर्धन्योंमें प्रथम, चतुर्थ और पंचम वर्णोंकी दो-तीन बार आवृत्ति होती है। प्रौढासे प्रायः मूर्धन्यके अन्त्य वर्णोंके साथ संयोगमें पूर्व वर्ण दीर्घ होते हैं। मधुरा प्रायः स्पर्श वर्णोंके सानुस्वार प्रयोगसे उत्पन्न होती है। निष्ठुरा प्रायः बार बार संयुक्त वर्णोंके प्रयोगसे आती है। व्यंजनोके अग्युक्त प्रयोगसे प्रायः श्लथा वृत्ति बनती है। कठोरा प्रायः कण्ठ्य और रेफादिके संयोगसे उत्पन्न होती है। कोमला वृत्ति प्रायः रेफ, णकार और कोमल वर्णोंके संयोगसे प्राप्त होती है। मिश्रा—यह प्रायः कठोर वर्णोंमें ओष्ठ्य, कण्ठ्य और मूर्धन्य वर्णोंके मिश्रणसे बनती है। परुषा ऊष्म और अन्तस्थके संयोगसे निर्मित होती है। ललिता प्रायः दन्त्य, ओष्ठ्य, तालव्य वर्णोंके साथ अन्तस्थ वर्णोंके संयोगसे उत्पन्न होती है। अमिता यह वृत्ति अमित रूपसे ककार, लकार, वकार आदिके सघटनसे निष्पन्न होती है।

—भ० मि०

**वृत्तिवैचित्र्यवक्रता**—दे० ‘पदपूर्वार्धवक्रता’ चौथा प्रकार।

**वृत्त्यनुप्रास**—अनुप्रासका एक भेद। जहाँ वृत्तिके अनुसार एक या अनेक वर्णोंकी अनेक बार आवृत्ति होती है, वहाँ ‘वृत्त्यनुप्रास’ अलंकार होता है। विभिन्न रसोंके वर्णनमें तदनुकूल भिन्न भिन्न वर्णरचनाको ‘वृत्ति’ कहते हैं। अतः वृत्तिके अनुकूल वर्णोंकी प्रकृष्ट योजना अथवा आवृत्तिको ‘वृत्त्यनुप्रास’ कहते हैं। वाणीके कोमल, कठोर और मृदु गुणोंके अनुसार वृत्तियाँ तीन प्रकारकी होती हैं—उपनागरिका, परुषा और कोमला। आचार्य वामन आदिने इन वृत्तियोंको रामश वैदर्भी, गौटी और पांचालीके नामसे लिखा है। उद्भटके ‘काव्यालंकारसार’ (८०० ई०) में प्रायः सर्वप्रथम विवेचन हुआ है। मम्मटके अनुसार ‘एकस्याप्यसकृत्पर’ (का० प्र० ९ ७९) अर्थात् एक अथवा एकसे अधिक व्यंजनोका एकसे अधिक बार सादृश्य। तदनन्तर उन्होंने तीनों वृत्तियोंपर विचार किया है। विश्वनाथ तथा जयदेवने इस सन्दर्भमें वृत्तियोंकी चर्चा नटों की है और हिन्दीमें सर्वप्रथम इसपर विचार करनेवाले जमवन्तमिहने अपने ग्रन्थ-

(१६४३ ई०) में मम्मटके आधारपर तीनों वृत्तियोंकी चर्चा की है। अन्य प्रसिद्ध आचार्योंमें कुलपति मिश्र तथा मिखारी-दासने इसपर विचार किया है। दासने भी आदि और अन्तमें एक और अनेक बार, वर्णोंके आनेमें इसके चार प्रकार मानकर, उदाहरण दिये हैं और वृत्तियोंके अनुसार भी माना है।

**उपनागरिका वृत्ति**—द्वर्गविहीन, माधुर्य गुणव्यजक तथा सानुनासिक एव अनुस्वारयुक्त वर्णयोजनाको ‘उपनागरिका वृत्ति’ कहते हैं। इसका प्रयोग विशेष रूपसे शृंगार, हास्य और करुण रसोंमें होता है। दासका एक उदा०—‘मज्जुल वंजुल कुजन गुजत कुजन भृंग विहग अयानी। चम्पक चन्दन वन्दन सग सुरग लवगलता लपटानी।’ (का० नि० १९)। आधुनिक छायावादी कवि सुमित्रानन्दन पन्तकी इन पक्तियोंमें इसका सुन्दर प्रयोग है—‘तरणिके ही सग सरल तरल तरगसे, तरणि हवी थी हमारी तालमें।’ इस वृत्तिका प्रयोग भक्तिकालके कवियोंमें और रीतिकालकी शृंगारी कविताओंमें व्यापक रूपसे हुआ है।

**परुषा वृत्ति**—ओज गुणव्यजक, द्वित्ववर्णबहुला तथा संयुक्त वर्णप्रधान रचनाको ‘परुषा वृत्ति’ कहते हैं। इसमें द्वर्ग वर्णोंका प्राचुर्य होता है। इसका प्रयोग वीर, रौद्र और मयानक रसोंमें होता है। मतिरामने शब्दालंकारोंकी चर्चा न करके भी इनका अच्छा प्रयोग किया है—‘अगनि उतग जग जैतवार जोर जिन्हें, खिकरत दिक्करि हलत कलकत ह’ (ल० ल० १२२)। भूपणने वृत्त्यनुप्रासकी चर्चा न करके इनका रसानुकूल सुन्दर प्रयोग किया है—‘क्रुद्ध फिरत अति जुद्ध जुरत नहि रुद्ध सुरत भट। खग वजत अति वग्ग तजत सिर पग्ग सजत चट’ (शि० भू० ३६१)। वीरकाव्यके कवियोंमें चन्द्र, जोधराज, सूदन, पद्माकर आदिने इसका प्रयोग किया है। आधुनिक कवियोंमें मैथिलीशरण गुप्त, श्यामनारायण पाण्डे आदिने प्रबन्ध-काव्यमें वीर, रौद्र आदि रसोंके प्रसंगमें इसका निर्वाह किया है।

**कोमला वृत्ति**—जहाँ माधुर्य और ओज गुणव्यजक वर्णोंसे भिन्न प्रसाद गुणविशिष्ट वर्णरचना होती है वहाँ कोमला वृत्ति होती है। इसका प्रयोग शान्त, शृंगार और अद्भुत रसोंमें होता है। मतिरामका शृंगार रसका उदा०—‘जेठी पठायी गयी दुलही हँमि हेरि हिये मतिराम बुलायी। कान्हके बोलपै कान न दीन्हों सुगेहकी देहरीपै धरि आयी।’ (र०रा० २८)। छायावादी कवियोंमें इसका निर्वाह मिलता है, पन्तकी इन पक्तियोंमें इसीका प्रयोग है—‘नव-नव सुमनोंमे चुन-चुनकर, धूलि सुरभि मधुरस हिमकण, मेरे उरकी मृदु कालिकामें, भर दे कर दे विकसित मग।’ (का०द०मे)।

—वि० खा०

**वेग-निरसन**—हमारे नैतिक, व्यावहारिक जगत्में सुख उपादेय तथा दुःख हेय होता है। समाज तथा व्यक्तिके मारे प्रयत्न सुख-प्राप्ति तथा दुःख निरोधके लिए ही होते हैं। दुःखमें आनन्द लेनेकी बात हमें अस्वाभाविक (abnormal) लगती है। जो अन्योके दुःखमें रमण करते हैं उन्हें हम सादनकामी (sadists) तथा जो अपनेको दुःख देनेमें रस लेते हैं उन्हें मर्षणकामी (masochists) कहकर उन्हें रुग्ण घोषित करते हैं। किन्तु भाव-जगतकी

कथा न्यारी है। हम कृष्ण रत्नमें भी उनका ही रत्न लेते हैं जितना हान्य, शृंगार आदिम, सुख-सम्पत्तिका चित्रण जितना आनन्ददायक होता है उतना ही दुःख-सम्पत्तिका भी। विचित्र होते हुए भी यह एक मत्त घटना है। सौन्दर्यास्वादन-कालमें प्रत्येक भाव-जगत्का प्राणी और दृश्य भाव-जगत्की घटना बन जाता है। उस समय भीषण, भयकर और दुःखपूर्ण दृश्य भी रस अथवा आनन्द-की सृष्टिमें सहायक कैसे बन जाते हैं, इन विषयपर अरस्तू-के समयने लेकर अवतक अनेक प्रकारके उदाहरण किये गये हैं। अरस्तूका कहना है कि भीषण, भयकर और दुःखपूर्ण दृश्य प्रेक्षकके चित्तमें कर्षण और मयका उद्भवन करते हैं, जिनसे चित्त एक प्रकारका लाघव प्राप्त करता है और उनमें आवेगोंके वेगने उत्पन्न तनाव शिथिल पड़ जाता है। तनावके शिथिल हो जानेसे ऐंसा लगता है, मानो चित्त-का भार कम हो गया हो। ऐसी अवस्थामें एक विचित्र प्रकारके नन प्रसादका अनुभव होता है, इन प्रक्रियाको अरस्तूने वेग-निरसन अथवा विरेचन (catarsis) नाम दिया है। —ह० ना०

**वेदांत**—वेदान्तके निम्नलिखित अर्थ हैं—(१) उपनिषद्, वेदान्तका शाब्दिक अर्थ है वेदका अन्त अर्थात् अन्तिम भाग। वेदोंके अन्तिम भाग उपनिषद् नामक ग्रन्थ हैं, अतः उनको वेदान्त कहा जाता है। (२) पर उपनिषद्का स्वयं अर्थ क्या है? कुछ लोग कहते हैं कि जो विद्या गुरुके पास बैठकर प्राप्त की जाय वह उपनिषद् है। शंकराचार्यका कहना है कि जो वन्धनको काटे वही ज्ञान उपनिषद् है। इस प्रकार तत्त्वज्ञानके अर्थन उपनिषद् शब्दका प्रयोग होने लगा। नव वेदान्त भी इसी तत्त्वज्ञानका समानार्थक हो गया और उसका अर्थ किया गया—वह विद्या या शास्त्र जो वेद या लौकिक ज्ञानके अन्तमें, अर्थात् परे हो। यहाँ वेदान्त शब्द अंग्रेजीके 'मेटाफिजिक्स' अर्थात् फिजिक्स- (भौतिकविज्ञान)के परेवाला ज्ञान हो गया। (३) उपनिषदों-के ज्ञानको एकत्र समन्वित करनेवाले वादरायणने 'ब्रह्मसूत्र' या 'वेदान्तसूत्र' लिखा। प्रायः उनके दर्शनको वेदान्तदर्शन कहा जाता है। (४) उपनिषदों या वेदोंके तत्त्वज्ञानको ही समन्वित करनेवाली 'भगवद्गीता' है। कुछ लोगोंके मतसे वह स्वयं उपनिषद् है। अतः उनके दर्शनको भी वेदान्त-दर्शन कहा जाता है। (५) उपनिषद्, 'ब्रह्मसूत्र' और 'गीता', इन तीनोंको या इनमेंसे किसीको प्रधान मानकर चलनेवाले दार्शनिकोंके दर्शनको भी वेदान्त कहा जाता है। आजकल वेदान्त शब्दका प्रयोग साधारणतः इसी अर्थमें होता है। शंकर, भान्कर, रामानुज, निम्बार्क, मध्व, श्रीकृष्ण, श्रीपति, वल्लभ, विद्याभिक्षु, बलदेव और रामानन्द 'ब्रह्मसूत्र'के प्रसिद्ध भाष्यकार हुए हैं। इनके दर्शनोंको भी वेदान्त कहना युक्तियुक्त हो है। इन सभी भाष्यकारोंने 'वेदान्तसूत्र' या 'ब्रह्मसूत्र'की अपने-अपने अनुसार व्याख्या की है। अतः यह समस्या उत्पन्न हो गयी कि वादरायणका सच्चा वेदान्तदर्शन क्या है और कौन भाष्यकार उनके अनुसार चलता है? पर वेदान्तसूत्रोंको बिना किसी भाष्यके समझना कठिन है। अतः इन समस्याका अन्तिम उत्तर देना सम्भव नहीं। इसीलिए कुछ लोगोंने शंकरको, तो कुछ-

ने निम्बार्कको, कुछने रामानुजको तो कुछने वल्लभ आदिको वादरायणके दर्शनका असली व्याख्याता सिद्ध किया है। इन भाष्यकारोंमें शंकराचार्य सबसे प्राचीन हैं। अतः प्रायः उनके दर्शनको ही वादरायणका सच्चा दर्शन माना जाता है। (६) वेदान्त प्रायः शंकराचार्यके दर्शनके अर्थमें रूढ़ हो चला है। सामान्यतः पाश्चात्य देशोंमें और अपने देशमें भी लोग शंकरके दर्शनको ही वेदान्त समझते हैं, यद्यपि वह अद्वैतवेदान्त ही है। अन्य वेदान्त या तो वैष्णव वेदान्तके नामसे या शैव वेदान्तके नामसे प्रसिद्ध हैं।

'ब्रह्मसूत्र'के सभी भाष्यकारोंमें इस बातका मतैक्य है कि वेदान्तका मुख्य सिद्धान्त ब्रह्मवाद (दे०) है और इसको सुन्दर तथा पर्याप्त अभिव्यक्ति 'ब्रह्मसूत्र'के प्रथम चार सूत्रों या चतुःसूत्रोंमें हो गयी है। 'अथातो ब्रह्मविज्ञासा', 'जन्माद्यस्य यतः', 'शास्त्रयोनिच्चात्' और 'तत्तु समन्वयात्', ये ही चार सूत्र हैं। इनके अर्थ हैं—(१) वेदान्त समझनेके लिए ब्रह्मविज्ञासा होनी चाहिये। वह स्वतन्त्र शास्त्र है। (२) ब्रह्म वह है जो जगत्का मूल स्रोत, आधार तथा लक्ष्य है। जगत् उसीमें निकला है, उसीमें है और उसीमें इसका लय भी होगा। (३) ब्रह्मको शास्त्रने ही अर्थात् वेद-उपनिषद्से ही जाना जा सकता है, अन्य प्रमाणसे नहीं। (४) वेद-उपनिषद्का समन्वय वेदान्तकी शिक्षामें होता है, अन्य दर्शनकी शिक्षामें नहीं।

ब्रह्म और जगत्का सम्बन्ध, ब्रह्म और जीवका सम्बन्ध, केवल ज्ञानसे मुक्ति या भक्तिकर्मसमुच्चित ज्ञानसे मुक्ति, जीवमुक्ति या विदेहमुक्ति, क्रममुक्ति या सद्योमुक्ति आदि वेदान्तियोंके मतभेदके मुख्य विषय हैं। ब्रह्म और जीव तथा जगत्के सम्बन्धकी पारिभाषिकी सद्वा शंकराचार्यके दर्शनमें माया है। क्या यह माया भ्रम है, मिथ्या है या सत् है? क्या यह ब्रह्मसे भिन्न है या अभिन्न? आदि अनेक प्रश्न हैं, जिनके उत्तर वेदान्तियोंने भिन्न-भिन्न दिये हैं। तात्त्विक दृष्टिसे शंकरका उत्तर सर्वश्रेष्ठ है, तो धार्मिक दृष्टिसे अन्य आचार्योंका।

हिन्दीमें शंकरके अद्वैतवेदान्त, चारों वैष्णव वेदान्त, अर्थात् रामानुज, वहम, निम्बार्क और मध्वका विशेष प्रभाव पड़ा है। चैतन्य भी वेदान्ती थे, पर वे मध्वमतके माने गये हैं। उनको पृथक् कर देनेसे उनके मतका भी प्रभाव हिन्दीमें मानना पड़ेगा। निरुणोपासक सन्तोंमें अद्वैतवेदान्तका ही अधिक प्रभाव पड़ा है। स्वामी रामानन्द भी वेदान्ती थे। वे रामानुजके मतके थे। उन्होंने स्वयं 'वेदान्तसूत्र'पर भाष्य लिखा। वे हिन्दीके सन्तोंके आदि गुरु समझे जाते हैं। नामादाय तथा राघोदासने अपने-अपने 'भक्तमाल'में शंकर तथा वैष्णव वेदान्तियोंके बारेमें काफी लिखा है और उनको शिक्षाओंको माररूपमें रखनेका प्रयास किया है।

'तत्त्वमसि', 'सोहमसि', 'अहं ब्रह्मासि', वेदान्तके ये वाक्य हिन्दीके सन्तोंको ज्ञान थे और उन्होंने रचनाओंमें बहुधा इनका प्रयोग किया है। 'नेतिनेति'का सिद्धान्त भी उनको ज्ञान था।

शंकराचार्यके अद्वैतवेदान्तपर हिन्दीमें दादपन्थके साधु निश्चलदानने 'विचारसागर' नामक एक उच्च कोटिके ग्रन्थकी रचना की है। वह भाष्यकारके वेदान्तकी तो हिन्दीमें



परम्परा ही चल पड़ी और उनके मान्य ग्रन्थ 'भागवत' के आधारपर कृष्णका गुणगान हिन्दीके पुष्टीमार्गी सन्तोंने अपने ढंगसे किया। शंकराचार्यका प्रभाव देशव्यापी था। चैतन्यका प्रभाव बंगाल तथा वृन्दावनमें ही अधिक था। बल्लभका प्रभाव वृन्दावन, राजस्थान तथा गुजरातमें था। वृन्दावन, अयोध्या, काशी जैसे स्थान वैष्णव वेदान्तके अनुयायी सन्तोंके केन्द्र बन गये।

वेदान्तमें आत्माका विचार बहुत अधिक और सर्वश्रेष्ठ है, यह बात हिन्दीके सभी सन्तों और दार्शनिकोंको ध्यात है।

मायाका तिरस्कार, शाकाहार, भूतदया, अहिंसा, ज्ञानवार्ता—ये प्रायः वेदान्तके कारण ही देशकी जनताके प्रधान गुण बन गये हैं।

वेदान्तमें हिन्दीके सन्तोंकी प्रधान देन यह है कि उन्होंने सभी प्रकारके वेदान्तोंको समन्वित करनेका सफल प्रयास किया है। यह समन्वय ज्ञान-मत्तिका समन्वय, मायावाद-लीलावादका समन्वय, सगुण-निर्गुण-समन्वयके रूपमें है। शंकरकी ईश्वरका अवतार तथा अन्य वेदान्ताचार्योंकी ईश्वरका व्यूह मानकर उन्होंने सबका समन्वय किया। अवतारवादका सिद्धान्त सचमुच दार्शनिक क्षेत्रमें समन्वयका सिद्धान्त है। हिन्दीके दार्शनिकों या सन्तोंकी यह अप्रतिम विशेषता रही है कि जब मस्कृतज्ञ वेदान्ती जन आपसमें खण्डन-मण्डन कर रहे थे, तब वे सभी वेदान्तोंके समन्वय द्वारा राष्ट्रीयताका प्रचार तथा देशके मौलिक चिन्तनको अग्रसर कर रहे थे। आज भारतमें जो सभी वेदान्तों तथा अन्य दर्शनोंका समन्वयात्मक दृष्टिकोण घर कर गया है, उसका अधिकांश श्रेय हिन्दीके इन्हीं दार्शनिक कवियोंको है।

[सहायक ग्रन्थ (१) वेदान्तदर्शन गीता प्रेस, गोरखपुर, (२) स्टडीज इन वेदान्त घाटे, (३) विचार-सागर निश्चलदास, (४) शंकर वेदान्त गंगानाथ झा।]

—स० ला० पा०

वैष्णिक-दे०—'गीतिकाव्य'।

वैताली-वैताली संस्कृतका मात्रावृत्त है। इसमें चार चरण होते हैं। पहिले और तीसरे चरणोंमें १४ मात्राएँ और दूसरे और चौथे चरणमें १६, १६ मात्राएँ होती हैं। विषम चरणोंमें ६ मात्राओंके पश्चात् एक रगण (SIS) और लघु-गुरु (IS) होते हैं। सम चरणोंमें आठ मात्राओंके पश्चात् रगण, लघु-गुरु होते हैं। वैतालीके चरणोंमें मात्रिक मित्रताके अनुसार छन्द-ग्रन्थोंमें निम्नलिखित छ भेदोंका उल्लेख मिलता है। उदीच्य वृत्ति—वैताली छन्दके विषम पादोंमें पहली मात्राके पश्चात् जब एक गुरु वर्णका प्रयोग होता है। प्राच्य वृत्ति—वैताली छन्दके सम पादोंमें तीसरी मात्राके पश्चात् जब एक गुरु वर्णका प्रयोग होता है। प्रवृत्तक—वैताली छन्दमें जब उदीच्य वृत्ति और प्राच्य वृत्ति, दोनोंकी विशेषताएँ मिलती हैं। आपातलिका—वैतालीके विषम चरणोंमें ६ और सम चरणोंमें ८ मात्राओंके उपरान्त एक भगण (SII) और दो गुरु (SS) रहनेसे यह भेद होता है। अपरान्तिका—वैताली छन्दके सम चरणोंके समान जब चारों पाद हों और चौथी क्षार पाँचवीं मात्रा मिलकर एक दीर्घाक्षर हो। चारु-

हासिनी—वैतालीके विषम चरणोंके समान जब चारों पाद हों, परन्तु दूसरी और तीसरी मात्रा मिलकर एक दीर्घाक्षर हो।

हिन्दी कवियोंने बहुत कम इस छन्दका प्रयोग किया है। छन्द-ग्रन्थोंमें केवल परम्परा-पालनके लिए इसका उल्लेख मिलता है।

—रा० सि० तो०

वैतालीय—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। अर्द्धसम वृत्त, जिसका उल्लेख 'पिंगलछन्दसूत्र' (४ ३२)में है। इसके प्रथम-तृतीय चरणोंमें स, स, ज, ग (IIS, IIS, ISI, S) और द्वितीय-चतुर्थ चरणोंमें स, म, र, ल (IIS, SII, SIS, IS) होते हैं। कालिदासने अजविलाप (२०व०, सर्ग ८) में इसका प्रयोग किया है। मैथिलीशरण गुप्तने 'साकेत'के दशम सर्गमें आद्योपान्त इस छन्दका विशद प्रयोग किया है। मल्लिनाथने इसका वैतालीय नाम दिया है, 'वृत्तरत्नाकर', 'छन्दोरचना', 'छन्दप्रभाकर'में इस नामके भिन्न लक्षणके छन्द दिये गये हैं। इस छन्दको हेमचन्द्रने प्रबोधिता (छन्दो० ३ १४) और जयकीर्तिने विबोधिता (छन्दो० ३ १५) सज्ञा दी है। 'मन्दारमरन्दचम्पू'में वियोगिनी (२१ १६), 'छन्दकौस्तुभ' (३ १२) और 'छन्दोमजरी' (३ ६)में सुदरी नाम दिया गया है। उदा०—'वरमाल्यपराग छोड़के, उनके ऊपर सैन्य जोड़के। नृप नेत्र मिलिन्द जो जुड़े, सजनी चामरमे परे उड़े।' (साकेत सर्ग १०)।

—पु० शु०

वैदर्भी रीति—दे०—'रीति', पहली।

वैदिक (छांदस्य)—संस्कृतकी लौकिकसे भिन्न शाखाका यह नाम है। इसके द्वारा वैदिक संहिताओं(ऋक्, यजु, साम और अथर्व)की भाषाका बोध होता है। भारतीय परम्पराके अनुसार ये संहिताएँ अपौरुषेय हैं और प्रायः छन्दोंमें निमित्त हैं। इसीलिए इस भाषाको छान्दस्य अथवा वैदिक कहते हैं। लौकिक भाषामें छन्दका प्रयोग भारतीय परम्पराके अनुसार महर्षि वाल्मीकिने अपने ग्रन्थ 'रामायण'में किया। इसीलिए इस ग्रन्थको आदिकाव्यकी सज्ञा दी गयी है। वैदिक भाषामे शब्द रूप परिनिष्ठित नहीं मिलता। वैदिक भाषाके तीन स्पष्ट उपरूप मिलते हैं। कुछ रूप और प्रक्रियाएँ केवल वैदिक भाषामें ही मिलती हैं। दे०—'संस्कृत'।

—वा० रा० म०

वैदिक छंद—वैदिक छन्दोंकी कल्पना वैदिक देववादके अनुरूप हुई है। छन्दोंके विशेष महत्त्वके कारण छन्दाभि शब्द ही वेदोंका बोधक हो गया। ऋक्, यजु और सामके समान विश्वमें छन्दोंकी उत्पत्ति स्वायत्त रूपमें मानी गयी है—'तस्माद् यज्ञात् सर्वंभुत ऋक् सामानि जज्ञिरे। छन्दासि जज्ञिरे तस्माद्यजुस्तस्मादजायत।' (ऋग्वेद, १० ९ ९)। गायत्री, उष्णिक, अनुष्टुप् (अनुष्टुप्), वृहती, पक्ति, त्रिष्टुप् (त्रिष्टुप्) और जगती, ये सात वैदिक छन्दोंके प्रमुख भेद हैं, जिनके आर्षी, दैवी, आसुरी, प्राजापत्या, याजुषी, साम्नी, आर्ची और ब्राह्मी नामक आठ प्रकार तथा पादान्तरसे अनेकानेक प्रभेद-उपभेद होते हैं। वर्णसंख्याके न्यूनाधिक होनेपर निवृत्त, विराट्, भूरिक् और स्वराट्, ये चार अतिरिक्त उपभेद भी किये गये हैं। विशेष विवरणके लिए 'छन्द प्रभाकर' (पृ० २९२-९५) द्रष्टव्य है।

गायत्री, त्रिष्टुभ् और जगती इन तीन छन्दोंका स्थान वेदोंमें सर्वप्रमुख माना गया है। उत्तरवैदिक युगमें अनुष्टुभ्ने पर्याप्त प्रधानता प्राप्त कर ली थी। पवित्रता और महत्त्वकी दृष्टिमें सम्पूर्ण वैदिक साहित्यमें गायत्री छन्दका स्थान सर्वोपरि है।

वैदिक छन्द वैदिक देवताओंकी तरह उपास्य, वन्दनीय तथा अलौकिक शक्तिमन्त्र भी माने गये हैं। 'छन्दासि वै देविका' अथवा 'छन्दासि देव्यः' जैसी अनेक उक्तियाँ वैदिक साहित्यमें उपलब्ध होती हैं। सोमपानके प्रसंगमें गायत्रीको अग्निके लिए, त्रिष्टुभ्को इन्द्रके लिए और जगतीको शेष सभी देवताओंके लिए सम्बोधित किया गया है। छन्दोंके देवता ही नहीं, गोत्र, वर्ण और स्वरका भी विधान मिलता है, उदाहरणार्थ, गायत्रीके देवताका नान अग्नि, वंश आग्नि, वर्ण सित और स्वर षड्ज है। एक स्थानपर यह भी कहा गया है कि प्रजापति स्वयं छन्द-रूप हो गये। यथा—'प्रजापतिरेव छन्दोऽभवत्'। 'विष्णुपुराण'के प्रथम अक्षमें छठे अध्यायके अन्तर्गत इसका स्पष्टीकरण मिलता है। उसमें लिखा है कि ब्रह्माके पूर्वमुखसे गायत्री, दक्षिण-मुखसे त्रैष्टुभ्, पश्चिममुखसे जगती और उत्तरमुखसे अनुष्टुभ् छन्दकी सृष्टि हुई (इलो० म० ५४-५७)। पृथ्वी, अन्तरिक्ष आदि लोकों, ग्रीष्म, वसन्त आदि ऋतुओं तथा यज्ञ-भाग और यजन कर्मने भी छन्दोंका सम्बन्ध प्रदर्शित किया गया है। छन्दोंकी भावनामें कल्पना-वैभवका विचित्र योग मिलता है। कभी गोवत्सके रूपमें, कभी माताके रूपमें, कभी इसी प्रकारके अन्यान्य सर्वाव रूपोंमें छन्दोंको परिकल्पित किया गया है।

वैदिक छन्दोंके रूपविधानमें तत्कालीन वातावरणकी स्वच्छन्दता और अविजडित धारणाशक्तिका स्पष्ट प्रतिबिम्ब मिलता है। वैदिक युगकी सामाजिक तथा आध्यात्मिक चेतनाके वे समर्थ वाहक हैं और उन्हींमें अनुप्राणित होकर उनका विकास हुआ है। परिणामस्वरूप वैदिक छन्द परवर्ती संस्कृत साहित्यिक छन्दोंकी तुलनामें अधिक स्वच्छन्द और अधिक मुक्त प्रतीत होते हैं। उनमें न वर्णोंके गुरुलघु क्रमका निश्चित नियोजन मिलता है और न चरणों या पादोंकी व्यवस्थित नग्न्या। केवल वर्णोंकी नग्न्या निर्धारित रहती है। इस प्रकार एक छन्दमें अनेक पाद और पादोंमें भिन्न-वर्ण-संख्या वैदिक छन्दोंमें बराबर मिलती है। उनके बहुतसे उपभेदोंका आधार यह वैविध्य ही है। छन्दोंके मिश्रणसे भी अनेक छन्दोंकी सृष्टि हुई। त्रैष्टुभ् प्रकारके छन्द मिश्रित छन्दोंमें सबसे अधिक मिलते हैं। त्रिपाद गायत्रीका ही एक चतुष्पाद-विकसित रूप अनुष्टुभ् है। स्वराघातके साथ गेयता वैदिक छन्दोंका एक और महत्त्वपूर्ण विशेषता रही है। सामवेद छन्दोवद्ध वैदिक मन्त्रोंके गानके लिए सुविख्यात है। वैदिक कालके अनन्तर आनेवाले आख्यानकालके अन्तर्गत रचे गये 'रामायण', 'महाभारत' आदि ग्रन्थोंमें इसका विशेष रूपसे व्यवहार हुआ है। उपनिषदोंमें प्रयुक्त छन्द ऋग्वेदके छन्दोंकी तुलनामें कुछ अधिक व्यवस्थित-एव नियोजित प्रतीत होते हैं। आगे यही प्रवृत्ति मग्न्यके साहित्यिक छन्दोंके विकासका मूल आधार बनी। —ज० गु०

वैदिक साहित्य—संस्कृत भाषा और साहित्यके दो प्रमुख रूप मिलते हैं—१ वैदिक भाषा और साहित्य तथा २ लौकिक संस्कृत और साहित्य।

वैदिक भाषा और साहित्यकी परम्परा २००० ई० पू० से भी पहले प्रारम्भ होकर लगभग ५०० ई० पू० तक चलती रही। इनको तीन वर्गोंमें विभक्त किया जा सकता है—(१) त्रयी संहिता साहित्य तथा ब्राह्मण-ग्रन्थ, (२) अथर्व महिना तथा गृह्य-धर्मसूत्रोंका साहित्य और (३) श्रुतिहान-पुराण-साहित्य।

ऋक्, यजु और साम इन तीन संहिताओंमें विस्तार तथा महत्त्वकी दृष्टिमें प्रधान ऋक् संहिता है। ऋग्वेदके १०१७ सूक्त प्रायः यज्ञोंके अवसरोंपर पढ़नेके लिए देवताओंकी स्तुतियोंसे सम्बन्ध रखनेवाले गीतात्मक काव्य हैं। ये १० मण्डलोंमें विभक्त हैं। मन्त्रसंख्या १०५८० है। सामवेदका अविकाश ऋग्वेदके ऐसे मन्त्रोंका नकलनमात्र है, जो मोमयात्रोंमें वीणा आदिके माध गये जाते थे। सामवेदमें केवल ७५ मन्त्र मौलिक हैं। यजुर्वेद यज्ञोंमें कर्मकाण्डके सम्बन्धमें पढ़े जानेवाले गद्य तथा पद्य मन्त्रोंका संग्रह है। इनका अन्तिम चालीसवाँ अध्याय प्रसिद्ध 'ईशोपनिषद्' है।

ब्राह्मण ग्रन्थोंमें श्रौत यज्ञोंके कर्मकाण्डकी विविध विस्तारपूर्वक टी गयी है। प्रत्येक संहिताके कर्मकाण्डसे सम्बन्ध रखनेवाले एक या अधिक ब्राह्मण-ग्रन्थ हैं, जैसे, ऋक्संहिताका मुख्य ब्राह्मण 'ऐतरेय' है। यजुर्वेदका 'शतपथ' और सामवेदका 'पंचविज' या 'ताण्ड्य' हैं। इनमें 'शतपथ' ब्राह्मण सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण है। ब्राह्मण-ग्रन्थोंके समान प्रत्येक संहिताके श्रौतसूत्र भी पृथक् पृथक् हैं। इनमें मुख्य 'आश्वलायन', 'शाखायन', 'लाट्यायन', 'द्राह्यायन', 'बौधायन', 'आपस्तम्ब' तथा 'कात्यायन' हैं। श्रौतसूत्रोंके परिशिष्टस्वरूप 'शुक्लयज्ञ' हैं, जिनमें 'बौधायन', 'आपस्तम्ब' तथा 'कात्यायन'के शुक्लयज्ञ मुख्य हैं।

ब्राह्मण-ग्रन्थोंके अन्तिम भाग उपनिषदोंके नामसे प्रसिद्ध हुए। इनमें निम्नलिखित १० उपनिषद् मुख्य माने जाते हैं। 'ईश', 'बृहदारण्यक', 'ऐतरेय', 'कौषीतकी', 'केन', 'छान्दोग्य', 'तैत्तिरीय', 'कठ', 'मुण्डक' और 'माण्डूक्य'। उपनिषदोंमें आध्यात्मिक विचारबली प्रारम्भिक बनती हुई अवस्थामें मिलती है। इनके आधारपर आगे चलकर दर्शन-सूत्रोंमें निश्चित सिद्धान्त बने गये थे। प्रसिद्ध छ दर्शनशास्त्र निम्नलिखित हैं—वैशेषिक, योग, न्याय, सारय, मीमांसा तथा वेदान्त।

अथर्ववेद-संहिताका सम्बन्ध श्रौत यज्ञोंसे न होकर गृह्य तथा अन्य सामाजिक कृत्योंमें है। इसी संहिताकी परम्परामें गृह्यसूत्र तथा धर्मसूत्र आते हैं। गृह्यसूत्रोंमें मुख्य निम्नलिखित हैं—आश्वलायन, शाखायन, खादिर, आपस्तम्ब, हिरण्यकेशिन् तथा पारम्कर। धर्मसूत्रोंमें प्रधान वामिष्ठ, गौतम, आपस्तम्ब और बौधायन हैं।

श्रुतिहान और पुराण-साहित्यकी परम्परामें मुख्य 'वाल्मीकीय रामायण' तथा व्यासकृत 'महाभारत' हैं। इनके मूल रूप तो वैदिक कालके हैं, किन्तु बहुत वादतक इनमें अनुश्रुति मिश्रित होती रही है। पुराणोंके वर्तमान रूपोंका

सकलन निश्चित रूपसे वैदिक कालके बाद हुआ। अतः पुराणोंको छोड़कर उपर्युक्त शेष साहित्यको हम साधारणतया वैदिक अथवा आर्य साहित्यके नामसे पुकार सकते हैं।

वैदिक साहित्यके अध्ययनके सुभीतेके लिए छ वेदांगोंकी भी रचना हुई थी, जो शिक्षा, कल्प, व्याकरण, निरुक्त, छन्द और ज्योतिषके नामसे प्रसिद्ध हैं। इनमें यास्कका निरुक्त तथा पाणिनिका व्याकरण विशेष महत्त्व रखता है। —धी० व०

**वैधी भक्ति**—विधि द्वारा साध्य भक्तिका नाम वैधी भक्ति है। इसमें शास्त्रानुमोदित विधि साधना आवश्यक है। 'शासनेनैव शास्त्रस्य सा वैधी भक्ति रच्यते' (श्रीरूप-गोस्वामी भ०००सि० १ २ ६२)। इसीको मर्यादा मार्ग भी कहा गया है (वही २ ६०)। सूर-तुलसी आदि वैष्णव भक्तोंकी भक्ति भावनामें वैध मर्यादा-मार्गके भी दर्शन होते हैं। श्रवण, स्मरण, कीर्तन, पाद-सेवन, वन्दन, अर्चन, दास्य, सख्य और आत्मनिवेदन वैधी भक्तिके प्रकार हैं। (दि०—'नवधा-भक्ति')। —वि० मो० श०

**वैयक्तिक (काव्य)**—दे०—'स्वात्मनिष्ठ' (काव्य)।

**वैरोचन द्वार**—दे०—'हठयोग'।

**वैवर्ण्य**—दे०—'सान्त्विक अनुभाव', छठा।

**वैशिक नायक**—दे०—'नायक' (शृंगार)।

**वैशेषिक**—'वैशेषिक' शब्द विशेषसे बना है। 'विशेष' नामक पदार्थकी विशिष्ट कल्पनाके करनेके कारण इस दर्शनको वैशेषिक कहा जाता है। चीनी विद्वान् भिस्तान तथा कहेश्चीके मतसे इस दर्शनका नाम वैशेषिक इसलिए पड़ा कि यह अन्य दर्शनोंसे, विशेषतः साख्यमें, विशेष या अधिक शुक्तियुक्त था।

वैशेषिक ग्रन्थोंमें सबसे प्राचीन कणाद, कणमुक् या उल्लूका लिखा वैशेषिक सूत्र है, जो न्यायसूत्रसे प्राचीन माना जाता है। कुछ लोगोका मत है कि प्राचीन साख्यकी भाँति वैशेषिक भी बुद्ध-पूर्व रचना है। इन सूत्रोंपर सबसे प्राचीन भाष्य 'रावण-भाष्य' है, जो अनुपलब्ध है। उपलब्ध भाष्योंमें प्राचीनतर 'प्रशस्तपादभाष्य' या 'पदार्थपदमग्रह' है, जिसका चीनी अनुवाद ६४८ ई०में ह्युनत्सांग द्वारा हुआ था। वैशेषिक दर्शनके अन्य आचार्योंमें उदयनाचार्य, श्रीधर, शंकर मिश्र, विश्वनाथ और अन्नम्भट्ट मुख्य हैं। अन्नम दोकी कृतियाँ क्रमशः 'भाषापरिच्छेद' और 'तर्कमग्रह' हैं, जिनका आज भी पण्डितसमाजमें विपुल प्रचार और सम्मान है।

तत्त्ववादमें वैशेषिक परमाणुवादी है। इसमें चार प्रकारके परमाणु—पृथ्वी, अप, तेज और वायुके माने जाते हैं। प्रत्येक प्रकारके परमाणु सख्यामें अनन्त हैं। उनमें अपना 'विशेष' तत्त्व भी रहता है। इन्हींके विभिन्नमघात द्वारा जगत्की उत्पत्ति होती है। कार्य कारणमें पहलेमे विद्यमान नहीं रहता है। वह नया होता है। कार्य कारणमे भिन्न नयी वस्तुका आरम्भ करता है। इसलिए इसे आरम्भवाद कहते हैं, जो साख्यके प्रकृतिवाद या प्रकृतिपरिणामवाद या सत्कार्यवादसे भिन्न है।

कुल पदार्थ ६ हैं—द्रव्य, गुण, कर्म, सामान्य, विशेष और ममवाय। द्रव्य पृथ्वी, जल, तेज, वायु, आकाश,

काल, दिक्, आत्मा और मन नौ हैं। गुण चौबीस हैं। ६ द्रव्योंसे भिन्न कालान्तरमें अभावको भी द्रव्य माना गया है और वह प्राग्भाव, प्रध्वसाभाव, अत्यन्ताभाव तथा अन्योन्याभाव—चार प्रकारका माना गया। पहलेके ६ पदार्थ भावात्मक माने गये। वैशेषिक अभावको मान्यता बोद्धोंके प्रभावके कारण है।

वैशेषिक दर्शन ही भारतीय दर्शनोंमें भौतिकशास्त्रका निरूपण सर्वाधिक करता है। वस्तुतः यह प्राचीन भौतिक-शास्त्रका दर्शन था। पर इससे यह न समझना चाहिये कि वह मोक्षदर्शन नहीं है। इसका भी प्रयोजन मीमांसाकी भाँति धर्मकी व्याख्या करना और मोक्षकी प्राप्ति साधन बनाना है। धर्मको यहाँ परिभाषा है—'यतोऽभ्युदय-निश्रेयससिद्धिः स धर्मः' अर्थात् जिससे अभ्युदय और निश्रेयसकी प्राप्ति होती है वह धर्म है। यह परिभाषा मीमांसाकी परिभाषा (वेदोंकी प्रवर्तना धर्म है)से अधिक समीचीन जान पड़ती है, क्योंकि यह बौद्धिक और नैतिक है। ज्ञानमार्ग द्वारा मोक्ष-प्राप्ति विधान करना वैशेषिकका मुख्य उद्देश्य है।

कुछ लोग कणादको निरीश्वरवादी मानते हैं, तो कुछ ईश्वरवादी। यहाँ मतभेदकी गुंजाइश है। पर कालान्तरमें वैशेषिक दर्शन ईश्वरवादी हो गया। ये लोग पशुपतिके अनुयायी होनेके कारण पाशुपत कहे जाते हैं, जैसे, नैयायिक शिष्यके अनुयायी होनेके कारण शैव कहे जाते हैं। प्राचीन कालमें वैशेषिक दर्शनका माहर्ष्य बौद्ध दर्शनके साथ विशेष घनिष्ठ प्रतीत होता है। शब्दको स्वतन्त्र प्रमाण न माननेमें, उत्पत्तिके पूर्व पदार्थके गुणोंको नष्ट माननेसे, इसके अनुयायियोंको 'अर्धवैनाशिक' अर्थात् अर्ध-बौद्ध कहा गया, पर बादको तो न्यायके साथ वैशेषिकने भी बौद्ध-दर्शनके खण्डनमें हाथ बँटाया।

आरम्भमें प्रत्यक्ष और अनुमान, दो ही प्रमाण वैशेषिकको मान्य थे। बादको उसे शब्द और उपमान भी मान्य हो गये।

न्यायकी भाँति वैशेषिकका भी प्रभाव हिन्दी साहित्यपर विशेष नहीं रहा है। अधिकतर प्राचीन कवियोंने नैयायिकों और वैशेषिकोंकी निन्दा ही की, इनको कोरा तार्किक ठहराया और वास्तविक तत्त्वज्ञानसे दूर कहा। निश्चलदाम सरीखे लोगोंने न्याय-वैशेषिकको केवल अद्वैतवादके सहायक साधनके रूपमें स्वीकार किया है।

[सहायक ग्रन्थ— भारतीय दर्शन . बलदेव उपाध्याय] —म० ला० पा०

**वैयक्तिक (काव्य)**—दे०—'वस्तुनिष्ठ' (काव्य)।

**वैष्णव धर्म (मत)**—दे०—'भागवत धर्म'।

**वैष्णव संप्रदाय**—दे०—'भागवत धर्म'।

**व्यंग्यगीति**—अंग्रेजीके मेटायरके आधारपर निर्मित शब्द, यद्यपि इस प्रकारकी रचनाओंका अभाव कभी नहीं रहा। वि+अग=व्यगमे व्यंग्यकी व्युत्पत्ति है। मेटायर द्वारा किये गये चुहल और परिहासका सम्बन्ध गीतिसे वादमें हो गया। मेटायर गीतिका भेद नहीं है बल्कि कुछ गीत व्यंग्यात्मक होते हैं। ऐसे तो व्यंग्यात्मक आवेश वेदोंमें मिल सकते हैं, किन्तु नाट्यशास्त्रमें व्यंग्यात्मकताके स्पष्ट

सकेत हैं। सिद्ध-साहित्यमें पूजापाठ करनेवाले पण्डितों, गंगा-खानादिको पुण्यकर्म माननेवाले पौराणिक धर्मावलम्बियोंपर व्यंग्य किये गये हैं।

सिद्धोंकी नाहित्यिक सन्पदासे पुरस्कृत सन्त-साहित्यमें ऐसी अनेक रचनाएँ मिलती हैं। तुलसीदासकी 'कृष्ण-गीतावली'में व्यंग्यगीत हैं और सर्व्वी गोपियोंने तो वेचारे ऊधोकी शान-गरिमाकी असीम खिटी उड़ायी है। स्वतन्त्र रूपमें व्यंग्यात्मक रचना लिखनेवाले हैं अली मुहिव खाँ, 'खटमल-वाईसी'के रचयिता। किन्तु यह गीतात्मक नहीं, छन्दात्मक है। बेनी कविने अच्छे 'भडौवे' लिखे हैं, निनमें खिलियाँ उड़ायी गयी हैं। भारतेन्दु हरिश्चन्द्रके समयसे व्यंग्यकाव्यके कई रूप प्रचलित हुए। एक प्रकार हैं 'न्यापा', यह उर्दू-फारसीका विधान है, जिसका व्यंग्यात्मक उपयोग भारतेन्दुने किया। 'बनारस अखबार' और 'अलीगढ़ इन्स्टीट्यूट गजट'में यह समाचार प्रकाशित हुआ कि 'उर्दू भारी गयी', तो उर्दूका व्यंग्यात्मक स्थापा भारतेन्दुने लिखा—'हूँ है उर्दू हाय-हाय, कहाँ मिथारी हाय हाय'। भारतेन्दुने मठिरा पीनेवालों, खुशामदियों, हिंसाको धर्म माननेवालों, जैन-बौद्ध धर्मावलम्बियोंपर कटाक्ष और व्यंग्य किये हैं। आलसियोंपर व्यंग्य करते हुए उन्होंने लिखा है—'घोती भी पहिने जब कि कोई और पिन्हा दे, उमराको हाथ-पैर हिलाना नहीं अच्छा।' राष्ट्रीयताकी चेतन्यधाराके कारण व्यंग्यगीतियोंके रूपमें अन्तर आता रहा है और प्रगतिवादी आन्दोलनके कारण पूँजीपतियों और जमींदारों-पर व्यंग्यात्मक गीतियाँ लिखी गयी हैं। आधुनिक हिन्दी साहित्यका इतिहास विविध विवादोंका इतिहास है, अतः प्रत्येक विवादने व्यंग्यात्मक गीतियोंको प्रेरित किया है। छायावादी आन्दोलनने भी ऐसी गीतियोंकी रचना करायी जिसमें 'उग्र' लिखित कुछ अच्छी रचनाएँ हैं।

व्यंग्यगीतियोंमें मानव-चरित्रकी दुर्बलताओंकी आक्षेपात्मक आलोचना की जाती है, अतः इसका उद्देश्य है सुधार। सुधारवादी आन्दोलनके माथ इसका घनिष्ठ सम्बन्ध रहना है। भारतेन्दुकी रचनाएँ इसी कोटिमें आती हैं। इसका एक रूप है पैरोडी, इनका नामकरण भारतेन्दुने आभास किया था, किन्तु यह प्रचलित नहीं हुआ। भारतेन्दुने 'बन्दर मभा'में लिखा था—'इन्दर सभा उर्दूमें एक प्रकारका नाटक है एव नाटकाभास है और यह बन्दर मभा उमका भी आभास है।' इस 'बन्दर मभा'के गीतोंकी गीतोंकी विटम्बनाएँ हैं। विटम्बनागीत नामकरण प्रिंसिपल मनोजनप्रसाद सिंहने किया और कई गीतोंकी सफल विटम्बनाएँ लिखी हैं। परिहासात्मक व्यंग्यगीतिमें न तो किसीकी विटम्बना रहती है और न सुधारका आवेश, बल्कि शुद्ध मनोविनोदकी ओर लक्ष्य रहता है। व्यंग्यात्मक गीतियोंकी कोटिका एक गीतिरूप गाली है। विवाहके अवसरपर जेबनारके नमय स्त्रियाँ गाली गाना है जो अरुचिकर, अश्लील, अमद्बोचिन और मॉडी होती है। केशवकृत 'रामचन्द्रिका'में एक सुसूचितपूर्ण गाली है, जो मन्भवतः केशवकी प्रवीण शिष्या प्रवीण रायकी लिखी है। 'रमकवेवा'में भी सुसूचितपूर्ण गालियाँ हैं। भारतेन्दुने 'ममधिन नधुनाम'में ऐसी ही गाली दी है।

प्रत्येक चरणके पूर्वार्द्धमें अश्लील अर्थका भान होता है, पर पूरे चरणमें अश्लीलता नहीं रहती—'यथाशक्ति कौन्हीं सबहीने समधिनको उपचार, समधिनजूने बहुत करायो आदर शिष्टाचार।' आक्षेपक व्यंग्यगीतियोंमें दूसरोंके मिद्वान्तोंपर व्यंग्य और आक्षेप रहता है। कवीरका पद है—'पाण्डे कौन कुमति तोहि लागि।' —रा० खे० पा०

व्यञ्जक शब्द—काव्यमें व्यवहृत होनेवाले वाचक तथा लक्षक शब्दोंके अतिरिक्त तीसरा शब्द, जो ध्वन्याचार्यों द्वारा प्रथम दोकी अपेक्षा कहीं अधिक महत्त्वपूर्ण माना जाता है। व्यञ्जक शब्द अपना कार्य व्यंजना-शक्ति द्वारा सम्पन्न करता है और उसके द्वारा द्योतित अर्थको 'व्यंग्यार्थ' कहते हैं। —उ० शं० शु०

व्यंजना-शक्ति—'अजन' शब्दमें 'वि' उपसर्ग लगानेमें 'व्यञ्जन' शब्द निर्मित होता है, अतः व्यञ्जकका अर्थ हुआ 'विशेष प्रकारका अजन'। आँखमें लगा हुआ अंजन जिस प्रकार छिद्रोपको दूर कर उसे निर्मल बना देता है, उसी प्रकार व्यञ्जना-शक्ति शब्दके मुख्यार्थ तथा लक्ष्यार्थको पीछे छोड़ती हुई उसके मूलमें छिपे हुए अन्वयित अर्थको द्योतित कराती है। अमिधा तथा लक्षणा अपने अर्थका बोध कराकर जब विरत हो जाती है, तब जिस शब्दशक्ति द्वारा व्यंग्यार्थ प्राप्त होता है उसे व्यञ्जना-शक्ति अथवा व्यापार कहते हैं। व्यंग्यार्थके लिए ध्वन्यार्थ, सूच्यार्थ, आक्षेपार्थ, प्रतीयमानार्थ आदि शब्द प्रयुक्त होते हैं। अमिधा शब्दका साक्षात् मनेनिक अर्थ बतलाती है और लक्षणा मुख्यार्थके अनुपपन्न अथवा अनिद्ग होनेपर रुद्धिके कारण अथवा किसी प्रयोजनकी सिद्धिके लिए मुख्यार्थमें सन्बन्धित किसी अन्य अर्थको लक्षित कराती है, किन्तु जब अमिधा और लक्षणा कविके अनीष्ट अर्थको द्योतित करानेमें असमर्थ रहती है तो व्यञ्जना-शक्तिका ही सहारा लेना पड़ता है। अभिधेयार्थ स्पष्टतया कहा जाता है, लक्ष्यार्थ सूचित कराया जाता है, किन्तु व्यंग्यार्थका ध्वनन ही सम्भव हुआ करना है, कथित अथवा लक्षित न होनेपर भी वह सहृदय जनों द्वारा समझ लिया जाता है। अमिधा और लक्षणाका सम्बन्ध केवल शब्दमें ही होता है, किन्तु व्यञ्जना शब्दपर ही नहीं, वरन् अर्थपर भी आधारित रहती है, अर्थात् वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ तथा व्यंग्यार्थ भी व्यञ्जना कराया करते हैं—वे भी व्यञ्जक बन जाते हैं। यही नहीं, एक व्यंग्यार्थ दूसरे व्यंग्यार्थकी तथा दूसरा पुनः तीसरे व्यंग्यार्थकी व्यञ्जना भी करा सकता है। व्यञ्जना-व्यापारकी इसी विशेषताको देखते हुए उसके दो प्रधान भेद किये गये हैं—

१ शाब्दी व्यञ्जना, २ आर्थी व्यञ्जना।

शब्दपर आधारित व्यञ्जना अभिधामूला तथा लक्षणामूला होती है—

अभिधामूला शाब्दी व्यंजना—'काव्यप्रकाश'के अनुसार जब संयोग आदिके द्वारा शब्दका वाच्यार्थ नियन्त्रित (निर्धारित) हो जाता है, तब व्यञ्जना ऐसे अर्थका द्योतन कर दिया करती है, जिसे कभी भी वाच्यार्थ नहीं कहा जा सकता है—'अनेकार्थस्य शब्दस्य वाचकत्वे नियन्त्रिते। संयोगाद्यैरवाच्यार्थैर्विद्वद्भ्यामुपनिगूजन् ॥' (का० प्र० २ १०)। अनेकार्थी शब्दोंके एक अर्थमें नियन्त्रित हो

जानेके बाद, जिस शक्ति द्वारा उन शब्दोंसे दूसरा अर्थ ध्वनित होता है उसे अभिधामूला शाब्दी व्यंजना कहते हैं। अनेकार्थी शब्दोंको एक अर्थमें नियन्त्रित करनेके १४ कारण बतलाये गये हैं—मयोग, विप्रयोग, साहचर्य, विरोध, अर्थ, प्रकरण, लिंग, अन्यनन्निधि, सामर्थ्य, औचित्य, देश, काल, व्यक्ति तथा स्वर (दे०—‘अभिधा शक्ति’)। ‘मालिनि आज कहै न क्यों, वा रसालको हाल’ (दास)। रसाल शब्द अनेकार्थी है और आम तथा प्रिय व्यक्तिका अर्थ देता है। ‘मालिनि’ के साहचर्यसे उसका वाच्यार्थ ‘आम’ निर्धारित हुआ। पर ‘रसाल’ प्रिय व्यक्तिके लिए भी प्रयुक्त होता है, अतः पक्षितसे यह व्यंग्यार्थ ज्ञात हुआ कि ‘हे सखी, मेरे प्रियका समाचार क्यों नहीं देती?’ वाच्यार्थसे व्यंग्यार्थ ज्ञात होनेके कारण इस उदाहरणमें अभिधामूला व्यंजना है और शाब्दी इसलिए है कि रसालके स्थानपर आम रख देनेसे व्यंजना समाप्त हो जाती है। अभिधामूला शाब्दी व्यंजना तथा श्लेषमें यह अन्तर है कि श्लेषालंकारके सभी अर्थ प्रसंगानुमोदित होनेके कारण वाच्यार्थ होते हैं, किन्तु अभिधामूला शाब्दी व्यंजनामें अभिधाके विरत हो जानेपर ही व्यंग्यार्थकी ध्वनि निकलती है। साथ ही यह भी स्मरणीय है कि श्लेषमें विशेष्य पद ही अनेकार्थी होते हैं, पर शाब्दी व्यंजनामें विशेष्य तथा विशेषण, दोनों ही अनेकार्थी होते हैं।

**लक्षणांमूला शाब्दी-व्यंजना**—लक्षणांमैं शब्दका मुख्यार्थ बाधित रहता है। यह अर्थ-बाधा किसी विशेष प्रयोजनकी सिद्धिके लिए वक्ता द्वारा जान-बूझकर उपस्थित की जाती है। जब कोई व्यक्ति किसीसे कह उठता है—‘क्यों सिर खाते हो?’ तब वह मले प्रकार जानता है कि सिर कोई खानेकी चीज नहीं है। वह वस्तुतः अपनी झुंझलाहट अथवा खीझ प्रकट करनेकी दृष्टिमें ही इस प्रकारका असंगत प्रयोग करता है। ‘गंगापर गाँव स्थित है’ जैसे कथनोंमें भी वक्ता लक्ष्यार्थ—‘गंगाके समीप गाँव है’ द्वारा उस गाँवकी पवित्रता तथा शीतल जलकी सुविधा आदि सूचित करनेके प्रयोजनसे ही कथन कर देता है। मम्मटका मत है कि न तो अभिधेयार्थ और न लक्ष्यार्थ ही इस प्रयोजनका अर्थ-बोध करानेमें समर्थ होते हैं (का० प्र० . २ १४)। अतः जिस प्रयोजनकी सिद्धिके लिए लक्षणाका अवलम्ब लिया जाता है उस प्रयोजनकी व्यंजना करानेवाली शक्तिको लक्षणांमूला शाब्दी व्यंजना कहते हैं। स्पष्ट ही लक्षणाके दो प्रमुख भेदों (रूढा, प्रयोजनवती)में केवल प्रयोजनवती लक्षणा ही इस व्यंजनाका आधार बन सकती है। रूढ़ प्रयोगोंमें जो प्रयोजनरूप व्यंग्य रहता भी है वह निरन्तर प्रयोगके कारण नहींके बराबर ही हो जाता है। ‘काव्यप्रकाश’ के अनुसार प्रयोजनवती लक्षणाके छ प्रमुख भेद हैं तथा कुल मिलाकर १२ भेद माने गये हैं। ‘साहित्य-दर्पण’में इसके ८ प्रमुख भेद तथा सब मिलाकर ६४ भेद माने गये हैं। वे सभी भेद लक्षणांमूला शाब्दी व्यंजनाके उदाहरण हैं (दे०—‘प्रयोजनवती लक्षणा’)।

वक्तृ, बोधव्य, काकु, वाक्य, वाच्य, अन्यसन्निधि, प्रस्ताव, देश, काल, तथा चेष्टा आदिकी विलक्षणताके कारण आर्थी व्यंजनाके दस भेद किये गये हैं। वाच्यसम्भवा, लक्ष्य-सम्भवा तथा व्यंग्यसम्भवा भी आर्थी व्यंजनाके तीन प्रकार

स्वीकृत हैं, क्योंकि ‘अर्थ’ के तीन भेद होते हैं—वाच्य, लक्ष्य और व्यंग्य। उक्त दस भेदोंके साथ इन तीन भेदोंको मिला देनेसे आर्थी व्यंजनाके कुल मिलाकर तीस भेदोंका निर्देश प्राचीन शास्त्रकारोंने किया है। वस्तुतः व्यंजनाकी सम्भावनाएँ अनन्त हैं—कब, कहाँ तथा किस बातके कारण व्यंजना होने लगती है इसकी कोई निश्चित व्यवस्था नहीं दी जा सकती है। शास्त्रकारोंने जिन भेदोंका निर्देश किया है उन्हें तो केवल वानगी ही समझा जा सकता है। व्यंजना-व्यापारकी अनन्तताके अतिरिक्त अर्थ-परम्पराकी जो क्रम-वद्ध शृंखला प्रस्तुत करनेकी अद्भुत क्षमता इस शब्द-शक्तिमें स्वभावतः विद्यमान है वह अन्यत्र दुर्लभ है। तभी तो ध्वनिके मेधावी आचार्योंने व्यंग्यार्थके चमत्कारको ही काव्यकी एकमात्र कसौटी माना है। —उ० श० शु०

**व्यक्तित्वप्रदर्शनवादी आलोचना**—१८वीं शतीके अन्तिम चरणमें इसका सकेतमात्र हुआ था, किन्तु रोमांस-कालके आरम्भसे इसकी ओर विशेष ध्यान दिया गया। इस प्रणालीके अनुसार जिस रचनामें उसके लेखकका यथार्थ और निष्कपट चित्र मिलता है, उसीको श्रेष्ठ कहा जायगा। यथार्थता और निष्कपटताकी इस माँगके कारण रचनामें नितान्त मौलिकताकी भी माँग की जाती है। ये आलोचक उसी रचनाको सुन्दर कहेंगे जो दूसरोंसे भिन्न हो, क्योंकि भिन्नता ही सौन्दर्यका मापदण्ड है। इनके अनुसार रोमांचक तथा उत्तेजित करनेवाली रचनाको श्रेष्ठ रचना मानना चाहिये। इस प्रणालीकी यही त्रुटि भी है कि यह निष्कपट व्यक्तित्व-प्रकाशन तथा मौलिकतापर बल देती है, क्योंकि किसी भी लेखकमें इन दोनों बातोंकी अपेक्षा नहीं की जा सकती। न तो कोई अपना निष्कपट जीवन ही किसीके सामने प्रस्तुत करता है या कर सकता है और न नितान्त मौलिक कोई ऐसी रचना हो सकती है, जिसमें एकदम नयापन हो। —आ० प्र० दी०

**व्यक्तित्ववाद**—अंग्रेजीमें ‘इण्डिविजुअलिज्म’ और ‘पर्सनलिज्म’, दो भिन्न अर्थवाले शब्द हैं। हिन्दीमें ‘इण्डिविजुअलिज्म’ के लिए व्यक्तित्ववाद और ‘पर्सनलिज्म’ के लिए व्यक्तित्ववाद या कभी-कभी वैयक्तिकतावादका भी प्रयोग होता है। व्यक्तित्ववाद एक विशिष्ट चिन्तन-सम्प्रदाय न होकर बहुत-सी ऐसी विचारधाराओंका बोध कराता है जिनमेंसे कुछ आस्तिक हैं कुछ नास्तिक। कुछ धर्मको स्वीकार करती हैं, कुछ अस्वीकार करती हैं, किन्तु वे सभी यह स्वीकार करती हैं कि जीवनमें मूल्योंका सम्बन्ध व्यक्तित्वसे होता है और व्यक्तित्व मनुष्यकी वह क्षमता है जो मूल्योंको खोज करती है और उन्हें आत्मसाद करती है।

पश्चिममें निकोलस वड्डेन जैसे रहस्यवादी चिन्तक, मैरीटेन जैमे कैथोलिक चिन्तक तथा किर्केगार्ड, यास्पर्म और गैब्रियल मार्मल जैसे अस्तित्ववादी चिन्तक समान रूपसे मानवीय व्यक्तित्वकी इस महत्ताको स्वीकार करते रहे हैं। यज्ञोंका उदय, समूह-मानवका विकास, शासनसत्ताकी बढ़ती हुई निरकुशता और इसी प्रकारकी अन्य परिस्थितियों ने मानव व्यक्तित्वमें जो विघटन प्रस्तुत कर दिया है, उनके निराकरणके लिए विभिन्न क्षेत्रोंमें विभिन्न प्रणालियोंके द्वारा मानवकी पुनः प्रतिष्ठाके जितने भी प्रयास हुए, उन सबको



व्यक्तिवादकी मंशा दी जा सकती है। यद्यपि मानव-व्यक्तित्व की पुन प्रतिष्ठामें व्यक्तित्ववादी बहुत-सी वर्तमान मान्यताओंका निषेध करने हैं और मनुष्यके लिए स्वतन्त्रताकी माँग करने हैं, किन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि उनका दर्शन निषेधात्मक है। अधिनायकवाद और यान्त्रिकताके उदयने जो नरुट उपस्थित कर दिया है उनके निराकरणके लिए वे एक रचनात्मक दृष्टिकोणकी खोज कर रहे हैं। उम खोजमें विभिन्न विचारधाराओंके सह-अस्तित्वको वे स्वीकार करते हैं—यदि वे विचारधाराएँ विभिन्न मार्गोंसे मानव व्यक्तित्वकी महत्ताको स्वीकार करती हों। इसीलिए इनके प्रमुख प्रवक्ता ऐमानुएल मूनियरने स्पष्ट कहा है कि व्यक्तित्ववाद वस्तुतः वाद न होकर एक वृत्ति है—एक परिप्रेक्ष्य है, जिसमें निरन्तर बदलती और विकसित होनी हुई ऐतिहासिक वस्तुस्थितिको समझनेका प्रयास किया जाता है। इसमें यह माना जाता है कि मनुष्यमें स्वातन्त्र्य और आत्मनिर्माणकी क्षमता है और वह भौतिक अवास्तविकताओंसे पलायन न कर उनका मानना कर अपनी आन्तरिक क्षमताओंका उपयोग कर अपनी वर्तमान अवस्थाका अतिक्रमण कर सकता है। इसमें यह भी माना जाता है कि मानव-व्यक्तित्वकी वास्तविक गति मानवमात्रके कल्याणकी दिशासे पृथक् नहीं जाती। व्यक्तित्ववादियोंने जहाँ एक ओर नाजी और स्टालिनवादी तानाशाहीकी निन्दा की है वहीं दूसरी ओर यह भी माना है कि मार्क्सने अपने समयमें मानव-व्यक्तित्वकी पुन प्रतिष्ठा करनेका प्रयास किया था। वर्ग-वैपश्यसे युक्त समाजमें व्यक्तिकी स्वाधीनताका कोई अर्थ नहीं होता, क्योंकि उसमें पूँजीपति शोषण करनेके लिए स्वतन्त्र है और मजदूर शोषित होनेके लिए मजबूर। अतः जबतक सबकी आर्थिक स्थिति समान नहीं होती तबतक स्वातन्त्र्य एक वृजुवा भ्रान्ति है। किन्तु बोलशेविक क्रान्तिके बाद 'प्रोलेतेरियतकी तानाशाही'के नामपर कनिषय महत्त्वाकांक्षी शासकोंने मानव-व्यक्तित्वकी पवित्रता और स्वातन्त्र्यका समूल उच्छेद करनेका जो प्रयास किया उसमे व्यक्तित्ववादी महमत नहीं। —४० वी० भा०

**व्यक्तिपूजा**—समाज-निर्माणमें जनशक्तिको महत्त्वपूर्ण न मानकर किनी विशेष व्यक्तिको महत्त्व देना। अधिनायकवादमें टिक्टेर वीर-पूजाकी भावनाको अपने प्रति प्रेरित कराकर व्यक्तिपूजाका विकास कराना है। सोवियट रूसके स्टालिनोत्तर नेता स्टालिनको व्यक्तिपूजाका उन्नायक मानते हैं और इस प्रवृत्तिको मच्ची समाजवादी व्यवस्थाके विकासमें बाधक मानते हैं। —४० वी० भा०

**व्यक्तिप्रधान (काव्य)**—दे०—'स्वात्मनिष्ठ' (काव्य)।

**व्यक्तिवाद**—यह शब्द अंग्रेजीके 'इण्डिविजुअलिज्म'का पर्याय है, जिसका सर्वप्रथम प्रयोग 'ऑक्सफोर्ड शब्दकोश'के अनुसार हेनरी रीम्स द्वारा अंग्रेजीमें अनूदित टी टाक्वलीकी एक पुस्तकमें मिलना है। वैसे तो यह शब्द मूलतः फ्रेंच भाषाका ही है, किन्तु हेनरी रीम्सने कई कारणोंने इसका अंग्रेजीमें प्रयोग किया है। हेनरी रीम्सने इस प्रयोगके चितने भी कारण बताये हैं, उनमें केवल उस प्रयोगके औचित्यका ही ज्ञान नहीं होना, प्रत्युत इस शब्दकी भाग्यन विशेषताओंका भी पता चलता है। इस

शब्दके पहले अंग्रेजीमें 'इगोटिज्म' शब्द प्रयुक्त होता था, किन्तु वह शब्द जिस मानसिक दृष्टिकोण और जिन नैतिक प्रतिमानोंका प्रतीक था, 'इण्डिविजुअलिज्म' शब्द उनसे कहीं अधिक मयत मानसिक दृष्टिकोण और कहीं अधिक विस्तृत नैतिक मानदण्डोंका द्योतक है। 'इगोटिज्म'के अनुसार हर एक व्यक्ति अपने प्रत्येक कार्यका लक्ष्य है। उसका सम्पूर्ण स्नेह, समूचा लगाव अहम्के जीवित सम्पर्कमें ही है। अति स्वार्थमयी प्रवृत्तियाँ ही उसकी प्रेरणाशक्ति हैं। परन्तु 'इण्डिविजुअलिज्म' उम मानसिक दृष्टिकोणका सूचक है, जिसके अनुसार व्यक्ति समिष्टमें पार्थक्य तो कर लेता है, किन्तु वह घोर स्वार्थवादी मनोवृत्तियोंके आवेशमें अपने अहम्के प्रति सम्पूर्ण स्नेह और लगाव नहीं रखता। कुछ अंशोंमें व्यक्तिवादका भावनात्मक आधार जनताधिक मिद्धान्त है।

व्यक्तिवाद समाजके प्रति नकारात्मक दृष्टिकोणकी स्थापना है। समाज सावयविक अस्तित्व नहीं है, प्रत्युत स्वतन्त्र व्यक्तियोंका योग है। अतः समष्टिशक्तिको व्यक्तिपर, उसके अधिकारों और स्वतन्त्रताओंपर वलप्रयोगका नैतिक अधिकार नहीं है। प्रत्येक व्यक्ति अपने हितों और स्वार्थोंको जितना अच्छी तरहसे समझ सकता है उनना समाज कदापि नहीं। अतः तर्ककी दृष्टिमें सामाजिक बन्धन और परम्पराएँ, रीति और रिवाज, सामूहिक संस्थाएँ और मान्यताएँ निरुश्रुताके साथ व्यक्तिपर ग्रामन नहीं कर सकती। व्यक्तिमूलक व्यापारोंका साध्य व्यक्तिका हित है और उनका एकमात्र शाता व्यक्ति।

आधुनिक व्यक्तिवादके विकासकी एक लम्बी पृष्ठभूमि है। यूसीटायडीज (४६०-४०० ई०पू०) द्वारा वर्णित पेरीक्लीज (४९०-४२९ ई०पू०)के एक भाषणमें हमें सर्वप्रथम व्यक्तिवादकी ग्रीक उत्पत्तिका पता चलता है। तदुपरान्त पाँच शती ईसापूर्वके लगभग जब ग्रीक समाज विघटित हो रहा था तो उस समय ग्रीक विचारकोंने व्यक्तिवादी मान्यताओंकी प्रतिष्ठा की। उम प्रतिष्ठाकी विशेषताएँ इस प्रकारसे थीं—समाजव्यवस्था और परम्पराने दृढ़कर भी व्यक्ति अपने अस्तित्वका मली भौति निर्वाह कर सकता है। उसकी आत्म-निर्भरता निसर्गमिद्ध है। इन्हीं विचारोंको आधार मानकर ग्रीक सोफिस्टोंने अपने व्यक्तिवादकी स्थापना की। उनके अनुसार राज्य कृत्रिम है और मानवजन्य परम्पराका प्रतीक। अतः राज्यकी परम्पराशक्तिका व्यक्तिके नैसर्गिक स्वार्थोंमें मौलिक विरोध है। राज्य और व्यक्तिका यह अन्तर निर्मग और परम्पराके मौलिक अन्तरोंकी पृष्ठभूमिमें चित्रित किया गया था।

यह प्रच्छन्न व्यक्तिवाद बादमें चलकर परिष्कृत और परिवर्धित किया गया। समाजको सत्य और यथार्थ मानकर, उसकी उत्पत्तिके कारण व्यक्तिमूलक स्वार्थोंकी ही पूर्तिमें ढूँढे गये और समाज तथा राज्यको उन्हीं स्वार्थोंकी प्राप्तिका एकमात्र साधन बनाया गया। इस दृष्टिकोणका उद्देश्य प्लेटोके 'रिपब्लिक'में मिलता है। विधि और व्यक्तिगत स्वार्थोंकी यह एकरूपता बहुत दिनोंतक नहीं चल सकी। विधियाँ शक्तिके आधारपर व्यक्तित्वपर प्रहार करती हैं और उनकी नैसर्गिक सरलताको नष्ट कर देती हैं। अतः

शने इस दृष्टिकोणको दार्शनिक दृढ़ता प्रदान की गयी। भौतिक विज्ञानके समानान्तर समाजको स्वसीमित अणुओंका समूह माना गया। इपीक्यूरोस(३४१-२७० ई० पू०)का दर्शन इसी भावनाकी स्थापना करता है। उसके दर्शनमें आधुनिक व्यक्तिवादके दो प्रधान तत्त्व स्पष्ट रूपसे दीख पड़ते हैं—प्रथम, प्रत्येक मनुष्यका एकमात्र लक्ष्य सुख है और द्वितीय, समाज और राज्य आवश्यक दोष है।

आधुनिक व्यक्तिवादके चार प्रधान रूप हैं—धार्मिक, वैज्ञानिक, आर्थिक और राजनीतिक। इनमेंसे राजनीतिक व्यक्तिवादका अनिवार्य सम्बन्ध काल क्रमानुसार अन्य तीन प्रकारोंसे सदैव होता रहा है। मध्ययुग और आधुनिक सुधार-आन्दोलनोंतक राजनीतिक व्यक्तिवाद धार्मिक व्यक्तिवादके रूपमें अपनी स्थापना करता रहा है। धार्मिक व्यक्तिवादका स्रोत ईसाई धर्म है, जो स्वयं दो विरोधी तत्त्वोंके सम्पर्कसे निमित्त हुआ है। पहला तत्त्व यह है कि सारे ईसाई एक मघटित ईसाई समाजके सदस्य हैं, जिनका एक ही बड़ा चर्च रोमन कैथोलिक चर्च है। दूसरा तत्त्व यह है कि हर एक व्यक्तिको यह स्वतन्त्रता है कि वह अपनी आत्माके सजग विश्वाससे जिस किसी भी धर्म अथवा पूजाको चाहे, ग्रहण करे। ईसाई धर्म व्यक्तिको ऊँचे प्रतिमानोंसे देखता है और उसको धार्मिक चेतनापर शक्ति-प्रयोगका आदेश नहीं देता। परन्तु मध्ययुगमें जब ईसाई धर्म-मघटनकी समस्याएँ जटिल थीं तो रोमन कैथोलिक चर्चने पहले समष्टिवादी तत्त्वको कार्यरूपमें परिणत किया और दूसरे व्यक्तिवादी धारणाको मिद्धान्तरूपमें स्वीकार किया। धार्मिक सुधारकी शताब्दियोंमें जब रोमन कैथोलिक चर्चके विरुद्ध यूरोपीय राष्ट्रोंमें प्रतिक्रियाएँ हुईं तो धार्मिक सुधारकोंने अपनी दृष्टि ईसाई धर्मके दूसरे व्यक्तिवादी तत्त्व-पर केन्द्रित की। फलस्वरूप स्वतन्त्र धर्मोंकी योजनाका प्रस्ताव होने लगा। कई राष्ट्रोंने रोमन कैथोलिक चर्चमें सम्बन्धविच्छेद कर राष्ट्रीय चर्चोंका निर्माण किया।

धार्मिक व्यक्तिवाद धीरे-धीरे वैज्ञानिक व्यक्तिवादमें परिवर्तित होने लगा। आधुनिक विज्ञानने इन व्यापक सृष्टिको छोटे-छोटे कणोंमें विभक्त कर दिया। इसीका सहारा लेकर मनोविज्ञानने व्यक्तिकी मानसिक एकताको सवेदनाओंमें विघटित किया और सामाजिक विज्ञानने सामाजिक मघटनोंको स्वतन्त्र व्यक्तियोंके अस्तित्वमें तोड़ दिया। सृष्टिमें, मस्तिष्कमें, समाजमें हर एक जगह एकताका, एकरूपताका सिद्धान्त टूट रहा था और उसके स्थानपर अनेकता और बहुरूपताके सिद्धान्तोंकी स्थापना हो रही थी। विज्ञानके क्षेत्रमें न्यूटन(१६४२-१७२७ ई०)-का और मनोविज्ञान और राजनीतिशास्त्रके क्षेत्रमें हॉब्स(१५८८-१६७९ ई०)का नाम उल्लेखनीय है। हॉब्ससे लेकर लॉक(१६३२-१७०४ ई०)ने और लॉकसे प्रभावित होकर बुद्धिवादी युगके कुछ फ्रेंच विचारकोंने और उनसे प्रेरणा प्राप्त कर बेन्थम(१७४८-१८३२ ई०)ने जिस सामाजिक व्यक्तिवादकी प्रतिष्ठा की वह सोलहवीं और उन्नीसवीं शताब्दीकी एक लम्बी तर्क-शृंखलामें जोड़ देता है। हॉब्स प्रकाशकेन्द्र है और उसके परवर्ती विचारक उस प्रकाशकी रेखाएँ।

पूँजीवाद(दि०)के विस्तारसे आर्थिक क्षेत्रमें भी व्यक्तिवाद फैलने लगा। क्लैसिकल ऍकानॉमीके जन्मदाता ऐडम स्मिथ(१७२३-१७९० ई०)ने विनिमयके व्यक्तिवादी सिद्धान्तकी स्थापना की। उसके अनुसार किसी भी आर्थिक व्यापारमें राज्यका हस्तक्षेप नहीं होना चाहिये, क्योंकि उसमें स्वतन्त्र विनिमयमें व्यवधान होगा। हर एक व्यक्ति स्वार्थोंका समूह है और निसर्ग उन स्वार्थोंका सम्मिलन इस 'अदृश्य शक्ति'से करती है जिससे कि इन स्वार्थरत व्यक्तियोंमें आपसी सघर्ष कदापि नहीं हो सकता। स्वार्थोंका यह आश्चर्यजनक समन्वय निमर्ग द्वारा ही सम्भव है। अतः राज्य और समाज—जैसी कृत्रिम संस्थाओंको इस प्रसंगमें हस्तक्षेप नहीं करना चाहिये। इस दृष्टिकोणको एक सैद्धान्तिक रूप प्रदान किया गया, जिसे 'हितोंकी नैसर्गिक एकरूपता' अथवा अँग्रेजीमें 'नेचुरल आइटेण्टिटी ऑफ इण्टरेस्ट' कहते हैं। इस सिद्धान्तका जन्म पूँजीवादके विकासशील युगमें हुआ था। परन्तु उन्नीसवीं शतीके उत्तरार्धमें पूँजीवादी मघटनोंने जब समाजके सम्मुख जटिल आर्थिक समस्याएँ उपस्थित कर दीं तो हितोंकी नैसर्गिक एकरूपता मात्र कल्पना ही रह गयी। श्रमिकोंके मघटन बने। आर्थिक अधिकारोंकी माँग की गयी। राज्यने आर्थिक व्यापारोंमें हस्तक्षेप प्रारम्भ किया। इस दृष्टिकोणके सर्जनका प्रधान ध्येय समाजवादी विचारधाराको प्राप्त है।

आर्थिक व्यक्तिवादके दिनोंमें ही राजनीतिक व्यक्तिवादका स्वरूप उतना प्रच्छन्न नहीं था, जितना आर्थिक व्यक्तिवादका, क्योंकि उस समय भी व्यक्तिवादी विचारक यह मानते थे कि जिस प्रकार आर्थिक क्षेत्रमें स्वार्थोंमें सघर्ष सम्भव नहीं है उन्नीसवीं प्रकार राजनीतिक क्षेत्रमें वह सघर्ष सम्भव नहीं है। आर्थिक गत्यात्मकताके सिद्धान्त राजनीतिक गत्यात्मकतापर घटित नहीं होते। राजनीतिक क्षेत्रमें स्वार्थोंकी विवधरूपता सघर्षको जन्म दे सकती है। अतः स्वार्थोंकी एकरूपता लानेके लिए निमर्गने सहायता मिलना असम्भव है। इसके लिए तो मनुष्यको स्वतः प्रयास करना पड़ेगा। इसी नाते इन व्यक्तिवादी विचारकोंने राजनीतिक क्षेत्रमें 'हितोंकी नैसर्गिक एकरूपता'के स्थानपर 'हितोंकी कृत्रिम एकरूपता' अथवा अँग्रेजीमें 'आर्टिफिशियल आइटेण्टिफिकेशन ऑफ इण्टरेस्ट्स' नामक सिद्धान्तको स्वीकार किया। इस सिद्धान्तके आधारपर विधिनिर्माताका उत्तरदायित्व है कि वह समाजके सदस्योंके विभिन्न स्वार्थोंमें समन्वय स्थापित करे। किन्तु स्वार्थ विभिन्न हैं, इसलिए सब स्वार्थोंमें समन्वय स्थापित करना सम्भव भी नहीं है। ऐसी परिस्थितिमें विधिनिर्माताका केवल एक लक्ष्य है—'अधिकसे अधिक लोगोंका हित-साधन' अथवा अँग्रेजीमें 'ग्रेटेस्ट गुड ऑफ द ग्रेटेस्ट नम्बर' ही किया जाय। इस लक्ष्यने एक सिद्धान्तका रूप ग्रहण किया और उस सिद्धान्तने एक विशेष राजनीतिक दर्शनका सर्जन किया। वह दर्शन उपयोगितावाद (दि०) अथवा 'यूटिलिटेरियनिज्म'के नामसे अभिहित है। किन्तु जब उन्नीसवीं शतीके उत्तरार्धमें आर्थिक व्यक्तिवादकी परम्पराएँ टूटने लगीं तो राजनीतिक व्यक्तिवाद भी प्रतिक्रियाहीन न रहा। जॉन स्टुअर्ट मिल-(१८०६-१८७३ ई०)ने उस राजनीतिक चेतनाका

प्रतिनिधित्व किया, जिसमें राज्यको व्यक्तिगत जीवनमें हस्तक्षेप करनेके लिए पहलेसे अधिक अधिकार प्राप्त हो जाते हैं। किन्तु मिल मक्रान्तिकालका विचारक था, जो स्वभावतः गत्यात्मक है। इस गत्यात्मकताको स्थायित्व उस राजनीतिक आदर्शवाद अथवा पोलिटिकल आइडिलिज्ममें मिला, जिसका सूत्रपात्र इंग्लैण्डमें आमस हिलग्रैन (१८३६-१८८२ ई०) के दर्शनसे होता है।

व्यक्तिवाद अपने लम्बे इतिहासमें अपनी सफलताओंके नाते ही नहीं, प्रत्युत अपनी असफलताओंके नाते भी महत्त्वपूर्ण है। उसकी सफलता इस बातमें है कि जब कभी इतिहासमें निरकुश्रताने व्यक्तिगत स्वतन्त्रता और अधिकारोंको छीननेका प्रयास किया है तो व्यक्तिवादने उसकी सफल सामाजिक प्रतिक्रिया की है। पहले विचारोंके क्षेत्रमें, फिर राजनीतिक पदार्थकी सतहपर उतरकर उसने समाजकी स्वतन्त्र बनानेका प्रयास किया है। किन्तु विषयके स्थायित्वके बाव इसकी प्रगति अवरुद्ध हो जाती है और तब वह स्वसोन्मुख समाजकी पलायनवादी मनोवृत्तियोंका प्रतीक बन जाता है। इसके सिद्धान्त सामाजिक प्रगतिके द्वार अवरुद्ध करते हैं और तब समष्टिवाद इस प्रच्छन्न व्यक्तिवादकी प्रतिक्रिया बन जाता है। राजनीतिक विचारोंका इतिहास मूलतः समष्टिवाद और व्यक्तिवादके आपसी संघर्षोंकी कहानी है। आदर्श सामाजिक व्यवस्था किसी एकांगी परिस्थितिपर टिक नहीं सकती, चाहे वह समष्टिवाद हो अथवा व्यक्तिवाद। दोनों एक-दूसरेके पूरक हैं। समाज और व्यक्तिका अन्योन्याश्रित सम्बन्ध है। पृथक् होकर दोनों ही अकेले हैं, नितान्त एकांगी, निःसंग, अनिःसार, अर्थहीन।

हिन्दी साहित्यमें व्यक्तिवाद मनोवैज्ञानिक प्रतिक्रियाका स्वरूप है उस सामाजिक परिस्थितिके विरुद्ध जो व्यक्तित्व के स्वतन्त्र विकासका इनन करती है। हिन्दीका बहुतकुछ आधुनिक साहित्य साम्राज्यवादी युगमें ही लिखा गया है। फलस्वरूप व्यक्तिको विकसित होनेके उचित साधन प्राप्त नहीं हुए। इस कारणसे व्यक्तित्वकी कर्मजिज्ञासा बुझ गयी और वह अन्तर्मुखी हो बैठा। बाह्य संसारमें दृष्टि रोककर उसने अन्तर्मुखी मनपर दृष्टि डाली। उसका अहन् ही समाज और परिस्थितिका सत्य हो गया। उसीके विविध रूपोंमें ही उसने अपनी कल्पनाके रंग भरे। किन्तु यह आत्मदर्शन नहीं था। यह था शुद्ध आत्मपलायन। यही आत्मपलायन अधिकांश छायावादी कविताओंका आधार है। यह आत्मपलायन समाजकी अस्वीकृति है, जो 'अग्नेय' (१९११-१२ ई०) लिखित 'शेखर' एक जीवनीकी रीढ़ है। साहित्यके विविध अंगोंमें इस व्यक्तिवादने समस्याओंका समाधान नहीं किया है, केवल उनकी जटिलताओंका निदर्शन ही उसका लक्ष्य रहा है। कहीं-कहीं यह नितान्त निःसंगता आत्म-वलिदानके रूपमें उद्बुध की गयी है। जैनेन्द्र (१९०५ ई०) का 'त्यागपत्र' और 'मुनिता', 'विवर्त' और 'व्यतीत' इस दृष्टिसे उल्लेखनीय हैं। साहित्यमें दुःसवाद (दो) ईसा पलायनवादी व्यक्तिवादका प्रतिरूप है। वैष्णव सम्प्रदायोंकी एकान्त भक्ति-साधना और आधुनिक छायावादी कवियोंकी निःसंग दुःस्व-

साधनामें महान् अन्तर है। पहला व्यक्तिवादी है, किन्तु अपने सम्प्रदायका अभिन्न अंग बनकर। दूसरा पलायनवादी है, सामूहिक परम्परामें टूटकर। स्वतन्त्र भारतमें इस पलायनवादी व्यक्तिवादकी कोई भी परम्परा अब शेष नहीं है। आजका हिन्दी कलाकार नये तथा रचनात्मक प्रतिमानोंकी खोजमें व्यस्त है।

[सहायक ग्रन्थ—मॉडर्न पोलिटिकल थ्योरी सी० ई० एम० जोड]। —रा० कृ० त्रि०

**व्यक्तिवादी आलोचना-प्रणाली**—व्यक्तिवादी आलोचना-प्रणाली द्वारा यह माना जाता है कि किसी भी कृतिकारके व्यक्तित्वको उसकी कृति द्वारा जाना जा सकता है, जैसे, जीवनवृत्तान्तीय आलोचना-प्रणालीमें जीवनवृत्तान्त द्वारा कृतिको समझनेकी चेष्टा की जाती है उसी प्रकार व्यक्तिवादी आलोचना-प्रणालीमें कृतित्वसे कृतिकारके व्यक्तित्वको आँककर कृतिके गुण-दोषकी विवेचनाके साथ-साथ कृतिकार के व्यक्तित्वको भी उसका अनिवार्य अंग माना जाता है। आधुनिक कालमें बहुधा इस प्रकारका प्रयाम किया जाता है कि कृतिकारकी कृतिके माध्यमसे कृतिकारके जीवन और उसके विभिन्न भावस्तरोंके माध्यमसे किसी भी कृतिकी साहित्यिक विवेचना की जाय। इस विचारधाराके अनुसार कृतिकारकी कृतिको उसके व्यक्तित्वको प्रसारित करनेवाली वस्तु माना जाता है। कृतिको व्यक्तित्वका अंश मानकर उसके माध्यमसे कविके व्यक्तित्वकी ऊँचाई, बड़ाई, उदात्त एवं महान् तत्त्वोंको परिलक्षित करनेका प्रयास इस विचारधाराका अंश है।

इस प्रवृत्तिकी मूल स्थापनाएँ ये हैं कि कृतिकारकी कृति उसीका जीवनवृत्तान्त है। उसके सतत संघर्षों और उत्कर्षोंके बीचसे ही उसकी रचना कृतित्वबोध एवं उसकी अनुभूति अभिव्यक्ति पाती है। किसी सीमातक कृतिकारके इन संघर्षोंका रूप उसकी सीमा, उसके व्यक्तित्वमें प्रतिध्विन्नित होती है। कहीं-कहीं इस विचार-प्रणालीके लोग यह भी मानते हैं कि कृतिकारका कृतित्व कृतिकारके जीवनकी असफलताओं, विफलताओं और कष्ट अनुभवोंकी व्यक्त करता है और इस प्रकार वह उसके समूचे जीवनका क्षति-पूरक (compensatory) भी होता है। व्यक्तिवादी आलोचना-प्रणाली यह स्वीकार करती है कि कृतिकारका जीवन जिन कल्पनाओं और जिन विचारोंकी कल्पनामें बीतता है अथवा जिन मूल्योंके लिए वह संघर्ष करता है, उस संघर्षका वास्तविक मूल्यांकन एवं प्रतिविम्ब रचनामें स्वतः अवतरित होता है। यह अवतरण कृतिकारके व्यक्तित्वका, उसके अभावों और पूर्णताओंके साथ साहित्यमें मंचारित होकर व्यक्त होता है। अस्तु, इसीकी दृष्टिमें कृतिकारकी आत्मपरक अनुभूतियोंका विशेष महत्त्व माना है और इस विचारधाराके लोगोंका मत है कि यदि कृतिकार और उसकी कृतिको सम्बद्ध करके नहीं देखा जायगा तो कृतिकारकी मूल भावनाको ग्रहण करना कठिन होगा।

इस मूल प्रवृत्तिकी विवेचनाएँ इस आधारपर विकसित होती हैं कि कृतिकार आत्मवेदना एवं आत्मपीडाके साथ साथ आत्ममुक्त क्षणोंको प्रस्तुत करता है। यदि उस क्षणका अंकन उसकी कृति है तो फिर उसका वहन करने-

वाला अथवा उसको आत्मसात् करनेवाला भी उस सन्दर्भ-विशेषमें महत्त्वपूर्ण है। जीवन और कृतित्वकी यह अबाध समरसता कलाकी मूल चेतना है।

इस व्यक्तिवादी दृष्टिको मूल विवेचन-पद्धतिमें जो विचार काम करते हैं उनमें यह निहित है कि किसी भी रचनाको मात्र वस्तुपरक दृष्टिसे विना कृतिकारके व्यक्तित्वको उचित महत्त्व दिये समझना कठिन है। जिस भावधारको प्रवाहमें कृतिकार जीता-जागता है, उस समस्त वातावरण-की गुंज उसकी कृतिमें होती है, इसलिए उसकी प्रत्येक कृति किसी-न-किसी रूपमें उसकी नवेदनकी अनुभूतिके साथ-साथ उसके व्यक्तित्वका भी प्रतिनिधित्व करती है। तुलसीदासकी समस्त रचनामें या रसखानकी समस्त रचनामें जिस वृत्तिको अभिव्यक्ति मिली है वह उस कविके समस्त सर्जनशील व्यक्तित्वमे इतनी बंधी है कि बिना उस वृत्ति और उस जीवनको ध्यानमें रखे उसका पूर्ण रसबोध होना कठिन हो जाता है। इसी प्रकार आलम और सुजानकी रचनाओंमें हमें विशेष रस उसी समय मिल पाता है जब उनकी वृत्तियों(attitudes)के साथ-साथ उनके व्यक्तित्वका भी बोध हमें हो।

इस प्रणालीके मुख्य गुण ये हैं कि यह ऐसी सुविधाएँ देती है जिससे पाठक कृतिकारकी मानसिक स्थिति और उनकी निजी सीमाओं और सम्भावनाओंके साथ उनके व्यक्तित्वबोधकी मूल्यगत प्रवृत्तिको समझ सके। कभी कभी बिना व्यक्तित्वको ध्यानमें रखे जो आलोचना प्रस्तुत की जाती है वह या तो एकांगी होती है या उन बहुतसे तत्त्वोंको, जो उसके व्यक्तित्वकी सीमाएँ निर्धारित करते हैं, न जाननेके कारण कृतियोंपर सम्पूर्ण अभिव्यंजनात्मक दृष्टि नहीं प्रस्तुत कर पाती। व्यक्तित्वके परिचयमें दो चीजें सम्मिलित हैं—एक तो उसकी निजी आस्थाएँ और दूसरी उसकी वैयक्तिक दृष्टियोंसे सलग्न उसकी निजी मर्यादाएँ। कला एवं साहित्यके क्षेत्रमें इस प्रकारकी विचारधारको प्रश्रय देना अथवा उन सम्भावनाओंकी ओर अग्रसर होना, जो व्यक्तित्वके साथ कृतिके सन्देशको वहन कर सकनेमें समर्थ हो, कुछ सीमाओंतक आवश्यक है।

किन्तु इस प्रणालीके मुख्य दोष इन्हीं सुविधाओंमें ही निहित हैं। प्रत्येक कलाकृतिके लिए स्वतन्त्र और वस्तुपरक दृष्टि अधिक महत्त्वपूर्ण होती है। कलाकी प्रेषणीयता इतनी होनी चाहिये कि वह पाठकमें समुचित रसोद्रेक पैदा करनेके वाद उसमें उस निजी तत्त्वको प्रेषित करे जो नितान्त निजी है, व्यक्तिगत है। कृतिका प्रेषणीय होना व्यक्तित्वकी सीमामें नहीं निहित है, वरन् वह स्वतः काव्य-के रूप, शिल्प और विषय-वस्तुका अंश है। यदि इन सीमाओं और इनके औचित्यपर ध्यान नहीं दिया जायगा तो समस्त साहित्य केवल कुण्ठाओं और विकृतियोंका पुज वनकर रह जायगा। इसके साथ ही इस आलोचना-प्रणालीमें एक मुख्य दोष यह भी है कि इसका आग्रह साहित्यिक एवं व्यापक मानवीय मूल्योंपर न होकर वैयक्तिक मूल्योंपर है, जिसका परिणाम यह भी हो सकता है कि समस्त साहित्यिक अभिरुचिमें ऐसी अराजकता प्रश्रय पाये जिसमें अनुशासनहीनता और मर्यादाओंकी

विभिन्नता अपनी चरम सीमापर पहुँचकर उन समस्त मूल्योंको विघटित कर दे और जो व्यक्तित्व भी बढ़ी और व्यक्तित्वकी सीमाओंके बावजूद साहित्यमें होती और प्रश्रय पाती है।

—ल० का० व०

**व्यक्तिस्वातन्त्र्य**—स्वातन्त्र्य मनुष्यका जन्मसिद्ध अधिकार माना गया है। स्वातन्त्र्यको राजनीति, समाजनीति जैसे लौकिक क्षेत्रोंमें ही नहीं, अपितु धर्म, दर्शन जैसे पारमार्थिक क्षेत्रोंमें भी पूरा महत्त्व दिया गया है। सभी धर्म इस लोक-को बन्धन और स्वर्गकी बन्धनोंसे मुक्तिके रूपमें मानते हैं। 'मनुस्मृति' एवं न्यायशास्त्रके अनुसार प्रतिकूलवेदनीयता, बन्धन, परवशता अथवा पारतन्त्र्य ही दुःख तथा अनुकूलवेदनीयता, विमोक्ष, आत्मवशता अथवा स्वातन्त्र्य ही सुख है। भारतीय प्रतिभा सदासे स्वतन्त्रताकाक्षिणी रही है, यहाँतक कि उसकी दृष्टिमें मोक्ष अथवा सर्वविध बन्धनोंसे आत्यन्तिक स्वातन्त्र्य ही मनुष्यका परम पुरुषार्थ है। यूरोपीय तत्त्वज्ञोंका एक बड़ा समुदाय भी स्वातन्त्र्यको सम्पूर्ण सृष्टि-प्रक्रियाकी चरम गति माननेके पक्षमें है। हीगेलके अनुसार इतिहास विदवात्मा द्वारा स्वातन्त्र्यकी उत्तरोत्तर उपलब्धिकी कहानी है। 'डास कैपिटल'के तृतीय खण्डमें स्वातन्त्र्यको मनुष्यकी सम्पूर्ण श्रम-साधना एवं ममस्त भौतिक उत्पादनप्रक्रियाका चरम साध्य बतलाते हुए कार्ल मार्क्सने लिखा है कि वह (स्वातन्त्र्य) स्वयं ही अपना साध्य है।

किन्तु हीगेल एवं भारतीय चिन्तकोंको व्यक्तिस्वातन्त्र्य-की स्पष्ट कल्पना नहीं है। हीगेल जैसेकी स्वातन्त्र्य सम्बन्धी धारणाओंके सम्बन्धमें एक आलोचकने लिखा है कि वे ऐसे वायवीय (हवाई) मिद्धान्त हैं, जो स्वातन्त्र्यको इतना पवित्र बना देते हैं कि वह इस लोकके कामका ही नहीं रहता। व्यक्तिको माध्य मानकर चलनेकी प्रवृत्ति हमें ईसाई परम्परामें देखनेको मिलती है। किन्तु व्यक्तिस्वातन्त्र्य-वादके प्रचार एवं प्रसारका वास्तविक श्रेय यूरोपकी उदार-वादी (लिवरल), मानववादी, वैयक्तिकवादी (परसनलिस्ट) और जनतन्त्रीय परम्पराओंको ही प्राप्त है। अराजकवादियों-ने तो इसे पराकाष्ठातक पहुँचा दिया है। व्यक्तिस्वातन्त्र्य-वादका सर्वश्रेष्ठ निरूपण हमें जे० एस० मिलकी पुस्तक 'आन लिबर्टी' तथा बर्ट्रेण्ड रसेलकी रचनाओंमें मिलता है। बर्ट्रेण्ड रसेल व्यक्तिस्वातन्त्र्यको राजनीतिका सर्वश्रेष्ठ आदर्श माननेके पक्षमें हैं।

व्यक्तिस्वातन्त्र्यवादी व्यक्तिस्वातन्त्र्यको सांस्कृतिक जीवन-की पहली शर्त मानते हैं। मानव-अस्तित्वका बुनियादी प्रनिमान, अन्य सभी प्रतिमानोंका स्रोत, उसका स्वातन्त्र्य है। जिस अनुपातमें मनुष्य सीमाओं और विवशताओंमें बँधा रहता है उसी अनुपातमें वह अपूर्ण है। मनुष्यके विकासकी सम्भावनाएँ असीम हैं और ये सम्भावनाएँ व्यक्ति-स्वातन्त्र्यके अभावमें फूल फल नहीं सकतीं। मनुष्यकी सारी व्यवस्थाएँ, सारी संस्थाएँ—यहाँतक कि सामाजिक संघटन भी व्यक्ति-व्यक्तिकी असीम सम्भावनाओंको साकार करनेके लिए हैं, न कि व्यक्ति उनके लिए हैं। अतः व्यक्ति समाजके लिए नहीं अपितु समाज व्यक्तिके लिए है, व्यक्ति-स्वातन्त्र्यवादियोंको ऐसा करनेमें कोई आपत्ति नहीं है।

व्यक्तिस्वातन्त्र्यका विरोधी अधिनायकवादी व्यक्तिको समाजके हितमें बलि भी दे सकता है और समाजका हित वही होगा जो वह समझता है।

व्यक्तिके स्वातन्त्र्यका परिन्नीमन अन्य व्यक्तियोंके समान व्यक्तिस्वातन्त्र्य ही कर सकता है, अन्यथा वह असीम, अमर्यादित, अगुण्ड एव निरपेक्ष है। व्यक्तिस्वातन्त्र्यवादी कहते हैं कि मानवीय इतिहास वस्तुतः व्यक्तिस्वातन्त्र्यके क्रमिक विकासका इतिहास है। आदिमयुगीन वनौकम वृथकी अवस्थामें मानव-व्यक्तित्व अपृथक्कृत निर्विशेष (अनडिफरेंशियेटेड इनडिस्टिन्ग्विशन) था। उस समय जातिमें व्यक्तिस्वमूलक पृथक्करण (इण्डिविडुएशन) की प्रक्रिया आरम्भ नहीं हुई थी। कहना चाहिये कि व्यक्तिमें एक स्वतन्त्र आत्मा, स्वतन्त्र व्यक्तित्व विकसित ही नहीं हुआ था, व्यक्तियोंके मारे कार्य एक विकीर्ण सत्रात्मा अथवा सामुदायिक आत्मा (ग्रुपमोल) द्वारा परिचालित होने थे। स्पष्ट ही उस समय व्यक्ति स्वतन्त्र न होकर सर्वथा वृथ-तन्त्र था। व्यक्तिस्व-चेतनाके अभावमें वह सन्न्यता एव नस्त्वनिती दृष्टिमें पशु ही था। पशुके ही समान स्वतन्त्र चेतनाके बदले सहज प्रवृत्तियों (इन्स्टिन्क्त्स) से परिचालित होता था। उसके बाद व्यक्तिस्वके पृथक्करण-व्यक्तिस्व-चेतनाके विकासका युग आना है। चन्द्र लोग वृथसे स्वतन्त्र हो वृथके शासक बन बैठे और अन्य वृथोंपर अपनी उच्छृंखलनाके वशीभूत हो आक्रमण करने लगे। इस प्रकार उनकी स्वतन्त्रता दायित्वहीन सिद्ध हुई। उनके हाथों उनके वृथों तथा अन्य वृथोंमें भी अशान्ति रहने लगी। इस स्थितिका विकसित रूप हमें स्वेच्छाचारी राजतन्त्र तथा दायित्वहीन व्यक्तिस्वातन्त्र्यवादमें दिखाई देता है। लेकिन वान्तविक व्यक्तिस्वातन्त्र्यवाद दायित्वहीनताको प्रश्रय नहीं देता। अब व्यक्तिस्वातन्त्र्यकी भावना चन्द्र व्यक्तियोंकी सन्पत्ति नहीं, वह अब सर्वसाधारणमें भी जग रही है। वर्तमान युग वस्तुतः सर्वसाधारणके होश सँभालने, मचेत होने, युवा होने तथा स्वतन्त्रताकी माँग करनेका युग है, जब कि दासता-युगसे लेकर नामन्त-युगतक केवल पुरोहित एव राजन्य वर्गमें ही व्यक्तिस्वातन्त्र्यकी भावना देखनेकी मिलती है—विशाल जनसमूह तो इनकी आशाकारिताकी ही अपनी इतिकर्तव्यता समझ बैठा था, जैसे उसका अपना कोई स्वतन्त्र अस्तित्व ही न हो।

साम्यवाद और उसके साहित्यिक रूप प्रगतिवाद तथा फासिज्मपर व्यक्तिस्वातन्त्र्यका विरोधी होनेका आरोप अनेक दिशाओंसे और अनेक रूपोंमें किया गया है। साम्यवादी, प्रगतिवादी और फासिज्म अपने इन आलोचकोंपर सामाजिक दायित्वकी भावनाने अभावका प्रत्यारोप करने रहे हैं। किन्तु व्यक्तिस्वातन्त्र्य और सामाजिक दायित्वके गहन प्रश्नपर सुदीर्घ कालतक जो वाद-विवाद होते रहे हैं, उनमें प्रकाशकी अपेक्षा गर्मी ही अधिक उत्पन्न हुई है। हिन्दी साहित्यनसारमें पहली बार प्रयागकी 'परिमल' नामक नंशाने इन समस्यापर सुनियोजित रूपसे विचार-विमर्शका उपक्रम किया था। १३-१४ अप्रैल, सन् १९५५को प्रयागमें 'परिमल'के तत्त्वाधानमें आयोजित नवी और

पुरानी पीढ़ीके तथा सभी विचारधाराओंके कवियों, कथाकारों, समीक्षकों तथा चिन्तकोंके वृहत् सम्मेलनमें 'साहित्य-कारका वैयक्तिक स्वातन्त्र्य और सामाजिक दायित्व' शीर्षकसे एक आलेख विचारार्थ प्रस्तुत किया गया था और उसपर लिखित सन्मितियाँ भी मँगायी गयी थीं। लगभग ६० सम्मतियोंमेंसे १९ सम्मतियाँ 'आलोचना'के अंक १५ और १६में प्रकाशित हुई हैं। पुन यह प्रश्न दिल्लीमें आयोजित एशियाई लेखक सम्मेलन (दिसम्बर) में उठाया गया था।

व्यक्तिस्वातन्त्र्यकी रक्षा करते हुए सामाजिक दायित्वका निर्वाह ही सन्तुलित विचार जान पड़ता है। लेकिन साहित्यके सन्दर्भमें यह प्रश्न एक दूसरा रूप धारण कर लेता है। छायावाद, स्वच्छन्दतावाद, प्रयोगवाद और प्रकृतिवादपर सामाजिक चेतना, सामाजिक दायित्वकी भावना और सामाजिक यथार्थवादके अभावका आरोप लगाया जाता है। छायावादी, स्वच्छन्दतावादी और अनेक प्रयोगवादी अपने अहम्में ही उलझे रहते हैं, समाजकी ओर उनका ध्यान ही नहीं जाता और प्रकृतिवाद तो किसी प्रकारके दायित्व—सामाजिक अथवा वैयक्तिक—में विश्वास ही नहीं करता। सामाजिक दायित्वकी उत्कृष्ट चेतना हमें प्रगतिवादियोंमें दिखाई देती है लेकिन उनपर यह आरोप है कि वे प्रायः व्यक्तिकी स्वातन्त्र्य चेतनाकी उपेक्षा करते हैं। अब धर्मवीर भारती, गिरिजाकुमार माधुर जैसे कवियोंकी रचनाओंमें प्रयोगवादका रूपान्तर हुआ जान पड़ता है। उनमें रोमनियतके साथ-साथ सामाजिक यथार्थकी तीव्र चेतनाके दर्शन होते हैं। यह प्रवृत्ति व्यक्तिस्व-चेतना और सामाजिक चेतनाके समन्वयका प्रतिनिधित्व करती है।

—ह० ना०

व्यतिरेक—साध्यगर्भमें गन्धौपन्याश्रय वर्गका भेदप्रधान अर्थालंकार। इसका अर्थ है आधिक्य या उत्कर्ष। इस अलंकारको प्राचीनसे मान्यता प्राप्त रही है। मम्मटके अनुसार इसमें उपमानकी अपेक्षा उपमेयमें विशेष अपादन अपेक्षित है (काव्याल० २ ७५)। इण्डीने उपमेयका स्पष्ट उत्कर्ष और उपमानका वक्तचित् अपकर्ष, दोनोंको अमिप्रेत माना है (का० द० २ १८०)। उद्भटने व्यतिरेकमें स्पष्टतया उपमान और उपमेय, दोनोंके विशेषापादनका उल्लेख किया है (का० मा० सु० २ ६)। रुद्रटकी दृष्टिमें इसमें उपमेय तथा उपमान, दोनोंका यथासम्भव आधिक्यवर्णन अमीष्ट है (काव्याल० २ ७ ८६)। रथ्यकका दृष्टिकोण रुद्रटसे मिलता है। मम्मटने अवश्य इस प्राचीन विचार-पद्धतिके स्थानपर नया मत रखा है—'उपमानाद्यदन्यस्य व्यतिरेक स एव स'। (का० प्र० १० १०५), अर्थात् इनमें उपमानकी अपेक्षा उपमेयका गुणविशेषके कारण उत्कर्ष बताया जाय। मम्मटने इन्हींकी विविध सम्भावनाओं अर्थात् उपमेयके उत्कर्ष और अपकर्षके निमित्तोंके उपादान और अनुपादानके विश्लेषणके आधारपर २४ भेद बतलाये हैं। विश्वनाथने पुन उपमेयके उपमानमें आधिक्य तथा न्यूनता, दोनोंमें व्यतिरेक माना है (मा० द० १० ५२) और इसी कारण मम्मट द्वारा उल्लिखित २४ भेदोंको ४८ माना है। जयदेव तथा अप्पय दीक्षितने इसके लक्षणके विषयमें मम्मटका अनुसरण किया



है, पर भेदविस्तार नहीं किया है।

हिन्दीके रीतिकालके आचार्योंमें चिन्तामणि और कुलपति जैसे कतिपयने ही मम्मटका अनुसरण किया है, परन्तु अन्योंने प्रायः जयदेव तथा अप्पय दीक्षितके अनुसरणपर इसका लक्षण स्वीकार किया है, और भेद या तो स्वीकार नहीं किये या केवल सीमित सख्यामें। मतिरामके अनुसार—‘जहाँ होत उपमानते उपमेयमें विसेख।’ (ल० ल० १५५) अथवा दासके अनुसार—‘पोषन करि उपमेइको दोषन करि उपमान।’ (का० नि० १०); इनपर मम्मटका प्रभाव लगता है। परन्तु भूषणके लक्षण—‘सम छविवान दुहुनमै, जहँ वरनत वटि एक।’ (शि० भू० १४६) अथवा पद्माकरके लक्षण—‘जहँ अवर्ण्य अरु वर्ण्यमें कछु विसेष।’ पर जयदेवका स्पष्ट प्रभाव है। भेदकी दृष्टिसे चिन्तामणिने २४ भेदोंका विवरण दिया है, जसवन्त सिंह, मतिराम, भूषण आदिने भेदोंका उल्लेख नहीं किया है। दासने—‘पोखन दूखन’ दोनोंका कथन, ‘पोखन’ कथन, ‘दूखन’ कथन तथा ‘सब्द सक्ति’से कथनके चार भेद गिनाये हैं। पद्माकरने अधिक, न्यून तथा सम इन तीन भेदोंको माना है। आधुनिक विवेचकोंमें कन्हैयालाल पोद्दारने मम्मटके चौबीस भेदोंको इस रूपमें रखा है—प्रथम चार भेद, १ उपमेयके उत्कर्ष और उपमानके कारणका कथन, २ उपमेयके उत्कर्ष और उपमानके अपकर्षके कारणका न कहा जाना, ३ केवल उपमानके अपकर्षके कारणका कथन, ४ केवल उपमेयके उत्कर्षके कारणका कथन। इसके तीन भेद—(क) शाब्दी उपमा द्वारा, (ख) आर्थी उपमा द्वारा, (ग) आक्षिप्तोपमा द्वारा। पुनः बारहोंके दो भेद—(अ) श्लेष द्वारा, (आ) श्लेषरहित। रामदहिन मिश्रने प्रथम चारको स्वीकार कर अन्योका उल्लेख कर दिया है।

प्रथम—उपमेयका उत्कर्ष तथा उपमानका अपकर्ष। उदा०—‘मृदुल अधर सम होइ क्यों, विद्रुम निपट कठोर।’ (का० नि० १०), इसमें ‘सम’ शब्द होनेके कारण आर्थी उपमा है और अधर उपमेयका उत्कर्ष तथा विद्रुम उपमानका अपकर्ष-कथन है। इसी प्रकार—‘राधा मुखको चन्द्र-सा कहते हैं मतिरक। निष्कलक है वह सदा सममें प्रगट कलक।’ (अ० म० २९२), इसमें ‘सा’ शब्दके कारण शाब्दी उपमा है। अथवा ‘सम सुवरन सुखमाकर, सुखद न धोर। सीय अग लखि कोमल कनक कठोर।’ (तुलसी का० द०से), यहाँ शाब्दी अथवा आर्थी वाचक शब्दोंके न होनेसे उपमाका आक्षेप द्वारा बोध होता है। द्वितीय—उपमेयके उत्कर्ष और उपमानके अपकर्षके कारणका न कहा जाना—‘यह पार्थनन्दन पार्थसे भी धीर वीर प्रशस्त है।’ (मै० श० गु० का० द०से), यहाँ अभिमान्यु ‘उपमेय’का आधिक्य कहा गया है, पर उत्कर्ष-अपकर्षका कारण उल्लिखित नहीं है। तृतीय—केवल उपमानके अपकर्षके कारणका कथन—‘घटै-वटै सकलक लखि, जग सन कहै ससक। बाल बदन सम है नहीं, रक मयक इकक।’ (का० नि० १०), यहाँ उपमान मयकके अपकर्षका कथन है, पर मुखके उत्कर्षका नहीं। चतुर्थ—केवल उपमेयके उत्कर्षके कारणका कथन—‘खजनसे दग लसत पै, धरे विसेष विलास।’

(पद्मा० ९४), यहाँ उपमेय दगका उत्कर्षकथनमात्र है।

सौन्दर्यकथनके चमत्कारकी सज्जित भावनाके कारण इस अलंकारका प्रयोग साहित्यमें व्यापक रूपसे मिलता है। भक्ति-साहित्यमें आराध्यके गुण, शील, सौन्दर्यके, वीरकाव्यमें नायककी वीरता आदिके तथा रीतिकाव्यमें नायिकाके सौन्दर्य आदिके वर्णनोंमें इसका विशेष प्रयोग हुआ है। आधुनिक कथाकाव्योंमें तथा छायावादी सौन्दर्यवर्णनमें भी यत्र-तत्र इसका उपयोग हुआ है। —र०

व्यपेत यमक—दे०—‘यमक’।

व्यर्थपद—दे०—‘शब्द-दोष’, पाँचवाँ ‘वाक्य-दोष’।

व्यसन—जब भक्तकी भगवान्के प्रेमके अतिरिक्त और किसी भावका भान ही नहीं रहता तब उसकी यह प्रवृत्ति भक्ति-व्यसनमें परिणत हो जाती है। यही अवस्था प्रेम-लक्षणा भक्तिका परम साध्य है। निर्गुण और सगुण सन्त अथवा भक्त प्रेम-लक्षणा भक्तिके आकाक्षी रहे हैं। इसीको परा भक्ति भी कहते हैं। (विस्तारके लिए दे०—‘परा भक्ति’।) —वि० मो० श०

व्याघात—विरोधमूलक अर्थालंकार, भामह, दण्डी, उद्भट तथा वामन(प्राचीनों)ने इसे स्वीकार नहीं किया है। रुद्रटने सम्भवतः इसका प्रथम विवेचन किया है, पर मम्मटके लक्षणका आधार रुच्यक हो सकते हैं—‘जिस उपायसे कोई कार्य किसी व्यक्ति द्वारा सिद्ध किया जाय उमी उपायसे उसे कोई दूसरा व्यक्ति असिद्ध अथवा विफल करे तो वहाँ व्याघात अलंकार होता है’ (का० प्र० १० . १३८)। विश्वनाथने इसे प्रथम व्याघात मानकर उसका एक अन्य भेद भी दिया है—‘जहाँ किसी कार्यके विरुद्ध दूसरेके द्वारा उसी उपायसे सरलतापूर्वक सिद्ध किया जाय’ (सा० द० १० ७६)। हिन्दीके आचार्योंने प्रायः विश्वनाथके भेदोंको स्वीकार किया और लक्षणमें भी जयदेवका अनुसरण नहीं किया है। प्रथम भेद—‘जो जैसे करतार सो विरुद्धकारी जहाँ।’ (ल० ल० २५१), अथवा—‘जाहि तथाकारी गनें करे अन्यथा सोइ।’ (का० नि० १३), उमी उपायसे अन्यथा किया जाना—‘तेरो करवाल भयो जगतको ढाल अब, सोइ हाल म्लेच्छनके कालको करत है।’ (शि० भू० २३१), अथवा—‘जिम दृष्टि-निक्षेपके द्वारा शिवने कामका दहन किया, उसी दृष्टि-निक्षेपसे रमणियाँ कामदेवको जिलाती हैं।’ (का० प्र० से)। द्वितीय भेद—‘जहाँ क्रियाकी सुकरता वरनत काज विरोध।’ (ल० ल० २५३)। उदा०—‘छल किया भाग्यने मुझे अयश देनेका। बल दिया उसीने मूल मान लेनेका।’ (साकेत), अथवा—‘लोभी धन सचय करै दारिद्र्यको टर मानि। दास यहै टर मानिके दान देत है दानि।’ (का० नि० १५), यहाँ लोभी जिस दारिद्र्यके टरसे धनका सचय करता है, उसी दारिद्र्यके भयसे दानी उसके विपरीत आचरण—धन-दान करता है। —ध० प्र० शा०

व्याजनिंदा—व्याजस्तुतिसे सम्बद्ध अर्थालंकार। अप्पय दीक्षितने इसका लक्षण दिया है—‘निन्दाया निन्दया’ (कुवल् ७२), अर्थात् किसीकी निन्दासे अन्य किसीकी निन्दाका कथन। हिन्दीके आचार्योंने इसीके आधारपर

अपने लक्षण दिये हैं—‘निन्दाओं जहँ औरकी निन्दा प्रगटिन होय ।’ (ल० ल० १८५), अथवा—‘जहँ एककी निन्दा किये, निन्द्य और हूँ होत ।’ (पद्मा० १३०) । उदा०—‘प्रगत कुटिलता जो करी, हमपर स्याम सरोम । मधुप जोग विष उगलिये, कछु न तिहारो दोष ।’ (ल० ल० १८६), यहाँ उद्धवकी निन्दाके कथनमें कृष्णकी निन्दाकी प्रतीति होती है । —शि० प्र० नि०

**व्याजस्तुति**—साध्यमूलक गम्यौपन्याश्रय वर्गका प्राचीनोंसे स्वीकृत चला आनेवाला अर्थालंकार । प्रारम्भिक आचार्योंमें भामह तथा उद्धटने केवल एक निन्दाके व्याज-स्तुति-परक अर्थको मुख्य माना है—‘शब्दशक्तिस्वभावेन यत्र निन्देव गम्यते । वस्तुतस्तु स्तुति श्रेष्ठा व्याजस्तुतिरभौ मता ।’ (का० सा० न०), अर्थात् जिसमें शब्दोंकी अभिधा-शक्ति निन्दाका बोध कराये, पर जो वाच्यार्थ निकले वह स्तुतिपरक हो । आगे चलकर मम्मट तथा विश्वनाथ आदिने दो भेद स्वीकार किये हैं—‘इस अलंकारमें किसी वस्तुकी प्रारम्भमें निन्दा या स्तुति और अन्ततः स्तुति या निन्दाकी प्रतीति होती है ।’ (का० प्र० १० . ११२) । हिन्दीके आचार्योंने इन दोनों भेदोंको प्रायः ‘कुवलयानन्द’के आधारपर ग्रहण किया है—‘निन्दामें स्तुति पाइये, स्तुतिमें निन्दा होय ।’ (शि० भू० १८२) । किसी किसीने एक तीसरा भेद माना है—‘अन्य स्तुतिमें अन्यकी स्तुति’ (पद्मा० . १०५), अर्थात् अन्यकी स्तुति करके अन्यकी स्तुति करना । इसीका विपरीत व्याजनिन्दा नामक अलंकार माना गया है । कुट्टने एककी निन्दासे दूसरेकी स्तुति तथा एककी स्तुतिने दूसरेकी निन्दा सम्बन्धी भेद और माने हैं, पर मस्कृतमें इन्हें ‘व्यग्यकाव्य’ माना गया है ।

प्रथम, निन्दामें स्तुति—‘भसम लपेटे विष अहि सहित, गग कियो तैं मोहि । भोगीतैं जोगी कियो कहा कहाँ अव तोहि ।’ (पद्मा० १०७), यहाँ शंकरकी निन्दाके वहाने प्रशंसा की गयी है । स्तुतिमें निन्दा—‘राज भोगसे तृप्त न होकर मानों वे इन बार । हाथ पनार रहे हैं जाकर जिसके तिसके द्वार । छोटकर निज कुल और समाज ।’ (यशोधरा का० द०से), यहाँ यशोधराके कथनमें बुद्धकी निन्दा है, पर भाव प्रशंसाका है । स्तुतिमें दूसरेकी स्तुति—‘अमल कमलकी है प्रभा, बाल बदनकी डौर । ताकी नित चुम्बन करै, धन्य भाग तुव भौर ।’ (का० नि० १०), यहाँ अपस्तुतप्रशंसाके माध व्याजस्तुति है । निन्दासे दूसरेकी निन्दा—‘दर्द निरदईमों भट्ट, दाम बड़ीये भूल । कमलमुखीकी जिन कियौ, हियौ कठिनई मूल ।’ (वही) । —शि० प्र० नि०

**व्याजोक्ति**—गृहार्थप्रतीतिमूल अलंकार । व्याजका अर्थ है कपट अथवा छल । प्राचीनोंमें भामह, दण्डी, उद्धटने इसे स्वीकार किया है । उद्धटने इसे अपह्नुतिके अन्तर्गत सम्मिलित कर लिया है । वामनके अनुसार ‘व्याजस्य सत्य-नालप्य’, असत्यके वहाने सत्यका साध्य प्रतिपादित करना, व्याजोक्ति है । मम्मट और विश्वनाथने किंचित् भिन्न प्रकारसे कहा है—‘किमी वस्तुका व्याजसे गोपन, यद्यपि वह स्पष्ट-तया प्रकट भी हो गयी है’ (का० प्र० . १० . ११८ । सा० द० १० . १०) । वस्तुतः इसमें प्रथम कोई वस्तु छिपी

रहती है, फिर वह किसी प्रकार प्रकट हो जाती है और उसीका अन्य कारण बताकर गोपन किया जाता है । हिन्दीके जसवन्त सिंहने लेकर पद्माकरनकके लक्षण प्रायः ‘कुवलयानन्द’पर आधारित है, जिसमें आकार-गोपनकी बात प्रधान है—‘और हेतु वचननि जहाँ, आकृत गोपन होय’ (ल० ल० ३५८), अथवा—‘आकार जहाँ दुरे, हेतु करि आन ।’ (पद्मा० २५१) । दासकी परिभाषा मम्मटके आधारपर है—‘वचन चातुरीसो जहाँ, कीजै काज-दुराह ।’ (का० नि १६) ।

व्याजोक्तिमें किसी गुप्त रहस्यके प्रकट हो जानेपर छल अथवा वहानेमें छिपाया जाता है । उदा०—‘कारे वरन टरावने कत आवत यहि गेह । कइ वा लख्यो सखी लखै लगे धरहरी देह ।’ (वि० स० ५१५), यहाँ नायिका कहती है कि यह काले शरीरवाला (कृष्ण) इस घरमें क्यों आता है, इसे देखकर मेरा शरीर काँपने लगता है । वस्तुतः उसका कम्प शृंगारजनित सात्त्विक है, किन्तु उसे वह छलमे भय-जनित बतलाती है । अपह्नुति और व्याजोक्तिमें यह अन्तर है कि अपह्नुतिमें जो बात छिपायी जाती है, उसे पहले कहकर तब फिर उसका निषेध किया जाता है, किन्तु व्याजोक्तिमें वह पहले कही नहीं जाती । ‘कुवलयानन्द’में चेष्टा आदि द्वारा सात्त्विक भावोंको छिपानेमें भी व्याजोक्ति अलंकार माना गया है । ऐसी स्थितिमें कोई-कोई युक्ति अलंकार भी मानते हैं । —ध० प्र० शा०

**व्याधि**—प्रचलित तृतीसमेंसे एक सचारी भाव । भरतने शारीरिक स्वास्थ्यभावको ‘नाट्यशास्त्र’में व्याधि कहा है और वात, पित्त, कफके सन्निपातसे उत्पन्न बताया है । इनका प्रमुख स्वरूप ज्वर है और सशीत एवं सदाह ज्वरके दो भाग बताकर उनके अनुभावोंका वर्णन किया है । ‘अन्य व्याधियों’का भी जो उल्लेख है वे शारीरिक अवस्थाने ही सम्बन्ध रखती हैं । धनजयने कदाचित् इसी कारण भरतका आदर कर ‘नाट्यशास्त्र’के अनुसार व्याधिकी सचारी भावमें गणना तो कर ली, पर साथमें यह भी कह दिया कि इसका विस्तार अन्यत्र है (तेपायन्यत्र विस्तर) । निश्चय ही यहाँ आयुर्वेदकी ओर मकेत है । पर धनिकने उदाहरण उचित दिया है, जिसमें वियोगमें नायिकाके मनस्तापका वर्णन है । उधर, विश्वनाथने लक्षण तो दिया, पर ‘स्पष्टमुदाहरणम्’ कहकर पाठकको सन्तोष दिलाया । यदि ‘नाट्यदर्पण’(३ १३५)में व्याधिको ‘अगमन-क्लेश’, अग्निपुराण(३३९ ३३)में ‘मन एव शरीरकी अस्वस्थता’, ‘वाग्भटकाव्यानुष्ठानम्’ (पृ० ५७), ‘प्रताप-रुद्रयशोभूषण’ (४ ४८) और ‘नाटकलक्षणरत्नकोष’-(५० २०७९)में इसको ‘मनस्ताप’ न कहा होता तो इसकी गणना सचारी भावमें करना कठिन हो जाता । इसी कारण व्याधि न केवल शारीरिक अवस्था है, परन्तु वियोग या रोगमे उत्पन्न मन क्लेश भी है । इसमें स्वेद, ताप, कम्पन इत्यादि अनुभाव होते हैं ।

हिन्दीके रीतिकालीन आचार्योंने प्रायः इसको शारीरिक तथा मानसिक, दोनों अवस्थाओंमें सम्बद्ध किया है । देवके अनुसार—‘धातु कोष प्रीतम विरह, अन्तर उपजै व्याधि । जुर विकार बहु अगम, नाही बरनै व्याधि ।’ (भाव०

सचारी०)। पर पश्चात्करणे 'विरह विवम कामादितें, तन सन्तापित होइ' (जगत० ५४३) कहकर मनस्तापकी विशेष स्वीकृति दी है।

मैथिलीशरण गुप्त द्वारा अकित उर्मिलाकी व्याधिका उदा०—'मानस मन्दिरमें सती पतिकी प्रतिमा थाप। जलती-सी उस विरहमें बनी आरती आप' (साकेत)। इसके उदाहरणोंमें रीतिकालीन नायिकाके विरह-तापके ऊहात्मक तथा अतिरजित वर्णन हैं—'कबकी अजब अजार में, परी वाम तन छाम। तित कोऊ मत लीजिये, चन्द्रोदय-को नाम।' (जगदि० ५४५)। विहारीके ऐसे अनेक चित्र हैं। —ज० कि० व०

**व्यायोग**—व्यायोग शब्दका अर्थ है विविध व्यक्तित्व युक्त। कदाचित् भरत मुनिने इस नाट्यप्रकारमें 'वहवस्तत्र च पुरुषा' अनेक पुरुष पात्रोंके कारण इसका नाम व्यायोग रखा था। अभिनवगुप्तका मत है कि युद्धमें पुरुषोंके नियुद्ध होनेके कारण इसे व्यायोग कहा जाता है—'व्यायामे युद्धप्राये नियुद्धन्ते पुरुषा यत्रेति व्यायोग इत्यर्थः।'।

भरत मुनिका मत है कि इसमें प्रख्यात नायक होता है और इतिवृत्त भी प्रख्यात होता है। स्त्री पात्रोंकी सख्या अल्प होनी चाहिये। आचार्य हेमचन्द्रका मत है कि इसमें स्त्री-पात्र नहीं होने चाहिये। (काव्यानु० पृ० ३२३)। इसकी घटना एक दिनकी अवधिकी हो, अक एक हो, इसका नायक देवता नहीं, प्रत्युत कोई राजर्षि हो, इसमें युद्ध, व्यक्तिगत मर्घ एव रोपपूर्ण युद्ध पाया जाता है। व्यायोगका मूल स्रोत दीप्त काव्यरस है।

धनजयने भरत मुनिके लक्षणोंका आश्रय लेते हुए इतना और स्पष्ट किया है कि इसमें गर्भ और विमर्श सन्धियाँ नहीं होतीं। इसमें सग्राम स्त्रीके निमित्त नहीं होता (अस्त्रीनिमित्तसग्रामो) और इसका अभिनय अनेक पात्रोंके द्वारा होता है। आरदातनयने इस बातपर बल दिया है कि युद्ध स्त्रीके निमित्त न हो और पात्रसख्या दससे अधिक न हो—'अस्त्रीनिमित्तसग्रामो व्यायोग कथितो बुधे। नायकास्त्रिचतुष्पच भवेयुर्न दशाधिका।' (सा० प्र० ८ पृ० २४८)। सागरनन्दीने व्यायोगको ऋषिकन्या-परिणययुक्त, सम्भोगयुक्त, दीप्त वीर एव रौद्र रस सहित, करुण और शृंगारकी अतिशयतासे रहित, मुख-निर्वहण सन्धिसयुक्त, सरसोट (युद्ध) सहित माना है।

अभिनवगुप्तका मत है कि व्यायोगका नायक देवता, नृपति अथवा ऋषि नहीं होना चाहिये। विश्वनाथ अभिनव-गुप्तके मतसे सहमत नहीं हैं। उन्होंने इसका नायक प्रख्यात धीरोद्धत राजर्षि अथवा दिव्य पुरुष माना है। उन्होंने 'सौगन्धिकाहरण'को व्यायोग माना है (सा० द० ६ २३१, ३३)। संस्कृत नाटकोंमें 'परशुराम-विजय', 'धनजयविजय', 'वीरविक्रम' इत्यादि व्यायोग प्रसिद्ध हैं। भासका 'मध्यम व्यायोग' इसका उत्तम उदाहरण है।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने व्यायोगका सक्षेपमें इस प्रकार लक्षण दिया है—'युद्धका निदर्शन, स्त्री-पात्ररहित और एक ही दिनकी कथाका होता है। नायक कोई अवतार वा वीर होना चाहिये। ग्रन्थ नाटककी अपेक्षा छोटा।

उदाहरण—'धनजयविजय'।'

गुलाब रायका मत है कि 'इसमें एक ही अक होता है। स्त्री पात्रोंका अभाव-सा रहता है, वीर रसका प्राधान्य होता है, मुख, प्रतिमुख और निर्वहण सन्धियाँ रहती हैं।' —द० ओ०

**व्याहृत**—दे०—'अर्थ दोष', तीसरा।

**व्युत्पत्ति**—दे०—'काव्य-हेतु', दूसरा।

**व्रीडा**—प्रचलित तैत्तिरीयमेंसे एक मचारी, भरतके अनुसार इसके मूलमें कोई अनुचित कार्य रहता है। गुरुजनोंकी आज्ञाका उल्लंघन, उनके अनादर तथा प्रतिज्ञा न पूरी करनेसे उत्पन्न पश्चात्ताप और अपमान इसके विभाव हैं और मुख छिपाना, मुख नीचा करके सोचना, भूमिपर रेखा बनाना, वस्त्रोंको अथवा अँगूठीको छूना, नाखून काटना आदि इसके अनुभाव हैं (ना०शा० ७ ५८)। धनजयने इसका लक्षण दिया है—'दुराचारादिभिर्व्रीडा धाट्याभावस्तमुन्नयेत्। सास्त्रीकृतागावरणवैवर्ण्याधोमुखादिभिः।' (द० रू० ४ २४)। दुराचार आदिसे व्रीडा उत्पन्न होती है। धाट्याभाव (धृष्टताका अभाव) व्रीडाको पैदा करता है। टेढ़ा मुँह करके अगोंको छिपाना, चेहरेका रंग फीका पड़ जाना, नीचा मुँह कर लेना आदि इसके अनुभाव हैं। विश्वनाथने सक्षेपमें केवल इसे 'धाट्याभाव' कहा है (सा० द० ३ १३५)। हिन्दी रीतिकालके आचार्योंने इसे 'लाज' नाम भी दिया है—'दुराचार अरु प्रथम रत, उपजै जिय सकौनु' (भाव० सचारी०)। इसमें 'प्रथम रत' महत्त्वपूर्ण है, क्योंकि इसको यहाँ महत्त्व अन्य परम्परासे मिला है। अन्य कई आचार्योंने 'जहाँ कौन हूँ हेततें, उर उपजति अति लाज' (जगदि० ५३५) जैसा सामान्य लक्षण दिया है।

मैकङ्गलने इसे प्रधान सवेगों (प्राइमरी इमोशन)में माना है। उसके अनुसार यह निषेधात्मक आत्मानुभूति (निगेटिव सेल्फ फीलिंग) है। यह मास-पेशियोंके सकोच, गतिमें शैथिल्य, सिर नीचा करना तथा तिरछे दृष्टिपातमें अभिव्यक्त होता है (सोशल साइकोलोजी पृ० ५५)। काव्यशास्त्र तथा मनोवैज्ञानिक ग्रन्थोंमें वर्णित अनुभावोंकी सख्याके अतिरिक्त काव्यग्रन्थोंमें कुछ और अनुभाव भी देखे जाते हैं। कपोलोंकी लाली, आँखोंकी ललाई, कर्णमूर्त्तिका लाल होना आदि भी इसीके अनुभाव हैं।

रामचन्द्र शुक्लने व्रीडाको स्वतंत्र विषयवाले भावोंमें माना है। लेकिन यह भी मचारी तभी हो सकता है जब किसी स्थायी भावके पोषकके रूपमें अभिव्यक्त हो। पश्चात्करण व्रीडा सचारीका उदा०—'ये दिन योवनके ती इतै सुन लाज इती तु करैगी कहा लै। नेक तौ देखन दै मुखचन्द सो चन्द्रमुखी मति घूँघट घाले।' (जगदि० ५३६)। सीताके रति स्थायीके व्रीडा सचारीका एक सुन्दर उदाहरण निम्नलिखित है—'सुनि सुन्दर बैन सुधा रस साने सयानी है जानकी जान भली। तिरछे करि नैन दै सैन तिन्हें समुझाय कहूँ सुसकाय चली। तुलसी तिहिँ और सोई सवै अवलोकत लोचन लाहु अली। अनुराग तड़ागमें भानु उदै निकसी मनो मजुल कज कली।' (कविता-वली २)। —व० सि०

शंका-प्रचलित तैत्तिरीयमें एक सचारी भाव । भरतके अनुसार चोरी, राजाके प्रति अपराध आदि इसके कारण हैं और एक दक देखना, शक्ति चाल, ओठ चाटना, मुँहका रंग बदलना, कम्पन, स्वरभंग आदि अनुभाव हैं (ना०शा० ७. ३३) । विद्वनाथने इसकी परिभाषा करने हुए लिखा है—‘परक्रौंयात्मदोषश्च शकानर्थस्य तर्कणम् । वैवर्ण्य-कम्पवैवर्ण्यपार्श्वालोकास्यशोषकृत् ।’ (सा०द० ३ १६१) अर्थात् दून्नेकी क्रूरता तथा अपने दोष आदिसे जहाँ अनर्थकी आशका हो उसे शंका कहते हैं । वैवर्ण्य, कम्प, शोष (मुँह सूखना), स्वरभंग, टरकर ड़धर-उधर देखना आदि इसके अनुभाव हैं । हिन्दी रीतिकालमें इसीके आधारपर लक्षण दिया गया है । देवके अनुसार—‘अपराधादि अनीति करि कपै करै छिपाव ।’ (भाव० सचारी०) । अन्यांकी परिभाषामें इसके दोनों भेद भी आ गये हैं—‘कै अपनी दुर्नीति कै दुवन क्रूरता मानि । आवै उरमें सोच अति’ (जगदि० ४७८) ।

शंकाको रामचन्द्र शुक्लने नामान्यत मनका वेग न मानकर वेदपाठियों, तात्त्विकों, मीमांसकों आदिकी धारणा, बुद्धि आदिका व्यापार माना है । पर उन्होंने काव्यमें इसका ग्रहण वर्हातक स्वीकार किया है जहाँतक वह प्रत्यक्ष रूपसे भावोंके द्वारा प्रेरित प्रतीत हो । उन्होंने इसका और भी स्पष्टीकरण करते हुए लिखा—‘शंका तो मयका ही वितर्कप्रधान रूप है, जो आलम्बनके दूरस्थ होनेपर प्रकट होता है । इसमें वेग नहीं होता और न आलम्बन उनका स्फुट होता है । इसका प्रादुर्भाव या तो स्वप्न रूपसे होता है अथवा भयकी स्थायी दशामें, भावदशामें नहीं होता जब कि अनिष्टकारी या अनिष्ट विलकुल पास आया रहता है ।’ (र० मी० पृ० २१४) । भूषणके इस वर्णनमें—‘चाँकि चाँकि चकचा कहत चहुँधा ते यारो, लेत रहौ खरि कहाँ लौ निवराज है ।’ (शि०वा० ३४) शंकाका चित्रण है । इसी प्रकार पद्माकरका उदाहरण है—‘लर्ग न कहूँ ब्रज गलिनमें, आवत जान कलक । निरस्ति चौधकी चाँद यह, सोचनि सुमुखि ससक ।’ (जगदि० : ४८०) ।

—व० मि०

शक्ति—यह अनन्तरूपा और अनन्त सामर्थ्यसम्पन्ना है । जगत् इसी शक्तिका परिणाम है, यही शक्ति जगद्-रूपमें परिणत होती है । शक्ति प्रलयकालमें छत्तीस तत्त्वात्मक बगवत्को कवलीकृत करके अर्थात् अपने-आपमें व्यापित करके अव्यक्त रूपमें स्थित रहती है । वस्तुतः जगत् उसकी व्यवस्थाका ही नाम है । शक्तिकी सहायतामें ही परमशिव सृष्टि व्यापारके नैर्मात्यमें समर्थ होते हैं । शक्तिमें रहित होनेपर शिव कुछ भी करनेमें असमर्थ है । (विष्णुके लिए दे०—‘योगमाया’, ‘महामुद्रा’, ‘बौद्ध मार्गाणः’, ‘त्रिक दर्शन’) ।

शठ नायक—दे०—‘नायक’ (धृंगार) ।

शतक—दे०—‘मुक्तक-काव्य’ ।

शबर—वज्र्यानी साधनामें नैरात्माकी प्रतीक शबरीके प्रति उन्मुख होनेके कारण साधकको शबर कहा जाता है ।

—ध० वी० भा०

शयरी—दे०—‘महामुद्रा’ ।

शब्द-दोष—वाक्यार्थके बोध होनेमें जो प्रथम दोष प्रतीत होते हैं वे शब्द-दोष हैं । शब्दके दोष १ पदाश्रयत, २ पदगन और वाक्यगत होते हैं । मम्मटने दोष-भेदका निरूपण परम्परया अपकर्षक दोष भेद अर्थात् पद-दोषमें प्रारम्भ किया है । पद-दोष त्रिविध शब्द-दोषों अर्थात् पद-पदकदेश और वाक्य-दोषोंमेंसे प्रथम दोष है । मम्मटने कारिकामें पद-दोषके नाम और लक्षण दोनों एक साथ ही दिये हैं । प्राचीन आलंकारिकोंने इन दोषोंके नाम और लक्षण पृथक्-पृथक् दिये हैं, जैसे, भामहने पहले तो पद-दोषोंके नाम गिनाये हैं और तब उनके लक्षण दिये हैं । यही बात वामनकी भी है । मम्मटने पद-दोषके अन्तर्गत समासगत और असमासगत पद दोषकी भी मीमांसा की है । यह इनकी निजी विशेषता है । प्राचीन अलंकार-शास्त्रमें इस प्रकारकी मीमांसा नहीं की गयी है ।

भामहने तीन प्रकारके दोष—१ सामान्य-दोष, २ वाणी-दोष तथा ३ अन्य दोष माने हैं । उनके इन तीन दोष-वर्गोंका पार्थक्यकारी आधार अधिक स्पष्ट नहीं है । वाणीके दोषोंमें उनका अभिप्राय सम्भवतः शब्द-दोषोंमें है । वामनने दोषके शब्दगत और अर्थगत भेद किये हैं । वामनकृत भेद तो चार हैं—पद-दोष, पदार्थ दोष, वाक्य-दोष और वाक्यार्थ-दोष, परन्तु उनका आधार मूलतः शब्द और अर्थ ही है । ‘चन्द्रालोक’के टीकाकारने पद, पदाश्रय, वाक्य, वाक्याश्रय, अर्थ, प्रबन्ध और रसमें रहनेके कारण दोष ७ प्रकारके बतलाये हैं । मम्मटने पदगत (शब्द) दोष १६ प्रकारके और वाक्य-दोष २१ प्रकारके माने हैं ।

हिन्दीके आचार्योंमें केशव आदिने काव्य दोषोंकी विवेचना तो की है, पर शब्द-दोषकी परिभाषा नहीं दी है । इनमें काव्यसरोजकार श्रीपतिने शब्द और अर्थके दोषोंका अधिक सजगता और जागरूकनाने विभाजन किया है । भिखारीदास आदि जिन हिन्दी आचार्योंने ‘काव्यप्रकाश’ को आधार माना है उनके विवेचन अधिक वैज्ञानिक और क्रमबद्ध हैं ।

‘शब्द-दोष’ प्रत्यक्ष रूपसे ‘शब्द’ या पदसे सम्बन्ध रखते हैं, पर अप्रत्यक्ष रूपसे अर्थकी प्रतीति और रसकी अभिव्यक्तिने ही उनका सम्बन्ध होता है । अतः वे रसके अपकारक ही होते हैं । विभिन्न आचार्य इन्हें वाणी दोष, शब्द-दोष आदि नामोंमें पुकारते हैं । इन दोषोंके नामोंके परिवर्तन करनेकी प्रवृत्ति भी इन लेखकों द्वारा अपनायी गयी है । कुछ आचार्योंकी परिभाषाएँ एवं उदाहरण स्पष्ट नहीं हैं ।

वस्तुतः दोषोंका शब्द और अर्थके आधारपर विभाजन ही बहुत अधिक स्पष्ट नहीं हो सकता है । काव्यमें शब्द और अर्थ जिन अभिन्न रूपमें प्रयुक्त होते हैं उसमें इस प्रकार विभेद करना नरन्ध नहीं है । फिर भी नापेक्षित दृष्टिमें शब्द और अर्थ-सम्बन्धी भेदको स्वीकार किया गया है । जहाँ दोष शब्दपर आश्रित हो, अर्थात् शब्दके पर्याय द्वारा दोषको दूर किया जा सके वहाँ शब्द-दोष होता है और जहाँ शब्दके पर्यायमें भी दोष बना रहे वहाँ अर्थ-दोष होता है । यह व्याख्या भी सदा ठीक नहीं उतरती,

फिर भी एक सीमातक मान्य है। मम्मट, विश्वनाथ आदिका विवेचन इसीपर आधारित है और हिन्दीके कुलपति, भिखारीदासने भी यही माना है। शब्दके अन्तर्गत पद-दोष और वाक्य-दोषका विभाजन भी मम्मट तथा उनके अनुवर्ती सस्कृत तथा हिन्दीके आचार्योंने किया है।

इस प्रकार शब्द-दोषके अन्तर्गत पद-दोष प्रायः १६ माने गये हैं—१ श्रुतिकटु, २ च्युतसंस्कार (क) लिंग-दोष, (ख) वचन-दोष, (ग) कारक-दोष, (घ) सन्धि-दोष, (ङ) प्रत्यय-दोष, ३ अप्रयुक्त, ४ असमर्थ, ५ निहितार्थ, ६ अनुचितार्थ, ७ निरर्थक, ८ अवाचक, ९ अदलील, १० ग्राम्य, ११ नेयार्थ, १२ विलट, १३ सन्दिग्ध, १४ अप्रतीति, १५ अविमृष्ट विधेयाश, १६ विरुद्धमतिक्रम। इसके साथ ही वाक्य-दोष २१ माने गये हैं—१ प्रतिकूल वर्ण, २ हतवृत्त, ३ न्यून पद, ४ अधिक पद, ५ व्यर्थ-पदता, ६ कथित पद, ७ पतत्प्रकर्ष, ८ समाप्तपुनरुक्ति, ९ अर्द्धान्तान्तरैकवाचक, १० अभवन्मत सम्बन्ध, ११ अनभिहित सम्बन्ध, १२ अस्थानपदता, १३ सकीर्ण, १४ गर्भित, १५ प्रसिद्धित्याग, १६ भग्नप्रक्रम, १७ अक्रम, १८ अमतपरार्थता, १९ अन्वयदोष, २० क्रिया-दोष, २१ मुहावरा दोष। सस्कृत और हिन्दीकी प्रकृतिके अन्तरके कारण कुछ वाक्य दोष भिन्न हो गये हैं, जैसे, उपहतविसर्गहत, लुप्तविसर्ग आदि दोष हिन्दीमें नहीं हो सकते, उनके स्थानपर क्रिया, मुहावरा आदिका विशेष महत्त्व हो गया है।

**पद-दोष—१ श्रुतिकटु**—वामनने इस दोषको पद-दोष मानकर कष्ट अर्थात् श्रुतिविरस अथवा कर्णकटु नाम दिया है। भामहने इसे श्रुति कष्ट नामक वाणी-दोष माना है। 'साहित्यदर्पण'में दु श्रवता (दु श्रवत्वम्) नाम आया है। केशवने इसे कर्ण-कटु नाम दिया है। सरति मिश्र, आचार्य श्रीपति तथा भिखारीदासने इसे 'श्रुतिकटुत्व' अथवा 'श्रुतिकटु' नामसे पुकारा है। यह पद-दोष मम्मटके अनुसार परुषवर्णता (का० प्र० ७ ५१ वृ०) का दोष है, अर्थात् जहाँ कानोंको खटकनेवाले शब्दोंका प्रयोग किया जाता है वहाँ श्रुतिकटु दोष होता है, यथा—'त्रिया अलक च्छुस्त्रवा, डमै परत ही दृष्टि।' (का० नि० २३)। 'चच्छुस्त्रवा' और 'दृष्टि' दोनों ही शब्द दुष्ट हैं। 'श्रुति' शब्द सकारके समाससे दुष्ट हुआ है और 'त्रिया' शब्दकारकार दुष्ट है। यहाँपर तीनों भौतिक श्रुतिकटु दिखलाया गया है। यह दोष शृंगार आदि कोमल रसोंमें ही होता है। वीर, रौद्र आदि रसोंमें यह गुण है। 'यमक' आदि अलंकारोंमें भी यह दोष नहीं होता है।

**२ च्युतिसंस्कार**—भरतका मत है कि जहाँपर अशब्द (व्याकरण-अशुद्ध शब्दका प्रयोग) हो उसे शब्दहीन कहते हैं (ना०शा० १७ ९४)। भामहके मतमें जहाँ व्याकरण-अशुद्ध तथा शिष्ट-जन द्वारा अस्वीकृत शब्दका प्रयोग हो वहाँ यह दोष होता है। दण्डी भी इसे स्वीकार करते हैं। भरत, भामह तथा दण्डी इसे शब्दहीन नामसे पुकारते हैं। वामन इसे 'असाधु' नाम देते हैं। आचार्य श्रीपतिने इसे 'भाषाच्युत' कहा है। भिखारीदासने 'भाषाहीन'

नाम दिया है। मम्मट और साहित्यदर्पणकार इसे च्युत-संस्कार और च्युतसंस्कृति नामसे पुकारते हैं। यह वह शब्द-दोष है, जिसमें किसी पदका व्याकरणके नियमके विरुद्ध रहना कहा जाता है (का० प्र० ७ ५१ वृ०)। अभिप्राय यह है कि जहाँ वाक्यरचना व्याकरणके नियमोंके अनुकूल न हो वहाँ यह दोष होता है—'वा दिन वैसन्दर चहूँ वनमें लगी अचान। जीवत क्यों ब्रज बाँचतो जौ न पीवतो कान।' (का० नि० २३)। यहाँपर वैस्वानरको बदलकर 'वैसन्दर' कहना, 'चहूँ दिशि'को घटाकर 'चहूँ' कहना तथा पीना शब्द जलके लिए न कहकर कानके लिए कहना रीति विरुद्ध होनेके कारण च्युतसंस्कार दोष माना गया है। यह कई प्रकारका होता है।

(क) **लिंग-दोष**—यह च्युतग्रन्थकार दोष उस स्थानपर होता है जहाँ लिंगप्रयोग सम्बन्धी अशुद्धियाँ पायी जाती हैं, यथा—'पीछे मधवा मोहिं साप दर्श।' 'अगद रक्षा रघुपति कीन्हों।' केशवके उक्त उदाहरणोंमें 'मधवा' तथा 'रक्षा' क्रमशः पुल्लिंग और स्त्रीलिंग हैं अतः 'साप दयो' और 'रक्षा कीन्हों' प्रयोग होने चाहिये थे। (ख) **वचन दोष**—यह उस समय होता है जब एक वचनके स्थानपर बहुवचन और बहुवचनके स्थानपर एकवचन पदका प्रयोग किया जाता है, यथा—'कह न सके कुछ बात प्राण था जैसे छुटता।' इस अवतरणमें 'छुटता था'के स्थानपर 'छुटते थे'का प्रयोग होना चाहिये था। (ग) **कारक दोष**—यह दोष वहाँ होता है, जहाँ कारक-प्रयोगकी त्रुटि पायी जाती है, जैसे—'करैं साधना एक परलोक ही कौ।' या 'रखौ रीझिकै वाटिकाकी प्रभाकौ।' केशवके इन अवतरणोंमें क्रमशः 'प्रभा'के साथ तृतीया विभक्तिका चिह्न होना चाहिये था तथा 'साधना'के लिंगके अनुसार 'कौ'के स्थानपर 'की' प्रयोग ठीक होता। (घ) **सन्धि-दोष**—भरत, भामह और दण्डी इसे विसन्धि नामसे पुकारते हैं। वामन भी इसे स्वीकार करते हैं। वे इसे वाक्य-दोषके अन्तर्गत रखते हैं। सन्धि-दोष उस समय माना जाता है जिस समय सन्धि सम्बन्धी व्याकरण-नियमोंके विरुद्ध मन्धियाँ की जाती हैं, यथा—'मन लेहु मिलेव गहैं हम गैलो।' या केशवदास 'दुस दीबे लायक भयेव तुम।' उक्त पदोंमें क्रमशः मिलेव=मिलै + अव तथा भयेव=भये + अवका प्रयोग किया गया है जो सन्धि-नियमोंके अपवाद हैं। यहाँ मिलैव तथा भयैव होना चाहिये था। (ङ) **प्रत्यय-दोष**—जहाँ अशुद्ध प्रत्ययका प्रयोग किया जाता है, वहाँ यह दोष होता है, यथा—'प्रेम शक्तिसे चिर निरख हो जावेगी पाशवता।' यहाँ पाशवताके स्थानपर 'पशुता' या 'पाशव'का प्रयोग होना चाहिये था। च्युतिसंस्कार सम्बन्धी दोषोंकी केशव तथा आधुनिक युगमें 'प्रसाद' और पन्तकी कवितामें भरमार है।

**३ अप्रयुक्ति**—वामनने इसे अप्रयुक्त दोष माना है। श्रीपतिने भी इसे अप्रयुक्त नाम दिया है। मम्मटके अनुसार वह दोष है जिसके किसी पदका, उसके कोश-व्याकरण आदि-से सिद्ध होनेपर भी कवियों द्वारा अप्रयुक्त होना कहा जाता है (का० प्र० ७ ५१ वृ०)। भिखारीदासके



अनुसार यह वहाँ होता है जहाँ यद्यपि शब्द तो सत्य (अथवा ठीक) प्रयुक्त हुआ हो, परन्तु कवियोंने उसका उल्लेख न किया हो, यथा—‘करै न बैयर हर हि भी, कन्दरपके सर घाउ ।’ (का० नि० - २३) । यहाँ बैयर=सखी, भी=यह, कन्दर्प=कामको कहते हैं । ये पद ब्रजभाषा और संस्कृत, दोनोंसे शुद्ध हैं, पर किसी कविने इनका प्रयोग नहीं किया है । इसमें अप्रयुक्ति दोष है । अथवा—‘पुत्र जन्म उत्सव समय स्पर्श कीन्ह बहु गाय ।’ यहाँ दानके अर्थमें ‘स्पर्श’ पद प्रयुक्त हुआ है । स्पर्शका अर्थ दान भी है, पर दानके अर्थमें इसका प्रयोग काव्योंमें देखा नहीं जाता ।

४ असमर्थ—सुरति मिश्र तथा श्रीपतिने असमर्थ-दोषका उल्लेख किया है । मम्मटके अनुसार वह दोष है, जिसे किसी पदका, उनके एक किसी अर्थमें (कोशादिमें) परिपठित होने पर भी उस अर्थके प्रत्यायनमें अमामर्थ्य कहा करते हैं (का० प्र० - ७।५१ वृ०), अर्थात् वह दोष वहाँ होता है जहाँ यद्यपि शब्दका अर्थ तो होता है, परन्तु उन अर्थके बोध करानेकी शक्ति उन शब्दमें नहीं होती । यथा—‘कान्ह कृपा फल भोगको करि जान्यो मतिवाम । असुरनाखि सुरपुर कियो, सुरसाखि निजधाम ।’ (का० नि० : २३) । ‘सुरसाखि’ कल्पनको कहते हैं । ‘अकार’से यह अर्थ प्रकट किया गया है कि बिना कल्पनका सुरलोक कर दिया । सत्यभामाने कल्पतरु समेत अपना घर किया, वह कृष्णचन्द्रकी कृपाका फल है, पर वह अर्थ प्रकट न होना असमर्थ-दोष है । यह सरणीय है कि एकार्थवाची शब्दोंमें अप्रयुक्त-दोष होता है और अनेकार्थवाची शब्दोंमें असमर्थ-दोष । पहलेमें अर्थ किसी प्रकार दबता नहीं और दूसरेमें अभिप्रेतार्थ दब जाता है ।

५ निहितार्थ—वामनने इसे गूढार्थ नाम दिया है । मम्मटके अनुसार यह उस स्थानपर होता है जहाँ किसी पदका अपने प्रसिद्ध और अप्रसिद्ध, दोनों अर्थोंके बोधनमें नमर्थ होनेपर भी, अप्रसिद्ध (अविवक्षित) अर्थमें ही प्रयुक्त होना कहा करते हैं (का० प्र० : ७ - ५१ वृ०), अर्थात् जहाँ कविने किसी शब्दका प्रयोग अप्रसिद्ध अर्थमें किया हो, पर उनमें प्रसिद्ध अर्थका ही बोध होता हो, वहाँ यह दोष होता है, यथा—‘रे रे सठ नीरद मयो, चपला विधु चित लाउ । भव मकरध्वज तरनको, नाहि न और उपाउ ।’ (का० नि० - २३) । उक्त पद्यमें नीरद=विना टाँत, चपला=इक्ष्मी, विधु=विष्णु तथा मकरध्वज=सागरके अप्रसिद्ध अर्थमें प्रयुक्त हुए हैं, पर इन पदोंसे इनके प्रसिद्ध अर्थ बाडल, चन्द्रमा, विजली और कामदेवका अर्थ प्रकट होता है, अतः यहाँ निहितार्थ-दोष है । अथवा—‘विषमय यह गोटावरी, अमृतनके फल देनि । केसव जीवन-हारके, दुख अनेप हरि लेत ।’ केशवके इस वर्णनमें ‘विष’ तथा ‘जीवन’ शब्दका अर्थ पानी होता तो अवश्य है, पर यह अर्थ बहुत प्रसिद्ध नहीं है । अतएव यहाँपर निहितार्थ-दोष है । अप्रयुक्त विरल प्रयोगके कारण दूषित होना है । अममय-दोषमें अर्थकी प्रतीति नहीं होती है और निहितार्थमें देरमें प्रतीति होती है । श्लेष और यमकादि अलंकारोंमें ये दोनों दोष नष्ट माने जाते ।

६ अनुचितार्थ—मम्मटके अनुसार यह वह दोष है जिसे किसी पदकी, अपने विवक्षित (प्रसिद्ध) अर्थमें ही, किसी प्रकारकी तिरस्कारबोधकता कहा करते हैं (का० प्र० - ७ - ५१ वृ०) । जयदेवका मत है कि जहाँ पद अनुचित अर्थका बोध कराये वहाँ अनुचितार्थ-दोष होता है । भिखारीदासके मतमें जहाँ उचित शब्दका प्रयोग न किया गया हो वहाँ यह दोष होता है, जैसे—‘जेहि जात्रक अँखियाँ रँगे, ढई नखशत गात । रे पिय हठ क्यों सठ करै, वाही पै किन जात ॥’ (का० नि० - २३), यहाँ ‘रँगे’के स्थानपर ‘दयो’ न होने और साथ ही ‘पिय’के साथ ‘सठ’का प्रयोग करनेके कारण अनुचितार्थ दोष है ।

७ निरर्थक—वामनने इस दोषको पद-दोषके अन्तर्गत अनर्थक नाम दिया है । मम्मट और विश्वनाथने इसे निरर्थक नामसे पुकारा है । यह वह दोष है, जिसे किसी पदका, जैसे कि च, हि, सु आदिका, केवल पादपूर्तिके लिए ही प्रयुक्त होना कहा जाता है (का० प्र० - ७ - ५१ वृ०), अर्थात् जहाँ किसी शब्दको पूरा करनेके लिए कुछ शब्दोंका प्रयोग किया जाये, परन्तु वस्तुतः उनका अर्थ कुछ भी न हो । यथा—‘अरी हनत हग तीरसों, तोहि पई रन ईर ।’ (का० नि० - २३) । यहाँ ‘ईर’ शब्द निरर्थक होनेके कारण यह दोष है ।

८ अवाचक—भामहने इसे अवाचक और वामनने अनर्थार्थ नामसे पुकारा है । टण्डीने भी इसका उल्लेख किया है । ‘काव्यप्रकाश’, ‘साहित्यदर्पण’ तथा ‘काव्यनिर्णय’में भी इसका उल्लेख आया है । यह वह दोष है जिसे किसी पदका, उसकी विशिष्ट वाचकतासे (अर्थात् उसके विवक्षित धर्मरूप अर्थकी वाचकतासे अथवा धर्मिरूप अर्थकी वाचकतासे अथवा धर्मधर्मिरूप अर्थकी वाचकतासे) रहित होना कहा करते हैं (का० प्र० - ७ - ५१ वृ०) । जयदेवके मतानुसार अवाचक-दोष उपसर्गके होने-न होनेपर निर्भर करता है । उनका मत है कि जिस उपसर्गके साहचर्यमें जिस धातुका जो अर्थ हो उस उपसर्गके बिना ही उस अर्थमें उसी धातुके प्रयोगको अवाचक-दोष कहा जाता है । भिखारीदासका कहना है कि अवाचक-दोषपूर्ण शब्द वह होता है, जिसका रीति-प्रतिकूल कुछ विशेष अर्थ नान लिया जाय, परन्तु उससे उस अर्थका बोध न होता हो । इन अर्थोंको कवि भी नहीं मानते । यथा—‘प्रगट भयो लखि विषम हय, विष्णु धाम मानन्दि । महसपान निद्रा तल्यो, खुलो पीत मुख वन्दि ।’ (का० नि० - २३) । यहाँ शब्दके लिए ‘नसहय’ न कहकर ‘विषमहय’ तथा ‘कमल’के लिए ‘सहस्रपत्र’ न कहकर ‘सहसपान’ कहना अवाचक-दोष है । साथ ही ‘पीतमुख’ ‘भ्रमर’के लिए तथा ‘विष्णु धाम’ ‘आकाश’के लिए प्रयुक्त हुए हैं । इनका प्रयोग किसीने नहीं किया है, अतः ये अवाचक-दोष हैं । फूलनेके लिए ‘निद्रा तल्यो’ तथा आनन्दित होनेके लिए ‘मानन्दि’ कहना भी अवाचक-दोष है ।

९ अश्लील—वामनने अश्लीलको पदार्थ नामक दोषके अन्तर्गत रखा है । भामह अश्लीलके घृणा अगको श्रुतिदुष्ट तथा व्रीह्याल्यजकको अर्थदुष्टके अन्तर्गत मानते हैं । उन्होंने अश्लीलके अमंगलवाचक रूपको ‘कल्पना-

दुष्ट' नाम दिया है। वामनने भी भामहके उक्त भेदोंको स्वीकार किया है। सुरति मिश्रके जुगुप्सा, व्रीडा और अमंगलका समाहार भी अश्लीलके अन्तर्गत हो जाता है। श्रीपतिने अश्लीलका विस्तारसे वर्णन किया है। मम्मट और विश्वनाथने अश्लील तीन प्रकारका माना है। यह वह दोष है जिसे किसी पदकी (अपनी अर्थबोधकताके अतिरिक्त) व्रीडा, जुगुप्सा और अमंगलके भावोंकी व्यञ्जकताका दोष कहते हैं (का० प्र० ७ ५१ वृ०, सा० द० ७ ४ वृ०)। (क) व्रीडाव्यञ्जक—'धिक मैथुन आहार यन्त्र' अथवा 'खींचती उबहनी वह बरवस चोलीसे उभर-उभर कसमस, खिंचते सँग युग रस-भरे कलश।' (पन्त)। (ख) जुगुप्साव्यञ्जक—'कैसनि ओरनि सीकर रमै, कक्षन कौ तमई जनु वमै।' (केशव)। यहाँ 'वमै' शब्दमें कुछ घृणा-सी हो जाती है। (ग) अमंगलत्व—'दुख देख्यौ ज्यों कालि, त्यों आजहु देखौ' (केशव), यहाँपर अमंगलत्वका भाव आ गया है। (घ) भिखारीदासने एक ही पद्यमें तीनों प्रकारके लक्षण देकर अपनी प्रतिभाका परिचय दिया है, यथा—'जीमूतन दिन पितृगृह, तियपग यह गुदरान।' (का० नि० २३)। इसमें 'जीमूत' वादलको कहते हैं। 'मूत' शब्द घृणास्पद है। पितृगृह पितृलोकको कहते हैं इससे अशुभ है। 'गुद' तथा 'रान' मार्ग (गुह्यांग) और 'जघा'को कहते हैं इससे लज्जास्पद है। ये तीनों अश्लील-दोष हैं।

१० ग्राम्य—भरत द्वारा प्रतिपादित भिन्नार्थके दो रूपों (अ) असम्य अथवा ग्राम्य अर्थका वाचक, (आ) अभीष्ट अर्थकी दूसरेमें परिणति हो जानेमेंसे प्रथम ग्राम्य दोषके अन्तर्गत आता है (ना०शा० १७ ९०)। वामनने भी ग्राम्य दोषका उल्लेख किया है। केशवका 'वधिर-दोष' ग्राम्यके अन्तर्गत आ जाता है। सुरति मिश्र और श्रीपतिने भी इस दोषका उल्लेख किया है। मम्मट और विश्वनाथके मतानुसार यह वह दोष है जिसे किसी पदकी, केवल पामर जन प्रसिद्ध अर्थको वाचकता कहा करते हैं (का० प्र० ७ ५१, सा० द० ७ ४), अर्थात् जहाँ केवल लोकप्रसिद्ध शब्दोंका ही काव्यमें प्रयोग हो वहाँ यह दोष होता है, जैसे—'धनु है यह गौरमदाइन नाहीं।' (केशव)। 'गौरमदाइन' (इन्द्रधनुष) केवल आधे बुन्देल-खण्डमें ही प्रचलित है, अतः यह ग्राम्य दोष है अथवा—'क्या झल्लै टुक गल्ल सुनि, भल्लर भाइ।' (का० नि० २३), यहाँ 'झल्लै', 'टुक', 'गल्ल', 'भल्लर' और 'भाइ' शब्द लोकमें ही प्रसिद्ध हैं, काव्यमें नहीं। अतः यह ग्रामीण दोष है। जब कोई ग्रामीण व्यक्ति अपनी भणित-भगिमासे अपनी मनोवृत्ति प्रकट करता है तब ग्राम्य दोष गुण हो जाता है।

११ नेयार्थ—भामहने इसे सामान्य दोषके अन्तर्गत माना है। वामनने इसे पदार्थ दोषके अन्तर्गत स्वीकार किया है। भरतके गूढार्थका एक अंश नेयार्थके अन्तर्गत आ जाता है (ना०शा० १७ ८९)। मम्मट और विश्वनाथ इस दोषकी परिभाषा इस प्रकार करते हैं कि जो किसी निषिद्ध लाक्षणिक शब्दके प्रयोगमें दिखलाई दिया करता है, क्योंकि बहुतसे ऐसे पद हैं जो रूढ़ि या प्रयोजनके अभावमें लाक्षणिक

रूपसे प्रयोग योग्य नहीं हैं (का० प्र० ७ ५१ वृ०; सा० द० ७ ४ वृ०)। कुछ ऐसे भी पद हुआ करते हैं जो किसी रूढ़ि या किसी प्रयोजनके सर्वथा अभावमें कभी भी लाक्षणिक नहीं बनाये जा सकते, अर्थात् निषिद्ध लाक्षणिक पद कहे जाते हैं (जैसे कि 'रूपो घट' में 'रूप' पद 'रूपवान्' अर्थमें कभी भी लाक्षणिक नहीं कहा जा सकता)। इन रूढ़ि और प्रयोजनवती लक्षणाओंको छोड़कर शक्तिहीन होनेसे और लक्षणाएँ स्वीकार नहीं की जाती हैं। इस प्रकार जो रूढ़ि और प्रयोजनवती लक्षणासे निम्न लाक्षणिक शब्द हैं उन्हींकी सझा नेयार्थ है, जैसे—'चन्द्र चारि कौड़ी लहै, तव आनन छवि देखि' (का० नि० २३), अर्थात् तुम्हारे मुखके सौन्दर्यको देखकर चन्द्रमा चार कौड़ीका हो जाता है। यहाँ अभिप्राय यह है कि चन्द्रमा तेरे मुखकी समता नहीं कर सकता।

अवतक जो दोष गिनाये गये हैं वे तो 'समास' तथा 'असमास', दोनों अवस्थाओंमें पदके दोष हैं, किन्तु आगे क्लिष्टसे 'विरुद्धमतिकृत'तक जो दोष हैं वे 'समास'में पदके दोष समझे जाने चाहिये।

१२ क्लिष्ट—क्लिष्टको भरतने गूढार्थ नाम दिया है (नाट्य० १७ ८९), जिसका एक अंश नेयार्थमें आता है। दण्डीने इसका उल्लेख नहीं किया है। भामहने क्लिष्ट नामसे ही पुकारा है। भामहका गूढ शब्द भी क्रमशः क्लिष्ट एव नेयार्थके अन्तर्गत आता है। वामन, मम्मट, विश्वनाथ, सुरति मिश्र आदि लेखकोंने भी इस दोषको स्वीकार किया है। क्लिष्ट वह दोष है, जिसे किसी पदका विलम्बसे अपने अर्थका प्रत्यायन करना कहा जाता है (का० प्र० ७ ५१ वृ०, सा० द० ७ ४ वृ०), अर्थात् प्रतीतिमें बाधा होनेके कारण कष्ट हो तथा जहाँ अर्थ विलम्बसे ध्यानमें चढ़े। भिखारीदास द्वारा दिया हुआ लक्षण अपेक्षाकृत शिथिल है। उदा०—'वेद नखत ग्रह जोरि अरध करि, सोइ वनत अव खात।' (सूर)। यहाँपर वेद ४० नखत २७ (नक्षत्र) + ग्रह ९ = ४० का अर्थ (अर्द्ध) = २० (वीस) = विष। इसके अर्थको समझनेमें कठिनाई होती है अतः यहाँपर क्लिष्ट दोष है। अथवा 'खग पति पति तिय पितु बधू, जल समान तुव वैन।' (का० नि० २३), यहाँ खगपति (गरुड)के स्वामी (विष्णु)की पत्नी (लक्ष्मी)-के पिता (सागर)की पत्नी (गंगा)के जलके समान वैन कहकर क्लिष्ट रीतिसे गंगा-जल कहा गया है, अतः क्लिष्ट-दोष है।

१३ सन्दिग्ध—भामह और दण्डीने इसका नामकरण संशय किया है। उनके मतमें यह वहाँ होता है जहाँ स्पष्टीकरणके लिए प्रयुक्त वचन संशय उत्पन्न करते ह। भामह इसे अन्य दोषके अन्तर्गत मानते हैं। भरतके भिन्नार्थ नामक दोषके दो रूप हैं—१ जहाँ ग्राम्य अर्थका वाचक प्रयोग हो, २ जहाँ अभीष्टार्थकी दूसरेमें परिणति हो जाय। इसका दूसरा अंश सन्दिग्धके अन्तर्गत आ जाता है (ना० शा० १७ ९०)। वामनने सन्दिग्ध दोषको वाक्यार्थ-दोषके अन्तर्गत रखा है। सुरति मिश्र और आचार्य श्रीपतिने इसे स्वीकार किया है। सन्दिग्ध दोष शब्दके अतिरिक्त अर्थगत भी होता है। अतः इन आचार्यों द्वारा निरूपित सन्दिग्ध

दोष अर्थगत सन्दिग्धके भी अन्तर्गत आ जाता है। मम्मटके मतसे यह वह दोष है, जिसे किसी पदका ऐसे दो अर्थोंका उपस्थापक होना कहा जाता है, जिनमें सन्देह बना रहता है कि दोनोंमेंमें कौन वस्तुतः तात्पर्यभूत अर्थ है (का० प्र० . ७ : ५१ वृ०)। जयदेवका कथन है कि जहाँ एक पदने दो अर्थोंका बोध हो वहाँ सन्दिग्ध-दोष होता है (चन्द्रालोकः पृ० ३१)। भिखारी-दासने इन्हींके अनुकरणपर माना है कि जिस शब्दके अर्थके विषयमें सन्देह बना रहे वहाँ सन्दिग्ध दोष होता है, यथा—‘वन्द्या तेरी लक्ष्मी, करै वन्दना तालु’ (का० नि० . २३)। ‘वन्द्या’के ‘वन्दी’ तथा ‘वन्दनीया’ अर्थ होने हैं। लक्ष्मीकी वन्दना कहना उचित है अतः वन्दनीयाके स्थानपर ‘वन्द्या’ कहनेसे सन्दिग्ध-दोष है। अथवा—‘या गिरिपर सुग्रीव नृप, ता नग मन्त्री चारि। वानर लई छँड़ाय तिय, दीन्हों बालि निकारि।’ (केशव)। ऐसा प्रतीत होता है कि किसी वानरने लोको छीन लिया तथा बेचारे बालिको निकाल दिया। अतः सन्दिग्ध दोष है। व्याज-स्तुति अलंकार आदिमें वाच्यार्थके महत्त्वसे सन्दिग्ध-दोष नहीं रह जाता।

१४ अप्रतीत (अप्रतीति)—वामनने इसे अप्रतीत नाम देकर कहा है कि जहाँ अप्रचलित पारिभाषिक शब्दका प्रयोग किया जाता है वहाँ यह दोष होता है (का० प्र० : २ . १ ८)। मम्मटके अनुसार जिसे किसी पदकी, केवल किसी शास्त्रप्रसिद्ध (पारिभाषिक) अर्थकी बोधकता कहा करते हैं (न कि लोकप्रसिद्ध सामान्य अर्थकी) (का० प्र० . ७ . ५१ वृ०), अर्थात् अप्रतीत पद वह है जो केवल एक ही शास्त्रमें प्रसिद्ध हो, यथा—‘जगजीव जतीनकी छूटी तडी।’ (केशव)। ‘तडी’ हठयोगका पारिभाषिक शब्द है, जिसका प्रयोग घाटक मुद्राके अर्थमें होता है, अतः इसका प्रयोग दोष है। अथवा—‘रे शठ कारे चोरके, चरननसों चित लाउ।’ (का० नि० . २३)। ‘कारे चोर’ (श्रीकृष्ण) कालिदासके ही काव्यमें सुना है, अन्यत्र नहीं, वह भी शृंगारमें, अतः यहाँ यह दोष है। अप्रयुक्तमें ज्ञाना, अज्ञात, दोनोंको अर्थप्रतीति नहीं होनी, पर अप्रतीतमें ज्ञाताको अर्थकी प्रतीति हो जाती है। यदि वक्ता और श्रोता दोनों शास्त्रज्ञ हुए तो वहाँ यह दोष नहीं माना जाता।

१५ अविमृष्टविधेयाश—मम्मट, विश्वनाथ, भिखारी-दास आदिने इस दोषका उल्लेख किया है। यह वह दोष है जिसे किसी विधेयाशके प्रत्यायक भी पदका समासमें पड़े रहनेके कारण प्रधानतया विधेयाशका निर्देशक न होना कहा जाता है (का० प्र० : ७ . ५१ वृ०)। मम्मटका उक्त कथनमें अभिप्राय यह है कि जिस पदमें विधेयरूप अश प्रधानतया अनुक्त ही रहकर छूट जाय (अर्थात् जहाँपर विधेय समासके अन्तर्गत होकर छिप जाय या अप्रधान बन जाय)। जयदेवके अनुसार जहाँ दूसरे पदके साथ समास करनेसे प्रधान पदकी प्रतीति स्फुट न हो। यथा—‘क्यों मुख हरिखिचरुगी, रहिहै मनमें मान।’ (का० नि० . २३), यहाँ हरिमुख मृगी विधेय है। इसमें उक्त दोष है। वाक्यके दो अंश होते हैं—१ उद्देश्यभूत अश

और २ विधेयभूत अश। इनमें मीमांसा दर्शनकी दृष्टिसे विधेयभूत अश अथवा साध्याशकी प्रधानता रहा करती है। जहाँ यह अश दब जाता है वहाँ यह दोष होता है।

१६ विरुद्धमतिक्रान्त—मम्मटके अनुसार इसमें अर्थकी प्रतीति वर्णित विषयके विरुद्ध होती है (का० प्र० . ७ . ५४ वृ०)। जयदेवके मतानुसार जहाँ अपराधीन (जो पराधीन न हों) जैसे शब्दोंसे इस अर्थके साथ ही साथ अपर-अधीन (दूसरोंके अधीन) जैसे अर्थोंका बोध हो, अर्थात् जो वर्णित विषयके विरुद्ध अर्थकी प्रतीति करावे वे इस दोषके अन्तर्गत आते हैं। यथा—‘भाल अम्बिकारमनके, बाल सुधाकर देख।’ (का० नि० . २३)। यहाँ ‘अम्बिकारमन’का अर्थ महादेवके अतिरिक्त एक विरुद्ध अर्थ ‘माताके साथ रमण करनेवाला व्यक्ति’ भी भाषित होता है। साथ ही अम्बिका माताको कहकर नीचे सुधाकर ब्राह्मणको कहना विरुद्ध-मतिक्रान्त हुआ। अथवा—‘काम गरावनके करै, जे अकाजके मित्र। जो माँगिय सो पाइये, ते धनि पुरुष विचित्र।’ (वही)। इसमें जो-जो बातें स्तुतिकी कही गयी हैं उन सबमें निन्दा प्रकट है।

वाक्य-दोष-१ प्रतिकूलवर्ण—श्रीपतिने इसका उल्लेख किया है। साहित्यदर्पणकारने इसका नाम प्रतिकूलत्व माना है। यह वाक्यगत शब्द-दोष है। प्रतिकूल-वर्णत्व कहते हैं रसामिव्यजक वर्णोंके विपरीत (अर्थात् रसान्वाडके उद्बोधके प्रतिवन्धक) वर्णोंके सद्भावको (जिनसे रसात्मक भी वाक्य उत्पन्न हो सक्ता है)। मम्मटका भाव है कि किसी रसका वर्णन करनेमें जो-जो वर्ण गुणप्रद तथा अपेक्षित होने हैं उनसे भिन्न वर्ण, जो किसी रसके वाक्य होते हैं, प्रतिकूल वर्ण कहे जाते हैं (का० प्र० : ७ . ५४ वृ०)। भिखारीदासने इसे प्रतिकूलाक्षर नामसे पुकारा है।—‘पिय तिय लुटत है सुरस, ठट्टि लपट्टि लपट्टि’ (का० नि० . २३)। इसमें लुटत, ठट्टि, लपट्टि शब्दोंका प्रयोग शृंगारके प्रसंगमें उचित नहीं है। यदि इस प्रकारकी टवर्ण-प्रधान शैलीका प्रयोग रौद्र आदि रसोंमें किया जायगा तो वह गुण होगा।

२ हतवृत्त शब्द—भरतने इस दोषको विषम नामसे पुकारा है (ना० शा० . १७ . १४)। भामह, दण्डी तथा वामन इसे भिन्नवृत्त कहते हैं। इन्होंने यतिभ्रष्ट नामक जिस दोषकी वक्ष्यना की है वह भी एक प्रकारसे भिन्नवृत्तके अन्तर्गत स्वीकार किया जा सकता है। केशवके ‘पगु’, ‘यति भग’, छन्दोभग-दोषोंका इसमें सम्मिश्रण हो जाता है। सुरति मिश्र तथा श्रीपति द्वारा उल्लिखित यति-भगका समावेश हतवृत्तमें होता है। मम्मटके अनुसार ‘हतवृत्तता’का अभिप्राय ऐसी छन्दोरचनासे है जो कि छन्द-शास्त्रमें प्रतिपादित वृत्तलक्षणके अनुसार ठीक होनेपर भी या तो ‘अश्रव्य’ हो (नृननेमें खटका करे) या ‘अप्राप्तगुरुभावान्तलघु’ हो (जिसके पादान्तमें ऐसा लघु हो जो गुरु, जैसा कि उसे चाहिये, न हो रहा हो) या तो ‘रमाननुगुण’ प्रकृत रसके प्रतिकूल हो (का० प्र० . ७ . ५४ वृ०)। चन्द्रालोककारने यह दोष वहाँ बतलाया है जहाँ नृननेमात्रसे ही छन्दका दोष प्रतीत हो जाय। ‘काव्यनिर्णय’में जहाँ छन्दोभगकी प्रतीति हो अथवा नहीं रीत्यनुसार ‘सुमिल’ (यथावत्)

पदोंका अभाव हो वहाँ हतवृत्त दोष माना गया है। यथा—‘लाल कमल जीत्यो सुवृष, भानुललीके चर्न।’ (का० नि० २३)। इस उदाहरणमें ‘वृषभानु’के दो अक्षर पूर्वचरणमें और दो उत्तरचरणमें हैं तथा ‘ह्य सजन जघन कदलि, रदन मुक्त लिय जीति।’ (वही)। इसमें ह्य और दँत कहकर तब जघ कहना चाहिये था, अतः यह हतवृत्त-दोष है। स्वच्छन्द छन्द योजनाके आधुनिक समयमें यह दोष दोष नहीं रह गया है।

३ न्यूनपद (न्यूनपदत्व)—हिन्दी आचार्योंमें सुरति मिश्र, भिखारीदास आदिने इसका वर्णन किया है। मम्मट यह दोष वहाँ मानते हैं जहाँ अभिप्रेत अर्थके वाचक किसी पदका प्रयोग न किया जाय (का० प्र० ७ ५४ वृ०)। यथा—‘पानी पावक पवन प्रभु, ज्यों अमाधु त्यों साधु।’ (केशव)। यहाँ अर्थ तो यह है कि पानी, पावक, पवन और प्रभु साधु और असाधु दोनोंके प्रति एक-सा व्यवहार करते हैं, परन्तु वाक्यमें पर्याप्त शब्दोंकी न्यूनतासे ऐसा अर्थ सरलतासे नहीं निकल पाता। अथवा—‘राजें तिहारे खड्गें, प्रगट भयो जस फूल।’ (का० नि० २३)। यहाँ कवि खड्गलता कहकर यशको फूल कहना चाहता था, यह न्यून पद-दोष है। तथा—‘उत्तम मध्यम नीच गति पाहन सिकता पानि। प्रीति परिच्छा तिहुनकी वैर वितिक्रम जानि।’ इसमें ‘पाहन’, ‘सिकता’, ‘पानि’के आगे रेखा शब्द छूट गया है। इसका अध्याहार किये बिना अर्थ नहीं बैठता।

४ अधिकपद (अधिकपदता)—सुरति मिश्र और भिखारी-दासने इस दोषका उल्लेख किया है। मम्मट, जयदेव और विश्वनाथने भी इसका वर्णन किया है। यह दोष वहाँ होता है जहाँ वाक्यमें किसी ऐसे पदका प्रयोग हो जो अविवक्षितार्थ हो, अर्थात् अनावश्यक पदका प्रयोग किया गया हो (का० प्र० ७ ५४ वृ०, सा० द० ७ ५ वृ०)। यथा—‘बहु भक्ष करून लागि गये। तब स्वर्न लक महँ सोम भई। जनु अशि ज्वाल महँ धूम भई।’ यहाँ ‘भई’ शब्द व्यर्थ है। अथवा ‘है तिहारे शत्रुको, खड्गलता अहिराज।’ (का० नि० २३)। यहाँ लता शब्द अधिक है। अधिकपद कहीं-कहीं अर्थविचारसे गुण भी हो जाता है।

५ व्यर्थपदता—भरतका अर्थहीन और भामह तथा दण्डीका व्यर्थ-दोष व्यर्थपदतामें खप जाते हैं। सुरति मिश्रका निरर्थक और श्रीपतिका अनर्थक-दोष भी व्यर्थ-पदताके अन्य नाम हैं। यह वाक्य-दोष उस स्थानपर होता है जहाँ व्यर्थ पद टूँस दिये जाते हैं। यथा—‘व्यथित रानी उड़ गयी सब स्नेह सौरभ स्फूर्ति।’ इसमें ‘स्फूर्ति’ शब्द व्यर्थ है। अधिकपदता तथा व्यर्थपदतामें अन्तर यह है कि प्रथम दोष सम्बद्ध होनेसे खटकते नहीं हैं जितना कि असम्बद्ध होनेसे दूसरा दोष खटकता है।

६ कथितपद (कथितपदता)—भरतने इसे एकार्थ नाम दिया है। जहाँ एक अर्थके लिए अनेक अनावश्यक शब्दोंका प्रयोग हो वहाँ यह दोष होता है (ना० शा० १७ ९०)। भामह तथा दण्डीने भी भरत द्वारा दिये हुए लक्षण स्वीकार किये हैं। साध ही उन्होंने कहा है कि नहीं पूर्वकथनकी बिना किसी वैचित्र्यके शब्द

अथवा अर्थमें आवृत्ति हो वहाँ यह दोष होता है। वामनने इस दोषको वाक्यार्थके अन्तर्गत माना है। केशवने शब्दगत और अर्थगत पुनरुक्तका उल्लेख किया है। सुरति मिश्र और श्रीपतिने भी इस दोषको स्वीकार किया है। भिखारीदासने इसका उल्लेख किया है। इसका दूसरा नाम ‘पुनरुक्ति’-दोष है। साहित्यदर्पणकारने यही नाम स्वीकार किया है। मम्मटके अनुसार कथितपदता उस समय होती है जब किसी वाक्यमें बिना किसी प्रयोजनके समानार्थक अथवा एक समान वर्णोंकी बार-बार आवृत्ति की जाय (का० प्र० ७ ५४ वृ०)। सारांश यह है कि एक ही शब्द बार-बार आये, तब यह दोष होता है, यथा—‘जो तिय मो मन लै गयी, कहाँ गयी वह तीय’ (का० नि० २३)। यहाँ ‘तिय’ शब्द दो बार आनेसे कथितपद दोष है। अथवा—‘जहाँ सुमति तहाँ सम्पति नाना। जहाँ कुमति तहाँ विपति निधाना।’ (तुलसी), इसमें प्रथम पंक्तिसे ही दूसरीका भी अर्थ निकल आता है, अतः यहाँ कथितपद दोष है। ‘पुनरुक्तवदाभास’, ‘लाटानुप्रास’ अलंकारों तथा ‘अर्थांतरसंक्रमितवाच्य’ ध्वनिमें कथित दोष नहीं होता है, वरन् गुण हो जाता है।

७ पतत्प्रकर्ष (पतत्प्रकर्षता)—‘काव्यप्रकाश’, ‘साहित्य-दर्पण’ तथा इनके आधारपर रचे गये हिन्दी काव्य-ग्रन्थोंमें इस दोषका विवेचन मिलता है। इस दोषका तात्पर्य है वाक्यमें प्रकर्षके, चाहे वह अलंकार सम्बन्धी हो अथवा बन्ध-विन्यास सम्बन्धी, उत्तरोत्तर शिथिल हो जानेका (का० प्र० ७ ५४ वृ०)। जयदेवका कथन है कि जहाँ पूर्व भागमें आरम्भ किये गये अनुप्रासादिका उत्तरभागमें अभाव हो, यथा—‘कान्ह कृष्ण केसव कृपा, मागर राजिवनैन।’ (का० नि० २३), यहाँ ‘क’से आरम्भ होनेवाले शब्दोंका अनुप्रास रूपमें अन्ततक निर्वाह नहीं हो सका है। यह पतत्प्रकर्ष दोष है। एक ही पद्यमें विषयान्तर होनेसे पतत्प्रकर्ष दोष नहीं रह जाता है।

८ समासपुनरुक्ति (समासपुनरास)—मम्मट, विश्वनाथ, जयदेव, भिखारीदास आदि आचार्योंने इसके विभिन्न नाम दिये हैं, यथा ‘समासपुनरास’, ‘समासपुनरासता’ आदि। यह वह दोष है जिसे किसी वाक्यमें, उसके क्रिया-कारक आदिसे समन्वित रहनेपर भी, बिना किसी विशेष विवक्षाके, पुनः उससे समन्वयकी आकांक्षा रखनेवाले पदोंका उपादान कहा जाता है (का० प्र० ७ ५४ वृ०), अर्थात् जहाँ किसी विषयको समास करके फिर उसे आगे बढ़ाया जाय—‘ब्रह्मादि देव जब विनय कीन्ह, तट क्षीर सिन्धुके परम दीन’ (केशव)। ‘तट क्षीर सिन्धुके’ यहाँपर वाक्य समास हो गया है। ‘परमदीन’के द्वारा यह वाक्य फिर उठाया गया है, अतः यह उक्त दोष है। यथा—‘डाम बराये पग धरौ, ओढौ पट अति घाम। सियहि सिखायो निरखतै, ह्य जल भरि मग वाम।’ (का० नि० २३)। कवि यहाँ निरखकर शिक्षा देना कहना चाहता था, यह समासपुनरास दोष है।

९ अर्धान्तरैकवाचक (अर्धान्तरैकवाचकत्व)—मम्मट, विश्वनाथ आदिने इसका विवेचन किया है। इनके अनुसार इस दोषका अभिप्राय है किसी वाक्यके प्रथममार्थका ऐसा

होना जो कि द्वितीयाधगत किसी पदके द्वारा पूर्ण हुआ करे (का० प्र० ७ . ५४ वृ०) । यह अर्धान्तरैकवाचकत्व दो दृष्टियोंसे देखा जा सकता है । प्रथम, जिनमें प्रथमार्ध वाक्य ऐसा लगे जो द्वितीयाधगत किसी वाचक पदकी आकाक्षा करना प्रतीत हो और दूसरा जिसमें द्वितीयाध वाक्य ऐसा प्रतीत हो जिसे प्रथमार्धगत किसी वाचक पदकी आवश्यकता रहा करे । मिखारीदासने इस दोषको चरणान्तर्गत नाम देकर बताया है कि जहाँ कोई शब्द दो चरणोंके बीच पड़ गया हो । यथा—‘गैयन लीन्हें आज मे, कान्हू देख्यो सौझ ।’ (का० नि० २३) । यहाँ ‘कान्हू देख्यो आज मे, गैयन लीन्हें सौझ’ होना चाहिये । अत उक्त पदमें यह दोष है । अनुक्रान्त एव स्वच्छन्द छन्दमें अधिकतर ऐसे ही वाक्य प्रयुक्त होते हैं, अत वहाँ यह दोष नहीं होता ।

**१० अभवन्मतसंबंध (अभवन्मतयोग)**—मम्मटके अनुसार इसका अर्थ है किसी वाक्यमें पदार्थोंके परस्पर अभीष्ट सम्बन्धका अविद्यमान रहना (का० प्र० ७ . ५४ वृ०) । इन दोषकी सम्भावना इन कारणोंमें होती है—विभक्तिभेद, न्यूनता, आकाक्षा, विरह, वाच्य और व्यंग्य अर्थोंमें विवक्षित सम्बन्धका अभाव, समासमें किसी पदकी उपस्थितिमें अन्य पदके साथ उसके अभीष्ट सम्बन्धका विरह और व्युत्पत्ति विरोध । चन्द्रालोककारका कथन है कि अभवन्मतयोग वहाँ होता है जहाँ पदोंका वह सम्बन्ध न हो जो कविको अभिप्रेत हो । यथा—‘प्राण प्राणपति विनु रख्यो अब ली धिंग ब्रजलोग ।’ (का० नि० : २३), यहाँ प्राणको धिक् कहना था, पर ब्रजलोगको कहा है, अत यह दोष है । अथवा—‘बसन जोन्ह मुकता उडुक, तियनिसिके मुखचन्द । झिल्लीगन मजीररव, उरज मरोरुह वन्द ।’ (वही) ।

**११ अनभिहितवाच्य**—मम्मट, विश्वनाथ, जयदेव, मिखारीदास आदिने इसका विवेचन किया है । यह दोष वहाँ होता है जहाँ वाक्यमें आवश्यक रूपसे प्रयोग योग्य (उद्देश्यविधेयभावादिद्योतक विभक्ति अथवा निपात आदि रूप) अप्रयुक्त रह जाये (का० प्र० ७ . ५४ वृ०) । मिखारीदासने इसका नाम अकथित-कथनीय रखते हुए कहा है कि जहाँ अवश्य कहनेवाली बात हो, किन्तु उसका उल्लेख न किया जाय, यथा—‘प्रीतम पोंड लग्यो नहीं, मान छोड़ती तीय’ (का० नि० २३) । यहाँ मान छोड़ना तो कहा है, पर पोंड लगना नहीं, अत यह अकथित-कथनीय दोष है, अथवा—‘सिरपर सोहै पीतपट, चन्दनको रँग माल । पान लीक अधरन लगी, रई नयी छवि लाल ।’ (वही) । नयी छवि कहकर नीलपट, जावकका रंग, श्याम लीक न कहना अनभिहितवाच्य-दोष है । न्यूनपद-दोषमें वाचक पदकी और अनभिहितवाच्यमें द्योतक पदकी आवश्यकता होती है ।

**१२ अस्थानपदता**—मम्मट और विश्वनाथने इसका ‘अपदस्थपदता’ तथा ‘अपदस्थत्व’ नाम दिया है । यह दोष वहाँ होता है जहाँ वाक्यमें किसी पदका अपने उचित स्थानके अतिरिक्त अन्यत्र प्रयोग किया जाय (का० प्र० ७ . ५४ वृ०, ना० द० ७ . ८) । यथा—‘हैं यों कुटिल गद्दी अर्था, अर्न्त मो मन मारि ।’ (का० नि० २३) । इन

पद्यमें कुटिल शब्द अलंकारके पास न रहनेसे अस्थानपदता दोष है ।

**१३ संकीर्ण**—मम्मट तथा विश्वनाथके अनुसार इसका अर्थ है किसी वाक्यके पदोंका किसी दूसरे वाक्यमें प्रविष्ट होते प्रतीत होना (का० प्र० ७ . ५४ वृ०) । अर्थात् किसी वाक्यकी ऐसी रचना, जिसके पदका किसी दूसरे वाक्यके पदसे व्यवधान दिखाई दिया करे । मिखारीदासके मतमें यह दोष वहाँ होता है जहाँ दूरस्थ शब्दोंसे ज्यों त्यों करके अभिप्रेत अर्थकी प्रतीति हो जाय । यथा—‘तजि प्रीतम पोंइन पर्यो, अजहूँ लखि तिय मान ।’ (का० नि० . २३) । उक्त अवतरणका अर्थ है ‘प्रीतम पोंय परो लखकर मान तज ।’ अत ‘लखि प्रीतम पोंयन पर्यो, अजहूँ तजु तिय मान’ होना चाहिये, अन्यथा संकीर्ण पद दोष है ।

**१४ गर्भित (गर्भितत्व)**—मम्मट और विश्वनाथके अनुसार इसका अभिप्राय है किसी वाक्यकी ऐसी रचना जिसके बीचमें कोई दूसरा वाक्य प्रविष्ट हो रहा हो (का० प्र० ७ . ५४ वृ . सा० द० ७ . ८) । अर्थात् जहाँ किसी वाक्यके बीचमें अन्य वाक्य देकर वाक्यरचना की जाय । यथा—‘साधु सग औ हरि भजन, विपतर यह मसार । सकल भाँति दुखसों भरयो, द्वै अमृत फल चार ।’ (का० नि० २३) । इसमें गर्भित दोष है । इसका शुद्ध उदाहरण इस प्रकार होना चाहिये—‘सकल भाँति दुखसों भरयो, विपतर यह ससार । साधु सग औ हरि भजन, द्वै अमृत फल चार ।’

**१५ प्रसिद्धित्याग**—मम्मटने इसे ‘प्रसिद्धितत्त्व’ कहा है, पर विश्वनाथने यही माना है । केशवने इसका नाम ‘अन्ध-दोष’ रखा है । मम्मटका मत है कि कवि प्रसिद्धि का अभिप्राय है कविजनके प्रयोगनियमका और इस प्रयोग-नियमका उल्लंघन है ‘प्रसिद्धितत्त्व’ (का० प्र० ७ . ५४ वृ०) । मिखारीदासके अनुसार इसका नाम है प्रसिद्धित । यह दोष वहाँ होता है जहाँ प्रसिद्ध मत (अर्थात् वह मत जो काव्य तथा लोकमें मान्य है) का परित्याग कर दिया जाय । यथा—‘कृजि उठे गोकर्भ सब, जमुभति सावक देखि’ (का० नि० २३) । कृजना पक्षियोंका प्रसिद्ध है, गोकर्भ गायके वल्लभसे तात्पर्य है, किन्तु कर्भ हाथीके वच्चेको कहते हैं । सावक (शावक) मृगादिके वच्चेको कहते हैं, मनुष्यके बालकको नहीं । इन्हीं कारणोंसे उक्त पद्यमें यह दोष है । अप्रयुक्त-दोष सर्वथा अप्रचलित शब्दोंके प्रयोगमें होता है और जहाँ प्रसिद्धित्यागसे चमत्कारका अभाव हो जाता है वहाँ प्रसिद्धित्याग दोष होता है ।

**१६ भग्नप्रक्रम**—मम्मट तथा विश्वनाथ द्वारा निर्दिष्ट इस भेदकी मिखारीदासने ‘प्रकरणभग्न’ माना है । मम्मटके अनुसार भग्नप्रक्रमताका अभिप्राय है वाक्यके प्रक्रम अर्थात् प्रस्तावके भग्न हो जानेका, क्योंकि वाक्यरचनाके नियम (जिस रूपमें वाक्यका आच्छ अथवा आर्थ उपक्रम हो उन्ही रूपसे उसका आच्छ अथवा आर्थ उपसहार हो) का यदि पालन न हो तो वहाँ प्रक्रमभग्न-दोष होता है । मिखारीदासने यह दोष वहाँ माना है जहाँ विधिवत् बात न कही जाय । साथ ही उन्होंने यह दोष वहाँ भी माना है जहाँ किसी बातका नमान रूपमें कथन न हो । यथा—‘नहाँ रेनि जाने



सकल, ताही पै किन जात ।' (का० नि० २३) । 'जापै निशि जागे सकल' कहना चाहिये था, वह न कहनेसे प्रकरण-भग-दोष है, यथा—'रमा उमा बानी सदा, विधि हरि हरके सग ।' (वही); यहाँ 'हरि, हर, विधिके सग' कहना चाहिये था, अतः सदोष है । अथवा—'तू हरिकी अँखियाँ बसी, कान्ह बसे तुव नैन ।' (वही), यहाँ ममान रूपसे कथन नहीं हुआ है, अतः प्रकरणभग-दोष है । वस्तुतः होना चाहिये था—'कान्ह नैनमें तू बसी, कान्ह बसे तुव नैन ।' यह दोष सर्वनाम, प्रत्यय, पर्याय, वचन, कारक, क्रिया, कर्म आदिमें भी होता है ।

**१७ अक्रम (अक्रमता)**—भामह, दण्डी और केशव-कथित अपार्थ नामक दोषका इस दोषमें समन्वय हो जाता है । भामह, दण्डी और वामनके अपक्रमका एक अंश अक्रममें आ जाता है और शेष दुष्क्रमके अन्तर्गत समन्वित हो जाता है । केशवने इसे 'क्रमहीन' और सूरति मिश्रने कर्महीन नाम दिया है । श्रीपतिने इसे 'अपक्रम' नामसे पुकारा है । मम्मटके अनुसार अक्रमताका अर्थ है वाक्यमें जिस पदके पश्चात् जिम पदका रखना उचित हो उसे वहाँ न रखकर अन्यत्र रखना (का० प्र० ७ ५४ वृ०) । अभिप्राय यह है कि अक्रमता वह दोष है जिसके रहनेसे पदमन्त्रिवेशरूप रचना प्रस्तुत अर्थकी प्रतीति नहीं करा पाती ।

'अक्रमता' और 'अस्थानस्थपदता'में भेद है । 'अस्थान-स्थपदता'में प्रस्तुत अर्थकी प्रतीति तो होती है, किन्तु पदनिवेश अनुचित लगा करता है । 'अक्रमता' और 'दुष्क्रमत्व' भी एक नहीं है, 'दुष्क्रमत्व'में अर्थक्रमका अनौचित्य खटका करता है, न कि पदनिवेशका । 'अक्रमता' दोष निपातविषयक है और निपातप्रयोगके नियमोंके उल्लंघनमें स्वभावतः झलक उठता है । यथा—'अमानुषो भूमि अधानरी करो' (केशव) । यहाँ ऐसा प्रतीत होता है कि भूमि अमानुषी तो पहलेसे ही है, अब उसे बन्दरोंसे रहित करना ही शेष है, अथवा—'सीता जू रघुनाथको, अमल कमलकी माल । पहिरायी जनु सवनकी हृदयावलि भूपाल ।' (वही) यहाँपर 'भूपाल' पदको 'सवन'के साथ रहना चाहिये था । पागल आदिके प्रलापमें क्रमहीन पदोंका प्रयोग गुण हो जायगा ।

**१८ अमतपरार्थता**—मम्मट, विश्वनाथ तथा हिन्दीमें भिखारीदास आदिने स्वीकार किया है । मम्मटके अनुसार वाक्यमें प्रकृतिविरुद्ध अर्थात् प्राकरणिक रसके विरुद्ध रसका अभिव्यजित होना यह दोष है (का० प्र० ७ ५४ वृ०) । भिखारीदासने इसे माना है । यथा—'राम काम सायक लमें विकल भई अकुलाह । क्यों न सदन । परपुरुषके तुरत तारिका जाह ।' (का० नि० २३), यहाँ शृंगार तथा शान्तकी एक साथ प्रतीति हो रही है, जो एक दूसरेके विरुद्ध है, अतः यह दोष है ।

**१९ अन्वय-दोष**—भरतका अभिलुप्तार्थ इसके अन्तर्गत आ जाता है । उनके अनुसार यह वहाँ होता है जहाँ प्रत्येक चरणमें अर्थ पूरा हो जाय और विभिन्न अर्थोंमें कोई अन्विति न हो (ना० शा० १७ ९०) । भामह और दण्डी सस्कृतके आचार्यों तथा हिन्दीके आचार्य केशवने इस दोषको अपार्थ सक्षा दी है । यह दोष वहाँ होता है जहाँ अन्वय करते

समय अड़चन पड़ती है । यथा—'थे हगने हारते अग्निखण्ड लोहित थे ज्यों हिंसा प्रचण्ड ।' इसमें 'लोहित' हगका विशेषण है अथवा अग्निखण्डका, यह निश्चय नहीं है । दोनों ही लाल हैं । 'अभवन्मत'-दोषमें सम्बन्ध ठीक नहीं बैठता और 'अन्वय'-दोषमें अन्वयकी गड़बड़ी रहती है ।

**२० क्रिया-दोष**—आधुनिक विवेचकों द्वारा जोड़ा गया एक भेद । जहाँ अनुचित क्रियाका प्रयोग किया जाता है वहाँ क्रिया-दोष माना जाता है । यथा—'नि श्वासोंका पवन प्रचारी, बरसाती अमृत भरी दृष्टि ।', 'झलका हास कुसुम अधरोंपर हिल मोतीका-सा दाना ।', 'खिलने लगा नवल किसलय वह ।' (पन्त) । उक्त उदाहरणोंमें क्रियाओंका अनुचित प्रयोग किया गया है, अतः ये क्रिया-दोषसे दूषित हैं । केशव तथा सुमित्रानन्दन पन्तकी रचनाओंमें इस प्रकारके क्रिया सम्बन्धी दोष स्थूल-स्थूलपर परिलक्षित होते हैं ।

**२१ मुहावरा-दोष**—आधुनिक विवेचकों द्वारा जोड़ा गया एक भेद । यह दोष वहाँ होता है जहाँ मुहावरोंका अशुद्ध प्रयोग किया जाता है । क्रिया-दोषके लिए ऊपर जो उदाहरण दिये गये हैं उनमें मुहावरोंका भी अशुद्ध प्रयोग किया गया है । अतः वे उदाहरण मुहावरा-दोषके अन्तर्गत भी लिये जा सकते हैं । 'वारि पीकर पूछता है घर सदा' (पन्त), यहाँ 'पानी पीकर घर पूछना'का रूपान्तर करके प्रयोग किया गया है । यह दोष है । अथवा—'रणरक्त सिन्धुमें उमड़ा प्रक्षालन कर अपवाद अपग ।' यहाँपर आपादमस्तक मुहावरा है, पर अनुप्रासके लिए विगाड़ दिया गया है । यह दोष है । केशव, सेनापति तथा पन्तकी रचनाओंमें मुहावरा-दोषके अधिक उदाहरण देखे जा सकते हैं ।

—टी० सि० तो०

**शब्दग्रह—दे०—'नाद', 'बीजाक्षर' ।**

**शब्द शक्ति**—शब्दकी शक्ति उसके अन्तर्निहित अर्थको व्यक्त करनेका व्यापार है । कारण जिसके द्वारा कार्य-सम्पादन करता है उसे व्यापार कहा जाता है । जिम प्रकार घड़ा बनानेके लिए मिट्टी, चाक, दण्ट तथा कुम्हार आदि कारण हैं और चाकका घूमना वह व्यापार है जिससे घड़ा बनता है, इसी तरह अर्थका बोध करानेमें 'शब्द' कारण है और अर्थका बोध करानेवाले व्यापार अभिधा, लक्षणा तथा व्यजना हैं । आचार्योंने इन्हींको 'शक्ति' तथा 'वृत्ति' नाम दिया है । मम्मटने व्यापार शब्दका प्रयोग किया है तो विश्वनाथने 'शक्ति'का । 'शक्ति'में ईश्वरेच्छाके रूपमें शब्दोंके निश्चित अर्थके संकेतको माना गया है । यह प्राचीन तर्क शास्त्रियोंका मत रहा है । बादमें 'इच्छामात्र शक्ति' माना गया, अर्थात् मनुष्यकी इच्छासे भी शब्दोंके अर्थमकेतकी परम्पराको स्वीकार किया गया । इसी विवादको बचानेके लिए 'तर्क-दीपिका'में शक्तिको शब्द-अर्थके उस सम्बन्धके रूपमें स्वीकार किया गया, जो मानसमें अर्थको व्यक्त करता है (जब कभी शब्दका उच्चारण किया जाता है) । ये शब्द-शक्तियाँ अथवा व्यापार तीन माने गये हैं—अभिधा, लक्षणा तथा व्यजना (विस्तार इन शब्दोंके अन्तर्गत द्रष्टव्य) ।

शब्दशक्त्युद्भव ध्वनि-सलक्ष्य ध्वनिका पहला भेद जिसमें वाच्यार्थसे व्यंग्यार्थकी प्रतीति किसी विशिष्ट शब्दकी शक्तिके कारण ही सम्भव होती है—उस शब्दके स्थानपर उसका पर्यायवाची शब्द रख देनेसे ध्वनि समाप्त हो जाती है। वस्तु अथवा अलंकारकी व्यञ्जना करनेके कारण इसके दो उपभेद हैं—(१) शब्दशक्त्युद्भव वस्तु-ध्वनि—‘चिरजीवो जोरी जुरै क्यों न सनेह गँभीर। को घटि ये वृषभानुजा, वे हलधरके वीर।’ यहाँ ‘वृषभानु’ तथा ‘हलधर’ दोनों श्लिष्ट शब्द हैं, वाच्यार्थके रूपमें ‘राजा वृषभानुकी बेटी’ और ‘वलराम’का अर्थ देते हैं तथा व्यंग्यार्थरूपमें ‘वैलकी वहिन’ और ‘वैलके भाई’का चोतन करते हैं और दोनोंके मान-भोचनमें सलग्न सखीकी स्वीक्षकी ध्वनित करते हैं। यहाँ यदि वृषभानु और हलधरके पर्यायवाची शब्दोंका प्रयोग किया जाय तो ध्वनि समाप्त हो जायगी। व्यंग्यार्थ इस वात(वस्तु)की व्यञ्जना करता है कि दोनों ही पशुओंके समान हठी ह। (२) शब्दशक्त्युद्भव अलंकारध्वनि—‘जहाँ वारुनीकी करी, रचक रुचि द्विजराज। तहाँ कियो भगवन्त विन, सम्पति सोभा साज।’ यहाँ ‘वारुनी’ (पश्चिम दिशा, मदिरा), और ‘द्विजराज’ (चन्द्रमा, ब्राह्मण) और ‘भगवन्त’ (सूर्य, भगवान्) शब्दके श्लिष्ट होनेके अतिरिक्त दोहेके दोनों क्रियापद भी दो अर्थ देते हैं। चन्द्र-विषयक अर्थ प्रस्तुत है, ब्राह्मण विषयक अर्थ अप्रस्तुत है। वाच्यार्थ द्वारा दीपक अलंकार ध्वनित होता है, क्योंकि प्रस्तुत तथा अप्रस्तुतमें समान धर्मकी व्यञ्जना हो रही है।

शब्दशक्त्युद्भव ध्वनिकी व्यञ्जना पद तथा वाक्य द्वारा हो सकती है, इसीलिए वस्तु और अलंकारध्वनिकी दृष्टिसे इसके कुल ४ भेद हैं। उपर्युक्त दो उदाहरणोंमेंसे पहला पदगत तथा दूसरा वाक्यगत शब्दशक्त्युद्भव ध्वनिका उदाहरण है। —उ० ग० शु०

शब्द-हरण-दे०—‘काव्य-हरण’।

शब्दार्थ-उभय शक्त्युद्भव ध्वनि-सलक्ष्यक्रमध्वनिका तीसरा भेद। यह ध्वनि वहाँ होती है जहाँ कुछ पदोंके अपरिवर्तित रहनेपर तथा कुछके परिवर्तित होनेपर भी व्यंग्यार्थकी प्रतीति होती रहे। इसके उदाहरणमें जिस स्थलपर शब्द परिवर्तन नहीं सह सकता वहाँ शब्दशक्ति-मूलक तथा जहाँ शब्द-परिवर्तनके बाद भी ध्वनि सुरक्षित रहे, वहाँ अर्थशक्तिमूलक ध्वनि मानी जायगी। इसका वाक्यगत भेद ही होता है—पदगत भेद इसलिए नहीं हो सकता कि एक पदमें दो विरोधी धर्मों(परिवर्तन सह सकना और परिवर्तन न सह सकना)की स्थिति सम्भव नहीं है। ‘काव्य-प्रकाश’के इस उदाहरणमें—‘अतन्द्रचन्द्राभरण समुद्दीपित-मन्मथा। तारकातरला श्यामा सानन्द न करोति कम्।’ (का० प्र० ४ ७२) (दे० अनुवाकका कल्प पृ० ३०७—अनुपम चन्द्राभरण जुत, मनमथ प्रबल बढ़ातु। तरल तारका कलित यह, श्यामा ललित सुहातु), चन्द्र, तारका, तरल और श्यामा शब्द अपरिवर्तनीय होनेके कारण शब्दशक्त्युद्भव ध्वनिके उदाहरण हैं, किन्तु अतन्द्र, आभरण, समुद्दीपित आदि शब्दोंके परिवर्तित हो जानेपर भी ध्वनि सुरक्षित रहती है, क्योंकि इनका चमत्कार अर्थशक्तिपर आधारित है। चन्द्र,

तरल और श्यामा आदि श्लिष्ट शब्दोंके कारण उद्भूत छन्दके स्त्री तथा रात्रिके प्रशंसासूचक, दो अर्थ प्राप्त होते हैं और वे दोनों ही वाच्यार्थ हैं। इनसे यह व्यंग्यार्थ ध्वनित होता है कि चाँदनी रात रमणीकी भोंति अथवा रमणी चाँदनी रातके समान किसे आनन्द नहीं देती है? अतः इस उदाहरणमें उपमा अलंकारकी ध्वनि है। —उ० ग० शु०

शब्दालंकार-शब्दके मुख्य दो रूप हैं—ध्वनि और अर्थ। ध्वनिके आधारपर शब्दालंकारोंकी सृष्टि होती है। यह काव्यका सगीतधर्म है। अर्थके आधारपर अर्थालंकारोंकी सृष्टि होती है। यह काव्यका चित्रधर्म है। इसी ध्वनि और अर्थके आधारपर अलंकारोंके दो भेद हो सकते हैं—शब्दालंकार और अर्थालंकार। किन्तु कहीं शब्द और अर्थ दोनोंको चमत्कृत करनेके कारण उभयालंकार भी होता है।

अलंकारोंका यह शब्दगत और अर्थगत विभाग अन्वय और व्यतिरेकपर निर्भर है, अर्थात् जिसकी स्थितिमें जो रहे, वह अन्वय है—जैसे, धुँककी स्थितिमें आगकी स्थिति सहज सम्भव है। जिसके अभावमें जिसका अभाव बना रहे, वह व्यतिरेक है—जैसे, आगके अभावमें धुँका भी अभाव रहता है। इस आधारपर जो अलंकार जिस किमी विशेष शब्दकी स्थितिमें ही रहे और उसके स्थानपर कोई पर्यायवाची रख देनेसे उसका अस्तित्व न रहे, वह शब्दालंकार है। दूसरे शब्दोंमें, वर्ण-निर्भर अर्थनिरपेक्ष अलंकार शब्दालंकार कहलाते हैं। ये अलंकार शब्दाश्रित होकर शाब्दिक चमत्कारका ही विशेष भवर्द्धन करते हैं। इस प्रवृत्तिके आधारपर इन्हें शब्दालंकार कहा गया है। शब्दालंकार कुछ वर्णगत, कुछ शब्दगत और कुछ वाक्यगत होते हैं। अनुप्रास, यमक आदि अलंकार वर्णगत और शब्दगत तथा लाटानुप्रास आदि वाक्यगत होते हैं। उनके प्रमुख भेद इस प्रकार हैं—अनुप्रास, यमक, पुनरुक्ति, पुनरुक्त-वदाभास, वीप्सा, वक्रोक्ति और श्लेष। (सभी भेदोंकी इन शब्दोंके अन्तर्गत देखिये।) —वि० स्ना०

भरत(८ श० ३०)ने शब्दालंकार यमकपर विचार किया है ‘शब्दान्यास’ (ना० शा० १६ ६२) और उसके विस्तारमें अनुप्रासको भी ले लिया है। ‘शब्दार्थ’ सहित काव्यकी परिभाषा करनेवाले भामह(६ श० ३०)ने अनुप्रास और यमक शब्दालंकारको माना है। उद्भट(८ श० ३०)ने शब्दालंकारोंमें विस्तार किया है—पुनरुक्त-वदाभास, श्लेष, वृत्ति, लाट अनुप्रास। सर्वप्रथम वामन(८५० ३०)ने शब्दालंकारोंको अर्थालंकारोंसे अलग किया है—‘तत्र शब्दालंकारौ द्वौ यमकानुप्रासौ’ (काव्या० सू० ४. १ १)। रुद्रट(९ श० ३०)के ‘काव्यालंकार’में (२ से ५ तक) शब्दालंकारोंका पूरा विकास देखा जा सकता है—वक्रोक्ति (श्लेष तथा काकु), अनुप्रास (वृत्त्यनुप्रास), यमक (अनेक भेद), श्लेष (८ भेद) तथा चित्र (अनन्त भेद)। अनुप्रासके अन्य भेद अवश्य नहीं दिये गये हैं। भोजके ‘सरस्वतीकण्ठाभरण’(१०३०-५० ३०)के दूसरे परिच्छेदमें ‘शब्दालंकारनिर्णय’ है। मम्मटने ‘काव्यप्रकाश’(११०० ३०) नवम प्रकाशमें शब्दालंकारोंका विस्तार दिया है—वक्रोक्ति (श्लेष तथा काकु), अनुप्रास (श्लेष तथा वृत्ति), लाटानुप्रास, यमक, श्लेष, चित्र तथा पुनरुक्त-

वदाभास। ये पुराने ही अलंकार हैं। रुय्यकके 'अलंकार-सर्वस्व'(११३५-५५ ई०)में शब्दालंकार स्वभाव-चित्र-काव्यके ३ प्रकार बताये गये हैं—शब्दपौनरुक्त्य, अर्थ-पौनरुक्त्य तथा शब्दार्थपौनरुक्त्य और इन्हींके अन्तर्गत प्रचलित भेदोंको स्वीकार किया है। वाग्भट प्रथम(१२ अती ई०)ने 'वाग्भटालंकार'में 'ध्वन्यलंक्रियाएं' चार मानी हैं—चित्र, वक्रोक्ति, अनुप्रास तथा यमक। जयदेव पीयूषवर्षके 'चन्द्रालोक'(१३ अ० ई०)के ८ शब्दालंकारोंमें ३ नाम नये हैं—स्फुटानुप्रास, अर्थानुप्रास तथा पुनरुक्तप्रतीकाश। विश्वनाथने 'साहित्यदर्पण'(१४ अ० ई०)में भाषासम तथा प्रहेलिकापर विचार और किया है। उल्लेखनीय बात है कि अप्पय दीक्षितके 'कुवलयानन्द'में 'शब्दालंकार'पर विचार नहीं है।

हिन्दीमें केशवदासकी 'कविप्रिया'(१६०० ई०)में यमक (१५) तथा चित्र (१६)का विवेचनमात्र किया गया है। जसवन्त सिंहने अपने 'भाषाभूषण'(१६४३ ई०)में अनुप्रासके ६ भेदोंकी चर्चामात्र की है। सम्भवत यह उपेक्षा 'कुवलयानन्द'के प्रभावसे है। मतिरामने 'ललितललाम'(१६४१-४३ ई०)में शब्दालंकारपर विचार नहीं किया है। भूषणके 'शिवराजभूषण'(१६७३ ई०)में अन्तमें यह विषय लिया गया है—अनुप्रास (छेक तथा लाट), यमक, पुनरुक्तवदाभास तथा चित्र। कुलपति मिश्रने 'रसरहस्य'(१६७० ई०)में शब्दालंकारके विवेचनको प्रथम लिया गया है—'प्रथम शब्द यातै कहै प्रथम शब्दके साज।' छ अलंकारोंकी विवेचना की गयी है। देवने 'काव्य-रसायन'(१७०३)में ४ शब्दालंकार स्वीकार किये हैं, जिनमें सिद्धावलोकन भी है। भिखारीदासके 'काव्यनिर्णय'(१७४६ ई०)के २०वें उल्लासमें इनका वर्णन है। पश्चात्कर्ने चर्चा नहीं की। आधुनिक आचार्योंने सम्पूर्ण विस्तार स्वीकार किया है।

शब्दालंकारोंके शास्त्रीय विवेचनके अतिरिक्त काव्यमें इनके प्रयोगका विशेष महत्त्व स्वीकार किया गया है। आदिकालकी वीरकाव्योंकी परम्परामें रस तथा गुणोंके अनुरूप इन अलंकारोंके प्रयोगकी विशिष्ट परम्परा रही है। भक्तिकालके तुलसी, सूर तथा जायसी जैसे कवियोंमें सहज काव्यात्मक प्रकृतिके साथ ये अलंकार प्रयुक्त हुए हैं। इनमें चमत्कार अथवा वैचित्र्यकी भावना बिलकुल नहीं है। रीतिकाल और उसकी आधुनिक कालतक फैली हुई परम्परामें इन अलंकारोंका प्रयोग कौशलपूर्वक हुआ है, जो कहीं तो काव्यात्मक बन पड़ा है, पर अनेक स्थलोंपर केवल चमत्कारके लिए ही जान पड़ता है। शब्दालंकारका प्रयोग छायावादी कवि 'प्रसाद', 'निराला', पन्त तथा महादेवीतकमें देखा जा सकता है। शब्दालंकार वस्तुतः अनेक बार काव्य-अर्थको अधिक सुन्दर शैलीमें व्यक्त करनेमें सहायक होते हैं, इसी कारण इनका प्रयोग काव्यमें निरन्तर चलता आया है।

—सं०

शराव—सूफी काव्यमें शराव शब्दका प्रयोग कई अर्थोंमें किया गया है। साधारणत आध्यात्मिक प्रेमके अर्थमें ही इसका प्रयोग हुआ है। परम-प्रियतमके दर्शनसे भावाविष्टावस्था उत्पन्न होनेके अर्थमें भी इसका प्रयोग किया गया है, जब प्रेमी तर्क आदिके मकुचित दायरेसे बाहर हो

जाता है। (दे०—'अमृत', 'अभियरस') —रा० पू० ति० शरीरवत्—कुरानके वचनों और हदीसों द्वारा अनुमोदित नियम-कानून, जिनका पालन करना इस्लाम-धर्मके अनुयायी आवश्यक मानते हैं। सासारिक जीवन और उपासना, दोनोंका मार्गनिर्धारण इन नियमोंके द्वारा होता है। (दे०—'सूफीमार्ग') —रा० पू० ति०

शरीरवाद—यथार्थवादका प्रभाव जहाँ अनावश्यक आवरण और रहस्यवादका खण्डन करनेमें समर्थ हुआ वहीं उसने इतनी अधिक मुक्त अभिव्यक्तिका समर्थन किया कि कहीं-कहीं भावाभिव्यक्तिमें वह उन सीमाओंको भी लँघ गया जो मात्र 'शील' अथवा 'सकोच'के कारण अभिव्यक्ति नहीं पाती थीं। वस्तुतः आजका जीवन और उसका समस्त वैज्ञानिक परिवेश इस 'शील'-परम्पराको कुण्ठाके रूपमें पालना नहीं चाहता। वह अधिक स्पष्टतासे जीवनके विभिन्न पक्षोंको ग्रहण करता है और उनके सन्दर्भमें उसकी प्रकृति और विकृतिको स्वीकार करता है। यथार्थवाद(दे०)-का यह पक्ष मात्र आधुनिक बोधका वह रूप प्रदर्शित करता है, जिसमें भावाभिव्यक्तिके साथ साथ जीवनके क्रियाशील आधारोंकी 'आत्मा'की सृष्टमताके साथ मासल स्थूलत्वका भावोन्मेष अरुचिपूर्ण नहा लगता। फ्रांसके पतनोन्मुख साहित्य युगमें जोला तथा फ्लोबेयर जैसे उपन्यासकारोंने इस भावधाराको अपने कृतित्वमें प्रश्रय दिया था।

शरीरवाद प्रस्तुत सन्दर्भमें शरीरके भोग और उसके यथार्थ संवेदन एवं स्रवहन-शक्तिको वर्जनाके रूपमें नहीं लेता। शरीर भी सत्य है और उसके अवयवमें व्याप्त सृष्टम भावोंकी अभिव्यक्ति भी एक चेतन यथार्थ है। अस्तु, जब यथार्थमें भोगनेकी क्षमता निहित है, वहन करनेकी क्षमता निहित है, तो फिर उसको उसकी रसलिङ्गतासे और उसके सहभोगी होनेके पक्षको त्याज्य या वर्जना युक्त माननेका प्रश्न ही नहीं उठता। अस्तु, प्रस्तुत तर्कके आधारपर शरीरवाद आत्म-रस-ग्राह्यताके साथ शारीरिक रस भोगनेको भी उतना ही महत्त्वपूर्ण समझता है। प्रस्तुत दृष्टिकोणके अन्तर्गत वे सभी भावाभिव्यक्तियाँ आती हैं, जो विशेष मन स्थिति अथवा भावावेशमें किसी निश्चित क्रिया द्वारा शारीरिक और मानसिक क्रियाशीलताको व्यक्त करती हैं।

यथार्थवादी विचारधाराके विकासके साथ कुछ लेखकों और कवियोंने इस प्रवृत्तिको विशेष रूपसे अपनाया है। मन्तव्य केवल शरीरकी उपलब्धिकी स्वीकृति है। हिन्दीमें 'अश्रेय'के 'जेखर एक जीवनी' तथा 'नदीके द्वीप'में ऐमे स्थल काफी हैं, जिनमें भावोन्मेषके साथ-साथ स्थूल शारीरिक ग्राह्यताका भी वर्णन किया गया है। जैनेन्द्रके उपन्यासोंमें भी, विशेषकर 'सुनीता'में यह प्रवृत्ति अप्रत्यक्ष रूपमें मिलती है। देवराजने 'पथकी खोज'में इसका आश्रय लिया है। 'अश्रेय'की कविताओंमें तो कहीं-कहीं इस प्रवृत्तिका बड़ा प्रभावपूर्ण वर्णन है। ये वर्णन मात्र चमत्कार या चोक्रानेके लिए न होकर, इससे भी अधिक इस बातकी स्वीकृति देते हैं कि आजकी आधुनिक चेतनामें वे सब माननीय संवेदनाके अंश हैं, जिन्हें आजतक अशु, स्वेद, रक्त और स्थूलत्वके नामपर त्याज्य समझा जाता था, क्योंकि शरीरका सुख दुःख भी आत्माके सुख दुःखका माध्यम है।

इन दोनोंको पृथक् नहीं किया जा सकता। वक्त्रकी 'मिलन-चामिनी' और 'सतरगिनी'की अधिकग्रा कविताएँ इन प्रवृत्तिका समर्थन करती हैं।

यद्यपि कुछ अंशोंमें यह कहा जा सकता है कि इन प्रकारकी प्रवृत्तिमें साहित्यमें एक विशेष प्रकारकी अश्लीलता प्रश्रय पाती है, किन्तु अश्लीलताकी सीमा निर्धारित करनेके पहले यह मान लेना आवश्यक है कि आजका भाव-बोध जिन तीव्रताके साथ यथार्थ अभिव्यक्ति पानेको उत्सुक है और जिन तेज गतिसे हमारा समस्त जीवन प्रत्यक्षानुभूतिको स्वीकार करनेके लिए प्रस्तुत है, उसमें यह वर्जना अधिक दृष्टतक साथ नहीं दे सकती। साहित्यिक स्तरपर और सम्पूर्ण जीवनके परिवेशमें वस्तुमयके प्रति हमारी दृष्टि दिन-प्रति-दिन अधिक जागरूक हो रही है। फिर भी इन बातमें इन्कार नहीं किया जा सकता कि प्रस्तुत शैलीका निर्वाह केवल एक कुशल और प्रौढ लेखक द्वारा ही सम्भव है। अन्य लेखक जिनमें यह प्रौढता और शक्ति नहीं है, वह शैलीके साथ-साथ नमस्त वस्तुस्थितिको अपने अक्षयचरेपनके कारण असाहित्यिक और अरुचिपूर्ण बोधसम भी बदल सकने हैं।

—ल० का० व०

**शशिवदना (मालती)**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद इस वृत्तका चरण नगण और यगणके योगसे बनता है (III, IS5)। केशवने 'रामचन्द्रिका के दूसरे प्रकाशमें इसका नाम मालती—'आदि नगण पुनि यगण टै, रचहु मालती छन्द' और तीनरे प्रकाशमें शशिवदना नाम दिया है। आनु और श्रुतबोधकारने इसका शशिवदना नाम दिया। उदा०—तैंह ढरवारी, सब सुपकारी। कून चुग कैने, जनु जन बने' (रा० च० . २००)।

—पु० शु०

**शांत रस**—शान्त रस साहित्यमें प्रसिद्ध नौ रसोंमें अन्तिम रस माना जाता है—'शान्तोऽपि नवमो रस' (भम्मट . का० प्र० ४ ३५)। इसका कारण यह है कि भरतके 'नाट्यशास्त्र' (३ श० ३०)में, जो रस विवेचनका आदि ज्ञान है, नाट्यरसोंके रूपमें केवल आठ रसोंका ही वर्णन मिलता है। शान्तको उस रूपमें भरतने मान्यता प्रदान नहीं की जिस रूपमें शृंगार, वीर आदि रसोंकी की, और न उनके विभाव, अनुभाव और नचारी भावोंका ही वैना स्पष्ट निरूपण किया। अष्टनाट्यरसोंका स्वरूप निरूपित करनेके पश्चात् 'नाट्यशास्त्र'में शान्त रसकी सम्भावनाका निर्देश निम्नलिखित शब्दोंमें किया गया है और 'नवरस' शब्दका भी उल्लेख सर्वप्रथम यहीं हुआ है—'अतः शान्तो नाम। नोक्षाध्यात्मसमुत्थ शान्तरसो नाम सम्भवति।

एव नव रसा दृष्टा नाट्यश्रलक्षणांश्चिता' (पृ० ३०४-३३ ना० ५०), अर्थात् मोक्ष और अध्यात्मकी भावनासे जिस रसकी उत्पत्ति होती है उसको शान्त रस नाम देना सम्भाव्य है (कन्हैयालाल पोद्दार . स० सा० ३० द्वि० भा०)। नाट्यश्र लोकोकी दृष्टिमें इस प्रकार विविध लक्षणोंसे युक्त नौ रस होते हैं। उक्त अंशके अतिरिक्त 'नाट्यशास्त्र'में ही एक स्थानपर यह भी प्रतिपादित किया गया है कि शान्त रसमें ही रति आदि आठ स्थायी भावोंकी उत्पत्ति होती है और शान्तमें ही उनका विलय हो जाना है—'स्व स्व निमित्तमाया शान्ताद्भाव प्रवर्तते। पुननिमित्तापाये च

शान्त एवोपलीयते' (द्वि० १०८)।

इस प्रतिपत्तिसे शान्त रसका महत्त्व अन्य रसोंका तुलनामें सर्वोपरि सिद्ध होता है। कुछ विचारकोंने इसी आधारपर कि शान्त भावशून्य स्थितिका चेतक है, उसकी अभिनेयता सिद्ध की और उसका स्पष्टन किया, जिसका विरोध 'अभिनवभारती' और 'रसगंगाधर' आदि अनेक ग्रन्थोंमें मिलता है। इनमें कहा गया है कि 'भाव शून्यता' शान्तको रस माननेमें बाधक नहीं हो सकती, क्योंकि किसी रसके अभिनयमें अभिनेता भाव-लिप्त नही माना गया है। अभिनवगुप्तने शान्त रस और उनके स्थायी भावकी नमन्या-पर गम्भीरतापूर्वक अत्यन्त सूक्ष्म दृष्टिमें विचार किया और अपने पूर्वके सभी मतोंका स्पष्टन करते हुए स्वतंत्र मनकी स्थापना की। जिन मतोंका उल्लेख 'अभिनवभारती'में हुआ है उनमेंसे एक ग्रन्थको स्थायी, तपस्या तथा योगियोंके सम्पर्कको विभाव, काम, क्रोध आदिके अभावको अनुभाव और धृति, मति आदिको नचारी मानता हुआ शान्त रसकी कल्पना सम्पूर्ण रसोंके साथ करता है। परन्तु दूसरा मत ग्राम और शान्तको पर्यायवाची बताकर अन्य अनेक नवीं द्वारा शान्त रसकी पृथक्-सत्ताका निषेध करता है। कुछके अनुसार निर्वेद शान्त रसका स्थायी भाव है, पर कुछ अन्य विचारक पानक-रसकी तरह रति, उत्साह आदि आठों स्थायियोंको नश्विलिप्त रूपमें शान्तका स्थायी माननेके पक्षमें हैं। अभिनवगुप्तने उक्त सभी मतोंका स्पष्टन पाण्डित्यपूर्ण रीतिसे करते हुए अन्तमें 'तत्त्वज्ञान'को शान्त रसका स्थायी भाव माना। उनके मतमें जिस प्रकार 'काम' रति आदिमें अभिहित होकर कवि और नट द्वारा रसरूपमें आम्बाघ होकर प्रकट होता है, उसी प्रकार 'मोक्ष' नामक पुण्यार्थ अपने योग्य भी विशेष चित्तवृत्तिके योगने रस-अवस्थाको प्राप्त कर सकता है। शान्त रस यही है। निर्वेद-को आचार्यने शोकके प्रवाहकी फैलावेवाली विशेष चित्तवृत्ति माना, जिसकी उत्पत्ति दो प्रकारसे होती है। एक तो दारिद्र्य आदिसे, दूसरे, तत्त्वज्ञानमें। तत्त्वज्ञानमें उत्पन्न निर्वेद अन्य सब स्थायियोंकी दवा देनेवाला है और उनकी अपेक्षा अधिक स्थायित्ववाला भी है। पर यदि इस निर्वेदको शान्त रसका स्थायी भाव माना जायगा तो तत्त्वज्ञानको विभाव मानना पड़ेगा, क्योंकि उसीसे यह उत्पन्न होता है। परन्तु इसे उचित नहीं माना गया। वास्तवमें तत्त्वज्ञानसे निर्वेद उत्पन्न नहीं होता, तत्त्वज्ञान ही निर्वेद या वैराग्यमें उपजता है। ग्राम और निर्वेदको समान स्वीकार करके शम और शान्तमें हास और हास्यकी तरह सिद्ध और साध्य, साधारण और असाधारणका भेद भी उन्होंने बनाया। इस प्रकार बहुत तर्ज-विनकीके बाद तत्त्वज्ञानको ही अन्तिम मान्यता प्रदान की।

आगेके शास्त्रकारोंने शान्त रसके स्थायी भावविषयक उनके मतको स्वीकार नहीं किया। इसके मूलमें कदाचित् दो कारण मुख्य थे। एक तो यह कि 'तत्त्वज्ञान'की स्थायी भाव कहना शान्तकी भावका स्थान देना है, जो सहज ग्राह्य नहीं हो सका और न वह उचित ही प्रतीत होता है। दूसरे, जब शम और शान्तमें वही भेद है, जो हाम और हास्यमें, तो फिर जिन प्रकार हास्यका स्थायी हास

हो सकता है उमी प्रकार शान्तका स्थायी भी शम हो सकता है। इसपर आपत्ति करना समीचीन नहीं है, क्योंकि भरतने ही उसे निर्धारित किया है।

शान्त रसके स्थायी भाव सम्बन्धी वाद-विवादका यहाँ अन्त नहीं हुआ, साहित्यमें और भी मत व्यक्त किये गये हैं। 'अग्निपुराण' (९ : १० अ० ६०) में 'रति' के अभावसे शान्त रसकी उत्पत्ति मानी गयी है। रुद्रट (९ अ० ६० म०) ने 'सम्यक्-ज्ञान' को, आनन्दवर्धन (९ अ० ६० उक्त०) ने 'तृष्णाक्षयसुख' को तथा आगे कुछ अन्य विद्वानों ने 'मर्वचित्तवृत्तिप्रशम', 'निर्विजेषचित्तवृत्ति', 'धृति', 'उत्साह' आदिको भी शान्त रसका स्थायी निधारित किया। शृंगारादिकी तरह शान्त रसके भेद-प्रभेद करनेकी ओर आचार्योंका ध्यान प्राय नहीं गया है। केवल 'रस-कलिका' में रुद्रभट्ट द्वारा चार भेद किये गये हैं—१ वैराग्य, २ द्रोपनिग्रह, ३ सन्तोष, ४ तत्त्व-साक्षात्कार, जो मान्य नहीं हुए।

शान्तके समानान्तर कुछ नये रसोंकी कल्पना भी की गयी, जिनमें 'संगीतसुधाकर' के रचयिता हरिपाल द्वारा कल्पित म्राद्वरस (स्थायी भाव आनन्द) तथा 'रसमंजरी' के प्रणेता भानुदत्त (१३ अ० ६०) द्वारा कल्पित कार्पण्य रस (स्थायी भाव स्पृहा) विशेष उल्लेखनीय हैं। जैन 'अनुयोग-द्वारसूत्र' में 'प्रशान्त' नामक रसकी चर्चा मिलती है। भोज (११ अ० ६० पूर्वा०) के 'सरस्वतीकण्ठाभरण' में धीरोदात्त आदि चतुर्विध नायकोंके आधारपर कुछ रसोंकी सिद्धि मानी गयी है, जिनमें धीरप्रशान्तके अनुरूप 'प्रशान्त' या 'शान्त' रस (स्थायी भाव धृति) की स्थिति सिद्ध होती है। (दि०—आ० प्र० दीक्षित काव्यमें रस अग्र० पृ० ४६६ ६९)

धनजय (१० अ० ६०), मम्मट (१२ अ० ६० पूर्वा०) और विश्वनाथ (१० अ० ६० पूर्वा०) प्रभृति सस्कृतके प्रसिद्ध परवर्ती आचार्योंने शान्त रसका लक्षण निम्नलिखित रूपमें दिया है—धनजय—'शमप्रकर्षों निर्वान्च्यो मुद्रितादेस्त-दात्मता' (दश० ४ ४५), अर्थात् शान्त रस अनिर्वान्च्य और शमका प्रकर्ष है तथा मोह उसका स्वरूप है। इनपर व्याख्याकार धानिकका कथन है—'मुनिराजोंने उस रसको शान्त कहा है, जिसमें सुख, दुःख, चिन्ता, द्वेष, राग, इच्छादि कुछ नहीं रहते और जिसमें सब भावोंका शम प्रधान रहता है।' मम्मट—'निर्वेदस्थायिभावोऽस्ति शान्तोऽपि नवमो रस' (का० प्र० ४ ३५), निर्वेद स्थायीवाला शान्त रस नवाँ रस होता है। विश्वनाथने 'साहित्यदर्पण' में इस प्रकारकी व्याख्या की है—'शान्त रसकी प्रकृति उत्तम, स्थायी भाव शम, कुन्देन्दु वर्ण तथा देवता श्री नारायण है। संसारकी अनित्यता, वस्तुजगत्की निस्सारता और परमात्माके स्वरूपका ज्ञान इसके आलम्बन है। भगवान्के पवित्र आश्रय, तीर्थस्थान, रम्य एकान्त वन तथा महापुरुषोंका सत्संग उद्दीपन है। अनुभाव रोमाचादि और सचारियोंमें निर्वेद, हर्ष, स्मरण, मति, उन्माद तथा प्राणियोंपर दया आदिकी गणना की जा सकती है (३ २४५, ४६, ४७, ४९)। सस्कृत साहित्यमें, विशेषकर धनजय द्वारा निर्वेदको स्थायी माननेका विरोध किया गया

है, पर कुछ रीतिकालीन हिन्दी काव्याचार्योंने मम्मटका मत मानते हुए 'शम' के स्थानपर 'निर्वेद' को ही शान्त रसका स्थायी भाव बताया है। कुलपति मिश्र—'तत्त्व ज्ञानते कवितमें, जह प्रगटे निर्वेद। कहै शान्त रस जासुको, सो-ह नौमो भेद' (१० २० पृ० २८)। नन्दराम—'जाको थाई भाव सुकवि निरवेद बखानत' (श्रु० ८० पृ० १४८)। पद्माकर—'सुरस शान्त निर्वेद है जाको थाई भाव' (जगदि० ७२०)। कुलपति मिश्र (१७ अ० ६० उक्त०) के उपर्युक्त लक्षणपर अभिनवगुप्तके मतकी छाया है। अन्य प्रमुख काव्याचार्योंमें चिन्तामणि (१७ अ० ६० पूर्वा०), भिखारीदास (१८ अ० ६० पूर्वा०) और केशवदाम- (१७ अ० ६० पूर्वा०) ने 'शम' को ही मान्यता प्रदान की। वेनी प्रवीन (१९ अ० ६० पूर्वा०) ने 'नवरसतंग' में 'थाई जासु विराग' लिखकर विरागको और 'साहित्यसागर' के रचयिता विहारीलाल भट्टने 'शान्ति स्थायी भाव है' लिखकर शान्तिको शान्त रसका स्थायी माना है। चिन्तामणिने भी 'सम कहियत वैराग्यत' के द्वारा शम और वैराग्यको समानार्थी माना है। केशवदासने तो 'शम' के कारण शान्त रसको ही 'शम रस' नाम दे दिया है—'सवते होय उदास मन वसै एक ही ठौर। ताहोसों सम रस कहत वेसव कवि मिरमौर' (रसिक० १४-३७)। पण्डितराज जगन्नाथ (१७ अ० ६० पूर्वा०) ने महाभारतादि प्रवन्धोंमें शान्त रसकी प्रधानता बतायी है और उसे 'अखिल लोकानुभवसिद्ध' भी घोषित किया है। जैन कवि बनारसीदासने अपने 'समयसार' नाटकमें शान्त रसको रसराज मानते हुए लिखा है—'नवमो मान्त रसनिको नायक।' सस्कृत तथा अन्य भारतीय भाषाओंका ज्ञान-भक्तिपरक सम्पूर्ण साहित्य मूलतः शान्त रसके अन्तर्गत आता है, यद्यपि उसमें शेष आठ रसोंका पर्याप्त परिविस्तार मिलता है।

वैराग्य भारतीय विचारधाराका महत्त्वपूर्ण तथा शक्ति-शालिनी प्रवृत्ति रहा है और उसका प्रभाव भारतीय साहित्यपर निरन्तर बना रहा है। हिन्दी साहित्यके भक्ति-कालमें शान्त रसको महत्त्व प्राप्त हुआ है। विनय-सम्बन्धी भक्तिभावनामें इसी रसका प्रसार है। इसके विनयके पदोंमें तथा तुलसीकी 'विनयपत्रिका' में इसकी पूर्ण अभिव्यक्ति हुई है। सन्त कवियोंमें निवद, शम, वैराग्यकी व्यापक भावना पायी जाती है। प्रेममार्गी सूफी कवियोंके प्रवन्ध-काव्योंमें यत्र-तत्र इसकी अवतारणा है। —ज० गु०

शाक्तमत—शक्तिकी उपासना करनेवालोंको शाक्त और उनके धर्म या मतको शाक्तमत कहा जाता है। इन मतमें परमेश्वरकी कल्पना स्त्री-रूपमें की जाती है और उसे शक्तिके नामसे अभिहित किया जाता है। शक्तिकी ही आनन्दमैरवी, महामैरवी, त्रिपुरसुन्दरी, ललिता आदि नामोंसे पुकारा जाता है। शक्तिकी उपासना प्राय तीन पद्धतियोंसे होती है—(क) सामान्य ग्रिष्ट-पद्धति, जिसमें अहिंसात्मक ढंगसे अन्य देवोंकी तरह ही शक्तिकी पूजा होती है, (ख) भयकर पद्धति, जिसमें शक्तिका सम्बन्ध कापालिकों और कालमुखोंके मतोंसे है और जिसमें पशुओं तथा मनुष्योंका बलिदान विहित है और (ग) भावात्मक



प्रकृति, जिसमें उपानयन अपने उपास्य देवताके साथ ताद्रूप्य स्थापित करता हुआ पूजा करता है। प्रायः अन्तिम प्रकृति करनेवालोंको ही शाक्तकी नशा दी जाती है, प्रथम और द्वितीय पद्धतिवालोंको क्रमशः स्मार्त तथा शैव कहा जाता है।

शाक्तमत अद्वैतवादका नाथनमार्ग है। शाक्तोंको प्रत्येक साधनाने अद्वैतवाद ओतप्रोत रहता है। शाक्त मतके दो सन्प्रदाय हैं, कौल सन्प्रदाय और नमयाचार मन या नम्प्रदाय। इन दोनोंके भी अवान्तर सन्प्रदाय हैं।

कौल वही है जो शक्तिका शिवके साथ मिलन करानेमें मग्न होता है। 'कुल'का अर्थ है शक्ति या कुण्डलिनी और अकुलका अर्थ है शिव। जो योगश्रियामें कुण्डलिनीका अनुत्थान कर सहनारस्थित शिवके साथ नमस्तेज करवाता है वही कौल है। कौलाचार ही कुलाचार या वामाचार है। यह आचार नय, नाम, मन्त्र, मुद्रा और मँथन, इन पाँच प्रकारों या तत्त्वोंके सहयोगसे अनुष्ठित होता है। इन पाँच प्रकारोंका रहस्य नितान्त गूढ़ है। जो कोई इन्हें बाह्य तथा भौतिक अर्थमें प्रयोग करता है, वह यथार्थमें बहुत दूर है। मद्य वाहरी शराव नहीं, किन्तु ब्रह्मरन्ध्रमें स्थित महत्तदल कनलसे क्षरित सुधा है। जो पुण्य पुण्य और पापत्पी पशुओंको शानरूपी सद्गति प्रदान करता है और अपने मनको ब्रह्ममें लीन करता है वही मानाहारी है। नत्स्य शरीरस्य इडा तथा पिंगला अर्थात् गंगा और यमुना नामक नाडियोंमें प्रवाहित श्वास और प्रश्वास है। मत्स्यभक्षी वह है जो प्राणायाम द्वारा श्वास-प्रश्वासको बन्द करके प्राणवायुको सुपुन्ना नाडीके भीतर संचालित करता है। असत् नगके त्यागका नाम मुद्रा है। यह सत्सगका ध्येय है। सहनारमें स्थित शिव तथा कुण्डलिनीका अथवा सुपुन्ना तथा प्राणका सहवास या मिलाना मँथन है। इस प्रकार स्पष्ट है कि पञ्च प्रकारोंका सन्बन्ध अन्तर्योगसे है। पर कालान्तरमें शाक्तोंने आन्तरिक साधनाको छोड़कर बहिःसाधनाको ही अपना लिया। फिर वे इन पञ्च प्रकारोंके भौतिक अर्थ लेने लगे और इनका सेवन करने लगे। यही कारण है कि शाक्त निन्दनीय मग्न हो जाते हैं। कवीर, तुलसी आदि सन्तोंने भी वाम-मार्गियोंको कटु आलोचना की है और उन्हें पथभ्रष्ट समझा है, जो ठीक ही है।

समयमागमें अन्तर्योगिता भी प्राधान्य है। 'समय'का अर्थ है हृदयाकाशमें चक्रकी गवना कर पूजाका विधान या शक्तिके साथ अधिष्ठान, अनुष्ठान, अवस्थान, नाम तथा रूपभेदने पञ्च प्रकारके सान्य धारण करनेवाले शिव (शिवशक्तिका नामरस्य)। समयाचारमें मूलाधारमें सुप्त कुण्डलिनीको जाग्रत कर स्वाधिष्ठानादि चक्रोंमें होकर सहनार चक्रमें विराजमान सदाशिवके साथ न्योग कर देना प्रधान आचार है। समयाचारी लक्ष्मीधर (१०६८-१३७९ ई०)ने कौलमार्गकी कड़ी निन्दा की है, परन्तु साधनाके रहस्योंके ज्ञाताओंकी सम्मतिमें आरम्भमें दोनों मार्गमें अन्तर होनेपर भी अन्ततः दोनोंमें नितान्त वनिष्ठता है। जो परम कौल है, वही सच्चा समयी है।

तत्त्व दृष्टीमें हैं, निम्न तीन विभागोंमें विभक्त किया

जाता है—शिवतत्त्व, विद्यातत्त्व और आत्मातत्त्व। शिवतत्त्व दो तत्त्वोंका विभाग है—शिवतत्त्व और शक्तितत्त्व। विद्यातत्त्वमें सदाशिव, ईश्वर और शुद्ध विद्या, ये तीन तत्त्व गृहीत हैं। आत्मतत्त्वमें ३१ तत्त्व हैं—माया, कला, विद्या, राग, काल, नियति, पुरुष, प्रकृति, बुद्धि, अहकार, मन, पञ्च ज्ञानेन्द्रियाँ, पञ्च कर्मेन्द्रियाँ, पाँच विषय (रूप, रस, गन्ध, स्पर्श और शब्द) तथा पाँच महाभूत (आकाश, वायु, वहि, जल और पृथ्वी)।

परा शक्तिके हृदयमें विश्वसृष्टिकी इच्छा उत्पन्न होती ही उनमें दो रूप हो जाते हैं—शिवरूप तथा शक्तिरूप। शिव प्रकाशरूप है और शक्ति विमर्शरूपिणी है। विमर्शका अर्थ है पूर्ण अकृत्रिम अहंकी स्मृति। इसीको चित्, चैतन्य, स्वातन्त्र्य, कर्तृत्व, स्फुरता आदि कहते हैं। प्रकाश और विमर्श नईव युगपत् रहते हैं। प्रकाश या शिवको ही सवित् कहा जाता है और विमर्शको शुक्ति या मनन। इसी शिवशक्तिके आन्तर निमेषको सदाशिव तथा बाह्य उन्मेषको ईश्वर कहते हैं। परा सवित्का शिवशक्त्यात्मक रूप मर्गात्मक होता है। शिवतत्त्वमें 'अह' विमर्श होता है, सदाशिवतत्त्वमें 'अहमिदम्' विमर्श और ईश्वरतत्त्वमें 'इदमिदम्' विमर्श होता है। इनमेंसे प्रत्येकमें प्रथम पदकी प्रधानता रहती है। शुद्ध विद्यातत्त्वमें 'अह' और 'इद', दोनोंकी समान प्रधानता रहती है। इसके अनन्तर मायातत्त्वका कार्य आरम्भ होता है जो 'अह' और 'इद'को पृथक् पृथक् कर देती है। अहमश हो जाता है पुण्य और इदमश प्रकृति। परन्तु शिवको पुरुषरूपमें आनेके लिए माया पाँच उपाधियों—कला, विद्या, राग, काल और नियतिकी सृष्टि करती है, जिनका पारिभाषिक नाम 'कञ्चुक' या आवरण है। इतना विजृम्भण हो जानेपर फिर साख्य दर्शनकी भाँति आगे विकास होता है। आविर्भावके विपरीत क्रमसे निरोभाव होता है। आविर्भाव सृष्टिविज्ञानको व्याख्या करता है, तो तिरोभाव साधनाकी।

शैवोंके एकदेशी (विकटदर्शन)को भी उपर्युक्त तत्त्ववाद मान्य है। उनमें और शाक्तोंमें थोड़ा अन्तर है। शैवोंका कहना है कि शिवतत्त्वमें शक्तिभाव गौण और शिवभाव प्रधान है जब कि शाक्तोंका दावा है कि शक्तितत्त्वमें शिवभाव गौण और शक्तिभाव प्रधान है। दोनों मानते हैं कि तत्त्वातीत दृष्टामें न शिवकी प्रधानता है, न शक्तिकी, प्रत्युत दोनोंकी साम्यावस्था है। यही शिव शक्तिका सामरस्य है। इस सामरस्यको शैव लोग परमशिवके नामसे पुकारते हैं, तो शाक्त लोग पराशक्तिके नामसे। यह पराशक्ति (या शैव मतमें परमशिव) विश्वात्मक और विश्वोत्तीर्ण, दोनों है। शाक्तमतमें शिव पराशक्तिमें उत्पन्न होकर जगत्का उन्नीलन करते हैं।

शाक्तमतका इतिहास बहुत प्राचीन है। इसको तीन युगोंमें बाँटा जाता है—(क) बुद्धपूर्वयुग या प्राचीन युग, जो प्रागैतिहासिक युगतक जाता है, (ख) मध्ययुग या बुद्धोत्तरयुग जो १००० ई० तक विस्तृत है और (ग) आधुनिक युग, जो १००० ई० से लेकर अद्यावधि है। इतने लम्बे कालमें शाक्त मतके विपुल ग्रन्थ रचे गये हैं, जिनमेंमें अधिकांश अप्रकाशित हैं। इनके मूल ग्रन्थोंको शाक्त आगमन कहते

हैं। शाक्त मतकी कुछ उपनिषदें इधर कलकत्तामें प्रकाशित हुई हैं। शाक्त सस्कृतिके दो सम्प्रदाय हैं—श्रीकुल और कालीकुल। श्रीकुलके अनेक ग्रन्थ हैं, जिनमें अगस्त्यके 'शक्तिसूत्र' और 'शक्तिमहिम्नस्तोत्र', सुमेधाका 'त्रिपुरारहस्य', गौडपादका 'श्रीविद्यारत्नसूत्र', शंकराचार्यके 'सौन्दर्यलहरी' और 'प्रपञ्चसार' और अभिनवगुप्तका 'तन्त्रालोक' मुख्य हैं। कालीकुलके मुख्य ग्रन्थ 'कालज्ञान', 'कालोत्तर', 'महाकालसंहिता' आदि हैं।

हिन्दी साहित्यके आरम्भिक युगमें शाक्त मतका विशेष प्रभाव परिलक्षित होता है। 'कौलज्ञाननिर्णय' (कौलमतका एक ग्रन्थ)की पुष्पिकासे प्रसिद्ध चौरासी सिद्धोंमें अन्यतम मत्स्येन्द्रनाथका सम्बन्ध योगिनीकौल (कौल मतका एकदेशी)-से जान पड़ता है। नाथ-सम्प्रदाय (दे०)का सम्बन्ध कौल मतमें निःसन्देह रूपसे सिद्ध है। सिद्ध-साहित्य, नाथ-साहित्य तथा सन्त-साहित्य (दे०)में शक्तिसाधनाका स्पष्ट प्रभाव है। नाद, विन्दु, पञ्च मकार, प्रतीक भाषा आदिका प्रयोग शाक्तोंके प्रभावका सूचक है। शाक्त आगम शूद्रों तथा स्त्रीजनोंके लिए भी सदासे उन्मुक्त रहे हैं। शाक्त परम्परामें जाति-पाँतिका भेदभाव नहीं रहता। इसका भी प्रभाव प्राचीन हिन्दी साहित्यपर पड़ा है। पर जहाँ इतने अच्छे प्रभाव पड़े हैं वहाँ प्राचीन हिन्दी साहित्यमें शाक्तोंकी कटु निन्दा भी मिलती है। इससे लगता है कि उस समय शाक्त मत अपने असली रूपसे विकृत हो गया था और उसमें बहुत-सी कुरीतियाँ आ गयी थीं। पर यह न समझना चाहिये कि शाक्त परम्परा बिल्कुल लुप्त हो गयी है, यद्यपि शाक्तों, शैवों और वैष्णवोंका अन्तर्भाव शंकराचार्यके स्मार्त मतमें हो जानेके कारण अब शाक्त मतका उतना प्रभाव नहीं रह गया जितना कि प्राचीन तथा मध्य-कालीन युगमें था। शाक्त साहित्यकी बड़ी राशि अप्रकाशित है। शाक्त स्वयं अपने साहित्यका प्रकाशन नहीं होने देते। इस भावनाके कारण उनका साहित्य अभी अन्धकारमें पड़ा है। हिन्दीमें तो उनके किसी प्रामाणिक ग्रन्थका प्रकाशन ही नहीं हुआ है।

[सहायक ग्रन्थ—(१) गोपीनाथ कविराजका लेख—शक्तिदर्शन, हिस्ट्री आफ फिलॉसफी—ईस्टर्न एण्ड वेस्टर्न, प्रथम भागमें, राधाकृष्णन् द्वारा सम्पादित, (२) वैष्णवविजय, त्रैविजय एण्ड माइनर रिलीजन्स - रामकृष्ण गोपाल भण्डारकर, (३) भारतीय दर्शन बलदेव उपाध्याय।] —स० ला० पा०

शार्दूलविक्रीडित—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। भरतके 'नाट्यशास्त्र' (१६ ९१, ९२), 'पिंगलछन्द सूत्र' (७ २२) और 'प्राकृतपेगलम्'में (सादृश सट्टा, २ १८७ नामसे) इसका लक्षण दिया गया है। म, स, ज, स, त, गके योगसे यह वृत्त बनता है (SSS, IIS, ISI, IIS, SSI, S) और १२, ७ वर्णोंपर यति आती है। केशव (रा० च० ३ १३), तुलसीदास (बाल, अयोध्या, अरण्य, किष्किन्धा, सुन्दर तथा लका काण्डका आरम्भ), हरिऔध (प्रि० प्र० ४ ९), मैथिलीशरण गुप्त (पञ्चावली पृ० ३२) और अनूप शर्मा (सिद्धार्थ सर्ग १, ३, ९, १०, १७, १८ एवं वर्द्धमान पृ० ५८५)ने इस छन्दका प्रयोग किया है।

उदा०—'कैसा प्रेम विशुद्ध बुद्ध प्रति था, स्वर्गीय आनन्द था। भोगा जा सकता कभी अवनिमैं जो इन्द्रियोंसे नहीं।' (सिद्धार्थ निर्वाण स० १८)। —पु० शु०

शालिनी—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। भरतने 'नाट्यशास्त्र' (१६ ३०)में लक्षण और उदाहरण दिया है। मगण, दो तगण और दो गुरुओंके योगसे (SSS, SSI, SSI, SS) यह वृत्त बनता है और ४, ७ वर्णोंपर यति होती है। सस्कृतके इस प्रसिद्ध छन्दका प्रयोग साकेत (स० ९)में हुआ है—'क्या क्या होगा साथ मैं क्या बताऊँ। है ही क्या, हा आज जो मैं जताऊँ। तो भी तूली पुस्तिका और वीणा। चौथी मैं हूँ पाँचवीं तू प्रवीणा।' —पु० शु०

शिक्षा—दे०—'सखीकर्म'।

शिखरिणी—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। भरतके 'नाट्यशास्त्र' (१६ ७९) तथा 'पिंगलछन्द सूत्र' (७ २०)के अनुसार य, म, न, स, भ, ल, गके योगसे शिखरिणी वृत्त बनता है (ISS, SSS, III, IIS, SII, IS)। पुष्पदन्तके 'महिम्नस्तोत्र' और शंकराचार्यकी 'सौन्दर्यलहरी'में इस छन्दका प्रयोग है 'तनो तु क्षेम नस्तव वदनसौन्दर्यलहरी।' हरिऔध (प्रि० प्र० स० ९), मैथिलीशरण गुप्त (पञ्चा० ८ ११) और अनूप शर्मा (सिद्धार्थ स० ४, ८, १२)ने इस छन्दका प्रयोग किया है। अनूप शर्माने इस छन्दका सर्वाधिक प्रयोग किया है। उदा०—'उपालोकारन्या दिवसमुखमें राग भरके, हँसी ज्यों ही भू पै प्रकट नभमें भास्कर हुआ।' (सि० अनु० पृ० ५३)। —पु० शु०

शिल्पक—इसमें चार अक्ष होते हैं। चारों वृत्तियोंका प्रयोग, शान्त, हास्यके अतिरिक्त अन्य सभी रसोंका प्राधान्य होता है। नायक ब्राह्मण तथा उपनायक कोई हीन पुरुष होता है। श्मशान, शव आदिका वर्णन इसमें रहता है। इसके ये सत्ताइस अंग होते हैं—१ आशसा, २ तर्क, ३ सन्देह, ४ ताप, ५ उद्वेग, ६ प्रसक्ति, ७ प्रयत्न, ८ ग्रथन, ९ उत्कण्ठा, १० अवहित्या, ११ प्रतिपत्ति, १२ विलास, १३ आलस्य, १४ वमन, १५ प्रहर्ष (विशाल हर्ष), १६ अश्लील (लज्जा, जुगुप्सा, अमगलसूचक बात), १७ मूढ़ता, १८ साधनानुगमन, १९ उच्छ्वास, २० विस्मय, २१ प्राप्ति, २२ लाभ, २३ विस्मृति, २४ सम्फेड, २५ वैशारद्य, २६ प्रबोधक, २७ चमत्कृत। उदा०—'कनकावती-माधव।' शेष बातोंमें नाटकसे समानता है। —वि० रा०

शिष्य—काव्यशास्त्रमें कविक्षिक्षा (दे०)के अन्तर्गत 'शिष्य'का अर्थ है इस शास्त्रका अधिकारी व्यक्ति। वामनने कवियोंके दो भेद किये हैं—अरोचकी, अर्थात् विवेकी तथा सत्तुणाभ्यवहारी, अर्थात् अविवेकी। अरोचकीको ही शिष्यत्वके योग्य बताया है (काव्या० सू० १ २ १-२)। राजशेखरने शिष्योंके दो भेद किये हैं—बुद्धिमान् तथा आहार्यबुद्धि और जो इन दोनों श्रेणियोंमें नहीं आते वे दुर्बुद्धि हैं (का० मी० ४)।

बुद्धिमान् वे शिष्य होते हैं, जिनकी बुद्धि स्वभावतः शास्त्रोंमें प्रवृत्त होती है। ऐसे शिष्य किसी विषयको तत्काल समझ लेते हैं। इन्हें केवल काव्यपद्धतिसे परिचय प्राप्त करनेके लिए गुरुकुलमें जाना चाहिये (का० मी० ४)। आहार्यबुद्धि वे शिष्य होते हैं, जिनकी बुद्धि

शास्त्राभ्यासकी अपेक्षा रखती है। इन्हें शास्त्राभ्यासके लिए वाचायोंकी सेवा करनी चाहिये (वही)। दुर्बुद्धिका सर्वत्र मतिविपर्याय होता है। शास्त्र उसका उपकार नहीं कर सकते (वही)।

क्षेमेन्द्रने भी ग्रन्थोंके तीन भेद किये हैं—अल्पप्रयत्न-साध्य, कृच्छ्रसाध्य और असाध्य। असाध्य वह है जो स्वभावसे जटिलुद्धि हो, व्याकरण अथवा तर्कने जिसकी सहज्यताको नष्ट कर दिया हो और जिसके कानोंमें सुकवियोंकी रचनाएँ न पड़ी हों (क०क० : १ २०)।

—म० प्र० ल०

शुद्धी-सहज-रस या अमियरस रूपी वारुणीका हठयोग-परक अर्थ लेकर सिद्धों और सन्तोंने बराबर शुद्धी या कलाली या भद्रिशा वेचनेवालीका रूपक प्रस्तुत किया है। 'चर्यापद'में विरूपाने विस्तारसे शुद्धीका रूपक दिया है। परिशुद्धावधूती वास्तवमें कलाली है, ललना, रसना दो घड़े हैं, नवित्तिचित्त बल्कलचूर्ण है, शुक्लनाडी नली है और गोधित्त ग्राहक। कवीरने सहज शक्तिको कलाली माना है, ब्रह्मरन्ध्रको मट्टी, सन्तोंको ग्राहक। (६० मन्त कवीर परिशिष्ट-रामकुमार वर्मा)

—ध० वी० भा०

शुक्लामिसारिका-दे०—'अभिसारिका' (नायिका)।

शुद्धतावाद—'पूरि-म', 'पूरिदेनिज्म'से भिन्न है। परन्तु हिन्दीमें यह शब्द दोनों अर्थोंमें प्रयुक्त होता है। भाषाके मामलेमें शुद्धिवादी किसी अन्य भाषाका मिश्रण नहीं सहन करते। आचरणके सन्दर्भमें शुद्धतावादी आठमीको पक्कम लौंडीसे धुले, साफ, गीरोदात्त, परमगुण-सम्पन्न, निष्पाप बना देना चाहते हैं। परन्तु कलाके क्षेत्रमें शुद्धतावादका अर्थ है कला-निर्मिति और समीक्षा, दोनोंके क्षेत्रमें कलासे इतर या भिन्न किसी भी अन्य हेतुओं या मान-दर्पणोंका प्रयोग न करना। एक प्रकारसे यह 'कलाके लिए कला'वाद भी है।

—प्र० मा०

शुद्ध पुष्ट-दे०—'पुष्टिजीव', 'पुष्टिमार्ग'।

शुद्धाद्वैतवाद—शंकराचार्यके अद्वैतवादमें ब्रह्म माया-अवल है। इसके विरोधमें वह माचार्यने शुद्धाद्वैतवादकी स्थापना की। इसमें ब्रह्म माया-मन्त्रधसे रहित होनेके कारण शुद्ध है। कारणरूप और कार्यरूप, दोनों प्रकारमें ब्रह्म शुद्ध है, मायिक नहीं। मायारहित ब्रह्म ही एक अद्वैत तत्त्व है। सारा जगत्प्रपञ्च उसीकी लीलाका विलान है। 'सर्वं खलु इदं ब्रह्म' मन्त्र कुछ ब्रह्म ही है, इस सिद्धान्तको इस मतमें अक्षरशः माना जाता है।

'पञ्चपुराण'के वर्णनानुसार रुद्रसम्प्रदायके प्रवर्तक विष्णु गोन्वामी थे। नामादासके 'भक्तमाल'से ज्ञात होता है कि विष्णु गोन्वामीके सम्प्रदायमें ही ज्ञानदेव (१२७५-१२९६ ई०), नामदेव, त्रिलोचन आदि सन्त थे तथा वह माचार्य (जन्म १४७९ ई०)ने इसी मार्गका अनुसरण कर शुद्धाद्वैतवाद और इसका भक्ति-सम्प्रदाय पुष्टिमार्ग (६०) चलाया। इस मतके प्रमुख आचार्य और प्रवर्तक वल्लभ ही हैं। ये तैलंग ब्राह्मण थे। इनके जीवनकी घटनाएँ काशी, अरुल (जिला इलाहाबाद) और वृन्दावनमें सम्बन्धित हैं। इनके लिखे हुए ग्रन्थ 'अणुमाप्य' (ब्रह्मसूत्रका माप्य), जैमिनि के पूर्वमीमांसासूत्रपर भाष्य, 'सुबोधिनी' (भागवत पुराणपर

भाष्य), 'तत्त्वदीपनिबन्ध' और १६ अन्य लघुकाय प्रकरण-ग्रन्थ हैं। वल्लभके द्वितीय पुत्र विठ्ठलनाथ (१५१६-१५८६ ई०) थे। ये गोसायजीके नामने प्रसिद्ध हैं। इन्होंने 'विद्वन्मण्डल' नामक एक स्वतन्त्र ग्रन्थकी रचना की और 'अणुमाप्य'को, जो अपूर्ण रह गया था, पूरा किया तथा सुबोधिनीकी टीका की। इनसे वल्लभ मतका विशेष प्रचार हुआ। इनके सात पुत्र थे, जिन्होंने अलग-अलग गदियोंकी स्थापना कर इस मतका विपुल प्रचार किया। इन्हींमेंसे एक गोमुलनाथ थे, जिन्होंने 'चौरामी वैष्णवोंकी वार्ता' नामक पुस्तक लिखी। पुरुषोत्तम तथा ब्रजनाथ भट्ट परवर्ती कालमें इस मतके विद्वान् व्याख्याता हुए।

पर इस मतके सबसे जाचल्यमान् नक्षत्र सूरदास हैं। ये बल्लभके शिष्य थे और उन्हींके आदेशसे भगवान्की विनयको छोड़कर उनकी लीलाका ही वर्णन करते थे। इनकी प्रसिद्ध कृति 'सूरसागर' है, जो हिन्दी साहित्यका अद्वितीय ग्रन्थ है। इसमें वल्लभमतकी काव्यमयी व्याख्या हुई। गोसाय विठ्ठलनाथने अपने अनुयायी ब्रजके आठ कवियोंको लेकर 'अष्टछाप'(६०)की स्थापना की, जिसमें सूरदास सर्वश्रेष्ठ थे और उनके बाद नन्ददानका नम्बर आ। इन आठ कवियोंने कृष्णका इतना लीलागान किया कि ब्रजभाषाका काव्य सदाके लिए कृष्णकाव्य बन गया। रासलीला, भ्रमरगीत, बालवर्णन, माखनचोरों आदि अनेक इस मतके वर्ण्य विषय हैं। साधनाकी दृष्टिसे रामलीलाका महत्त्व है। ज्ञानकी दृष्टिसे भ्रमरगीतका सर्वाधिक गौरव है। सूरदासने भ्रमरगीतसे भक्तिको ज्ञान तथा योगसे पुष्टीमार्गीय ढंगसे श्रेष्ठ दिखलाया है। गोपियोंकी भक्तिके नामने उद्धवकी ज्ञाननिष्ठा विजित हो जाती है और वे निरुत्तर हो जाते हैं। नन्ददासने कुछ तार्किक ढंगसे गोपियों और उद्धवका सवाद कराया है और अन्तमें भक्तिकी ज्ञानपर विजय दिखलायी है। भ्रमरगीतको लेकर आगे चलकर अनेक काव्य लिखे गये। इस प्रकारकी अन्तिम रचना जगन्नाथदास 'रत्नाकर'का 'उद्धवशतक' है। भ्रमर-गीत जैसा ही महत्त्वपूर्ण विषय रासलीला है, जिसको लेकर काव्योंकी रचना की गयी।

बल्लभने 'ब्रह्मविद्या'में श्रुति-स्मृतिको ही एकमात्र प्रमाण माना। वेद (उपनिषत्सहित), गीता, ब्रह्मसूत्र तथा भागवत पुराणको इन्होंने ज्ञानका उत्तम माना। इनके मतसे श्रुति या अनुमानमें ब्रह्मका निरूपण या लाभ नहीं हो सकता है। श्रुतिज्ञा सहारा लेनेवाले शंकराचार्यकी इन्होंने खूब खबर ली है और उनको वेदविरोधी तथा प्रच्छन्न बौद्धतक कह डाला है। कमी-कमी ये उस सिद्धान्तका भी समर्थन करते हैं जो श्रुतिसे देखनेपर व्याघातक प्रतीत होता है। यौगिक व्याघातकी ये चिन्ता नहीं करते। यदि शंकर तार्किक हैं तो वल्लभ विशुद्ध धार्मिक हैं। ग्रन्थ-प्रमाणको ही सर्वस्व माननेके कारण शुद्धाद्वैतवाद स्पष्ट दार्शनिक सिद्धान्त न होकर केवल धर्मशास्त्रीय वाद रह गया है।

श्रुति और स्मृतिने सिद्ध है कि सब कुछ ब्रह्म ही है। वह एक और अद्वितीय सत् है। उपनिषदोंने उसको ब्रह्म कहा, गीताने पुरुषोत्तम और भागवतने परमात्मा या कृष्ण।

कृष्ण ही ब्रह्म, ईश्वर या परमात्मा हैं। वे सविशेष हैं, पर निर्विवेक भी हैं; सगुण हैं, पर निर्गुण भी हैं, अणु हैं, पर महान् भी हैं, चल हैं, पर कूटस्थ या अचल भी हैं, गम्य हैं, पर अगम्य भी हैं। वे विरुद्ध धर्मों या गुणोंके आश्रय हैं। वे सत्, चित् और आनन्द हैं। उनके सभी गुण उनमें स्वभावतः अभिन्न हैं, वे उनकी शक्ति या माया नहीं हैं। उनके स्वरूपसे ही (शक्ति या मायासे नहीं) समस्त जगत् आविर्भूत होता है और ऐसा होनेपर भी वह अविकृत रहता है। इस मतकी स्वरूप-परिणामवाद कहा जाता है। जगत् कार्यरूपसे ब्रह्म ही है। जगत्की उत्पत्ति तथा नाश नहीं होता, प्रत्युत आविर्भाव और तिरोभाव होता है। अनुभवयोग्य होनेपर जगत्का आविर्भाव होता है और अनुभवयोग्य न होनेपर तिरोभाव। इस मतमें जगत् तथा मसारमें एक विलक्षण भेद किया जाता है। ईश्वरकी इच्छाके विलाससे सदैव प्रारम्भित पदार्थको जगत् कहते हैं और अविद्या या अज्ञानके द्वारा जीवसे कल्पित ममता-अद्वन्तारूप पदार्थको ससार कहते हैं। ससारकी सत्ता अविद्याके कारण है। ज्ञानोदयसे मसारका नाश होता है, पर जगत् ब्रह्मरूप होनेसे सदा अविनाशी और नित्य रहता है।

इस ब्रह्मके तीन रूप हैं—परब्रह्म या पुरुषोत्तम, अन्तर्यामी और अक्षर ब्रह्म। पहला ब्रह्म आधिदैविक और तीसरा आध्यात्मिक रूप कहा जाता है। अन्तर्यामी सर्वत्र आत्माओंमें निवास करता है। परब्रह्म आनन्दघन है और और अन्तर्यामी तथा अक्षर ब्रह्म आनन्दलेश (सोमित आनन्द) है।

अक्षर ब्रह्मकी कल्पना बल्लभमतकी विशेषता है। जैसे अग्निमें स्फुलिंग निकलते हैं वैसे अक्षर ब्रह्मसे अनेक जीवन और जगत् निकलते हैं। अक्षर ब्रह्म चार रूप धारण करता है—अक्षर, काल, कर्म और स्वभाव। अक्षररूप पुरुष तथा प्रकृतिके रूपमें प्रकट होता है और यही प्रत्येक वस्तुका उपादान और निमित्त कारण बनता है। पुरुष या जीव अनन्त है। परिमाणमें प्रत्येक अणु है। वह ज्ञाता, कर्ता और भोक्ता है। वह सत्, चित् और आनन्द भी है। पर जब ईश्वर लीला करनेके लिए इच्छा करता है तो जीवको अपने आनन्दका अनुभव नहीं होता। इस कारण उसे दुःख मिलता है। इस दुःखके कारण वह बन्धनमें पड़ जाता है। ईश्वरकी कृपा होनेपर वह इससे मुक्त होता है। मुक्तवस्थामें जीव और ईश्वरका वास्तविक ऐक्य हो जाता है।

शंकराचार्यके अनुयायी इस तत्त्ववादको शुद्धाद्वैतवाद न कहकर शुद्ध द्वैतवाद कहते हैं, क्योंकि इसमें अनेक जीव, जगत्, कर्म, स्वभाव, काल, अक्षर ब्रह्म तथा परब्रह्मका भेद नित्य और सनातन रहता है। तार्किक दृष्टिसे देखनेपर यह मत सचमुच शुद्ध द्वैतवाद सिद्ध होता है। एकता (अद्वैत) और अनेकता (द्वैत)में यह जो सम्बन्ध मानता है, उसमें बड़ा बाध है। धार्मिक दृष्टिसे यह मत कदाचित् सर्वश्रेष्ठ होगा, क्योंकि इसमें विशुद्ध ब्रह्मका ही सब लीलानिलास है और उसके अनुग्रहपर विशेष बल दिया गया है।

इस मतका साधनमार्ग पुष्टिमार्गके नामसे प्रसिद्ध है। पुष्टिका अर्थ कुछ लोग 'मोटा-ताजा' या 'खाओ, पियो,

मौज उड़ाओ' करते हैं। पर यह अशुद्ध है। 'भागवत पुराण' के द्वितीय स्कन्धके १०वें अध्यायके चतुर्थ श्लोकमें पुष्टि या पोषणका अर्थ भगवान्का अनुग्रह बतलाया गया है—'पोषण तदनुग्रह'। इस श्लोकाशके आधारपर बल्लभने अपने मतकी पुष्टिके नामसे पुकारा। उनके मतसे ज्ञानमार्ग और कर्ममार्ग कठिन हैं। इस युगमें उनकी पूर्ण व्यवस्था नहीं हो सकती है, क्योंकि उपदेशक और सामग्रीका अभाव है। अब वचता है भक्तिमार्ग। इसमें किसी वस्तुकी अपेक्षा नहीं है। यह सर्वसुलभ है। अतः इसीकी बल्लभने शिक्षा दी।

बल्लभने जीवोंकी तीन कोटियाँ बतलाई हैं—पुष्टि, मर्यादा और प्रवाह। जो जीव निरुद्देश्य जीवन बिताते हैं और कभी ईश्वरका चिन्तन नहीं करते वे प्रवाहजीव हैं। जो वेदोंका अध्ययन करते हैं, सत्को समझते हैं और वेद-विहित मार्गसे ईश्वरकी पूजा करते हैं, वे मर्यादाजीव हैं। जिन जीवोंपर ईश्वर कृपा करता है, जिनको अपनी शरणमें लेता है और जो ईश्वरसे अनन्य प्रेम करते हैं, वे पुष्टि-जीव हैं। प्रवाहजीव जन्म-मरणके चक्रमें सदैव पड़े रहते हैं। मर्यादाजीवोंको कर्ममार्ग और ज्ञानमार्गसे क्रममुक्ति मिलती है। वे क्रमशः पितृयान, देवयान और कैवल्यको प्राप्त करते हैं। भक्तिमार्गका अवलम्बन करके वे नवधा भक्ति करते हैं—श्रवण, कीर्तन, स्मरण, पादसेवा, अर्चन, वन्दन, दास्य, सख्य और आत्मनिवेदन। इनकी भक्ति मर्यादा-भक्ति (अन्य वेदान्तियोंके मतमें वैधी भक्ति) है। इससे सालोक्य, सामीप्य, सारूप्य और सायुज्य मुक्ति प्राप्त होती है। श्रुतियों और स्मृतियोंमें ये त्रिविध मार्ग (कर्ममार्ग, ज्ञानमार्ग और भक्तिमार्ग) बतलाये गये हैं, फिर भी उनमें कहा गया है कि ब्रह्मकी प्राप्ति विना ब्रह्मकी कृपाके दुर्लभ है। 'कठोपनिषद्'में कहा गया कि आत्माका ज्ञान प्रवचन तथा स्वाध्यायसे नहीं हो सकता, जिसपर ब्रह्म कृपा करता है, उसीको यह ज्ञान होता है। गीतामें भी इसी सिद्धान्तकी पुनरुक्ति हुई है। इस प्रकार श्रुति-स्मृति-प्रतिपादित कर्ममार्ग, ज्ञानमार्ग और भक्तिमार्ग तथा इस ब्रह्मकृपावादमें विरोध दीख पड़ता है। बल्लभने इसको मर्यादाभक्ति तथा पुष्टि-भक्तिके विवेक द्वारा दूर किया। इनके मतसे मर्यादाभक्ति (कर्ममार्ग, ज्ञानमार्ग और उपासनामार्ग) उन जीवोंके लिए है जो स्वयं अपने कर्मों द्वारा मुक्त होना चाहते हैं और पुष्टिभक्ति उन लोगोंके लिए है जो दीन और असहाय हैं, जिनके पास कोई साधन नहीं है। पुष्टि मर्यादासे पृथक् तथा भिन्न है। मर्यादाभक्ति ईश्वरप्रेममें नवधा भक्तिका फल होता है। पुष्टिभक्तिमें—ईश्वर-प्रेम ही सकल आध्यात्मिक कार्य-कलाओंका अथ और हेतु है। पुष्टिभक्ति भी चार प्रकारकी है—प्रवाहपुष्टिभक्ति, मर्यादा-पुष्टिभक्ति, पुष्टिपुष्टिभक्ति और शुद्धपुष्टिभक्ति। प्रवाह-पुष्टिभक्ति उन लोगोंकी भक्ति है जो ससारमें रहते हुए, गृहस्थजीवन बिताते हुए, भगवान्की भक्ति करते हैं। मर्यादापुष्टिभक्ति उन लोगोंकी भक्ति है जो भोग-विलाससे विमुख होकर, विरक्त होकर, ईश्वरका गुणगान, चिन्तन, कीर्तन आदि करते हैं। पुष्टिपुष्टिभक्ति उन लोगोंकी भक्ति है जो पहले ईश्वरकी कृपा पाकर भक्त बनते हैं और फिर दुबारा ईश्वरकी कृपाका लाभ करके ज्ञानके अधिकारी

वन्ते हे और ब्रह्मके विषयमें समी ज्ञानव्य वार्ताको अपने प्रवचनसे जानते हैं। शुद्धपुष्टिभक्ति उन लोगोंकी भक्ति है जो भगवान्में 'अमित प्रेम' करनेके अतिरिक्त कुछ नहीं करते। यह भगवान्के द्वारा भक्तमें स्थापित की जाती है और भक्तका सर्वन्व है। इसके भी तीन सोपान हैं—प्रेम, आसक्ति और व्यसन। ये न्यूनाधिक्यके विचारसे किये गये हैं। शुद्धपुष्टिभक्तिका उदाहरण गोपियोंकी भक्ति है। ऐसे भक्त सायुज्य मुक्तिको भी तत्र देते हैं और भगवान्की रासलीलामें भाग लेनेकी ही परम मुक्ति मानते हैं। कृष्ण रस, आनन्द, सुन्दर है। वे सभी रसोंको, पर विशेषतः शृंगार रसको प्रकाशित करते हैं। न्योग और विप्रलम्भके भेदमें शृंगार द्विविध है। अपने भक्तोंके सन्बन्धमें कृष्ण दोनोंकी अभिव्यक्ति करते हैं। इन्हींपर ध्यान करना पुष्टि-मार्गका लक्ष्य है। यही कारण है कि 'भागवत'के दशम स्कन्ध (जिसमें ये लीलाएँ हैं)को लेकर महाकवि सुरदासने वृहत् 'सूरनागर' रच डाला। रासलीला, बाललीला, गोकुलवर्णन, यशोदाका वात्सल्य, गोपियोंके साथ कृष्णकी नाना लीलाओं, भ्रमरगीत (भक्ति और ज्ञानपर गोपियों और उद्धवन सवाद) आदिका वर्णन करके ब्रजनापाके अधिकांश कवियोंने अपनेको पुष्टिभक्त सिद्ध किया है। सूक्ष्म दृष्टिमें देखनेपर मीराँ और रनखान भी पुष्टिभक्त प्रतीत होते हैं। पुष्टिभक्ति सबके लिए सुली हुई है। प्रपत्तिमें या भगवान्की शरणमें जानेसे करुणावात्सल्य भगवान् आपने आप पुष्टि दे देता है। पुष्टिमार्ग प्रपत्तिमार्गसे भिन्न है। प्रपत्तिमें ही पुष्टिका अर्थ होता है।

बल्लभने बालकृष्ण और उनकी सखी राधाकी उपासनाका विधान बनाया, क्योंकि रासलीला भगवान्के इसी रूपमें विशेष है।

[नहायक ग्रन्थ—(१) भारतीय दर्शन - बलदेव उपाध्याय, (२) अणुभाष्य - बह्म, (३) वैष्णवविष्णु, अविष्णु एण्ड माइन्टर रिलीजस सिस्टम्स रामकृष्ण गोपाल भण्डारकर]।

—न० ला० पा०

शुद्धापह्नुति—दे०—'अपह्नुति', पहला भेद।

शुद्धा लक्षणा—प्रयोजनवती लक्षणाका एक प्रमुख भेद, इसमें लक्ष्यार्थका ग्रहण साध्य-सम्बन्धके बिना किसी अन्य सम्बन्धके आधारपर किया जाता है। मन्मद तथा विश्वनाथने इसके भेदोंने ही विचार करना प्रारम्भ किया है—उपादान तथा लक्षणलक्षणा आदि। 'गंगापर घर'में साध्य-सम्बन्धमें तटका ग्रहण न होकर सामीप्य सम्बन्धमें है। यज्ञ-क्रियाके स्तम्भको इन्द्रका स्थानापन्न मान लिया जाता है और इन्द्र कहा जाता है। इस तात्पर्य-सम्बन्धमें लक्ष्यार्थकी मिद्धि हुई है। इसी प्रकार 'अपने कर गुड़ी'में अँगुलियोंके लिए हाथका प्रयोग अगाधिभाव-सम्बन्ध है और बढईका काम करनेवाले ब्राह्मणकी बढई कहना तात्पर्य-सम्बन्ध है। ये समस्त सम्बन्ध साध्यके बिना स्थापित किये गये हैं, अतएव शुद्धा लक्षणाके उदाहरण हैं। —स०

शून्य—शून्य शब्दका अध्ययन अत्यन्त मनोरंजक है। यह जितना ही प्रचलित हुआ उतने ही प्रकारके इसके अर्थ किये गये। दूसरी तथा तीसरी शताब्दीके मध्यमें आचार्य नागार्जुनके वादमें ही शून्यकी कल्पना बौद्ध प्रभावके कारण

अत्यन्त व्यापक हो गयी। यों बहुत पहलेमें शून्य अर्थात् परम्पराओंमें भी परम तत्त्वकी एक सद्भाके रूपमें परिकल्पित कर लिया गया था। 'महाभारत'में भीष्मने विष्णुके सहस्र नामोंका उपदेश देते हुए उनका एक नाम 'शून्य' भी बताया है और उस नामकी व्याख्या करने हुए शंकराचार्यने कहा था—'सर्वविशेषरहितत्वात् शून्यवत् शून्य', अर्थात् समस्त विशेषणों, गुणों तथा प्रकृतियोंसे रहित होनेके कारण वे शून्यवत् हैं।

हिन्दू दार्शनिक इस शून्यका अर्थ 'सत्ताका अभाव' लेते हैं, जो भ्रमपूर्ण है। नागार्जुनने शून्यकी व्याख्या करते हुए कहा है कि इसे शून्य भी नहीं कह सकते, अशून्य भी नहीं कह सकते और दोनों (शून्य और अशून्य) भी नहीं कह सकते। इसी भावकी प्रशंसिने लिए 'शून्य' शब्दका व्यवहार होता है। नागार्जुनने 'माध्यमिक' शास्त्रमें उत्पत्ति, गति, दुःख, बन्धन, मोक्ष आदिकी तर्कसहित परीक्षा कर यह सिद्ध किया कि सभीमें विरोधी धर्मोंकी उपस्थिति है, अतः सभी शून्य हैं। (दे०—'शून्यवाद')

सिद्धोंने शून्यको शून्यवादमें भी विस्तृत अर्थमें लिया। बौद्ध सिद्धोंने अपनी प्रज्ञोपाय-प्रणालीमें इसी शून्यको नैरात्मा बालिका प्रज्ञा या महामुद्रा रूपमें ग्रहण किया और साथ ही महासुखचक्रमें इस शून्यताकी स्थिति मानी। सिद्धोंने शून्यको द्वयकी कल्पनाओंमें मुक्त अद्वय तत्त्व माना था और अभाव तथा भाव, दोनोंका ही परित्याग कर मध्यम तत्त्वके रूपमें स्वीकार किया था। 'लकावतारसूत्र'में कहा गया है कि शून्य तो वस्तुओंके कर्मका त्वभाव है, दृश्यमान जगत् चाहे शून्यस्वभाव हो, किन्तु चित्तका तो अस्तित्व है ही, अतः निर्वाणमें भवका विनाश होनेपर भी चित्तमात्रकी व्यवस्थाका अभाव नहीं होता। इस प्रकार सिद्धोंका तत्त्व-दर्शन विज्ञानवादसे प्रभावित चित्त परक है—तथ्यताके मिद्धान्तसे मान्य। किन्तु वे भव और निर्वाणका विवेचन करते समय सबको शून्यस्वभाव बताते हैं। आगे चलकर परवर्ती सम्प्रदायोंमें शून्य बौद्ध शून्यकी भाँति प्रतीत्य-समुत्पादकी नर्क-प्रणाली द्वारा प्रतिपादित तत्त्वज्ञान न रहकर परम तत्त्वके अन्य नामोंकी भाँति यह भी एक नाम-मात्र था, जिसकी व्याख्या और विवेचन प्रत्येक सम्प्रदायके चिन्तक अपने-अपने ढंगसे करते थे।

मूलतः शून्यका उल्लेख तत्त्वरूपसे भी किया गया है, जो अगोचर है, अगम है। इस शून्य तत्त्वको भादेपाने सर्वशून्य कहा है, तिलोपा इमे उत्पादविहीन, आदिरहित एव अन्निहित अद्वय कहने हैं। शून्य तत्त्व वर्णहीन है, आकृति-विहीन है, उसका अपना कोई आकार नहीं, वह शून्यतारूपमें ममस्त आकृतियोंमें व्याप्त है। न वह महान् है, न ह्रस्व है, न लघु है, न दीर्घ है, न वह लाल है, न हरा, न मजीठ, न पीला और न काला ही है। वह वर्णविहीन है, सभी वर्णों और आकारोंमें व्याप्त है। यही तत्त्व चित्तमें जगत्में, त्रिभुवनमें व्याप्त है। भव उन परम तत्त्वका केवल तरंग-प्रवाह है जो उसीमें विलीन हो जाता है। इसका स्वरूप इतना गुह्य है कि कुछ स्पष्ट नहीं कहा जा सकता। इस शून्यज्ञानकी तीन विधायें हैं—(१) परिनिष्पन्न ज्ञान—जिसके लक्षण ये भाव और अभावमें ममानता। नैरात्म्यज्ञान,



जो द्विविध है, धर्म-नैरात्म्यज्ञान अर्थात् सासारिक वस्तुओंका नैरात्म्य या शून्यता और पुद्गलनैरात्म्य अर्थात् आत्मा जैसी किसी शाश्वत सत्ताके अभावका ज्ञान । (२) समज्ञान—समस्त वस्तुओंके उत्पादसे सब कुछ आदिरहित है, अन्तरहित है, अतः यही अद्वयज्ञान है । (३) भावाभाव—चित्त, अचित्त, भव-निर्माण, शून्याशून्य, इन सभी द्रविताओंका निषेध कर चित्तमें उदित होनेवाले शून्यज्ञानकी साधना अत्यन्त सूक्ष्म है ।

यही ज्ञान जब साधकका स्वभाव हो जाता है तो वह शून्य स्वभावका हो जाता है, सम स्वभावका हो जाता है, अद्वय स्वभावका हो जाता है । ऐसे साधकको शून्यज्ञ कहते हैं, क्योंकि वह भाव, अभाव और प्रकृति अर्थात् स्वभावकी शून्यताको जान लेता है । वह अमनतिकार हो जाता है और भक्ता भजन कर देता है । सिद्धोंने शून्य स्वभावको परम कल्याणकारी कहा है । मैं ही जगत हूँ, तीनों भुवन मुझसे ही उत्पन्न हुए हैं, सभी दृश्यमान जगत्में मैं ही व्याप्त हूँ, ऐसा जाननेवाला योगी शून्य स्वभावका हो जाता है और निश्चय ही सिद्ध हो जाता है । (दि०-‘दोहाकोप’ : प्र० च० वागन्वी) ।

शून्यता ज्ञानके अतिरिक्त एक तत्त्व और था, जिसको सिद्धोंने विशेष महत्त्व दिया । वह तत्त्व था करुणा । महायानके अन्तर्गत करुणाको अत्यन्त महत्त्व दिया गया था । करुणाके अभावमें ही प्रत्येकयान और श्रावकयानको बोधिसत्त्वयानसे निम्न स्तरका (हीनयान) माना गया था । उसी करुणाको वज्ररूपमें प्रतिष्ठित किया गया, सिद्धोंने उसे मणि, कुलिश तथा उपायरूपमें स्वीकार किया, किन्तु उसकी शून्यताके साथ समरसतापर, अद्वयपर विशेष बल दिया । सहजस्वरूपसे सिद्धोंका तात्पर्य उसी नैरात्म्यसे है, जिसमें शून्यता तथा करुणा अद्वयरूपमें स्थित हैं । शून्य-दर्शनके बिना करुणा लक्ष्यभ्रष्ट होता है और करुणाके बिना शून्यताज्ञान भी निष्फल होता है । यही शून्य तथा करुणाका ऐक्य समस्त ब्रह्माण्डका मूल धर्म है । सारा विस्तार इन्हीं दोनों तत्त्वोंका है । जो इन्हें समरसतारूपमें ग्रहण करता है वह भवसे मुक्त हो जाता है । वादकी इसी करुणातत्त्वकी कल्पना भक्तिमें बदल गयी ।

साधनापद्धतिमें शून्यके चार स्वरूपोंको स्वीकार किया गया था । ‘पञ्चक्रम’में चतुर्विध शून्यका रूप इस प्रकार समझाया गया है । शून्य चार हैं—शून्य, अतिशून्य, महाशून्य तथा सर्वशून्य । इनका भेद कार्य-कारण-श्रृंखलापर आधारित है । पहला शून्य आलोक-ज्ञान प्रज्ञा है । चित्त इसमें रकल्पाभिभूत रहता है और यह स्वभावसे परतन्त्र है । इस अवस्थामें यह चित्तगत ३३ दोषोंमें आच्छादित रहता है । इसकी समस्त मायाओंमें सर्वश्रेष्ठ माया स्त्री है, जो इस शून्य प्रज्ञाकी अभिव्यक्ति है । इसीकी बीजाक्षर भी कहते हैं । द्वितीय अतिशून्य आलोकका आभास है, इसका स्वभाव पारकल्पित है, वह उपाय, दीक्षा, सूर्यमण्डल, वज्रापुरष और मनकी २४ प्रवृत्तियोंसे आवेष्टित है । तृतीय महाशून्य आलोक तथा आलोकामासके युगान्द-मे उदित होता है, किन्तु यह भी अविद्यारूप है, इसमें भी दोष रहने हैं । तीनों क्रमोंमें दोषोंकी गणना १०६ है ।

उन दोषोंसे युक्त होनेपर प्रज्ञोपाय अद्वैतका सर्वशून्य उदित होता है । यही सर्वशून्य परमतत्त्व है, जो आदि-अन्तसे विहीन, गुण दोषरहित, भाव-अभावमें रहित तथा भावाभावमें भी रहित है ।

नाथ-सम्प्रदायमें शून्यको परमतत्त्वके रूपमें स्वीकृत किया गया, किन्तु उसकी व्याख्यामें नाथ परम्पराने संशोधन कर दिया—‘बसती न सुन्यम् सुन्यम् न वस्ती अगम अगोचर ऐसा । गगन सिखर मेंह वालक बोलै ताका नाँव धरहुगे कैसा ।’ (गोरखवानी) । शून्यको ‘गगन शिपर मेंह वालक बोलै’, इस रूपमें किसी पूर्ववर्ती सम्प्रदायने स्वीकृत नहीं किया । इस संशोधनके पीछे हठयोगी परम्पराकी दार्शनिक चिन्तना है । यहाँ शून्यका सम्बन्ध नादतत्त्वसे जोड़ दिया गया है—इसीकी अभिव्यक्तिके लिए नाथ सिंगी धारण करते थे । नाद सृष्टिका मूल कारण तथा परमतत्त्व, परम-ज्ञान, परमस्वभाव था, अतः शून्यका वर्णन भी इसी रूपमें नाथ-सम्प्रदायमें किया गया है । संक्षेपमें नाथ साहित्यमें शून्यप्रयोग तीन रूपोंमें हुआ है—१ परमतत्त्व नाद, परमज्ञान, परमस्वभाव, २ ब्रह्मरन्ध्र, दशम द्वार अथवा मध्य पथ तथा सहस्रार चक्र, गगनमण्डल, ३ शिवलोक ।

सन्त कवि शून्यज्ञानके सम्बन्धमें प्रतीत्यसमुत्पादमें परिचित नहीं थे और शून्यताज्ञान उन्हें अद्वैतज्ञानके रूपमें प्राप्त हुआ था, क्योंकि सन्तोंतक आनेके पूर्व वह शैव सम्प्रदायों द्वारा स्वीकृत किया जा चुका था । शैव हठयोग-परम्परामें कायामें ही मण्डलके रूपमें शून्यकी स्थिति मान ली गयी थी । इस दृष्टिसे कई स्थान शून्यसे विशेषतः सम्बद्ध माने गये थे, एक तो भ्रमध्य त्रिकुटीमें शून्यका स्थान माना गया था । इला-पिंगलाके मध्य शून्यस्थानको महल, मण्डप, शिखर, नगर, हाट आदि रूपमें भी वर्णित किया है । सिद्धों एवं नाथोंके सम्मुख शून्य-मण्डलकी स्थिति स्पष्ट है, किन्तु सन्तोंने इस शून्य-गुफा, शून्य-मण्डल और त्रिकुटी, ब्रह्मरन्ध्र तथा सहस्रदल कमलकी कल्पनाओंको इतना घुलामिला दिया है कि ऐसा लगता है कि वे इसकी वास्तविक स्थितियोंको भूल गये हैं और केवल परम्परानिर्वाहके लिए शून्य-मण्डल, शून्य-गुफा आदिका उल्लेखमात्र कर देते हैं ।

महल, गुफा, सरोवर, शिखर, कमल, दीपक, ज्योति, नीर, मेघ आदि उपमानोंसे शून्यको सम्बोधित किया गया है । इन सभीका अपना विशेष अर्थ है । महल, गुफा, शिखर, सरोवरका रूपक ‘दोहाकोप’में स्पष्ट मिलता है । ज्योतिके रूपकमें शून्यकी ज्योति तथा चण्डाग्नि की ज्योति भी सिद्धोंके चर्यापट्टोंमें बराबर वर्णित है । इसके अतिरिक्त परवर्ती सन्त-साहित्यमें शून्यको बाघम्बर, ध्वजा, बाल आदि उपमानोंमें भी चित्रित किया गया है, जहाँ उमका अर्थ बहुत स्पष्ट नहीं है ।

वज्रयानी साहित्यमें चार शून्य माने गये । चार शून्योंकी कल्पना ‘हठयोगप्रदीपिका’में भी ग्रहण की गयी थी । पर उसे नादकी चार अवस्थाओंसे जोड़ दिया गया था । टादूने इन चारों शून्योंको एक नये रूपमें स्वीकृत किया । इन्होंने कायाशून्य, आत्मशून्य, परमशून्य तथा सहज-शून्य, इन चारों शून्योंका वर्णन किया है, जिनमेंसे पहले तीन सगुण तथा नाकार हैं और अन्तिम शून्य निर्गुण तथा

निराकार है। (दे०—‘शून्यवाद’) वादमें कवीर-पन्थके साम्प्रदायिक साहित्यमें शून्यकी सख्यामें वरपनातीत वृद्धि हुई। ‘कवीरवानी’में पहले सातकी सख्याकी महत्त्व दिया गया—‘सात शून्यका सकल पसारा, सात शून्यते कोई न न्यारा।’ किन्तु इन सात शून्योंका कोई लक्षण नहीं बनाया गया। इस वृद्धिके पीछे कोई स्केन न होकर सख्या-प्रेम ही शान होता है, क्योंकि वैकुण्ठके विस्तारमें १८ करोड़ शून्योंकी श्रृंखलाका वर्णन मिलता है और उनके भी आगे अनहद ज्योनिका वास बताया गया। वहाँ असख्य शून्य परिकल्पित किये गये। इन्हीं शून्योंकी तुलनामें वैश्व शून्य भी परिकल्पित किये गये, फिर इन सबको सतकी सख्यामें समाहित करनेका प्रयास किया गया। उसकी गणना इस प्रकार बनावी—असख्य शून्य चार+देश्य दो+शून्य एक बराबर सात शून्य। ये सात शून्य सूर्यकी किरणोंके मान रंगोंसे समन्वित वर दिये गये और आखिरी सृष्टि इन्हीं रंगोंका विस्तार मान ली गयी। इस प्रकार धीरे-धीरे शून्यके शानका परम आर तात्त्विक अर्थ मुला दिया गया, वह केवल एक निरर्थक पराणिक कल्पनामात्र बनकर रह गया। —ध० बी० भा०

शून्यचक्र—दे०—‘हठयोग’।

शून्यवाद—महायानको सामान्यतया दो दार्शनिक सम्प्रदायोंमें विभाजित किया जाता है—माध्यमिक (शून्य-वाद), विज्ञानवाद (योगाचार)। शून्यवादके सबसे प्रबल प्रतिपादक आचार्य नागार्जुन थे, जिन्होंने लगभग दूसरी ईसवी शतीके अन्तिम चरणमें अपना प्रख्यात ग्रन्थ ‘माध्यमिकशास्त्र’ लिखकर शून्यवादको प्रतिष्ठित किया। उन कारिकाओंमें उन्होंने उत्पत्ति, गति, दुःख, बन्धन, मोक्ष आदि सभी धारणाओंकी तर्क सहित परीक्षा कर यह सिद्ध किया है कि सभीमें विरोधी धर्मोंकी उपस्थिति है अतः सभी शून्य हैं। इसके लिए उन्होंने प्रख्यात अष्ट निषेधोंका विधान किया था, जिनमें उन्होंने प्रत्येक वस्तुको अनिरोध, अनुत्पाद, अनुच्छेद, अशाश्वत, अनेकार्थी, अनानार्थी, अनागमी और अनिगमी बताया था। प्रथम अध्यायकी प्रथम कारिकामें ही इन आठ निषेधात्मक स्वभावोंका उल्लेख करते हुए उन्होंने यह कहा था कि जो इन आठ निषेधोंसे परिचित हो जाता है वह कभी भी अतिवादोंका आश्रय नहीं ग्रहण करता और सदा मध्यम पथपर चलता है।

वस्तुतः इस शून्यका अर्थ हिन्दू दार्शनिकोंने अक्सर ‘सत्ताका अभाव’ किया है। शून्यवादी आचार्य इसे इस अर्थमें नहीं ग्रहण करते। वस्तुएँ आकाशकुसुमकी भाँति सत्ता-शून्य नहीं होतीं, पर वे नितान्त तात्त्विक भी नहीं होतीं, क्योंकि वे कारणोंपर निर्भर होती हैं और अनित्य होती हैं। नकारमें कोई वस्तु नहीं जो कारणोंपर आधारित न हो, अतः कोई वस्तु या धर्म स्वतन्त्र या निरपेक्ष नहीं, इसलिए उनका अपना कोई स्वभाव नहीं। यह दिखानेके बाद आचार्य नागार्जुन कार्य-कारणका भी अन्तर्विरोध दिखाते हैं। वे कहते हैं कि यदि कार्य और कारण भिन्न हैं तो इनका अर्थ यह है कि कारणके बिना भी कार्य सम्भव था। यदि उनमें भिन्नता नहीं तो एक ही वस्तुके कार्य और कारण दो नाम

देना उचित नहीं। फिर कोई वस्तु दूसरेमें उत्पन्न भी नहीं हो सकती, क्योंकि जब उस वस्तुका कोई धर्म नहीं तो वह दूसरी वस्तुको क्या उत्पन्न करेगी। इसी प्रकार शून्यवाद उत्पत्ति, गति, स्वभाव, धर्मका निषेध कर समस्त सृष्टिको अनन्त शून्यताकी चिर प्रवहमान् धारामात्र सिद्ध कर देता है।

प्रश्न यह है कि नव सभी शून्य है तो निर्वाण क्या है? क्यों प्राप्त किया जाय? कैसे प्राप्त किया जाय? नागार्जुनका कहना है कि न तो निर्वाण नसारसे परे कोई वस्तु है और न ससार निर्वाणसे परे; वस्तुतः भाव आन अभावके परामर्शके क्षयको ही निर्वाण कहते हैं। वह तो शून्यमें उलझी हुई गाँठ है, जो शून्यमें ही खुल जाती है। (विन्तारके लिए दे० बौद्धधर्म दर्शन आचार्य नरेन्द्र देव। शून्य शब्दके परवर्ती विक्रामके लिए दे०—‘शून्य’) —ध० बी० भा०

शृंगारकाल—हिन्दी साहित्यका रीतिकाल (दे०) ही शृंगारकाल कहलाता है। उत्तर-मध्यकालमें काव्यकी प्रधान प्रवृत्ति शृंगारकी है। लगभग सभी काव्यधाराओंमें शृंगारके दर्शन होते हैं। कवियोंके वर्णन शृंगारसे ओत प्रीत होनेके कारण इस युगकी शृंगारकालकी मञ्चा ढी गयी है। काव्यमें भावकी प्रधानताकी दृष्टिसे जो हिन्दी साहित्यका काल-विभाजन है, उसमें वीर, भक्ति और शृंगार ही अधिक उपयुक्त नाम कुछ विद्वानोंको मान्य हैं। शृंगारिक काव्यके विविध अंगोंका विस्तार इस कालके साहित्यमें देखा जाता है। साहित्यमें शृंगार-वर्णनकी प्रमुख प्रवृत्ति, इस नामकी यथार्थता सिद्ध करती है। —म० मि०

शृंगार रस—शब्दार्थकी दृष्टिसे शृंगार ‘कामोद्रेक’ अथवा ‘कामवृद्धिकी प्राप्ति’का चेतक है। शृंगारमें दो शब्द मिले हैं—शृंग तथा आर। ‘शृंग’का अर्थ है कामोद्रेक अथवा कामकी वृद्धि। ‘आर’ गत्यर्थ ‘ऋ’ धातुसे बना है, जिसका अर्थ यहाँ है प्राप्ति। अतएव, शृंगारका अर्थ हुआ ‘कामवृद्धिकी प्राप्ति’ (२० म०, पृ० १७९)। अतएव जो रचना मानव-हृदयकी मधुरतम भूख, कामको उत्त्थित एवं परिपूरित करेगी, वह शृंगार रसकी रचना कही जायगी। विश्व साहित्यका एक अत्यन्त विस्तृत परिमाण इस हृदया-वर्जक रसकी मन्दाकिनीमें ओत-प्रीत है। भरत मुनिने ‘नाट्यशास्त्र’के छठे अध्यायमें कहा है—‘शृंगार रस रति स्थायी भावसे उद्भूत होता है। उसका वेश उज्ज्वल है। ससारमें जो कुछ पवित्र, उज्ज्वल एवं दर्शनीय है, वह शृंगारसे उपमित होता है। उज्ज्वल वेशवाला शृंगारवान् कहा जाता है। जैसे पुरुषोंके नाम मोक्ष, कुल तथा आचारसे उत्पन्न एवं आपोपदेशसे सिद्ध हुआ करते हैं, वैसे ही इन रसों, भावों तथा नाटकाश्रित पदार्थोंके नाम भी आपोपदेशसे सिद्ध तथा आचारसे बनते हैं इसी प्रकार मनोहर तथा उज्ज्वल वेश होनेमें इस रसका नाम शृंगार पड़ा है। यह स्त्री-पुरुषके माध्यमसे उत्पन्न होता है तथा उत्तम यौवनकी प्रकृतिके अनुकूल है। ‘साहित्यदर्पण’में विश्वनाथने शृंगारकी परिमाणा दी है—‘शृंग हि मन्मथोद्गोदस्तदा-गमनहेतुक। उत्तमप्रकृतिप्रायो रस शृंगार इष्यते।’ (३ १८३), अर्थात् कामके विकसित होनेको शृंग कहते

है। उसकी उत्पत्तिका कारण, अधिकांश उत्तम प्रकृतिते युक्त, रस शृंगार कहलाता है।

उपर्युक्त उद्धरणोंसे शृंगार रसका सम्यक् स्वरूप उन्मीलित हो जाता है। आचार्योंने शृंगारको मनुष्यकी सबसे प्रिय भूख 'काम'से सम्बद्ध करके उसकी प्रकृतिको पवित्र, उज्ज्वल एवं दर्शनीय कथित किया है। 'शतपथ-ब्राह्मण'में कहा गया है कि विश्वकर्मा प्रजापति आरम्भमें एक था, किन्तु उसका अकेले मन नहीं लगा, अतएव उसने अपनेकी ही स्त्री एवं पुरुषके रूपमें विभक्त कर दिया। वास्तवमें यह कथन कामके सर्वातिशायी महत्त्वको आलोकित करता है। भारतीय साहित्याचार्योंने काव्यगत रसोंमें शृंगारको मूर्धन्य स्थानपर प्रतिष्ठित कर यथार्थवादी भूमिका ग्रहण करनेका अमोघ साहस प्रदर्शित किया है। विश्वनाथने 'उत्तम प्रकृति'से संयुक्त वताकर शृंगार अथवा काम चित्रणको कोरी विलासगमित कामुकतासे वचा लिया है। प्रकृतिवादी शृंगारको आद्य रस मानते हैं और भोजराजने 'शृंगारप्रकाश'में शृंगारको आस्वादनीयताकी दृष्टिसे एकमात्र रस स्वीकार किया है—'शृंगारमेव रसनाद्र-समामनाम।' शृंगारके देवता विष्णु माने गये हैं जो अपनी अनन्तशक्ति रमाके साथ रमण करते हुए लोका पालन करते हैं और इसीलिए उसका वर्ण दयाम कहा गया है।

शृंगारका स्थायी भाव 'रति' है। भोजराजके अनुसार—'मनोनुकूलेष्वर्थे सुखसंवेदन रति', अर्थात् मनके अनुकूल विषयोंमें सुखका अनुभव करना 'रति' है। विश्वनाथने भी रतिते यही अर्थ ग्रहण किया है—'रतिर्मनोनुकूलस्य मनस प्रवणायितम्'। लेकिन अन्य आचार्योंने 'रति'को शृंगार रसके सन्दर्भमें, स्त्री-पुरुषके एक-दूसरेके प्रति नैसर्गिकी आसक्तिके रूपमें ही ग्रहण किया है। अतः स्त्री-पुरुष जब एक दूसरेके मनोनुकूल हों, परिपूर्ण आनन्दका उपभोग करें या उनका रतिभाव पूर्णतया अस्फुट हो जाय, तब वह शृंगार रस कहलायेगा—'यूनों परस्पर परिपूर्ण प्रमोद सम्यक्सम्पूर्णरतिभावो वा शृंगार।' (र०त० - ६। विशेष व्याख्याके लिए दे०—'रति'।

नायक-नायिकाका एक-दूसरेमें अनुरक्त रहना आदर्श शृंगारके लिए स्पष्टणीय है। यदि उनमेंसे एकको रति या प्रमोद अधिक हो या न्यून हो या एकमें विलकुल हो ही नहीं, तो परिपूर्णताका अभाव होनेसे वहाँ रस नहीं माना जायगा, प्रत्युत वह रसभास होगा—'यूनोरेकत्र प्रमोदस्य रतेर्वाधिक्ये न्यूनताया व्यतिरेके वा परिपूर्तेरभावात् रसभासत्वमिति।' (वही वही)।

रसमें अनौचित्य होनेपर 'रसभास' माना जाता है। उपनायक अर्थात् अन्य पुरुषमें अथवा अनेक पुरुषोंमें नायिकाकी रति होना, नदी आदि निरिन्द्रियोंमें सम्भोगका आरोप करना, पशु-पक्षियोंके प्रेमका वर्णन करना, पुरुषली आदिमें अनुराग, नायक-नायिकामें अनुभयनिष्ठ रति, नीच व्यक्तिमें प्रेम होना इत्यादि शृंगार रसके रसभास कहे जाते हैं।

विभावादिकों द्वारा रतिभावके पूर्णतया इस प्रकार रस्यमान होनेपर कि मन उसमें विश्राम कर सके, शृंगार रसकी निष्पत्ति होती है—'भावविभावानुभावव्यभिचारि-

भावैर्मनो विश्रामो यत्र क्रियते स वा रस' (र०त० ६)।

'साहित्यदर्पण'के अनुसार, पराई स्त्री तथा अनुराग-शून्य वेश्याको छोड़कर अन्य नायिकाएँ तथा 'दक्षिण' इत्यादि नायक शृंगारके आलम्बन-विभाव हैं, चन्द्रमा, चन्दन, अमर इत्यादि उद्दीपन-विभाव हैं, अथवा उग्रता, आलस्य एवं जुगुप्साको छोड़कर अन्य निर्वेदादि इसके व्यभिचारी भाव हैं। यहाँ यह सरणीय है कि भीमराज जैसे कतिपय आचार्योंका अभिमत है कि ये वधित सचारी भाव भी शृंगारमें सन्निविष्ट हो सकते हैं। प्रेमपूर्ण आलाप, स्नेहसिक्त चेष्टाएँ, लुम्बन, परिरम्भण, स्वेद, कम्प, रोमाञ्च इत्यादि अनेक अनुभाव हैं, जो रतिके उद्बोधकी व्यञ्जना करते हैं।

साहित्यमें इस रतिके दो रूप चित्रित किये गये दृष्टोचर होते हैं। पहला और अधिक लोकप्रिय स्वरूप वह है जो पार्थिव नर नारियोंकी प्रणयलीलाओंके चित्रणसे परिपूर्ण है। इस कोटिका शृंगार 'लौकिक' कहलाता है, क्योंकि इसके आलम्बन सामान्य स्त्री पुरुष होते हैं। दूसरा स्वरूप वह है जिसमें अनुरागका आलम्बन कोई पार्थिव प्राणी न होकर, कोई इष्टदेव, भगवान् या परमात्मा हुआ करता है। कबीर, दादू आदि निर्गुणोपासक सन्तोंने 'रामभरतार'के लिए जो मिलन-विरहके गीत गाये हैं, वह इसी जातिका शृंगार है। इसे 'अलौकिक' अथवा 'आध्यात्मिक' शृंगार कहते हैं। आधुनिक कालमें कवीन्द्र रवीन्द्र तथा महादेवी वर्मा प्रभृति कवियोंने अलौकिक शृंगारकी रचनाएँ की हैं। सुर आदि कृष्णोपासक कवियोंने जिस शृंगारका वर्णन किया है, वह दिव्य शृंगार कहा जाता है तथा आचार्योंने वहाँ उज्ज्वल-रस माना है। कृष्ण-लीलाओंका आध्यात्मिक अर्थ लगाया गया है और इस दृष्टिसे उनका चित्रण अलौकिक किंवा आध्यात्मिक शृंगारकी श्रेणीमें समाविष्ट हो सकता है।

मनुष्यकी कामभावनाको दुलरानेवाला शृंगार रस मनोवैज्ञानिक दृष्टिसे अत्यन्त महत्त्व रखता है। आधुनिक मन-शास्त्रियोंने कामको जीवनकी मूलभूत संचालिका वृत्ति माना है। फ्रायडके अनुसार काम-वासना (लिबिडो) मनुष्यमें जन्म-जात है और सभ्यता, मस्कृति इत्यादिमें उसीकी परिमार्जित अभिव्यक्ति होती है। विल ड्यरष्ट जैसे मनस्तत्त्वविदोंका कथन है कि सयोगेच्छा मानवकी मौलिक प्रवृत्ति है तथा वह सदा पूर्णत्वप्राप्तिकी कामनामें अपने अर्द्धांशकी खोज किया करता है। ऋग्वेदमें भी कामकी मनका प्राथमिक विकार कहा गया है—'कामस्तदग्रे समवर्त्ततोपि मनसो रेत प्रथम तदासीत।' शृंगार जीवनकी इसी न्यायिका वृत्तिपर शासन करता है और उसकी मानसिक तुष्टिका विधान कर मनुष्यको अनाचार दुराचारसे बचानेकी अदृश्य योजना करता है। प्रसिद्ध समीक्षाशास्त्री रिचर्ड्सका कथन है कि जिस मनोवेगकी तुष्टिसे अधिकाधिक अन्य मनोवेगोंकी भी सन्तोष लाभ होता है, वही मूल्यवान् है तथा उसीका चित्रण काव्यमें ग्राह्य है। इस दृष्टिसे शृंगार रसका मानसिक सन्तुलन या सामन्त्यके हेतु अतीव महत्त्व है, क्योंकि इसका सम्बन्ध उस प्रबल भाव-प्रणालीसे है, जो अनेक अन्य वेगोंको अपनेमें समाहित

किये हुए हैं।

हृदयना, व्यापकता आदिके कारण शृंगारको 'रसराज' कहा गया है। आनन्दवर्धनने 'ध्वन्यालोक'में कहा है कि शृंगार रस समस्त रसारी प्राणियोंके अनुभवका विषय होनेके कारण कमनीयताकी दृष्टिसे प्रधान है तथा इसके वर्णनमें कविको अत्यन्त सावधान एवं प्रयत्नवान् होना चाहिये। हिन्दीके आचार्य देवका नो कहना है कि नौ रसोंका कथन करना प्रमाद है, क्योंकि शृंगार ही सकल रसोंका मूल है। शृंगारके साथ हास्य, वीर एवं अद्भुत रसोंका मैत्रीभाव माना गया है तथा वीभत्स, करुण, रौद्र, भयानक तथा शान्त इसके विरोधी रस समझे जाते हैं, यद्यपि आचार्योंने विरोध-परिहारकी व्यवस्था की है।

शृंगार रसके दो भेद—सन्मोग-शृंगार अथवा सयोग-शृंगार और विप्रलम्भ-शृंगार अथवा वियोग-शृंगार होते हैं (दि०)।

हिन्दी साहित्यमें प्रारम्भसे ही शृंगारकी सरस धारा प्रवाहित रही है। यों तो रानोग्रन्थोंमें शृंगारी चित्रण उपलब्ध होते हैं, पर शृंगारका उन्मुक्त प्रवाह विद्यापतिकी पदावलीमें ही सवने पहले प्रवाहित हुआ है। सौन्दर्य एवं प्रेमके विलासपूर्ण चित्रोंसे पदावली ओत-प्रोत है। नख सिख, वय सन्धि इत्यादिके वर्णनमें परम्परा-भुक्त उपमानोंका प्रचुर प्रयोग होनेपर भी, कविका स्वतन्त्र निरीक्षण तथा उसकी रसलिप्सु चेतनाके असन्दिग्ध दर्शन होते हैं। सन्मोगचित्रोंमें विलासिताकी स्पष्ट रन्ध्र आती है, तथापि प्रेमविह्वलता, लालसा, अतृप्ति, सम्मिलन-सुखकी तल्लीनता एवं आत्म-विरागिता इत्यादिकी जैसी मर्मस्पर्शी विवृति पदावलीमें मिलती है, वह सर्वथा अमिनन्दनीय है। विप्रलम्भ-वर्णनमें विद्यापतिने स्थूल ऐन्द्रियताका परित्याग कर नायिकाओंके प्राणोंकी भीतरी सिहरनको उन्मीलित किया है। काव्यशास्त्र तथा कामशास्त्रका प्रभूत प्रभाव पदावलीमें लक्षित होता है। 'गीतगोविन्द'का सा गहरा माधुर्य यदि हिन्दी साहित्यमें कहीं उपलब्ध है, तो वह विद्यापतिमें ही। कवीर, डाढ़ इत्यादि सन्तोंकी रचनाओंमें शृंगार पार्थिवतासे विमुख होकर आध्यात्मिकताकी ओर उन्मुख हो गया है। जायसीका शृंगार निराले ढगका है, क्योंकि 'पद्मावत'में एक लौकिक प्रेमकथाको आध्यात्मिक प्रेमके विकास एवं परिणति-पर घटानेका उद्योग किया गया है। लौकिक धरातलपर बढ़ता हुआ भी 'पद्मावत'का प्रेम प्रवाह अलौकिक संकेतोंसे परिपूर्ण है। अथ च रतनसेन और पद्मावतीके सन्मोग-वर्णनमें जो मादक विलासिता समाविष्ट हो गयी है, उसमें भी जायसीकी स्पष्ट सोद्देश्यता यथेष्ट रसचवर्णोंमें बाधा पहुँचाती प्रतीत होती है। 'पद्मावत'के शृंगार-वर्णनमें नागमतीका वियोग अवश्य विशुद्ध लौकिक रसका परिपोषण करता है, तथापि जायसी मूलतः माधक है, शृंगारी नहीं। सूर इत्यादि भक्त कवियोंने अपने उपास्य कृष्णकी प्रेम लीलाओंका गान किया है। जहाँ विद्यापति एवं जायसी नायिकाओंके नखसिख वर्णनमें ही सम्पूर्ण कौशल नियोजित कर देते हैं, वहीं सूर कृष्णके सौन्दर्यकी बार-बार चित्रित करनेमें अपनेको कुतकाम मानते हैं। वस्तुतः गोपियोंकी सम्पूर्ण आसक्ति कृष्णके रूपपर ही केन्द्रित है तथा कवि अपूर्व

नमन्यतापूर्वक उस रूप-सुषमाका गान करता है। सन्मोग-सुखका जैसा मादक एवं विलासमय चित्रण सूरने किया है, उतना ही मर्मस्पर्शी चित्रण वियोगका किया है। कामशास्त्रीय प्रभाव भी लक्षित होता है, तथापि प्रेमविद्ध हृदयकी जितनी अगणित वृत्तियोंका अकन सूरने किया है, स्वाभाविकताके साथ सुरसताका जैसा मञ्जुल मिश्रण किया है, वह हिन्दी साहित्यमें अन्यत्र उपलब्ध नहीं है। अनुराग लीलाओंकी अलौकिकताका बार-बार निर्देश कर सूरने सम्पूर्ण शृंगार-वर्णनको नखमुच उज्ज्वल रसमें परिणत कर दिया है।

रीतिकालीन कवियोंके शृंगार-वर्णनपर युगकी विलासिता तथा संस्कृतके काव्यशास्त्रका प्रभाव पड़ा है तथा जो शृंगार भक्तियुगमें भावनाके मधुर सौरभसे ओत-प्रोत था, वह कामुक विलासिताका प्रशस्तिगान करने लग गया। यद्यपि राधाकृष्ण अब भी आलम्बनरूपमें गृहीत रहे, पर परकीयाओं तथा खण्डिताओंकी वाद-सी आ गयी और स्वाभाविकताका स्थान कृत्रिमताने ले लिया। तथापि, सौन्दर्य एवं प्रेमके मार्मिक चित्र भी इन कवियोंने अकन किये हैं। नायिका-भेद-कथनके व्याजसे केशव, मतिराम, देव तथा अन्य परिवर्ती आचार्य कवियोंने अत्यन्त सरस पद्योंकी रचना की है, जिसमें सन्मोग एवं विप्रलम्भ-शृंगारकी ललित एवं हृदयस्पर्शी धारा प्रवाहित हुई है। विहारीकी सतसई समस्त शृंगार-साहित्यका भूषण है तथा हावों एवं अनुभावोंकी जैसी रमणीय योजना उसमें हुई है, उससे विहारीकी रसिकता एवं अवेषण, दोनोंका उन्मीलन होता है। घनानन्द, बोधा इत्यादि रीतियुक्त कवियोंने प्रेमकी पीरकी बड़ी अनुभूतिपूर्ण व्यञ्जना की है। कुल मिलाकर, कहा जा सकता है कि रीतियुगीन शृंगार आमुष्मिकतासे विव्रोह कर धरतीपर आ गया है और पार्थिव प्रेमकी सम्पूर्ण श्यामलता एवं उज्ज्वलता, विलासिता एवं नैसर्गिकता, कुरूपता एवं कमनीयता उसमें एक साथ प्रतिफलित हुई है। छायावादी युगमें शृंगार पुनः स्थूल धरातलने उठकर सूक्ष्म हो गया है और सौन्दर्य एवं प्रेमकी वायवी, कोमल एवं सन्म्रमयी मूर्तियाँ अकन हुई हैं। परिवर्ती साहित्य फ्रायडके कामवादने स्पष्ट प्रभावित दीखता है, परन्तु वर्तमान युगके साहित्यमें मानव मनकी सूक्ष्म तथा मधुर अभिव्यक्ति प्रभावशील रूपमें की जा रही है, अतः शृंगारिक भावना भी अधिक विषम तथा विविध रूपमें व्यञ्जित हो रही है।

—र०ति०

शृंगाल-उलट्वाँसियोंमें निरन्तर सिंहको वासनायुक्त मनका और शृंगालको शानवान् मनका प्रतीक मानकर शृंगाल द्वारा सिंहका मक्षण दिखाया गया है—'निति निति सिवाला सिंह सम जुझन' (चर्यापद ३३)। 'निति उठि स्याल स्वंध सम जूझै' (क०-त्र०)। —ध० वी० भा०

शेर-उर्दू कवितामें कोई एक छन्द शेर कहलाता है। इसमें दो मिसरे (चरण) होते हैं, जो एक ही वजन(माप)के होते हैं और उनका विषय भी आपसमें सम्बन्धित होता है। प्रायः यह शेर अर्धकी दृष्टिसे अपनेमें पूर्ण होता है और एक प्रकारसे मुक्तक कहा जा सकता है, क्योंकि इसके लिए पूर्वापर प्रसंगकी अनिवार्य अपेक्षा नहीं होती। —ममी०

शैतान-इसलाम धर्ममें शैतानको भ्रममें डालनेवाला, वहकानेवाला कहा गया है, जो आत्माको परमात्मासे विमुख करता है। जायसीने 'अखरावट'में लिखा है—'पुनि इश्लीस सचारेउ, डरत रहैं सब कोइ।' यह इश्लीस ही शैतान है। सूफी साधक जीलीने बताया है कि यह सभी बुराइयों की उत्पत्तिका कारण है। सूफी साधक इसकी आवश्यकता को स्वीकार करते हैं। उनका कहना है कि यह इश्लीम उनका तो विनाश करता है, जो सतर्क नहीं रहते, लेकिन परमात्मामें प्रेम करनेवालोंका वह मुक्तिदाता है, क्योंकि बुराइयोंसे युक्त वह उनके साथ अगर नहीं रहता तो वे अपनी पवित्रताके गर्व और अहंकारसे भर जाते। जायसीके 'पद्मावत'में 'राघवदूत सोई सैतानू' कहा गया है। यद्यपि कुछ विद्वानोंके मतमें 'पद्मावत'का यह अंश प्रक्षिप्त है, फिर भी इससे यह तो पता चल ही जाता है कि शैतानको सूफी 'राघव-चेतन'की तरह वहकानेवाला मानते हैं।

—रा० पू० ति०

शैली-शैली अंग्रेजी 'स्टाइल'का अनुवाद है और अंग्रेजी साहित्यके प्रभावसे हिन्दीमें आया है। प्राचीन साहित्यशास्त्रमें शैलीसे मिलते जुलते अर्थको देनेवाला एक शब्द प्रयुक्त हुआ है—रीति। 'काव्यालंकारसूत्र'के लेखक आचार्य वामनने रीतिको 'विशिष्टपद रचना' कहकर परिभाषित किया है। इस परिभाषामें 'विशिष्ट' शब्दका अर्थ है गुण युक्त। आचार्य वामन रीतिको काव्यकी आत्मा मानते हैं। उनके अनुसार रीतियोंके तीन रूप हैं—वैदर्भा, गौडीया और पाचाली। वैदर्भा रीतिमें, वामनके अनुसार, ओज, प्रसाद आदि समस्त गुण रहते हैं। गौडी रीतिके प्रधान गुण ओज और कान्ति हैं और पाचालीके मधुरता और सुकुमारता। वामनके मतमें वैदर्भा रीति ही सर्वथा श्रेष्ठ है। दूसरे आचार्योंने उक्त रीतियोंके दूसरे प्रकारके वर्णन दिये हैं। कुछ आचार्योंने यह भी निर्देश करनेकी कोशिश की है कि किस प्रकारके वर्णों आदिके प्रयोगसे विशेष रीति अस्तित्वमें आती है। रीतियोंके ये व्याख्यान यह संकेत देते हैं मानों रीतिस्वका प्रमुख आधार विशिष्ट पदयोजना हो। यहाँ एक बात और लक्षित करनेकी है—वामन आदिके मतमें रीति अच्छे लेखनका ही धर्म है। इसका मतलब यह हुआ कि घटिया रचनामें रीतिकी उपस्थिति नहीं होती।

क्या इसी प्रकार यह माना जाना चाहिये कि शैली नामक तत्त्व अच्छी रचनाओंमें ही उपस्थित रहता है? क्या खराब लेखकोंमें शैलीका अभाव रहता है? यदि यह माना जाय कि शैली एक स्पष्टणीय गुण है, तो कहना होगा कि अच्छे लेखक ही अच्छे शैलीवार भी होते हैं। प्रसिद्ध यूनानी विचारक अफलातून या प्लेटोका यही मत है—'जब विचारको तात्त्विक रूपाकार दे दिया जाता है तो शैलीका उदय होता है।' प्रसिद्ध फ्रान्सीसी उपन्यासकार स्तान्यालने भी शैलीको अच्छी रचनाका गुण मानते हुए उसका विवेचन किया है। उसके विचारमें 'शैलीका अस्तित्व इसमें निहित है कि दिये हुए विचारके साथ उन मंत्र परिस्थितियोंको जोड़ दिया जाय जो कि उम विचारके अभिमत प्रभावको सम्पूर्णतामें उत्पन्न करनेवाली हैं।' इससे

मिलता-जुलता ही बर्नार्ड शॉका यह विचार है कि 'प्रभावपूर्ण अभिव्यक्ति ही शैलीका अर्थ और इति है।'।

यहाँ प्रश्न उठता है—यह हम कैसे जान सकते हैं कि कोई रचना सम्पूर्ण अभीष्ट प्रभावकी उत्पन्न कर रही है या नहीं? इस प्रश्नपर गम्भीरतासे विचार करनेपर जान पड़ता है कि किसी रचनाकी शैलीको उस रचनासे पृथक् करके मूल्यांकनका विषय नहीं बनाया जा सकता। हमारी समझमें, शैलीको एक गुण मानते हुए, उसकी परिभाषा इस प्रकार करनी चाहिये—'शैली अनुभूत विषयवस्तुको सजानेके उन तरीकोंका नाम है जो उस विषयवस्तुकी अभिव्यक्तिको सुन्दर एवं प्रभावपूर्ण बनाते हैं।' इस दृष्टिमें देखनेपर यह जान पड़ेगा कि शैली न तो केवल अनुभूत विषयवस्तुका धर्म है और न कहनेके तरीकेका ही। शैलीकी आत्मा मुख्यतः वे सम्बन्ध हैं, जिनके ढाँचेमें अनुभूत विषयवस्तुको समाहित या व्यवस्थित किया जाता है। विषयवस्तुमें उक्त सम्बन्धकी स्थापना रसकी उत्पत्तिके लिए की जाती है। काव्य-साहित्यकी रसात्मकताको उसके प्रभावसे अलग नहीं किया जा सकता। जिस विभावात्मक विषयवस्तुको साहित्यकार सँजोकर पाठकोंके सामने रखता है उसमें प्रभाव या रसके उत्पादनकी क्षमता निहित रहती है। किन्तु यह क्षमता सम्बद्ध विषयवस्तुका ही धर्म है। साहित्यकार अनुभूत विषयवस्तुको नये सम्बन्धोंमें ग्रथित करके उसमें नये प्रभाव उत्पन्न करनेकी क्षमता स्थापित कर देता है। इस प्रकारकी क्षमता उत्पन्न करनेके उत्पादन ही शैलीके मूल तत्त्व होते हैं।

विभिन्न रचनाएँ जिन प्रभावोंकी उत्पन्न करती हैं वे भिन्न-भिन्न कोटियोंके होते हैं, फलतः शैलियाँ भी भिन्न होती हैं। एक प्रकारकी शैली हमारे मनपर कोमल स्नेह अथवा नाजुक्त सौन्दर्यकी छाप छोड़ती है, तो दूसरी उदात्त गरिमाकी। कभी-कभी शैलीकारका उद्देश्य केवल चित्र खन्ने करना होता है, जिनके अनुचिन्तनमें कोई तीखा या गहरा रागात्मक आलोचन न रहते हुए भी बुद्धि चमत्कृत हो जाती है। ऐसे काव्यके उदाहरण विद्यारीकी 'सतसई' तथा उर्दू काव्यमें बहुतसे मिल सकेंगे। कालिदास जैसे महा-कविकी रचनाओंमें अनेक शैलियाँ भी पायी जाती हैं। 'रघुवंश'के प्रथम सर्गकी शैली एक है और रघुकी दिग्विजय-का वर्णन करनेवाले चौथे सर्गकी दूसरी। —दे० रा०

शैवमत-शिवको ही परमेश्वर माननेवालोंको शैव कहा जाता है और उनके धर्मको शैवमत। शिवका अर्थ है शुभ या कल्याण।

पुरा कालमें प्रकृतिके भयावह और ध्वंसकारी दृश्योंको देखकर मनुष्यने भयंकर रव करनेवाले अर्थात् रुद्रमें विश्वास किया और उसको विश्वव्याप्त माना। उसने उसके गुणों या रुद्रों या रुद्रीयोंकी भी कल्पना की, जो कम रव करनेवाले थे। पर मनुष्य विश्वव्यापिनी शक्तिको मात्र भयंकर न मान सका। भयंकर दृश्य उसको उस शक्तिके कोपमात्र लगे। अतः उसने शिव या कल्याणकारी परमेश्वरकी कल्पना की। प्राचीन भारतमें इस प्रकार रुद्र या शिवको ईश्वर माना गया। शिवके ही अर्थमें अंकर और शम्भु शब्द हैं। यजुर्वेदका अतन्द्रीय अयाय, नैत्तिरीय आरण्यक और



‘शेनाश्वनरोपनिषद्’मं रुद्र वा शिवको परमेश्वर माना गया है। पर पशुपतिका स्वरूप इनमें निर्दिष्ट नहीं है। ‘अथर्व-शिरन्’ उपनिषदमें सर्वप्रथम पाशुपत, पशु, पाश आदि पारिभाषिक शब्दोंका उल्लेख मिलता है। ‘महाभारत’ में नादेश्वरोंके चार मत बतलाये गये हैं—शैव, पाशुपत, काल्डमन और कापालिक। बानुनाचार्यने काल्डमनको कालानुस्र कहा है। इन चार सम्प्रदायोंके मूल ग्रन्थोंको शैवागम कहते हैं, जिनमें कुछ वैदिक हैं और कुछ अवैदिक। वर्तमान खोजोंके अनुसार हरप्पा और मोहेनजोदड़ोकी सन्ध्या शैव ही थी। इससे अवैदिक शैव मतकी प्राचीनता सिद्ध होती है।

उपर्युक्त चार मतोंमें कापालिक और कालानुस्र रुद्र रूपमें ही परमेश्वरको लेते हैं। ये वाममार्गी हैं और इनकी मान्यताएँ अत्यन्त वैभक्त हैं। पाचरात्रका विकास हो जानेपर पाशुपत मतका विकास हुआ। इसका नस्थापक लकुलीश था। उसने लकुलीश अर्थात् लकुटधारीके रूपमें परमेश्वरको माना। इन मतोंमें रुद्र रूपकी ही प्रधानता है। इनकी प्रतिक्रियाके फलस्वरूप और शंकराचार्यके अद्वैतवादने प्रभावित होकर नवीं शती ईसवीमें काश्मीर शैव मतका आविर्भाव हुआ जिसमें शिव रूपको प्रधानता दी गयी और सत्य, शिव तथा सुन्दरका एकमेक हो गया। ११वीं शतीमें इस अद्वैतवादके विरोधमें भी लिगायन या वीर शैवमतका उद्भव हुआ, जिनका दर्शन शक्तिविशिष्टा-द्वैतवादके नामसे प्रसिद्ध है।

कापालिक ६ मुद्रिकाओंको जानता है और उनका प्रयोग करता है। ६ मुद्रिकाएँ ये हैं—कण्ठहार, आमृषण, कर्णाभृषण, चूडामणि, भस्म तथा यज्ञोपवीत। कालामुखोंका कहना है कि लौकिक और पारलौकिक सभी कामनाओंको प्राप्त करनेका साधन है—कपालमें भोजन करना, शक्ती राखको शरीरपर मलना, उन राखोंको खाना, लाठी रखना, शराबका कोई वर्जन रखना और उसपर बैठे हुए ईश्वरको पूजना। स्पष्ट है कि इन वाममार्गीको नन्दा शैवमत नहीं कहा जा सकता।

शैवमतके प्रधानतया चार सम्प्रदाय माने जाते हैं—पाशुपत, शैवसिद्धान्त, काश्मीर शैवमत और वीर शैवमत। पहलेका केन्द्र गुजरात और राजपूताना, दूसरेका तमिल देश, तीसरेका काश्मीर और चौथेका कर्नाटक है।

पाशुपतका मूल सूत्रग्रन्थ महेश्वररचित ‘पाशुपतसूत्र’ है, जिसपर कौण्टिन्यूइत पञ्चाशों भाष्य हैं। इसके अनुसार पाँच पदार्थ हैं—कार्य, कारण, योग, विधि और दुःखान्त। जीव और जड़को कार्य कहते हैं। परमात्माको कारण कहा जाता है। इसकी शान्तीय नशा पति है, जैसे जीवकी पशु है और जड़की पाश है। चित्त द्वारा पशु और पतिके मयोगको योग कहते हैं। पतिको प्राप्त करानेवाले मार्गको विधि कहते हैं। साधकको पतिकी पूजाके समय हँसना, गाना, नाचना, जीम और तातुके नयोगसे बँधकी आवाजके समान हुड़ हुड़ शब्द करना, नमस्कार आदि करना विधि है। दुःखोंकी आत्यन्तिक निवृत्ति दुःखान्त या मोक्ष है। स्पष्ट है कि पाशुपतमत भी कापालिकों और कालानुस्रोंके मतोंकी गति अतिमार्गी है।

शैवसिद्धान्तके मान्य ग्रन्थ तमिलमें हैं। इसमें पति, पशु और पाश, इन तीन परम तत्त्वोंको माना गया है। पति ईश्वर है। जीव पशु है, वह अश्व और अणु है। पाश चार प्रकारके हैं—मल, कर्म, माया और रोधशक्ति। पशु पतिके शक्तिपातमें, अर्थात् अनुग्रहमें, पाशरहित होता है। यही उन्मत्तकी मुक्तावस्था है।

काश्मीर शैवमत अद्वैतवाद है। इसमें और अद्वैत-वेदान्तमें इनका अन्तर है कि अद्वैतवादके ब्रह्मार्थ कर्तृत्व नहीं है, जब कि काश्मीर शैवमतके परमेश्वरमें है। अद्वैतवाद ज्ञानमार्ग है, उसमें भक्तिका समन्वय ज्ञानसे नहीं होता है। काश्मीर शैवमतमें ज्ञान और भक्तिका समन्वय है। काश्मीर शैवमत विवतवाद और परिणामवाद न मानकर स्वातन्त्र्यवाद या आभासवाद मानता है, जिसके अनुसार परमेश्वरकी स्वातन्त्र्यशक्तिके कारण बिना विम्बके ही जगद्रूपका प्रतिविम्ब स्वतः उत्पन्न होता है।

काश्मीर शैवमतकी दो शाखाएँ हैं—स्पन्दशास्त्र और प्रत्यभिज्ञाशास्त्र। पहलेके मुख्य ग्रन्थ वसुगुप्तके ‘शिवसूत्र’ और ‘स्पन्दकारिका’ हैं, दूसरेके सोमानन्दकृत ‘शिववर्ण’, उत्पलाचार्यकृत ‘ईश्वरप्रत्यभिज्ञाकारिका’ और अभिनवगुप्तरचित ‘ईश्वरप्रत्यभिज्ञाकारिकाविमर्शिणी’ और ‘तत्त्वालोक’ हैं। दोनों शाखाओंका तत्त्ववाद एक ही है, जो शाक्त तत्त्ववादमें विलकुल मिलता-जुलता है। दोनोंमें अन्तर यह है कि स्पन्दमतमें ईश्वराद्वयकी अनुभूतिका मार्ग ईश्वर-दर्शन और तद्द्वारा मलनिवारण है, जब कि प्रत्यभिज्ञामतमें वह मार्ग ईश्वरके रूपमें अपनी ही प्रत्यभिज्ञा है। दोनोंके दर्शनको त्रिकदर्शन या ईश्वराद्वयवाद भी कहते हैं।

वीर शैवमतका नस्थापक वसव है। इस मतके मान्य ग्रन्थ ब्रह्मसूत्रपर ‘श्रीकरभाष्य’ और ‘सिद्धान्तशिखामणि’ हैं। इसकी दार्शनिक दृष्टि विशिष्टाद्वैतवाद (दि०) है। इनमें स्थूलचिद्रूपचिच्छक्ति विशिष्टजीव और सूक्ष्म चिद्रूपचिद्रूप शिवका अद्वैत है। परम तत्त्व शिव पूर्णहन्तारूप या पूर्णस्वातन्त्र्यरूप है। उनकी परिभाषिकी सद्भा ‘स्थूल’ है। इस मतको लिगायत भी कहते हैं, क्योंकि इसके अनुयायी शिवलिंग पूजते हैं और पहने भी रहते हैं।

शैवों और वैष्णवोंमें हिन्दीके उद्भवके समयमें बड़ा द्वन्द्व युद्ध चलता था। हिन्दी साहित्यकी इस बातका श्रेय है कि उसने इनके द्वन्द्वको समाप्त कर दिया और शिव तथा विष्णुकी अनन्य ठहराया। गोस्वामी तुलसीदासने इस कार्यको बड़े दायित्वपूर्ण ढंगसे निभाया। सभी शैव सम्प्रदायोंमें काश्मीर शैवमतका ही अधिक प्रभाव हिन्दीपर लक्षित होता है। ज्ञान और भक्ति तथा कर्मके समन्वयका सिद्धान्त हिन्दीके सगुण-मन्तोंको ही नहीं, वरन् आज तकके अधिकांश हिन्दीके मन्तोंको मान्य है, इसका बहुत-कुछ कारण काश्मीर शैवमत है। वर्तमान युगमें अभिनवगुप्तके ध्वनिवादका हिन्दीके आलोचना-साहित्यपर पर्याप्त प्रभाव पड़ा है। त्वदेशी सौन्दर्यशास्त्र अभी अभिनवगुप्तके सिद्धान्तसे आगे नहीं बढ़ा है, यह कहनेमें जरा-सी भी अतिशयोक्ति नहीं जान पड़ती। इस सौन्दर्यशास्त्रकी दार्शनिक पृष्ठभूमि काश्मीर शैवमत ही है। द्वे०—‘ज्ञातमन’।

[महायुग ग्रन्थ—(१) वैष्णविज्म, शैविज्म एण्ड

माइनर रिलीजन्स रामकृष्ण गोपाल भण्डारकर । (२) राधाकृष्णन् द्वारा सम्पादित हिस्ट्री ऑफ फिलॉसफी ईस्टर्न एण्ड वेस्टर्न, प्रथम भाग । (३) भारतीय दर्शन बलदेव उपाध्याय ।] —सं० ला० पा०

**शैवागम**—शैवमतके प्रतिपादक शास्त्र । उपागमोंको लेकर इनकी सख्या २०० तक पहुँचती है । इनकी रचना सातवीं शती ईसाके पूर्व हो चुकी थी । इन्हींका कालान्तरमें तमिल शैव, वीर शैव और काश्मीर शैवमतोंमें विकास हुआ । अनुश्रुतिके अनुसार इनका महत्त्व निगम अर्थश्रुतिके कम नहीं है, पर कुछ लोगोंका यह भी मत है कि ये मोहशास्त्र हैं । यह निर्विवाद सत्य है कि शैव उपासना प्राचीनतम उपासनाओंमें है और भारतीय जीवनपर इसका बहुत ही व्यापक और गहरा प्रभाव पड़ा है । कहा जाता है, ये ग्रन्थ शिव और दुर्वासाको स्फुरित कराये गये हैं । इनमें मुख्य हैं—‘मालनीविश्वास’, ‘स्वच्छन्द’, ‘विज्ञान-मैरव’, ‘उच्छुष्म-मैरव’, ‘आनन्द-मैरव’, ‘शृगेन्द्र’, ‘मातंग’, ‘नेत्र’, ‘नैश्वास’, ‘स्वयम्भू’, ‘रुद्रयामल’ और ‘कामिका’ । मूलतः ये द्वैत-प्रतिपादक हैं, किन्तु बादमें उन्हींकी अद्वैतवादी व्याख्या वसुगुप्त और उनके परवर्ती काश्मीरके दार्शनिकोंने प्रस्तुत की । इन आगमशास्त्रोंका भारतीय साहित्य और कलापर बहुत गहरा प्रभाव पड़ा है । कालिदासके तीनों नाटकोंके मंगलश्लोक स्पष्टतया शैवागमसे प्रेरणा ग्रहण करके लिखे गये हैं । नाटक, नृत्य, शिल्प, वास्तु, चित्र, मगीत, शब्द-शास्त्र, योग-शास्त्र, न्याय-शास्त्र, साख्य वैशेषिकके सभी क्षेत्रोंमें आरम्भमें शैवागमोंका गहरा प्रभाव था । इसका कारण लोकविश्वासके साथ शैवागमोंकी समरसता थी । इसीलिए धीरे-धीरे इनकी गणना वेदोंके समकक्ष होने लगी और मध्ययुगके उत्तरार्द्धतक पहुँचते-पहुँचते तो निगम और आगम एक-से, स्वतः प्रामाण्ययुक्त हो गये । इन आगम-ग्रन्थोंके अनुसार ३६ तत्त्व होते हैं । २४ तत्त्व तो साख्यके ही ज्योंके त्यों हैं, इनके अलावा ७ मिश्र तत्त्व—काल, नियति, कला, विद्या, राग, अश्रुक्रमाया और प्रकृति-माया तथा ५ शुद्ध तत्त्व—शिव, शक्ति, सदाशिव, ईश्वर और शुद्ध विद्या—ये कुल ३६ तत्त्व गिनाये गये हैं । —वि० नि० मि०

**शोक**—करुण रसका स्थायी भाव शोक है । भरतका कथन है कि—‘शोको नाम इष्टजनवियोगविभवनाशवधवन्धन-दुःखानुभवनादिभिर्विभावैरुत्पद्यते ।’ (ना०शा० ७ १०ग), अर्थात् इष्ट जनका वियोग, विभवका नाश, किसी प्रिय व्यक्तिके वध अथवा कारावासजन्य दुःख इत्यादि कारणोंसे शोक उत्पन्न होता है । साहित्यदर्पणकारने इसीसे मिलती-जुलती परिभाषा दी है—‘इष्टनाशादिभिश्चेतोवैकल्य शोकशब्दमाक’ (३ १७७), अर्थात् प्रिय वस्तुके नाश इत्यादिके कारण उत्पन्न चित्तकी विकलताको शोक कहते हैं । ‘इष्ट जनवियोग’में वियोगकी बात समझ लेनी चाहिये । स्त्री-पुरुषके वियोगमें, जबतक प्रेमपात्रके जीवित होनेका ज्ञान हो तबतक व्याकुलतासे पुष्ट किये हुए रतिकी ही प्रधानता होती है । अतएव वहाँ ‘विप्रलम्भ’ शृंगार होता है और उस समयकी विकलता ‘व्यभिचारी’ भावमात्र ही है । ऐसे प्रसंगोंमें शोक स्थायी नहीं माना जाता । लेकिन

यदि प्रेमपात्रके मरनेका ज्ञान हो जाय, तो वह व्याकुलत शोक ही होगी और वहाँ करुण रस ही माना जायगा इस दृष्टिसे ‘रसतरंगिणी’की यह परिभाषा उपादेय है—‘इष्ट विश्लेषजनितो रत्यनालिंगित परिमितो मनोविकार शोक ।’ यहाँ एक बातकी ओर ध्यान आकृष्ट होना चाहनीय है । आधुनिक मनोविज्ञानियोंने शोक एवं आनन्द, दोनोंको मूल भाव माना है । लेकिन हमारे आचार्योंने शोकको स्थायी भावोंमें गृहीत किया है और आनन्दको नहीं । इसका सुन्दर समाधान रामचन्द्र शुक्लने किया है—‘जिम भावकी व्यञ्जनासे श्रोता या दर्शकके चित्तमें भी आलम्बनके प्रति वही भाव साधारण्याभिमानसे उपस्थित हो सकता है, उसीको रसका प्रवर्तक मानकर आचार्योंने प्रधान भावकी कोटिमें रखा है’, अर्थात् शोकका आलम्बन ऐसा होता है कि वह मनुष्यमात्रको धुन्ध कर सकता है, लेकिन किसीके आनन्दोत्सवमें उन्हींका हृदय पूर्ण योग देता है, जिनसे उनका लगाव या प्रेम होता है । इसीसे आनन्दको रसका प्रवर्तक भाव (स्थायी) न मानकर, हर्षको केवल व्यभिचारी भावोंमें गृहीत किया गया है । सर्वजन-सुलभ आस्वाद्यता ही वस्तुतः स्थायी भावकी कसौटी है । व्याधि, ग्लानि, मोह, स्मृति, दैन्य, चिन्ता, उन्माद इत्यादि शोक स्थायीके सचारी भाव हैं । उदा०—‘दुखकी दीवारोंका वन्दी निरख सका न सुखी जीवन । सुखके मादक स्वप्नों-तकसे बनी रही मेरी अनवन’ (हरिकृष्ण प्रेमी), यहाँ शोक-भावकी व्यञ्जना है, स्थायी (करुण रस)का प्रस्फुटन नहीं हो सका है । —२० ति०

**गोभा-दे०**—‘अयत्तज अलकार’, पहला प्रकार तथा ‘सात्त्विक गुण’ (नायक) ।

**श्रम**—प्रचलित तैत्तिरीयमेंसे एक संचारी भाव । भरतके आधारपर विश्वनाथने इसकी व्याख्या करते हुए लिखा है—‘खेदो रत्यध्वगत्यादेः श्वासनिद्रादिकृच्छ्रम ।’ (सा० द० ३ १४६), अर्थात् रति और मार्ग चलने आदिमें उत्पन्न खेदका नाम श्रम है । श्वासका चढ़ना, निद्रा आदि इसके अनुभाव हैं । इसी परम्परामें हिन्दीके रीतिकालीन आचार्योंने श्रमका लक्षण दिया है—‘अति रति अति गतिते जहाँ उपजै अति तन खेद ।’ (भाव० मचारी०) । रामचन्द्र शुक्लने श्रमके दो अर्थ माने हैं—एक तो व्यापाराधिक्य या किसी क्रियाका निरन्तर साधन, दूसरा, उसमें उत्पन्न अग्लानि या थकावट । दूसरा अर्थ ही विश्वनाथने ग्रहण किया है । रामचन्द्र शुक्लने अपने अर्थपर जोर देते हुए कहा है—‘किसीके प्रेममें यदि कोई दौड़-धूप करे, विद्याकी प्राप्तिके लिए रात दिन बैठकर पढ़ता रहे, गडा हुआ खजाना पानेके लिए दिनभर मिट्टी खोदता रहे तो उसका यह दौड़ना-धूपना, रात रातभर बैठना या दिनभर मिट्टी खोदना क्रमशः व्यक्ति, विद्या या धनके प्रति रति भावका सचारी कहा जा सकता है । पर इस दौड़-धूपके कारण यदि कोई थककर बैठ जाय या रातभर मेहनत करनेमें शिथिल हो जाय तो यह थकान या शिथिल होना रति भावसे दूर पड़ जानेके कारण सचारी नहीं कहा जा सकता ।’ (२० मी० पृ० २३०) ।

किसी प्रकारकी थकावटकी भी सचारीके अन्तर्गत

नभी माना जायगा जब वह सीधे किसी भावसे सम्बद्ध हो। स्थायी भावकी दृष्टांमें जो श्रमजन्य वकावट उत्पन्न होगी वह संचारीके अन्तर्गत नहीं रखी जा सकती। स्वतन्त्र रूपमें जब श्रमका वर्णन होता है तब भी वह सौकुमार्य आदिका धोतक होनेके कारण अत्यन्त प्रभावशाली होता है। रामचन्द्र शुद्धने इस प्रकारके भावरूप श्रमका बहुत ही मनोरम उदाहरण उपस्थित किया है—‘जलको गवे लक्ष्मण है लरिका परिसौ पिय छौं हरीक हं ठाढ़े। पोंछि पसेठ वयारि करौ अरु पोंय परारिहौ भृशुरि डाढ़े। तुलसी ग्नुवीर प्रिया-श्रम जानिकै बैठि विलम्बलौं कटक काटे। जानकी नाहको नेह लख्यो पुलको तन वारि विलोचन वाटे।’ (कविता० २०१२)। रति भावमें सम्बद्ध श्रम संचारीका उदाहरण—‘विन्दु रचे मंहुटीके लमें कर तापर यों रखी आनन आइकें। इन्दु मनो अरविन्द पै राजत इन्द्र वधूके वृन्द विछाह कै।’ (नगद्वि० : ४८८) —व० मि०

अन्य काव्य-दे०—‘साहित्यरूप’।

अन्य नाटक-दे०—‘रेडियो नाटक’।

श्रावकमान-बौद्ध साहित्यके अनुशीलनसे प्रकट होता है कि हीनयान(दि०)को तुच्छ मार्ग मानने थे और दुर्वचन-के अवसरपर इस शब्दका प्रयोग करते थे। परन्तु हीनयानमें निहित कुत्सित भावनाको छोड़कर शिष्ट या विनीत भावसे इसे ‘श्रावकयान’ नामसे पुकारते थे। हीनयानका शिष्टाचार-युक्त दूसरा नाम ही श्रावकयान है। प्राचीन साहित्यमें वर्णन आता है कि बुद्धके वे उपासक, जो नघमें आ जाते, श्रावक कहे जाते थे। उसका अर्थ शिष्य या धर्मोपदेशक अथवा आर्य श्रावकसे या। श्रावकयानमें यह माना जाता था कि बुद्धके पुराने प्रवचन निर्वाणके लिए माधक मार्ग थे। तीमरी शताब्दीके समीप रचित ग्रन्थ ‘महर्षिपुण्डरीक’में सबसे पहले श्रावकयान नाम मिलता है, जिसके बाद प्रत्येक-बुद्धयान तथा महायान शब्द प्रयुक्त हैं। हीनयानका नानोल्लेख नहीं है। इस कारण बुद्धधर्मके विचारक यह मानते हैं कि श्रावक तथा प्रत्येकबुद्धयान हीनयानका अभिन्न अंग था। दोनोंकी विचारधारामें कोई अन्तर नहीं है। प्रत्येकबुद्धमार्गका व्यक्ति श्रावकसे एक-दो अधिक गुण रखता है। परन्तु दोनोंका अन्तिम ध्येय एक ही है। दोनों शब्दोंके सूक्ष्म विश्लेषणसे पता चलता है कि श्रावक नीच-वृत्ति तथा प्रत्येकबुद्ध मध्यम कहे जाते हैं। बुद्धधर्मका प्रसार होनेपर श्रावक भगवान्‌के उपदेशोंमें लाम उठाते हैं। लेकिन प्रत्येकबुद्ध चमत्कार द्वारा जनताको दीक्षित करते हैं। श्रावक लोग बुद्धको तीनों धातुओंसे पृथक् मानते हैं। उनके मनमें निर्वाण आराम करनेका एक स्थान है। निर्वाणके बाद श्रावक बुद्धत्वप्राप्तिके लिए शिक्षा ग्रहण करते हैं।

महायान(दि०) ग्रन्थोंमें उपर्युक्त दोनों शब्द हीनयान-के स्थानपर उल्लिखित हैं। पुग्गलपञ्चत्ति ‘हीनाधिमत्ति’ शब्दका प्रयोग नाशवान् व्यक्तिके लिए किया गया है, जो बुरे कार्यमें लगा रहता है। हीनयान-अनुयायी भी श्रावक शब्दको पक्षिसावक, अगसावक, सावकसंघ या साविक-के रूपमें प्रयोग करने रहे। ‘सुत्ताङ्ककार’में श्रावकको ‘हीना-

धियुक्त’ कहा गया है, जो गुण निम्नस्तरके होते थे। भावक अपने परिश्रमके अनुपातमें श्रावकवैधि प्राप्त करते थे। अतएव यह सिद्ध होता है कि महायानवाले श्रावक शब्दको हीन भावनाके साथ (हीनगण शब्दकी तरह) उच्चारण करते थे, क्योंकि श्रावकयानमें सभी आत्मपरिनिर्वाणके इच्छुक थे।

पूर्वमध्ययुगके विचारकोंने यहाँतक कहा है कि श्रावकयानके अनुयायी कदापि मोक्ष प्राप्त नहीं कर सकते। उनका निर्वाण वास्तविक मोक्ष नहीं है। नृत्यके पश्चात् उनका पुनर्जन्म होना है, क्योंकि उन्हें परिनिर्वाण प्राप्त करना श्रेय रह जाता है।

हीनयानके लिए श्रावकयानका प्रयोग प्राचीन युगसे तेरहवीं शताब्दीतक होता रहा। तिब्बती यात्री धर्मस्वामी १२३४ ई०में बोधगया आया था। वह लिखता है कि बोधगयामें वज्रासन श्रावकयानवालोंकी टेपरेखमें था। वास्तवमें हीनयानके स्थानपर ही उसने श्रावकयानका प्रयोग किया है। —वा० उ०

श्रीगदित-इसमें एक अंक, धीरोदात्त नायक और प्रसिद्ध कथाका कार्य होता है। इसमें भारती वृत्तिका आधिन्य, गर्भ, विमर्ग सन्धियोंका निर्वाह रहता है। कुछ पश्चिमी विद्वानोंका मत है कि नायिका नटी लक्ष्मीका स्वरूप बनाकर आती है और कुछ गाना गाती है या कुछ बोलती है। इसीसे इसका नाम श्रीगदित पडा है, उदा०—‘क्रीटारसातल’। श्रेय सब बातोंमें इसमें नाटकसे समानता है। —वि० रा०

श्री छंद-मात्रिक समष्टिका एक भेद-‘प्राकृतपेगलन्’में इसकी परिभाषा दी गयी है (प० ० १)। इस छन्दके चारों चरणोंमें एक गुरु होता है। केवल केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है—‘सी, धी। री, धी’ (रा० च० - १८)। —पु० शु०

श्रुत अद्भुत-दे०—‘अद्भुत रस’।

श्रुतिकटु-दे०—‘शब्द-दोष’ पहला ‘पद दोष’।

श्रुत्यनुप्रास-एक शब्दालंकार, अनुप्रासका भेद। कण्ठ,ताल आदि किसी एक ही स्थानसे उच्चरित होनेवाले वर्णोंकी आवृत्ति। वर्णका उच्चारण मुखके जिस अवयवसे होता है, उसे उसका ‘स्थान’ कहते हैं। यह अलंकार सर्वप्रथम जयदेवके ‘चन्द्रालोक’में ‘स्फुटानुप्रास’ नामसे आया है (५ ५)। ‘साहित्यदर्पण’में प्रस्तुत नामके अलंकारको विवेचना की गयी है। हिन्दीमें रीतिकालके प्रमुख आचार्योंने इसे स्वीकार नहीं किया। गिरिधरदाम तथा लेखराज जैसे अप्रसिद्ध १९वीं शताब्दीके आचार्योंमें यह भेद मिलता है, पर आधुनिक विवेचकोंमें मानुसकवि, भगवानदीन तथा रामदहिन मिश्र आदिने स्वीकार किया है।

पञ्चाकरकी कवितामें श्रुत्यनुप्रासका माधुर्य अधिक है—‘आरस सौ आरत, मैंभारत न सीस पट, गजव गुजारति गरीबनकी धारपर। कहै पञ्चाकर सुगन्ध मरसावै सुचि, विशुरि विराज वार हीरनके हारपर।’ (जगद्वि० १२२)। रत्नाकरके काव्यमें भी इसके सुन्दर प्रयोग हैं। —वि० आ०

श्रेणी-साहित्य-श्रेणी साहित्य भी एक तरहसे पक्षधर-साहित्य है। श्रेणी साहित्यका भी नग्न नम्राजकी शकार्धने

न होकर समाजके एक भागसे होता है। (दि०—‘पक्षधर-माहित्य’)

—रा० क० त्रि०

श्रौती-दे०—‘उपमा’, दूसरा प्रकार।

श्लेष—‘श्लेष’ शब्द ‘श्लिप्’ धातुसे बना है। श्लिष्टका अर्थ है चिपकना, मिलना अथवा संयोग। इसमें एक शब्दके साथ अनेक अर्थोंका संयोग रहता है, अर्थात् एक शब्दके साथ अनेक अर्थ लगे रहते हैं। जिस शब्दके एकमे अधिक अर्थ होते हैं उसे श्लिष्ट कहते हैं। जहाँ ऐसे शब्दोंका प्रयोग होता है वहाँ ‘श्लेष’की स्थिति मानी जाती है। इस अलंकारके दो भेद हैं—(१) शब्दश्लेष और (२) अर्थश्लेष। जहाँ श्लेष मूलतः शब्दाश्रित रहता है, वहाँ ‘शब्दश्लेष’ होता है। ‘शब्दश्लेष’में यदि श्लिष्ट पदोंके स्थानमें अन्य समानार्थक पद रख दिये जायें, तो वहाँ शब्दश्लेषकी अलंकारिता नष्ट हो जाती है, अर्थात् जहाँ शब्दपरिवृत्तिसहिष्णुत्व नहीं रहता वहाँ शब्दश्लेष होता है। इसके विपरीत ‘अर्थश्लेष’में श्लिष्ट शब्दोंके स्थानमें यदि उनके पर्याय शब्द रख दिये जायें, तब भी श्लेष अलंकार ज्योंका त्यों बना रहता है। इसका विशेष सम्बन्ध अर्थके साथ ही रहता है, शब्दके साथ नहीं। ‘शब्दपरिवृत्तिसहिष्णुत्व’ ही अर्थश्लेषकी पहचान समझना चाहिये। इस प्रकार जहाँ अभिधाके द्वारा एक शब्दसे अनेक अर्थोंकी प्रतीति हो, वहाँ ‘श्लेष’ अलंकार होता है। अभग और सभग नामसे इसके दो भेद हैं। जहाँ सम्पूर्ण शब्दके दो अर्थ हों वहाँ अभगश्लेष होता है और जहाँ पूरे शब्दका अर्थ तो भिन्न हो, परन्तु शब्दके ‘विच्छेद’ करनेपर भिन्न अर्थ हो, वहाँ सभगश्लेष होता है। ‘अभगश्लेष’में शब्दोंका अग भग नहीं करना पड़ता, किन्तु ‘सभगश्लेष’में शब्दोंका अग भग करके भिन्नाधकी प्रतीति होती है।

टण्डीने ‘काव्यादर्श’में श्लेषको सभी अलंकारोंका शोभाकारक माना है और कहा है कि अन्यान्य अलंकारोंको माना जाय तो इम नामका कोई अलंकार नहीं हो सकता। मम्मट शुद्ध श्लेष और अन्य अलंकारोंसे मिश्रित श्लेष, दोनों मानते हैं। इनके मतको हेमचन्द्र तथा विश्वनाथने माना है। मम्मटने रुद्रटके अनुसरणपर श्लेषका लक्षण दिया है—‘वाच्यभेदेन भिन्ना यद् युगपद् भाषणस्पृष्टः।’ (का० प्र० ९ ८४), अर्थात्, अर्थभेदके कारण परस्पर-भिन्न भी शब्दोंका उच्चारण सारूप्यके कारण एकरूप प्रतीत होना। रुद्रटके समान ही मम्मटने वर्ण, पद, लिंग, भाषा, प्रकृति, प्रत्यय, विभक्ति तथा वचन, आठ भेद किये हैं।

हिन्दीमें केशवदासने ‘कविप्रिया’में ‘श्लेष’की परिभाषा निम्नलिखित प्रकारसे की है—‘दोय तीनि अरु भोंति बहु, आनत जामें अर्थ। श्लेष नाम तासों कहत, जिनकी बुद्धि समर्थ। तिनमें एक अभिन्न पद, अपर भिन्न पद जानि।’ (क० प्रि० ११ २९, ३४)। कुलपतिने ‘रसरहस्य’में लक्षण तथा भेद मम्मटके आधारपर दिये हैं। जसवन्त मिहने अप्पय दीक्षितका अनुसरण किया है। इन्हींके समान भूषण, मतिराम आदिने भी ‘श्लेष’को अर्थालंकारके अन्तर्गत स्वीकार किया है—‘एक वचनमें होत जट्ट, बहु अर्थनको

धान।’ (शि० भू० १६४)। दासने इसके विषयमें कहा है—‘जदपि अर्थ भूषण सकल, सव्व सक्तिमें होइ।’ (का० नि० २०), अर्थात्, वे इसको दोनोंसे युक्त मानते हैं।

‘सभगश्लेष’का उदा०—(क) ‘नाहाँ नाहीं करे योरी माँगे सब टैन कहैं, मगनकौ देखि पट देत बार-बार हैं। भोगी है रहत विलसत अवनीके मध्य कन कन जोरें दान पाठ परिवार हैं।’ (सेनापति क० २०), इसमें ‘नाहीं नाहीं’, ‘सब टैन’ तथा ‘कन कन’में पदको भग करनेसे अर्थ बदलता है।

आधुनिक कवियोंने भी ‘श्लेष’का सुन्दर प्रयोग किया है—(ख) ‘करुणे क्यों रोती है, उत्तर’में और अधिक तू रोई, मेरी विभूति है जो उसको भवभूति क्यों कहे कोई?’ (मै० श० गुप्त साकेत) इसमें ‘भवभूति’में पद-भग करके दो अर्थ निकलते हैं। (ग) ‘दूरि भजत प्रभु पीठि दे, गुन विस्तारन काल। प्रगटत निर्गुन निकट ही, चंग रंग गोपाल।’ (त्रि० २० ४२८)। (घ) ‘जलनेको ही स्नेह बना, उठनेको ही वाष्प बना।’ (मै० श० गु० यशोधरा)। इन दोनों उदाहरणोंमें गुन, निर्गुण, चंग, रंग, स्नेह, वाष्प शब्दों के दो-दो अर्थ हैं।

संस्कृत साहित्यमें इस अलंकारकी अधिक प्रतिष्ठा है और इसका सर्वाधिक प्रयोग हुआ है। ‘राधवपाण्डवीय’ नामक एक महाकाव्य ही इस अलंकारमें लिखा गया है। हिन्दी साहित्यमें भी इस अलंकारका यथेष्ट प्रयोग हुआ है। शब्दचमत्कारप्रधान होनेपर भी प्राचीन और अर्वाचीन प्रायः सभी कवियोंने इसको अपनाया है। रीतिकालीन आचार्योंमें केशवदासने तथा सेनापतिने इसका अत्यधिक प्रयोग किया है। सेनापतिकी भोंति इस अलंकारकी स्वाभाविकताकी रक्षा कोई अन्य कवि नहीं कर सका है। उनके ‘सभग’ और ‘अभग’ दोनों प्रकारके श्लेषका चमत्कारपूर्ण प्रयोग वस्तुतः सराहनीय है।

केशवदासने ‘श्लेष’के ‘अभग’ और ‘सभग’, इन दो भेदोंके अतिरिक्त पाँच भेद और भी बतलाये हैं। परन्तु अर्वाचीन आचार्य इन भेदोंसे सहमत नहीं हैं। उन्हींके शब्दोंमें वे पाँच भेद इस प्रकार हैं—‘बहुवर्त्यो एक अभिन्न क्रिय और भिन्न क्रिय जान। पुनि विरुद्धकर्मा अपर, नियम विरोधी मान।’ (क० प्रि० ११ ३९), (१) अभिन्नक्रियाश्लेष, (२) क्रियाश्लेष, (३) विरुद्धकर्माश्लेष, (४) नियमश्लेष, (५) विरोधीश्लेष। परन्तु इनकी परिभाषाएँ नहीं दी गयी हैं। प्रत्येक भेदके लिए जो-जो उदाहरण प्रस्तुत किये गये हैं, उनके अनुसार भगवानदीनने ‘कविप्रिया’की टीकामें परिभाषाएँ बनाकर उद्धृत की हैं।

यह अलंकार शब्दालंकार है अथवा अर्थालंकार, इस विषयमें संस्कृतके आचार्योंमें भारी मतभेद रहा है। उद्भटने अर्थालंकार माना है और ‘अर्थश्लेष’ तथा ‘शब्दश्लेष’ इसके दो भेद किये हैं। मम्मटके अनुसार उद्भटका ‘अर्थश्लेष’ वास्तवमें शब्दश्लेष है और एक बार इसको अर्थालंकार मानकर पुन दो भेद करना स्वतः विरोधी बात कहना है। मम्मटने इसे शब्दालंकार माना है और कहा है कि इतना अर्थका आधार कई शब्दालंकारोंमें रहता है। रुद्रटने

उद्भटके समान इसे अर्थालंकार माना है और तीन भेद करके 'उभयश्लेष' और जोड़ा है। विश्वनाथने उद्भटको आलोचनामें मम्मटका साथ देकर भी अलग 'अर्थश्लेष' भी दिया है—'शब्द स्वभावादेकाये श्लेषोऽनेकार्थवाचनम्' (मा० द० १० ५८), अर्थात् जहाँ स्वभावान् एक ही अर्थवाले शब्द अनेक अर्थोंको एक साथ प्रकट करें, जहाँ शब्द बदल देनेपर भी कई अर्थ बने रहें। हिन्दीमें कुलपति मिश्र-के अतिरिक्त प्रायः रीतिकालके आचार्योंने इसे 'अर्थालंकार'-के अन्तर्गत रखा है, पर आधुनिक विवेचकोंने इसे दोनों रूपोंमें स्वीकार किया है। मगवानदीनने शब्दश्लेषका और अर्थश्लेषका भेद इस आधारपर किया है—'जहाँ कविका तात्पर्य एक ही अर्थने होता है, उसकी गणना शब्दालंकारमें होती है, जहाँ कविका तात्पर्य दोनों या तीनों अर्थोंमें होता है, उसकी गणना अर्थालंकारमें होती है।' (अ० म०)। परन्तु जब एक ही अर्थमें कविका तात्पर्य होगा, तब वहाँ श्लेष अलंकारकी स्थिति ही कहाँ रह सकती है, क्योंकि श्लेष अलंकारकी स्थिति वहाँ होती है, जहाँ झिल्ल (दो अर्थवाले) शब्दों या पदोंके प्रयोग द्वारा अनेक अर्थ कहे जाते हैं। 'साहित्यदर्पण'में कहा गया है—'झिल्ल पदरेनेकार्थभिधाने श्लेष उच्यते।' (१० १२)।

श्लेष और ध्वनिमें अन्तर है। श्लेष अलंकारमें एकमे अधिक जितने अर्थोंकी प्रतीति होती है, वे सभी अभिधा शक्ति द्वारा वाच्यार्थ होते हैं। अभिधा शक्तिते अभिधेय होनेके कारण श्लेषमें एकसे अधिक सभी अर्थोंका बोध एक साथ ही हो जाता है। परन्तु ध्वनिमें एकमे अधिक अर्थोंकी प्रतीति एक साथ ही नहीं होती। पहले अभिधाके द्वारा एक अर्थका बोध हो जाता है, फिर प्रकरण आदिके कारण अभिधार्थका बाध होता है (र० ग० पृ० ३९६)। श्लेष तथा समासोक्तिमें भी पर्याप्त अन्तर है। श्लेषमें विशेषण तथा विशेष्य, दोनों झिल्ल होते हैं और दोनों ही प्रकृत या अप्रकृत हो सकते हैं, पर समासोक्तिमें विशेषण ही झिल्ल होता है और एक प्रकृत तथा दूसरा अप्रकृत रहता है (उद्योत पृ० ७०)।

—वि० स्ना०

श्लेषगुण-दे०—'गुण', चौथा प्रकार।

श्लेषवक्रोक्ति-दे०—'वक्रोक्ति'।

श्लोक—[श्लोक्यते ग्रथ्यते इति श्लोकः=श्लोक (श्रवादि) सघाते (ग्रथने)+धञ् भावे] (क) साधारण अर्थ—१ ख्याति, यश, यथा, 'पुण्यश्लोको नलो राजा इत्यादि श्लोकमें २. सत्कृतका कोई पद्य या छन्द। ३ प्रशंसा। (ख) विशेष अर्थ—१ अनुष्टुभ छन्द। इसमें चार पाद और २० मात्राएँ होती हैं। यह मात्रिक छन्द (जाति)का एक भेद है, वर्णिक छन्द या वृत्तका नहीं। इसके प्रत्येक पाद या चरणमें आठ-आठ मात्राएँ होती हैं। छठी तथा सातवीं मात्राएँ दीर्घ होनी चाहिये अथवा यदि छठी मात्रा लघु हो तो सातवीं दीर्घ होनी चाहिये। श्लोकछन्दमें केवल कुछको छोड़कर शेष मात्राओंके विषयमें स्वतन्त्रता होती है। इसका प्रथम प्रयोग वाल्मीकिने किया था। प्रथम श्लोक यह है 'मा निपाद प्रतिष्ठा त्वभगम शश्वती समा। वक्रोच-मिमुनादेकमवधी काममोहितम्॥' (ग) हिन्दीमें यह शब्द प्रायः सत्कृतके समस्त पद्यों या छन्दोंके लिए प्रयुक्त

होता है।

—आ० प्र० मि०

पटचक्र-दे०—'हठयोग'।

पङ्गयोग-दे०—'हठयोग'।

पङ्दर्शन—'पटदर्शन'का योगिक अर्थ है छ दर्शन-सम्प्रदाय, पर यह बहुत समयसे न्याय, वैशेषिक, सांख्य, योग, कर्ममीमांसा या पूर्वमीमांसा या मीमांसा और ब्रह्म-मीमांसा या उत्तरमीमांसा या वेदान्त, इन छ हिन्दू दर्शनों-के अर्थमें रूढ़ हो गया है। ये सभी वैदिक दर्शन हैं, अर्थात् वेदमें निकले हुए हैं। इनको आस्तिक दर्शन कहा जाता है। आस्तिकका अर्थ है वेदकी माननेवाला। छ आस्तिक दर्शनोंके विरोधमें छ नास्तिक दर्शन माने गये हैं। यहाँ नास्तिकका अर्थ है मनुके शब्दोंमें वेदनिन्दक, अर्थात् वेदको प्रमाणभूत न माननेवाला। छ नास्तिक दर्शन हैं चार्वाक, जैन, वैशेषिक, सौत्रान्तिक, योगाचार या विज्ञानवाद और माध्यमिक या शून्यवाद अन्तिम चार वास्तवमें बौद्ध-दर्शन-के सम्प्रदाय हैं। अतः नास्तिक दर्शन वस्तुतः तीन ही हैं। उनकी सहा छ इसलिए कर दी गयी कि आस्तिक दर्शनों-की भोति नास्तिक दर्शनोंको भी पटदर्शनका नाम देना था। यह नामकरण 'सर्वदर्शनसंग्रह'के रचयिता माधवाचार्यने किया है। लगता है, उस समय पटदर्शन हिन्दू छ दर्शनोंके अर्थमें रूढ़ नहीं हो गया था। यह कब हुआ? इस प्रश्नका उत्तर देते हुए नहामहोपाध्याय गंगानाथ आने कहा है कि यद्यपि पटदर्शन शब्द प्राचीन है, तथापि यह १४वीं शती ईसवीतक हिन्दू छ दर्शनोंके अर्थमें रूढ़ नहीं हुआ था। पटदर्शनीवल्लभ वाचस्पति मिश्र (नवीं शती)ने भी पटदर्शनसे न्याय, वैशेषिक, सांख्य, योग, मीमांसा और वेदान्तका अभिधान नहीं किया। जैन दार्शनिक हरिमद्र सूरि (नवीं शती)ने एक पुस्तक लिखी है जिमका नाम है 'पटदर्शनमुच्चय'। इसमें पटदर्शनका अभिप्राय बौद्धदर्शन, न्यायदर्शन, सांख्यदर्शन, जैनदर्शन वैशेषिकदर्शन और जैमिनीय दर्शन या मीमांसा है। स्पष्टतः यहाँ योग और वेदान्तका नाम पटदर्शनोंमें नहीं लिया गया है और उनके स्थानपर बौद्ध तथा जैनदर्शनों-को रखा गया है। गंगानाथ झाका मत है कि वास्तवमें ६ हिन्दू दर्शनोंको विलकुल भिन्न ६ दर्शन माननेमें कोई प्रमाण नहीं है, केवल तीन ही दर्शन हैं, ६ नहीं। ये तीन दर्शन न्यायवैशेषिक, सांख्ययोग और मीमांसावेदान्त हैं—छ दर्शनोंकी तीन जोड़ियाँ हैं। आज सचमुच न्याय-वैशेषिक-को एक दर्शन समझा जाता है, इसी तरह सांख्य-योग या मीमांसा-वेदान्तको भी एक ही दर्शन माना जाता है। अतः ६ दर्शनोंके विभाजनकी यदि हम सूक्ष्मतामें देखें तो हमें तीनका ही विभाजन मिलेगा। फिर भी पटदर्शन शब्द काफी रूढ़ और व्यापक हो चला है और देश तथा विदेश में इसका अर्थ न्याय, वैशेषिक, सांख्य, योग, मीमांसा और वेदान्त यही लगाया जा रहा है।

इन ६ दर्शनोंकी बहुतसे लोग एक-दूसरेका विरोधी मानते हैं। पर यह भ्रान्त दृष्टि है। इन सबमें गाढ़ा सम्बन्ध है। प्रत्येकका अपना क्षेत्र है और उसमें वह अन्य द्वारा मान्य है। यद्यपि प्रत्येक दर्शन अपने क्षेत्रका निरूपण करते हुए गौण रूपमें दूसरे दर्शनोंके क्षेत्रपर भी कुछ प्रकाश



डालता है, पर यह गौण वर्णन उनका प्रधान कार्य नहीं है। इस प्रकार निश्चय है कि न्याय प्रमाणोंकी, वैशेषिक वस्तुओंके 'विशेष'की, साख्य चेतन और अचेतनके भेद तथा विकासकी, योग साधनाकी, मीमांसा कर्मकी और वेदान्त ब्रह्म या आत्माकी विवेचना करना है। वेदान्त पट्टदर्शनका चूड़ामणि है। अन्य दर्शन उसके साधन हैं या यों कहना चाहिये कि वेदान्त सभी दर्शनोंके साध्यका ही निरूपण है। अन्य दर्शन इस साध्यके ही निरूपणमें अपनेको निरत नहीं करते, वे उसके साधनोंकी विवेचनामें विशेष ध्यान देते हैं। वेदान्त केवल साध्यकी ही गवेषणा करता है।

इन छ दर्शनोंके निन्दक और प्रशंसक, दोनों इस देशमें सदासे रहे हैं। नास्तिक दर्शनोंके माननेवालोंने प्राय इनकी निन्दा की है। इनके अनुयायियोंने इनकी प्रशंसा की है। हिन्दीके सन्तों और दार्शनिकोंकी भी हम इन दो दलोंमें विभक्त देखते हैं। कबीरने 'वर्णाश्रमपट्टदर्शनोंकी कानि' नहीं रखी, ऐसा नाभादासने अपने 'भक्तमाल'में कहा है। रेदासने रखी है, यह भी उनका ही मत है। स्वयं कबीर कहते हैं, 'अरु भूले पट्टदरसन साई। पापण्ड-भेप रहे लपटाई ॥'

सामान्यतः सगुणोपासक सन्तोंने पट्टदर्शनकी मर्यादा निर्गुणोपासक सन्तोंसे अधिक रखी है। वैसे उन्हीं 'निर-गुनियों'ने इसकी मर्यादाका खण्डन किया है, जिनको इसका ज्ञान न था और जो इसके विद्वानोंके बुरे आचरणको देखकर इसके प्रति भी दूषित धारणा बना चुके थे। तुलसीदासको भी इसीलिए कष्टना पड़ा कि 'पाखण्ड विवादतें लुप्त भये सुद ग्रन्थ।' जिन निर्गुणोपासक सन्तोंने पट्टदर्शनोंका अध्ययन किया था, वे इनकी मान्यताको स्वीकार करते हैं। दादूकी परम्पराके विद्वान् सन्तोंने इसका उदाहरण प्रस्तुत किया है जिनमें राधोदास, सुन्दरदास और निश्चलदास मुख्य हैं।

इन पट्टदर्शनोंमें वेदान्तको ही हिन्दीमें विशेष महत्त्व मिला है। हिन्दीके दार्शनिकोंने जितना योगदान वेदान्तमें किया है, उतना अन्य दर्शनोंमें नहीं। इसका मुख्य कारण यह है कि शंकराचार्य और उनके पश्चात् आनेवाले वेदान्तियोंने वेदान्तको ही भारतीय दर्शनका चूड़ामणि ठहराया और इसका देशग्यापी प्रचार किया। हिन्दीके दार्शनिकोंका युग वेदान्तके इस स्वर्णयुगका अनुवर्ती ही है, अतः उसे वेदान्तका ही मन्त्रा ज्ञान विरासतमें मिला। निश्चलदासने ठीक ही कहा है, 'साख्य न्यायमें श्रम कियो, पढ़ि व्याकरण अशेष। पढ़ै ग्रन्थ अद्वैतके, रहे न एकहु शेष॥'

आधुनिक हिन्दी साहित्य तथा समग्र भारतीय साहित्य-पर भी वेदान्तका ही विशेष प्रभाव पड़ा है। रहस्यवाद और छायावादकी मूल प्रेरणा अद्वैतवेदान्तमें ही है। उपनिषद् वेदान्तके मूल ग्रन्थ हैं।

पट्टदर्शनोंके ६ सूत्रकार आचार्य हैं। कपिलने 'साख्य-सूत्र' लिखा, जो आज उपलब्ध नहीं है। पतंजलिने योग-सूत्रोंकी, गौतमने न्यायसूत्रोंकी, कणादने वैशेषिक सूत्रोंकी, जैमिनिने मीमांसासूत्रोंकी और वादरायणने ब्रह्मसूत्रों या वेदान्तसूत्रोंकी क्रमशः रचना की। इन्हींसे पट्टदर्शनोंका मूलपात हुआ। अवोचीन तथा प्राचीन विद्वानोंने सिद्ध

किया है कि इन सूत्रकारोंने अपने-अपने विषयको उपनिषदों-से ही मूलतः लेकर विकसित किया है। —सं० ला० पा०

**पोडशोपचार**—भगवान्की प्रतीक(प्रतिमा)पूजाके सोलह विधान या अंग ही पोडशोपचार हैं, यथा—(१) आसन, (२) स्वागत, (३) अव्यं, (४) आचमन, (५) मधुपर्क, (६) स्नान, (७) वस्त्राभरण, (८) यज्ञोपवीत, (९) चन्दन, (१०) पुष्प, (११) धूप, (१२) दीप, (१३) नैवेद्य, (१४) ताम्बूल, (१५) परिक्रमा, (१६) वन्दना। वैष्णव साधकोंमें अर्चनोपचारोंकी बड़ी महिमा है। वैष्णव कवियों, विशेषकर सूरदासमें अर्चन-भक्ति परक अनेक पद हैं।—वि० मो० अ०

**संकटकाल**—'क्राइसिस' या ऐसा समय जब मनुष्यका सचित धैर्य और साहस सहसा चुनौती पा उठता है। साहित्य-समीक्षाके क्षेत्रमें पूँजीवादी हासोन्मुख कालमें संस्कृतिके सभी मूल्य सकटग्रस्त हैं, ऐसा काडवेल आदि मार्क्सिय आलोचक मानते हैं। व्यक्तिजीवनमें नीति-अनीति, जीवन-भरणके बीच चुननेका जो विन्दु है, वही सामाजिक या समष्टिगत अपेक्षासे सकटकाल कहा जा सकता है। —प्र० भा०

**संकर**—संकर शब्दसे अभिप्राय है अत्यन्त मिला हुआ। काव्यशास्त्रमें यह एक प्रकारका मिश्रालंकार है। जब एक ही छन्दमें अनेक अलंकारोंका सम्मेलन नीर-क्षीरन्यायसे, अर्थात् परस्पर सापेक्ष रूपसे हो, वहाँ संकर होता है। संकर अलंकारमें नीर-क्षीर-न्यायके अनुसार एक छन्दमें अनेक अलंकारोंका सम्मेलन होता है। जिस प्रकार एक ही पात्रमें रखे हुए दूध और जलमें परस्पर अमोदसम्बन्ध हो जाता है, उसी प्रकार 'संकर' अलंकारमें प्रयुक्त अनेक अलंकार परस्पर सापेक्ष होते हैं। इस अलंकारका उल्लेख उद्भटके 'काव्यालंकारसारसंग्रह'में हुआ है। मम्मटके अनुसार संकर अलंकारका लक्षण इस प्रकार है—'अविश्रान्ति-जुपामात्मन्यगागित्वं तु संकरः।' (का० प्र०. १०. १४०), अर्थात् विभिन्न अलंकारोंकी अंग-अंगीरूपसे अवस्थिति। 'साहित्यदर्पण'कारने इसके तीन रूपोंका उल्लेख किया है—'अगागित्वेऽलंकृतीना तद्वदेकाश्रयस्थितौ। सन्दिग्धत्वे च भवति संकरस्त्रिविधः पुनः।' (१०. ९९), अर्थात् अलंकार अंग-अंगीरूपसे स्थित हों, एक ही आश्रयमें स्थित हों अथवा उनके सम्बन्धमें सन्देह हो, इन तीन रूपोंमें संकर होता है। हिन्दीके रीतिकालीन आचार्य भिखारीदासके मतानुसार भी संकर तीन प्रकारका होता है—'दे कि तीन भूपन मिलें, छीर-नीरके न्याय। अलंकार संकर कहें, तेहि प्रवीन कविराई। एक-एकको अंग कहूँ, कहूँ सम होहि प्रधान। कहूँ रहत सन्देहमें, संकर तीन प्रमान।' (का० नि० ३)। हिन्दीमें चिन्तामणि, भूषण, सोमनाथ, पद्माकर आदि कुछ आचार्योंने इसपर विचार किया है। भूषण अस्पष्ट हैं—'भूषण होत अनेक' (शि० भू० ३७१), सोमनाथने 'पोष्यपोषकाव'से कई अलंकारोंके प्रयोगको माना है, भेदोंका उल्लेख नहीं किया है।

स्पष्ट संकर तीन प्रकारका है—१ अगागिभावसंकर, २ एकवाचकानुप्रवेशसंकर, ३ सन्देहसंकर। एकवाचकानुप्रवेशसंकरको दास तथा पद्माकरने 'मम-प्रधान'के नामसे अभिहित किया है।

१ अंगांगिभावसंकर—एक ही छन्दमें अनेक अल्कारोंकी परस्पर अंगांगिभाव अथवा पोष्य-पोषकभावमें स्थिति। इसमें एक अल्कार दूसरेका उपकारक होता है। एकके अभावमें दूसरेकी स्थिति सम्भव नहीं होती। उदा०—‘सल बड़ई बल करि धके, कटे न कुवन कुठार।’ (वि० सू० ४४४), इनमें रूपकसे विज्ञेयोक्तिकी सम्भावना हुई है। देवके इस प्रसिद्ध छन्दमें—‘पूरित परान सों उतारा कैं राई नोन, कज कम्पी नायिका लतानि सिर सारी डे। मदन महीप-जूको बालक वसन्त ताहि, प्रात हिये लावन गुलाब नुदकारी दें।’ इसमें रूपक गन्योत्प्रेक्षाका अंग है। इसी प्रकार आधुनिक कवि पन्तकी पक्तियोंमें—‘नयन नीलमाके लपु नभमें, अलि किस सुपमाका ससार। विरल इन्द्रधनुषी बाडल-सा बदल रहा निज तप अपार’ (बाडल)। इसमें उपमा ‘बाडल-सा’ रूपक अल्कारका अंग है। उपमाके अभावमें रूपककी और रूपकके अभावमें उपमाकी स्थिति अपूर्ण एवं अशोभन-सी प्रतीत होती है।

२ एकवाचकानुप्रवेशसंकर—एक ही आश्रयमें अनेक अल्कारोंकी स्थिति। एक आश्रयसे अभिप्राय वहाँ एक पदसे है। मम्मटके अनुसार इसमें शब्दालंकार और अर्थालंकार दोनोंकी एक पदमें स्थिति होती है। किन्तु रच्यक केवल कई शब्दालंकारों या कई अर्थालंकारोंके एक ही पदमें सम्मेलन होनेको मानते हैं। उदा०—‘दर न दरें नौद न पनै, हरे न काल विपाक। छिन छाके उछकैं न फिरि, खरो विषम छवि छाक।’ (वि० सू० ३१८), यहाँ ‘छवि छाके’में वर्णकी आवृत्ति होनेसे अनुप्रास है और छविरूप मदिरामें रूपक अर्थालंकार है, अतः नकर है। अप्रपय दीक्षित रच्यकके समान इसे अनेक अर्थालंकारोंका नकर मानते हैं।

३. सन्देहसंकर—अनेक अल्कारोंकी सन्दिग्ध स्थिति, दूसरे शब्दोंमें जहाँ एक ही छन्दमें दो या दोसे अधिक अल्कारोंकी स्थितिमें निश्चय नहीं हो सकता, अर्थात् सन्देहकी स्थिति रहती है कि यह अल्कार है या वह। उदा०—‘काली आँखोंमें कितनी, यौवनके मदकी लाली। मानिक मदिरासे भर छी, किसने नीलमकी प्याली।’ (‘प्रसाद’ \* ऑम्), यहाँ नीलमकी प्यालीको काली आँखोंका और मानिक मदिराको मदकी लालीका रूपक माननेसे रूपक अल्कार है, किन्तु यदि इसका अन्वय इस प्रकार किया जाय कि रक्तिमापूर्ण काली आँखें मानिक मदिरासे भरी नीलमकी प्याली-सी सुन्दर हैं, तो लक्ष्योपमा है। अतः यहाँ रूपक और उपमाका सन्देहनकर है।

द्विवेदीयुगीन मैथिलीकरण गुप्त तथा त्रयावादी काव्यके प्रवर्तक एवं प्रतिनिधि कवि ‘प्रसाद’, पल्ल, ‘निराला’, महादेवी आदिके काव्योंमें इसका प्रचुर प्रयोग मिलता है। अल्कारोंका ‘नकर’ प्रयोग भक्ति-कालके कवियोंमें सौन्दर्य-वर्णनकी परिस्थितियोंमें हुआ है। रीतिकालके कवियोंने वैचित्र्यकी दृष्टिमें किया है, विशेषकर विहारीमें इसका उत्कृष्टपूर्ण निर्वाह हुआ है। —वि० न्ना०

संकीर्ण—दे०—‘शब्द-द्रोप’, नेरहवाँ ‘वाक्य-द्रोप’।

संकीर्ण गद्यवाद—अंग्रेजीके ‘जिगोड्डम’ अथवा फ्रेन्चके

‘आविनिज्म’के लिए हिन्दीमें यह शब्द प्रयुक्त होने लगा है। नेपोलियनकी सेनामें निकोलम शाविन नामका व्यक्ति था, जो नेपोलियन-भक्तिके लिए प्रसिद्ध था। उसकी नेपोलियन-भक्तिके लिए आविनिज्मका प्रयोग किया जाने लग। धीरे-धीरे इसका प्रयोग स्वराष्ट्रके प्रति अन्धे सकीर्ण अमिनिवेशके लिए होने लगा है। सकीर्ण राष्ट्रवादी अपने राष्ट्रको सर्वापरि मानता है। इस प्रकार यह राष्ट्र राष्ट्रमें प्रेम भावकी वृद्धि न कर घृणा और द्वेषकी ही वृद्धि कर सका है। नाजी विचार-धारासे यह कई अंशोंमें मेल खाता है। —ह० ना०

संकीर्तित अद्भुत—दे०—‘अद्भुत रस’।

संक्रमण—साधारण परिवर्तन, हेर फेर, अदल-बदलसे अधिक महत्त्वपूर्ण प्रक्रिया। एक विचार व्यवस्थासे दूसरी-में—उदाहरणार्थ, पुरानी परम्पराओंमें नये प्रयोगोंमें—जब साहित्य परिणत होता है, तब पुराना सब कुछ मिट नहीं जाता, नया उसपर आरोपित नहीं होता या थोपा नहीं जाता, बल्कि पुरानेमें जो सजीव तत्व रहते हैं वे आगे गुणात्मक परिवर्तन पाते हैं, जैसे प्राणिशास्त्रीय परिभाषामें वृत्तेमें पिता-माताके ‘क्रौमोजोम्स’। यह संक्रमण व्यक्तिगत जीवनमें भी घटित होने है, सामाजिक जीवनमें भी—और दोनोंका परिणाम एक दूसरेपर घटित होता रहता है। —प्र० मा०

संक्षिप्त महाकाव्य—महाकाव्यकी पुरानी मान्यताके अनुसार कोई पर्याप्त लम्बा कथात्मक काव्य ही महाकाव्य हो सकता है। नत्कनके आलंकारिक विश्वनाथ कविराजके अनुसार न बहुत बड़े, न बहुत छोटे, आठसे अधिक सगो-वाले प्रबन्धकाव्यको ही महाकाव्य मानना चाहिये—‘नाति स्वल्पा नाति दीर्घा नर्गा अष्टाधिका इह।’ अरस्तूके अनुसार भी महाकाव्यको बड़े आकारका ही होना चाहिये। पर आधुनिक युगमें काव्यके नये-नये रूप विकसित हो चुके हैं और महाकाव्यके स्वरूपमें भी बहुत परिवर्तन हो चुका है। अतः साहित्यशास्त्रियोंको महाकाव्य सम्बन्धी मान्यतामें भी परिवर्तन करना पड़ा है। फलस्वरूप प्रगतीतात्मक महाकाव्य, नाट्य महाकाव्य, रूपकथात्मक महाकाव्य, संक्षिप्त महाकाव्य आदि अनेक प्रकारके महाकाव्यरूपोंको आलोचकोंने मान्यता दी है। इनमें संक्षिप्त महाकाव्य तो वस्तुतः महाकाव्यके गुणोंसे युक्त लघुकाव्य ही होता है। ऐमे काव्यको महाकाव्यको पुरानी कथौटीपर कसनेका प्रश्न नहीं उपस्थित होता, क्योंकि न तो वह सर्गवद्ध होता है, न उसमें नाटकीय सन्धियोंका विधान होना है और न विविध वस्तु-व्यापारोंका विस्तृत वर्णन ही होना है। फिर भी वह महाकाव्यात्मक गुणोंवाला इसलिए माना जाता है कि उसमें उद्देश्यकी महानता, शैलीकी उदात्तता और काव्यगन गुरुता और गम्भीरता महाकाव्य जैसी होती है। वस्तुतः किसी महाकाव्यका महाकाव्यत्व उसके कथानक, वस्तुवर्णन या चरित्रचित्रणमें उतना नहीं होता, जितना उसमें व्यक्त जीवनमूल्योंकी असाधारणता तथा कविकी महती काव्यप्रतिभासे उद्भूत व्यापक अथवा गहरी महाकाव्यात्मक अवधारणा (एपिक इन्टेंशन)में होता है। इस कसौटीपर कसनेपर बहुत बड़े-बड़े प्रबन्धकाव्य भी महाकाव्य नहीं माने जा सकते और कई

छोटे किन्तु उपर्युक्त लक्षणोंवाले लघु या सक्षिप्त काव्योंको महाकाव्यात्मकता (एपिक कालिटी) से युक्त महाकाव्य—सक्षिप्त महाकाव्य—कहा जा सकता है। इसी नयी मान्यताके अनुसार अनेक आलोचक अंग्रेजीके आधुनिक कवि टी०एस० ईलियटके काव्य 'वेस्टलेण्ड'को सक्षिप्त महाकाव्य कहते हैं। उसी तरह हिन्दीमें 'निराला'की कविताओं, 'तुलसीदास' और 'रामकी शक्तिपूजा'को अनेक विद्वानोंने सक्षिप्त महाकाव्य कहा है। —ज० ना० सि

**संख्यावैचित्र्यवक्रता-दे०—'पदपरार्थवक्रता', पहला प्रकार।**

**संख्यासंकेत**—छन्द शास्त्रमें मात्रासंख्या और वर्ण-संख्याकी सूचना देने तथा यतियोंके निश्चित निर्धारणको व्यक्त करनेके लिए कुछ विशिष्ट शब्दोंका प्रयोग किया जाता रहा है। अपना स्वतन्त्र अर्थ रखते हुए भी इस प्रकार प्रयुक्त शब्द विशेष सन्दर्भमें केवल संख्यावाची मान लिये जाते हैं, जैसे, भू, त्रेत्र, वेद, अहि, गिरि इत्यादि। इन संख्याशब्दोंसे तिथि, सप्त, वर्ष आदिकी सूचना भी दी जाती रही है। छन्दोबद्ध करनेमें अंकोंके नामोंकी तुलनामें ये शब्द अधिक उपयुक्त सिद्ध हुए हैं, क्योंकि इनके पर्याय भी प्रयुक्त किये जा सकते हैं। कई शब्द अनेक संख्याओंके बोधक भी होते हैं जैसे, 'रस' पट्टरसके अर्थमें ६ का, नवरसके अर्थमें ९ का अर्थ देता है। ऐसे शब्दोंको संख्यासंकेत कहा जा सकता है, क्योंकि इनका मुख्य उद्देश्य संख्याओंका बोध कराना ही है। नीचे कुछ पर्यायोंके साथ कतिपय प्रमुख संख्यासंकेत दिये जाते हैं—०—शून्य, नम, विन्दु आदि। १—अग्नि, भू, धरा, गणपतिरदन, ईश्वर आदि। २—मुज, त्रेत्र, पक्ष, अहिजिह्वा, नदीतट, भ्रू, कर्ण आदि। ३—गुण, राम, अग्नि, ताप, काल, पुरारिनेत्र, लोक आदि। ४—वेद, वर्ण, फल, पाद, आश्रम, विधिमुख, धाम, हरिवाहु आदि। ५—बाण, मदनशर, पाण्डव, कन्या, शिवमुख, प्राण, इन्द्रिय, तत्त्व, भूत, यज्ञ, गव्य आदि। ६—शास्त्र, ऋतु, रस, राग, वेदांग, अलिपद, ईति, शिवसुतमुख आदि। ७—तुरग, रविवाहन, ऋषि, सिन्धु, गिरि, स्वर, वार, पुरी, पाताल आदि। ८—सिद्धि, वसु, अग, अहि, दिग्गज, याम, प्रहर, विधिनेत्र आदि। ९—निधि, ग्रह, भक्ति, अंक, छिद्र, नाड़ी, भूखण्ड आदि। १०—दिशा, दिग्पाल, अवतार, दोष, दशा, राम-रिमुख आदि। ११—रुद्र, शिव आदि। १२—आदित्य, सूर्य, राशि, मास, भूषण आदि। १३—नदी, परमभागवत आदि। १४—मनु, विद्या, रत्न, भुवन आदि। १५—तिथि। १६—शृंगार, कला, सस्कार आदि। १८—पुराण, स्मृति आदि। २०—नख, रावणबाहु आदि। २५—प्रकृति। २७—नक्षत्र। ३०—मासदिवस। ३२—लक्षण, दन्त आदि। ३३—देवता, विपुष आदि। ३६—रागिनी। ४९—पवन, मरुत् आदि। ५६—भोग। ६४—कला। ८४—योनि। १०००—इन्दनेत्र, कमलदल, सूर्यकिरण, शेषफन, पृथुर्कर्ण आदि। —ज० गु०

**संगति (harmony)**—विरोधका अभाव, व्यवस्था, समन्वय आदि संगतिके विशेष तत्त्व हैं। कला विश्वसनीय और आनन्ददायक तभी होगी, जब कि उसके सम्मिलित प्रभावसे मनमें सामंजस्य और उपयुक्तताका भाव पैदा हो।

हर्बर्ट रीटके अनुसार 'मगनि' हमारे मौन्दर्य बोधकी

तुप्ति (मीनिंग ऑफ आर्ट) है।' किसी कृतिमें कलाके विभिन्न तत्त्वोंका इस प्रकार मिलना या सघटित होना कि चित्त एक स्वाभाविक प्रसन्नता और सन्तोषका अनुभव करे। सौन्दर्यानुभूति वास्तवमें आत्माकी वह सन्तुष्ट स्थिति है जब वह किसी सुन्दर वस्तुमें संगति, पूर्णता और रसका अनुभव करती हुई अवरोध रमण करती है। —कु० ना०

**संगम-दे०—'हठयोग'।**

**संगीतरूपक**—संगीतरूपक रेडियोनाटकका एक प्रकार है। इसमें गीतोंकी प्रधानता होती है, जो नैरेशन द्वारा सम्बद्ध कर दिये जाते हैं। नैरेशन गद्य या पद्य, दोनोंमें होते हैं। कुछ संगीतरूपक कल्पित कहानियोंपर आधारित होते हैं, कुछ पर्व-त्योहारोंके उपलक्ष्यमें लिखे जाते हैं, कुछमें प्राकृतिक दृश्योंका अंकन होता है। इस प्रकार विषयकी दृष्टिमें संगीतरूपक अनेक प्रकारके होते हैं। संगीतरूपककी संगीत, काव्य एवं नाटककी त्रिवेणी कहा जा सकता है। (दे०—'रेडियोनाटक')। —मि० कु०

**संघटन-दे०—'दूतीकर्म'।**

**संघर्ष**—पाश्चात्य धारणाके अनुसार नाटककी वह स्थिति, जिसमें विरोधी शक्तियाँ अन्तिम बार परस्पर संघर्ष करती हैं तथा जो कथावस्तुको निर्णयात्मक क्षण प्रदान करती हैं, संघर्ष कहलाती हैं। इस क्षणसे ही एक विरोधी शक्ति बलवती एवं दूसरी निरुपाय होने लगती है। संघर्षमें केवल दो विरोधी शक्तियाँ होती हैं, अधिक नहीं, क्योंकि प्रेक्षककी सहानुभूति केवल एक ही शक्तिके साथ होती है तथा अन्य समस्त शक्तियाँ या तो उसकी सहायता करती हैं या विरोध। इन परस्पर विरोधी शक्तियोंके कई रूप हो सकते हैं, जैसे—१ दो व्यक्ति, उदाहरणतः नायक एवं खलनायक, २ एक व्यक्ति एवं समाज, ३ व्यक्तिके मनमें होनेवाला अन्तर्द्वन्द्व, जैसे, प्रेम और कर्तव्यका, आस्था एवं अनास्थाका। संघर्षके लिए नाटकीय हेतु अथवा चरम लक्ष्यका होना आवश्यक है। संघर्षकी घटनाएँ कार्य-व्यापारके ही अंश हैं। नाटकका वह स्थल जहाँ विरोधी शक्तियोंकी द्वार-जीतका अन्तिम निर्णय होता है, संघर्ष कहलाता है।

यद्यपि बहुत-से आधुनिक नाटककारोंकी प्रवृत्ति संघर्षकी बहुत वाटमें रखनेकी है, किन्तु प्राचीन नाटककार संघर्षको सम्पूर्ण नाटकीय कार्य व्यापारके मध्यमें या उसके ठीक वाट रखते थे। शेक्सपीयरने अपने नाटकोंमें संघर्षको सदैव या तो तीसरे अंकमें या चौथे अंकके प्रारम्भिक भागमें स्थान दिया है। उदाहरणके लिए 'मैकबेथ'में संघर्ष तीसरे अंकमें मिलता है, जहाँ फ्लेएन्सके वचन निकलने तथा ब्रकोकी आत्माके प्रकट होनेके साथ ही मैकबेथके भाग्यका परिवर्तन हो जाता है। 'प्रसाठ'के 'अजातशत्रु'में संघर्ष द्वितीय अंकमें मिलता है जब कि सब विरोधी दल एकमें मिलकर शक्तिशाली एवं उद्योगशील बन जाते हैं और विरुद्ध एक ओर एवं प्रसेनजित और उदयन दूसरी ओर सघटित होकर दृढ चित्तसे अपनी-अपनी सेना सजाकर युद्धके लिए तत्पर होते हैं। इसी प्रकार 'स्कन्दगुप्त'में संघर्ष हमें चौथे अंकमें मिलता है, जब कि स्कन्दगुप्त अपनी पराजयके वाट फिरने उद्योग करता है तथा पर्णवत्तकी साधनामें साम्राज्य-

के सभी वचने हुए स्वामिभक्त योद्धा एकत्र होकर, सेना पध्दति कर स्कन्दगुप्तकी छत्रच्छायामें एक बार पुन आर्यावर्तकी रक्षाका उद्योग करते हैं। इस प्रकार स्कन्दगुप्तकी हूणोंके साथ जो दमरी लड़ाई होती है, वह नाटकीय फलकी निर्णायक है। अतः यहाँपर नाटकीय संघर्ष माना जायगा। —ड्या० मो० श्री०

**संचारियोंका अंतर्भाव**—भरतने संचारियोंके वर्गीकरणके चार सिद्धान्त माने हैं—(१) देश, काल एवं अवस्था। (२) इनमेंसे कुछ उत्तम, तो अन्य मध्यम एवं अधम प्रवृत्तिके लोगोंमें होते हैं। (३) यद्यपि ये भाव प्रधानत आश्रयगत ही हैं, तथापि कुछ प्रकृतिगत और कुछ अन्य व्यक्तियोंकी उत्तेजनाके कारण और कुछ वातावरणके प्रभावसे होते हैं। (४) कुछ प्रधानतया स्त्रियों और पुरुषोंमें होते हैं। भावोंके अन्तर्भाव एवं भावशक्तताके कारण भरतने इन सिद्धान्तोंका विशदीकरण पूर्णतया नहीं किया। केवल यह बताया है कि निर्वेद, शंका और आलस्य स्त्री जाति एवं नीच प्रकृतिके व्यक्तियोंमें होते हैं। भरतके सिद्धान्तके अनुसार 'गर्व' आत्मगत, और 'अमर्ष' परगतका उदाहरण हो सकता है। 'आवेग' एवं 'प्रास' कालानुसार होते हैं।

यदि सचरणशील अथवा स्थायी मनोविकारोंकी या चित्तवृत्तियोंकी व्यभिचारी अथवा संचारी भाव कहा जाता है तो उनकी संख्या ३३ ही क्यों है? सम्भवतः इसलिए कि हिन्दू धर्ममें देवताओंकी मर्यादा भी एक गणनाके अनुसार ३३ ही है (ब्रह्मा एवं इन्द्र, आठ वसु, ग्यारह रुद्र, बारह आदित्य)। वैसे यह मर्यादा नित्य नहीं है, क्योंकि धनिकने कहा है—(धनंजय द्वारा निर्दिष्ट) व्यभिचारी भावोंके अतिरिक्त अन्य चित्तवृत्तियाँ भी (लोकव्यवहारमें देखनेमें आती) हैं, पर वे सब इन (तैत्तिरीय)के अन्तर्गत होकर विभाव या अनुभावके रूपमें प्रविष्ट होती हैं, अतः उनका पृथक् उल्लेख नहीं किया (दृश्यरूपकावलोक्त ४. ३३)।

'शृंगारप्रकाश'में भोज (११ अ० ३० उक्त०)ने भरतके अपसार और मरणके स्थानपर ईर्ष्या एवं शमका उल्लेख किया है, पर 'सरस्वतीकण्ठामरण'में स्नेह और धृतिको माना है। हेमचन्द्र (१२ अ० ३० उक्त०)ने कहा है कि तैत्तिरीय संचारी भावोंके अतिरिक्त 'दम्भ', 'उद्वेग' एवं 'क्षुब्धतादि' क्रमशः अवहित्या, निर्वेद और ग्लानिके अन्तर्गत हैं। (काव्यानु० प० १०४)। 'अग्निपुराण' (९ अ० ३०)में निद्रा, सुप्त एवं मरणका उल्लेख नहीं है; शमको संचारी बताया गया है और कुल इकत्तसकी गणना की गयी है। (३३९ २२ ३४)। सागरनन्दीने प्रास और भयको पर्यायवाची मानकर प्रासको भयानकका स्थायी भाव माना है (ना० ल० २० को० प० २४३) और 'निद्रा' एवं 'सुप्त'मेंसे केवल 'निद्रा'को स्वीकृत कर, एक नये व्यभिचारी 'शौच'का उल्लेख किया है (वही प० २०९८-२०९०)।

भोज द्वारा प्रस्तावित 'ईर्ष्या' और 'स्नेह'को शिगमूपाल नहीं मानते। उनके अनुसार तैत्तिरीयके अतिरिक्त संचारी भाव अन्य भी हो सकते हैं, पर 'उद्वेग', 'स्नेह' भरतके दिये 'दम्भ' और 'ईर्ष्या' व्यभिचारियोंके अन्तर्गत हैं।

रामचन्द्र गुणचन्द्र (१२ अ० ३० उक्त०) (ना० ल० प० ८८६)ने उचिन् ही कहा है कि इनमें कई संचारी भाव

परम्पर एक-दूसरेके उत्पादक विभाव भी हो सकते हैं। जैसे 'व्याधि'से 'निर्वेद', 'चिन्ता' या 'विवोध'से 'स्मृति' और 'श्रम'से 'आलस्य'। वास्तवमें ऐसे कई व्यभिचारियोंका ज्ञान भरतके विभावोंको पढ़नेसे होता है। यह अनिवार्य ही प्रतीत होता है। पाश्चात्य मनोवैज्ञानिक भी भावनिरूपणके प्रसंगमें मानते हैं कि प्रत्येक भावके साथ श्रेष्ठ भावोंका सम्बन्ध अव्यक्त रूपमें रहता ही है।

मानुदत्त (१४ अ० ३० म०)ने इनकी मर्यादा वृद्धि की है, उन्होंने एक और व्यभिचारी 'छल' बताया है (२० त० ५)। उनके अनुसार स्त्रियोंके उस स्वभाव अलकारोंमेंसे 'मोहयित', 'कुटुम्बिन', 'विवोध' एवं 'विह्वल' 'आन्तर विकार' होनेसे और 'किलकिचित्' उभयात्मक, अर्थात् शारीर भी होनेसे व्यभिचारी भाव हैं। वास्तवमें दसों अलकारोंका वर्णन उनके विभाव एवं अनुभाव देकर किया गया है। (वही ६ : पृ० १३१ इत्यादि)। उन्होंने बताया है कि तीन कामावस्थाओंको, अर्थात् अभिलाषा, गुणकथा, प्रलापको व्यभिचारियोंके अन्तर्गत नहीं माना जा सकता, क्योंकि वे क्रमशः औत्सुक्य, स्मृति एवं उन्मादके अन्तर्भूत हैं (वही ५ - पृ० १०९)।

रूपगोस्वामी (१५-१६ अ० ३०)ने तैत्तिरीयके अतिरिक्त तेरह अन्य व्यभिचारियोंकी चर्चा की है, पर वे तैत्तिरीय प्रधानके अन्तर्भूत ही हैं। मानुदत्त (२० त० ५) एवं विशनाथ (१४ अ० ३० पूर्वा० सा० द० ३ - १७७) और अन्य ग्रन्थकारोंके अनुसार स्थायी भाव भी संचारी हो जाते हैं, जैसे, हास शृंगारमें, रति शान्त, करुण एवं हास्यमें, भय करुणमें, शोक शृंगारमें, क्रोध वीरमें, जुगुप्सा भयानकमें और उत्साह एवं विसय प्रायः सभी रसोंमें। यदि इस सिद्धान्तका अनुकरण किया जाय तो अमर्ष, प्रास एवं विषाद संचारी भाव क्रमशः क्रोध, भय एवं शोक स्थायी भावोंके अपरिपक्व रूप हैं।

भरत द्वारा प्रस्तावित तैत्तिरीय व्यभिचारियोंका सूक्ष्मतया अध्ययन करनेसे यह स्पष्ट है कि उनमेंमें कोई भी शारीरिक अवस्था नहीं है (मिलाइये, शुद्ध २० मी० पृ० २०६, वाटवे २० वि० - मराठी पृ० १२८)। भरतने नाटकप्रयोगकी दृष्टिसे तैत्तिरीय व्यभिचारी भावोंका उल्लेख किया है, उनके उद्बुद्ध होनेके परिस्थितित्वानुसार कारण भी दिये हैं और फिर समीचे आगे 'आदि' शब्दका प्रयोग का यह बतलाया है कि 'नाट्यशास्त्र'में उन्होंने सारी ही परिस्थितियोंकी कल्पना अन्तिम रूपमें नहीं की है। अतः यदि भरत द्वारा विभावोंका परीक्षण किया जाय तो शायद होगा कि उनके व्यवस्थाचक्रके अनुसार एक प्रधान कारणसे कई प्रकारके व्यभिचारी भाव उद्बुद्ध हो सकते हैं और उसके अनुसार भावोंके अन्तर्भावकी निम्नलिखित तालिका बनायी जा सकती है—

१ निर्वेदके अन्तर्भूत श्रम एवं धृति। २ ग्लानिके अन्तर्भूत मद, श्रम, आलस्य, निद्रा। ३ अमूयके अन्तर्भूत ईर्ष्या, चपलता। ४ दैन्यके अन्तर्भूत चिन्ता, शंका, विषाद। ५ श्रमके अन्तर्भूत मोह, आवेग। ६ व्याधिके अन्तर्भूत उन्माद, अपस्मार, मरण। ७ क्रोडाके अन्तर्भूत अवहित्या, छल। ८ गर्वके अन्तर्भूत अमर्ष, उग्रता। ९ वितर्कके

अन्तर्भूत मति ।

इनके अतिरिक्त 'औत्सुक्य', 'स्मृति', 'सुप्त', 'विबोध', 'हर्ष' एवं 'जडता' को भी पृथक्-पृथक् व्यभिचारी भाव मानना अनिवार्य है । अब रहा प्रश्न स्त्रियों के स्वभावज अलंकारों का, तो विबोधक एवं मोहायित तो गर्व के अन्तर्भूत आयेंगे, क्योंकि 'गर्वाभिमानसम्भूतो नादरात्मा विबोधकः' और 'निभृतभूयो-दर्शनस्पृहा मोहायितम् ।' (२० त० पृ० १३५, १३६) । 'कुट्टमित' तो कोई संचारी भाव नहीं, क्योंकि वह 'सुखे दुःखचेष्टा' मात्र है । 'विहृत' अर्थात् 'अभलापपरिपूर्ति' औत्सुक्य के अन्तर्भूत है और 'किलकिंचित्' तो है ही व्यभिचारियों का सम्मिश्रण 'श्रमाभिलाषगर्वस्मितहर्षमय-क्रुधा मकर ।' (२० त० पृ० १३४) ।

अतः हम देखते हैं कि व्यभिचारियों की सख्या जहाँ बढ़ सकती है वहाँ कम भी हो सकती है । वास्तवमें मानव भावों का वर्गीकरण प्रधानतया रतिप्रधान, विरतिप्रधान, तर्कप्रधान, स्मरणप्रधान, उत्सुकताप्रधान एवं समालोचनात्मक भावों की व्यापक दृष्टि से हो सकता है ।—ज० कि० व०

**संचारी भाव (व्यभिचारी भाव)**—भरत के 'नाट्यशास्त्र' (३ श० ३० ई०) में इसकी व्याख्या करते हुए कहा गया है कि इस शब्द में 'स' (अथवा 'वि', 'अभि') उपसर्ग है तथा चर धातु है, अतः अर्थ हुआ—रस के सम्बन्ध में जो अन्य वस्तुओं की ओर संचरण करें (७ २७) । इसी आधार पर धनजय (१०-११ श० ३० ई०) ने व्यभिचारी भावों की परिभाषा की है—'विशेषा-दमिमुख्येन चरन्तो व्यभिचारिण । स्थायिन्युन्मग्ननिर्मज्ञा कल्लोला इव वारिधौ ।' (द० रू० ४ ७), अर्थात् जो भाव विशेष रूप से स्थायी भाव की पुष्टि के लिए तत्पर या अभिमुख रहते हैं और स्थायी भाव के अन्तर्गत आविर्भूत और तिरोहित होते दिखाई देते हैं, वे संचारी भाव कहलाते हैं । जैसे लहरें समुद्र में पैदा होती हैं और उसी में विलीन हो जाती हैं, वैसे ही रत्यादि स्थायी भावों में निवेदादि संचारी भाव उन्मग्न तथा निमग्न होते रहते हैं । इस तरह संचारी भाव मुख्य रूप से स्थायी भाव में ही उठते-गिरते हैं । लहरों के उठने और गिरने में समुद्र का समुद्रत्व और भी पुष्ट होता है, ठीक उसी तरह 'संचारी भाव' स्थायी भावों के पापक होते हैं । स्थायी भाव स्थिर हैं तो संचारी संचरणशील और अस्थिर ।

पाश्चात्य विचारक अष्टने प्रत्येक भाव को एक तरह का व्यवस्थाचक्र माना है । उसके मतानुसार क्रोध, भय, शोक आदि मूल भावों में से प्रत्येक अन्य भावों से सम्बद्ध है । मूल भाव अपने द्वारा प्रवर्तित अन्य भावों के आविर्भाव के समय अपना रूप त्याग देता है । मान लीजिये कि एक व्यक्तिका किसी के प्रति प्रेम है । उसे पीड़ा पहुँचाने वाले के प्रति जब उसके मन में क्रोध उत्पन्न होगा, तब रति भाव का लोप हो जायगा । किन्तु साहित्य में रतिके सहायक संचारी भावों के उदय होने पर रतिका प्राधान्य बना रहेगा, अर्थात् उसके प्रतीतित्व में कोई विक्षेप नहीं होगा । नायिका का प्रणयमान या ईर्ष्यामान रति भाव को अपदस्थ नहीं कर सकता, बल्कि उल्टे संचारी स्थायी भाव को पुष्ट करता है । लेकिन संचारी भाव सर्वथा सहायक के रूप में नहीं आते, स्वतन्त्र रूप में भी उनकी अभिव्यक्ति होती है । वैसी स्थिति में उन्हें केवल

भाव की सखा दी जाती है । दे०—'भाव' ।

आचार्यों ने संचारी भावों की सख्या निश्चित कर दी है । भरत ने जिन ३३ संचारियों का उल्लेख किया है वे प्रायः सर्वमान्य हो गये हैं । उनके नाम हैं—१ निवेद, २ आवेग, ३ दैन्य, ४ श्रम, ५ मद्र, ६ जडता, ७ औग्र्य, ८ मोह, ९ विबोध, १० स्वप्न, ११ अपस्मार, १२ गर्व, १३ मरण, १४ अलसता, १५ अमर्ष, १६ निद्रा, १७ अवहित्था, १८ औत्सुक्य, १९ उन्माद, २० शका, २१ स्मृति, २२ मति, २३ व्याधि, २४ सन्त्रास, २५ लज्जा, २६ हर्ष, २७ असूया, २८ विषाद, २९ श्रुति, ३० चपलता, ३१ ग्लानि, ३२ चिन्ता और ३३ वितर्क ।

संचारियों की सख्या शास्त्रचर्चा की सुविधा के कारण ही परिमित की गयी है । यदि आठ स्थायी भावों की, जो संचारी भी होते हैं, उनमें जोड़ दिया जाय तो इनकी परिमित संख्या की बढ़ाना पड़ेगा । पर आठ स्थायी भावों के उनमें जोड़ दिये जाने पर कुछ संचारी अपने-आप व्यर्थ हो जायेंगे । शोक के संचारी होने पर विषाद, भय के संचारी होने पर त्राम, क्रोध के संचारी होने पर अमर्ष की ३३ संचारियों में से पृथक् करना पड़ेगा । राघव के मतानुसार ग्लानि और श्रम में से केवल एक को ही ग्रहण किया जाना चाहिये, क्योंकि उनकी व्याख्या की परीक्षा करने पर वे समान प्रतीत होते हैं ।

समय-समय पर आचार्यों ने इस ३३ की संख्या को बढ़ाने का बराबर प्रयत्न किया है । अनुभाव, नायिकाओं के २० अलंकार, भाव, हाव आदि, सात्त्विक भाव, आलाप आदि, दस कामावस्थाएँ, सभी को संचारी के अन्तर्गत ग्रहण किया गया है (राघवन् दी नम्बर ऑफ रसाज . पृ० १५९) । भोज (११ श० ३० ई०) सात्त्विक भावों को स्पष्ट रूप से वाष्प-व्यभिचारी की सखा देते हैं—'तत्र आभ्यन्तरा व्यभिचारिणो चिन्तौत्सुक्यावेगवितर्कादयः वाष्पा स्वेदरोमाचाश्रुवैवर्ण्यादयः' (श्रृ० प्र० ११) । भानुदत्त (१३ श० ३० ई०) ने अपनी 'रसतरंगिणी' में १० मदनभावों को व्यभिचारियों में ही सन्निविष्ट किया है (२० त० ३० ३०) । भोज ने 'सरस्वतीकण्ठाभरण' में संचारियों की संख्या ३३ ही मानी है । यद्यपि भरत के कुछ संचारियों के स्थान पर नये संचारियों का नामोल्लेख किया है । शिगभूपाल (१४ श० ३० ई०) ने उद्वेग, रनेह, दम्भ, ईर्ष्या को संचारियों में गृहीत करने का प्रश्न उठाया है, पर इन्हें ३३ संचारियों में सम्मिलित नहीं किया है । भानुदत्त ने 'छल' नामक नये संचारी का उल्लेख किया है, जिसका वर्णन देव ने भी किया है । इसे भरत के 'अवहित्था' के अन्तर्गत ही समझना चाहिये । रूप गोस्वामी (१५-१६ श० ३० ई०) ने मधुर रस के प्रसंग में परम्परा प्राप्त ३३ संचारियों को ही स्वीकार किया है, पर शृंगार रस के अनुकूल न होने के कारण औग्र्य और आलस्य के उदाहरण नहीं प्रस्तुत किये हैं । इनके अतिरिक्त उन्होंने १३ अन्य संचारियों का भी उल्लेख किया है, जो भरत के ३३ संचारियों में ही अन्तर्भूत हो जाते हैं । विशेष रसों के प्रसंग में उन्होंने कुछ और विशिष्ट संचारियों की गणना की है ।

देव (१६ १७ श० ३० ई०) ने हिन्दी आचार्यों की परिपाटी में



पृथक् होकर नयापन ले आनेका प्रयत्न किया है। उन्होंने नचारियोंके दो भेद किये हैं—शारीरिक और आन्तरिक। स्तम्भ आदिको शारीरिक और निर्वेद आदिको आन्तरिक कहते हुए उन्होंने लिखा है—‘ते शारीरऽऽन्तर द्विविध कहत भरताडि। स्तम्भादिक शारीर अरु आन्तर निर्वेदादि।’ (भा० वि० नचारी०)। पर भोजके ‘शृंगारप्रकाश’में इस वर्गीकरणका स्पष्ट उल्लेख हुआ है, जिसके सम्बन्धमें पहले कहा जा चुका है। मानुदत्तने अपनी ‘रसतरंगिणी’में इनका नकेत किया है, किन्तु देवने इस वर्गीकरणको अपना न कहकर भरतादिका मान लिया है। ३४वें नचारीके रूपमें जिस छलका उल्लेख देवने किया है वह ‘अम्बरसायन’में लुप्त हो गया है। वहाँ उन्होंने ३३ नचारियोंकी ही गणना की है। किन्तु इतना तो निश्चिन्त है कि देव वर्गीकरणके प्रेमी थे। उन्होंने कुछ सचारियोंके अवान्तर भेद किये हैं, जैसे, वितर्कके चार भेद—विप्रतिपत्ति, विचार, सशय और अध्यवसाय, पर इस भेदका उल्लेख भी मानुदत्तने किया है—‘वितर्कञ्चतुर्विध विचारात्मा सशयात्माऽनध्यवसायात्मा विप्रतिपत्त्यात्मा चेति’ (२० त० ५)।

रामचन्द्र शुक्लने सचारियोंकी परिमित नख्याके सम्बन्धमें कहा है कि जो ३३ सचारी कहे गये हैं, वे उपलक्षणमात्र हैं, सचारी और भी हो सकते हैं। जिस प्रकार स्मृति है उसी प्रकार विसृति भी रखी जा सकती है (२० मी० पृ० २१५-१६)। पर मुख्य रूपसे उन्होंने भी ३३ नचारियोंका ही विवेचन किया है। विरोध-अवरोधकी दृष्टिसे रामचन्द्र शुक्लने सचारियोंके चार भेद किये हैं—सुखात्मक, दुःखात्मक, उभयात्मक और उदासीन। सुखात्मक—गर्व, औत्सुक्य, हर्ष, आशा, मद, सन्तोष, चपलता, मृदुलता, वैर्य। दुःखात्मक—लज्जा, अमृया, अमर्ष, अवहित्ता, त्रास, विषाद, शका, चिन्ता, नैराश्य, उग्रता, मोह, अलसता, उन्माद, असन्तोष, ग्लानि, अपस्मार, मरण, व्याधि। उभयात्मक—आवेग, स्मृति, विसृति, दैन्य, जडता, स्वप्न, चित्तकी चंचलता। उदासीन—वितर्क, मति, श्रम, निद्रा, विवोध।

‘सुखात्मक भावोंके साथ सुखात्मक सचारी और दुःखात्मक भावोंके साथ दुःखात्मक सचारी परस्पर अविरोध होंगे। इसी प्रकार सुखात्मक भावके साथ दुःखात्मक सचारी और दुःखात्मकके साथ सुखात्मक सचारी विरोध होंगे। उभयात्मक सचारी सुखात्मक भी हो सकते हैं और दुःखात्मक भी, जैसे, आवेग हर्षमें भी हो सकता है और मय आदिमें भी। भावके साथ जो विरोध ऊपर कहा गया है वह जातिगत है, अर्थात् सजातीय विजातीयका विरोध है। इसके अतिरिक्त आश्रयगत और विषयगत विरोध जिस भाव या वेगमें होगा वह सचारी हो ही नहीं सकता। जैसे, क्रोधके बीच-बीचमें आलम्बनके प्रति यदि शका, त्रास या दया आदि मनोविकार प्रकट होते हुए कहे जायें तो उनमें क्रोधकी पुष्टि न होगी। यही बात सुदोत्साहके बीच त्रान आदिके होनेमें होगी। अतः ये मनोविकार क्रोध और उत्साहके संचारी नहीं हो सकते। सारांश यह है कि किसी भावकी पुष्टि करनेवाला मनोविकार वही होगा जो भावके

लक्ष्य और प्रवृत्तिसे हटानेवाला न होगा।’ (२० मी० : पृ० २१६)।

भरतने भावोंके तीन भेद माने हैं—स्थायी, सात्त्विक और व्यभिचारी। ऊपर इस बातका संकेत किया जा चुका है कि सात्त्विक भाव व्यभिचारी भावके अन्तर्गत आ जाते हैं। सचारीके प्रतीतिकालमें अनुभवोंका उदय होता है। इन्हींके बाह्य नकेत अनुभाव हैं। आश्रय या रचयिताके भावों अथवा भावानुभूतियोंके साथ जब सामाजिक-का पूर्ण तादात्म्य होता है, तब कोई भाव रस अवस्थातक पहुँचता है। रसकी अवस्थातक पहुँचनेवाला भाव ही स्थायी भाव होता है—‘रसावस्थापर भाव स्थायिता प्रतिपद्यते।’ (भा० ट० ३ १७२ वृ०)। पर जब आश्रय-की शका, लज्जा, ईर्ष्या आदिकी अभिव्यक्ति होगी तब पाठक या सामाजिक इन भावोंसे अपना तादात्म्य नहीं स्थापित कर पाता। तादात्म्य-स्थापना ही वह रेखा है जो स्थायी और नचारी भावोंको विभाजित करती है। लेकिन कोई भाव रसकी अवस्थातक विभाव, अनुभाव और सचारीके संयोगसे ही पहुँचता है। किसी स्थायी भावको रसकी अवस्थातक पहुँचानेमें सचारीका योग अनिवार्य है। लेकिन जब सचारी स्वतन्त्र रूपसे वर्ण्य विषय होता है, तब भी विभाव, अनुभाव और सचारी (सचारीका नचारी)-का योग दिखाई पड़ सकता है। पर आश्रयके इस सचारी (स्वतन्त्र रूपसे आनेपर) भावमें पाठकों या सामाजिकोंका तादात्म्य नहीं हो पाता। ऐसी स्थितिमें इसे केवल भाव (दि०) कहा जाता है—स्थायी भाव नहीं। इस तादात्म्य-की स्थितिको आधार मानकर आचार्योंने कुछ भावोंको स्थायी और कुछको सचारीकी कोटिमें रखा है।

यहीं यह भी विचारणीय है कि जब भावोंका सम्बन्ध मनसे है तब सचारी भाव भी मनोविकारकी कोटिमें आ जायेंगे। किन्तु कुछ विद्वानोंने मनोवैज्ञानिक दृष्टिसे विचार करते हुए इसपर आपत्ति उठायी है। मराठी ‘रसविमर्ष’के लेखकने सचारियोंके सम्बन्धमें कहा है कि तैत्तिरीयों सचारीयोंकी जाँच पड़तालसे ज्ञान होता है कि वे सद्बोध हैं। उनमें सभी भाव भावनास्वरूप नहीं हैं। उनमें कुछ शारीरिक अवस्थाएँ हैं, कुछ भावनाओंके भीतर तीव्रताप्रदर्शकके प्रकार हैं, कुछ प्राथमिक भावनाएँ हैं, कुछ समिन्न भावनाएँ हैं और कुछ ज्ञानान्तर अवस्थाएँ हैं।’ (२० वि० पृ० १२८)।

रामचन्द्र शुक्लने सचारियोंके सम्बन्धमें जो विचार प्रकट किये हैं वे भी बहुत-कुछ मस्कुन आचार्योंके मतोंसे भिन्न तथा रस-विमर्षके विचारोंके मेलमें हैं। उनका कहना है—‘गिनाये हुए सचारियोंकी सूचीसे ही पता चल जाता है कि उनका क्षेत्र बहुत व्यापक है। सचारीके अन्तर्गत भावके पासतक पहुँचनेवाले, अर्थात् स्वतन्त्र विषययुक्त और लक्ष्ययुक्त मनोविकार और मनके क्षणिक वेग ही नहीं, बल्कि शारीरिक और मानसिक अवस्थाएँ तथा स्मरण, वितर्क आदि अन्तःकरणकी और वृत्तियाँ भी आ गयी हैं।’ (२० मी० - पृ० २०५)। इस तरह उन्होंने सचारी भावोंकी पाँच कोटियाँ स्थिर की हैं—१ स्वतन्त्र विषय-युक्त भाव, २ मनके वेग, ३ अन्य अन्तःकरण-वृत्ति, ४

मानसिक अवस्था और ५ शारीरिक अवस्था ।

रामदहिन मिश्रने उपर्युक्त स्वतन्त्र विचारकोंका ध्यान रखते हुए प्रत्येक सचारीकी भाव सिद्ध करनेका जो प्रयत्न किया है वह मनोवैज्ञानिक न होकर उनके पूर्वाग्रहका धोतक है । भारतीय काव्यशास्त्रके लेखकों एवं पाश्चात्य मनोवैज्ञानिकोंका एक मत है कि मचारी भावके दो पक्ष हैं, एक चित्तविकार और दूसरा भावनिरूपण (psychic affection and organic change) । —३० सि०

**संतकाव्य**—संतकाव्यके अन्तर्गत रखी जानेवाली रचनाओंकी भावप्रधान कहा जा सकता है, क्योंकि उनके रचयिताओंका ध्यान जितना भावसौन्दर्यकी ओर जाता दीख पड़ता है उतना उनके शब्द एवं शैलीमें चमत्कार लानेकी ओर दिया गया नहीं जान पड़ता । उच्चसे उच्च एवं गम्भीरसे गम्भीर भावको भी वे सदा सर्वसाधारणकी ही भाषामें व्यक्त करते हैं और उन्हींके मुहावरोंमें उसका स्पष्टीकरण भी किया करते हैं । उनका उद्देश्य जितना अपनी कृतियों द्वारा 'सहृदय जनों'का मनोरंजन करना नहीं रहता उतना सासारिक प्रपञ्चोंमें पड़े हुए लोगोंको अपने मतानुसार, सच्चे मार्गका परिचय कराना रहता है । वे उतना दूसरोंके चरित या जीवनगाथाका वर्णन उचित नहीं समझते, जितना अपनी ही अनुभूतिकी अभिव्यक्ति करते हैं । स्वानुभूतिका व्यक्तीकरण करते समय वे बहुधा पूर्ण रूपसे सफल नहीं हो पाते, जिसके कारण उनकी वर्णन-शैली अशुद्ध सद्बोध वन जाती है । या तो वे किसी एक ही भावको बार-बार प्रकट करते हुए दीख पड़ते हैं अथवा उपर्युक्त शब्दोंके अभावमें उसे अधिक रहस्यात्मक भी बना देते हैं ।

संतकाव्यका वर्ण्य विषय अधिकतर धार्मिक एवं दार्शनिक ही कहा जा सकता है । उसमें परमात्मतत्त्वकी चर्चा आती है, जिसमें उसके वस्तुतः अध्येय तथा अनिर्वचनीय स्वरूपका यथासाध्य परिचय कराया गया रहता है और उसके साथ जगत् एवं जीवके वास्तविक सम्बन्धका वर्णन भी रहा करता है । संत लोग अपनी रचनाओंमें उस अव्यक्त सत्ताकी एक विलक्षण व्यक्तित्व प्रदान करते जान पड़ते हैं और वे उस 'निर्गुण'की सगुण भगवान्की भाँति इष्टदेवके रूपमें स्वीकार कर उसके प्रति भक्ति और प्रेमका भाव प्रदर्शित करते भी प्रतीत होते हैं । वे उसकी महिमाका गान करते नहीं अघाते और उसे प्राप्त करनेकी विविध चेष्टाओंके साधनस्वरूप अनेक साधनाओंका उल्लेख भी करते रहते हैं । उनके ऐसे कथनोंसे कभी कभी ऐसा लगता है कि उन्होंने स्वयं भी उस तत्त्वको उपलब्ध कर लिया है और इसीलिए, उनके बहुतसे उद्गार स्वानुभूतिकी तीव्रता और तज्जन्य आनन्दसे प्रेरित रहा करते हैं और इसीके साथ उन्हें अन्य बातोंके परित्यागका उपदेश भी देते हैं । वे प्रसंगवश अन्य मतोंकी कड़ी आलोचना भी करते दीख पड़ते हैं और उन्हें मूल बातको छोड़कर बाह्य विस्तारमें पड़नेवाला भी ठहराया करते हैं । वे किसी भी एक धर्मको, चाहे वह हिन्दू धर्म हो, इस्लाम हो, जैन धर्म हो अथवा गौड़, शाक्त या शैव हो, अपने लिए आदर्श मानते नहीं जान पड़ते और इन सभीमें उन्हें प्रायः एक समान साम्प्रदायिक

सकीर्णताकी गन्ध आती प्रतीत होती है । अपने व्यक्तिगत उद्गारोंमें वे साधारणतः अपनी एकान्तनिष्ठाका परिचय देते हैं, किन्तु ऐसा करते समय भी वे एक व्यापक जीवनकी ओर संकेत करते हैं, जिसमें सारे विश्वका कल्याण समाहित हो ।

संत कवि इस प्रकारके विषयोंको विशेषकर अपनी साखियों तथा 'शब्दों', अर्थात् पदोंके माध्यम द्वारा प्रकट या प्रतिपादित करते हैं । 'साखी' शब्द संस्कृतके 'साक्षी' शब्दका रूपान्तर है, जिसका अर्थ किसी बातकी अपनी आँखों देखा चुकनेवाला और इसी कारण उसके सम्बन्धमें किसी प्रश्नको उठानेपर, प्रमाणस्वरूप भी समझा जानेवाला व्यक्ति हुआ करता है तथा कदाचित् इसीलिए 'कवीर बीजक'में इस काव्यप्रकारका परिचय 'ज्ञानकी आँखें' कहकर भी दिया गया है । इन साखियोंमें प्रधानतः ऐसे विषय ही आते दीख पड़ते हैं, जिन्हें संतोंने अपने दैनिक जीवनमें भली भाँति समझकर प्रमाणित कर लिया है अथवा जिन्हें वे अपनी निजकी कमौटीपर पहलेसे कस चुकनेके कारण साधिकार व्यक्त करनेकी क्षमता रखते हैं । ये रचनाएँ प्रायः 'दोहा' नामक छन्दमें पायी जाती हैं और कभी-कभी इन्हें 'सोरठा'में भी व्यक्त किया गया है । इसके अतिरिक्त संतोंकी साखियोंके अन्तर्गत बीच-बीचमें मार, हरिपद, चौपाई, चौपई, दोही, सरसी, गीता, मुक्ता-मणि, श्याम उल्लास या छप्पय जैसे छन्द भी आ जाया करते हैं, जिनका 'दोहा'के साथ अधिक सम्बन्ध नहीं है । इन साखियोंका एक पर्याय 'संलोक' भी समझा जाता है, जिसके उदाहरण सिखोंके 'आदिग्रन्थ'में मिलते हैं । परन्तु साखियोंको जहाँ 'अंग' जैसे शीर्षकोंके नीचे विभिन्न वर्गोंमें विभाजित किया गया देखा जाता है, वहाँ 'संलोकों'के विषयमें ऐसा नहीं कहा जा सकता । संतोंकी भाँति सूफी कवियोंने भी इस प्रकारके छन्दोंका प्रयोग किया है, किन्तु उनके यहाँ इसे फुटकर रूपोंमें प्रायः 'दोहरा' नाम दिया गया मिलता है, जो प्रत्यक्षतः 'दोहा' शब्दका ही एक रूपान्तर है । दोहा एवं चौपाई छन्दोंका एक साथ प्रयोग सूफी कवियोंने अपनी प्रेमगाथाओंमें किया है, जिसका एक रूप कतिपय संतोंकी 'रसैनियों'में भी दीख पड़ता है । इन छन्दोंके प्रयोगवाला एक दूसरा काव्य-प्रकार 'ग्रन्थ-बावनी' नामसे मिलता है, जिसकी द्विपदियोंका आरम्भ क्रमशः नागरी लिपिके वाचन अक्षरोंसे होता है और जिसकी पद्धतिपर निर्मित 'अखरावती', 'चोतीसा', 'ककहरा' आदि तथा फारसी लिपिके अक्षरानुसार लिखे जानेवाले 'अलिफनामा', 'सीहफ़ी' आदि पाये जाते हैं ।

संतोंकी 'सबद' (शब्द) अथवा पद नामक रचनाएँ अधिकतर गेय हुआ करती हैं और इनमें उनके आत्म-निवेदन-जैसे व्यक्तिगत उद्गारोंकी ही प्रधानता रहती है । आकारकी दृष्टिमें ये पद छोटे या बड़े, सभी प्रकारके हो सकते हैं, किन्तु इनकी कोई न-कोई पक्ति ऐसी भी होती है जो 'टेक' या 'रहाउ'के रूपमें दोहराया जाती है । इन पदोंकी ही संतोंकी 'बावनी' कहनेकी भी प्रथा है, यद्यपि 'म' शब्दका प्रयोग उनकी सभी प्रकारकी रचनाओंके लिए भी किया गया मिलता है । पदों एवं साखियोंकी

रचना केवल पुष्कर पत्रोंके रूपमें की गयी थी पडती है, किन्तु रचनेियोंके विषयमें हम ऐसा नहीं कह सकते। इनकी दोहा-चौपाइयों एक नाथ क्रमिक रूपमें आकर किनी विषयके विवर्णात्मक वर्णनके लिए अधिक उपयुक्त ठहरती है। फिर भी, सन्तोंने इनके माध्यमसे, किसी प्रबन्धकाव्यकी रचनाका प्रयास नहीं किया और न केवल दो-चारको छोड़कर सभी कवियोंकी भांति प्रेमनाथाओंका ही निर्माण किया। इसी प्रकार सभी कवियोंने जहाँ अपनी 'दारहमाना' नामक रचनाओं द्वारा प्रेमिकाओंका विरहवर्णन कर अपनी एक विशेषताका परिचय दिया है, वहाँ सन्त कवियोंने इस नामवाले अपने पद्योंका उपयोग अधिकतर उपदेशदानमें ही किया है। सन्तोंकी रचनाओंमें इसी प्रकार कुछ ऐसे पद्य पद्यसमूह भी मिलते हैं, जिनमें साम्प्रदायिक बातोंके उत्प्रेरक तथा पौराणिक वर्णनोंके अनिरिक्त अन्य कुछ भी नहीं पाया जाता। ऐसी कृतियोंके नाम प्रायः गोष्ठी, गुष्ठी, सवाद, दोष जैसे शब्दोंको अन्तमें जोड़कर रखे गये देख पडते हैं। इनमें तथा 'नाहात्म्यों', सहस्रनामों आदिमें भी हमें काव्यकी सरसताका नर्वधा अभाव मिलता है, जो वार्ता, तिथियों, ग्रहों, योगों आदिके व्याजमें अथवा पहाड़के श्रकोंके अनुसार निर्मित की गयी मिलती है।

परन्तु सन्तकाव्यके अन्तर्गत गिनी जानेवाली कुछ ऐसी भी रचनाएँ मिलती हैं, जिनका लोकगीतोंके अवशिष्ट रूपमें अपना एक पृथक् महत्त्व है। ऐसी रचनाओंमें हम चौचर, वनन्त, फाग, हिटोला, बेलि, कहरवा, वणजारा, व्याहलो, विरहुली आदिके नाम गिना सकते हैं। इनमें प्रथम तीनका सम्बन्ध वनन्त श्रुतिके उत्साहपूर्ण उत्सवोंके अवसरपर गाने योग्य गीतोंके नाथ जोड़ा जा सकता है और इन दोनोंकी रचनाशैलीमें भी बहुत कुछ सादृश्य है। सन्तोंने अपनी रचनाओंमें अपने विषयोंका ही वर्णन किया है, किन्तु इन विशिष्ट वर्णन शैलियोंका लाभ उठाकर उन्हें बहुत-कुछ रोचक भी बना दिया है। इसी प्रकार कहरवा और हिटोलाके साथ क्रमशः कहरवा एवं हिटोलाका नाम-नाम्य देखकर हमें इन नामोंमें प्रचलित गीत-पद्यतियोंका भी स्मरण हो आता है और हमें यहाँ भी यह अनुमान करने डेर नहीं लगती कि सन्त कवियोंने उनकी लोकप्रियतासे अपना काम निकालनेकी चेष्टा की होगी। बेलि, व्याहलो और वणजारा भी ऐसे लोकगीतोंके प्रकार जान पडते हैं, जो नर्वसाधारणमें गाये जाते होंगे तथा जिनके आधारपर किसी रूपका निर्माण सरल बन जाता होता होगा। 'कवीर धीजक'में तो 'विरहुली' तथा 'विप्रमतीसी' शीर्षकोंसे भी दो रचनाएँ मिलती हैं, जो कदाचित् किन्हीं पूर्वप्रचलित लोकगीतोंका ही अवशिष्ट रूप प्रकट करती हैं, किन्तु जिनका उपयोग वहाँ अपने वर्णविषयके समर्थनमें ही किया गया है। बहुतसे सन्तोंकी रचनाओंमें हमें कवित्त नवैया, लुण्टलिया जैसे छन्दों तथा गजल, रेखता जैसे फारसी बहुरोंके भी उदाहरण मिलते हैं तथा इसी प्रकार ठुमरी, निल्लाना जैसे गाने भी पाये जाते हैं। उनके पदोंकी रचना तो अधिकतर संगीतके क्षेत्रमें प्रयुक्त होनेवाले गूजरी, मारु, विनाम, सैगु, विलावल जैसे नामके गानोंके अनुसार की

गयी भी समझी जाती है। वान्तमें सन्तकाव्यकी रचना ठेठ साहित्यिक निर्माण-प्रवृत्तिका उनका अनुसरण नहीं करनी जितना विशेष प्रचलित काव्य-प्रकारोंका अनुगमन करती है।

सन्तकाव्यकी रचनाका आरम्भ, इसकी सन्तों वारहवीं शताब्दीमें ही हो गया होगा। अभीतक हम वान्तकी स्वीकार कर लेनेमें कोई विशेष आपत्ति नहीं की जाती कि सन्तपरम्पराके सर्वप्रथम पद्यप्रदर्शक प्रसिद्ध भक्त कवि जयदेव थे, जिन्होंने 'आदिग्रन्थ'में सगृहीत पद्योंकी भी रचना की थी। उनके समयमें लेकर सोलहवीं शताब्दीके पूर्वार्द्धतक वह युग था, जिसमें सन्त सधना, वेणी, शिलोचन, नामदेव, रामानन्द, नेना नाई, कवीर, पीपा, रैदान, कमाल एवं धन्ना भगन नामक बहुतसे सन्तकवि हुए, जिनमेंसे सर्वांगी सन्पूर्ण रचनाएँ अभीतक उपलब्ध नहीं हो पायी हैं। इस प्रारम्भिक युगके प्रथम दो सौ वर्षोंतकके केवल कुछ ही सन्तोंका पता चलता है और उनकी भी रचनाएँ हमें नहीं मिलती। शेष छेड़ सौ वर्षोंमें ही अनेक ऐसे सन्त मिलते हैं, जिन्होंने न केवल वादमें आनेवालोंके लिए पद्यप्रदर्शनका काम किया, अपितु जिनमेंसे कुछकी रचनाओंका स्तर साहित्यिक दृष्टिसे भी अधिक नीचे नहीं रहा। इनमें कमसे कम नामदेव, कवीर साहब एवं रैदास तीन ऐसे हैं, जिनकी रचनाएँ प्रचुर मात्रामें मिलती हैं तथा जिनमें प्रतिभाकी भी कमी नहीं जान पडती। नामदेवकी रचनाएँ तो मराठी भाषामें भी उपलब्ध हैं और वहाँ भी उनकी गणना ज्ञानेश्वर, तुकाराम, समर्थ रामदास और एकनाथके साथ की जाती है। इसी प्रकार सन्त रैदासकी जयनक प्रसन्न रचनाओंके सत्यामें अधिक न होनेपर भी, उनमें उनके गहरे भगवत्प्रेम, सरल-हृदयता आदिकी सफल अभिव्यक्तिके प्रमाणित करनेके लिए पर्याप्त सामग्री मिल जाती है और हम उनकी सीधी नाड़ी एवं सर्वथा व्याजविहीन कथनशैली द्वारा प्रभावित हुए बिना नहीं रहने। जहाँतक सन्त कवीर साहबकी उपलब्ध रचनाओंका प्रश्न है, उनका एक बहुत बड़ा अंश ऐसा है, जो वस्तुतः किसी भी श्रेष्ठ कृतिकी कोटिमें रखा जा सकता है। उनकी पक्तियोंमें हमें प्रायः उन सभी गुणोंका समावेश देखता है, जो किसी प्रतिभाशाली कविकी अकृत्रिम रचनाओंमें पाये जाते हैं। कवीर साहबकी रचनाएँ उनके अनन्तर आनेवाले सन्तकवियोंके लिए आदर्शरूप सिद्ध हुई और उनकी एक परम्परा ही चल निकली।

परन्तु कवीर साहबके समयतक सन्तोंकी कोई सुव्यवस्थित कार्यपद्धति नहीं देख पडी और जितने भी ऐसे लोग हुए उन्होंने व्यक्तिगत रूपमें ही काम किया। गुरुनानक और दादूदयालके प्रयत्नोंसे जब साम्प्रदायिक संघटनोंकी नींव पडने लगी, उनकी एक पृथक् परम्परा भी आ गयी और तदनुसार उनकी जितनी भी रचनाएँ प्रयुक्त हुईं उन्हें सगृहीत करने तथा अपने प्रचारकार्यके लिए सुरक्षित रखनेकी एक प्रणाली चल निकली। यह समय सन्तसाहित्यके इतिहासका मध्ययुग था, जिसमें साम्प्रदायिक संघटनोंका कार्य बड़े उत्साहके साथ किया गया और उसी प्रकार उनके साहित्यका प्रचार भी हुआ। इस सुगतक सन्तोंका कार्यक्षेत्र भी बहुत विस्तृत हो चुका था, जिनके

कारण सन्तसाहित्यके अन्तर्गत न केवल अवधी और भोजपुरी, अपितु पंजाबी, राजस्थानी और निमाड़ीतककी रचनाएँ सम्मिलित होने लगा और इनमेंसे कुछ महत्त्वपूर्ण सग्रहोंकी धर्मग्रन्थों जैसी प्रतिष्ठा भी आरम्भ हो गयी।

सन्तकाव्यकी रचनाका मध्ययुग ईसवी सन्की सोलहवीं शताब्दीमें लेकर उसकी अठारहवींके अन्ततक चलता है, जबतक पन्थों और सम्प्रदायोंकी सख्या निरन्तर बढ़ती चली गयी और लगभग उसी मात्रामें वैसे साहित्यके निर्माणकी ओर भी प्रयत्न होता चला गया तथा इसके परिणामस्वरूप एक विशाल ग्रन्थराशि अस्तित्वमें आ गयी। यह युग हिन्दी साहित्यके इतिहासका मध्यकाल ही समझा जाता है और इसके पूर्वार्द्धको 'भक्तिकाल' तथा उत्तरार्द्धको 'रीतिकाल' कहनेकी परिपाटी चली आती है। सन्तकाव्यकी रचनाकी दृष्टिसे 'रीतिकाल'की विशेषता उस समयकी निर्माणशैलीमें लक्षित हुई। नये-नये छन्दोंका प्रयोग होने लगा, कभी कभी रचना-शैलीको सुधारने और सँवारनेतककी ओर ध्यान दिया जाने लगा तथा कतिपय सन्तोंने प्रबन्धरचनाकी भी चेष्टा की। अतएव जहाँतक सन्तकाव्योंकी मख्यावृद्धि और उनके रूपवैविध्यका प्रश्न है, इसमें बहुत बड़ी उन्नति हुई, किन्तु उनके उच्च स्तरके विचारमें यह काल उतना उल्लेखनीय नहीं कहा जा सकता। बहुत-से सन्त कवियोंने तो अपने पूर्ववर्ती प्रचारकोंका केवल अन्धानुसरणमात्र किया और उनकी अधिकांश रचनाएँ कीरी परम्परानिर्वाहका -उदाहरण बनकर ही रह गयीं।

सन्तकाव्यके इतिहासका आधुनिक युग उन्नीसवीं शताब्दीसे आरम्भ होता है, जबसे उसकी रचनाओंके अन्तर्गत परम्परागत बातोंके अधिक स्पष्टीकरण तथा उनके आलोचनात्मक परिचयकी प्रवृत्ति जाग्रत् होती दीख पड़ती है, जबसे सन्त कवियोंका ध्यान अपने वर्ण्य विषयके मूल रूपकी ओर भी जाना जान पड़ता है। इधरके सन्त अपनी वर्णन शैलीको उतना भी महत्त्व देते नहीं प्रतीत होते जितना आटिकालीन सन्त कवियोंकी वानियोंके आधार-पर सिद्ध किया जा सकता है। इनकी रचनाओंमें हमें न तो अलंकारोंके वे प्रयोग मिलते हैं, जो उनमेंसे कुछकी एक विशेषता-सी बन गये थे और न वैसे शब्दचित्रण ही उपलब्ध होते हैं। इस ओर इन्हें उनके उत्तराधिकारमें केवल भाषा, व्याकरण, पिंगल, आदिके प्रति उपेक्षा मात्र ही मिली है। ये उन उलटवॉसियोंका भी भफल प्रयोग नहीं कर पाते जो सन्त कबीर, सुन्दरदास, पलटू साहब आदिकी रचनाओंमें विशेष रूपसे पायी जाती हैं और जिनमें लक्षित होनेवाली अपूर्व उक्तिचातुरीका एक अपना पृथक् महत्त्व है। उलटवॉसियोंकी रचना-शैलीका आरम्भ कभी गम्भीरमे गम्भीर विषयोंकी भी ओर सर्वसाधारणका ध्यान आकृष्ट कर उनके प्रति उनकी उत्सुकता जाग्रत् करनेके उद्देश्यमे हुआ था और कबीर साहबने भी इनका प्रयोग अपने गूढ़तम रहस्योंका उद्घाटन करते समय किया था, परन्तु पीछे हममें जान-बूझकर विविध सुस्थियोंका समावेश किया जाने लगा, जिस कारण इस सुन्दर शैलीमें भी बहुतकुछ कृत्रिमता आ गयी। फिर भी जहाँतक सन्तमतकी विशिष्ट

बातोंके वर्ण्य विषय होनेका सम्बन्ध है, सन्तकाव्यका अधिकांश प्रधानतः उन बातोंसे ही भरा दीख पड़ता है, जिन्हें पूर्वकालीन सन्तोंने भी अपनी रचनाओंमें स्थान दिया था। सन्तकाव्यकी प्रमुख विशेषता उममें निहित उदात्त भावोंकी प्रधानता है, जिनका न केवल विशुद्ध जीवनके साथ घनिष्ठ सम्बन्ध है, अपितु जिनकी अभिव्यक्ति भी प्रधानतः ऐसे व्यक्तियों द्वारा ही की गयी है जिन्होंने स्वानुभूतिकी प्रयोगशालामें उनका मूल्यांकन कर लिया है।

[सहायक ग्रन्थ— सन्तकाव्य परशुराम चतुर्वेदी।] - —पृ० च०

संतमत—'सन्त' शब्दका प्रयोग साधारणतः किसी भी पवित्रात्मा और सदाचारी पुरुषके लिए किया जाता है और कभी-कभी यह 'साधु' एवं 'महात्मा' शब्दोंका पर्याय भी समझ लिया जाता है, किन्तु 'संतमत' शब्दमें आ जानेपर इसका एक पारिभाषिक अर्थ भी हो सकता है, जिसके अनुसार यह उस व्यक्तिका बोध कराता है, जिसने सत्-रूपी परमतत्वका अनुभव कर लिया हो और जो इस प्रकार अपने व्यक्तित्वसे ऊपर उठकर उसके साथ तद्रूप हो गया हो। अतएव विशिष्ट लक्षणोंके अनुसार 'मत' शब्दका व्यवहार केवल उन आदर्श महापुरुषोंके ही लिए किया जा सकता है, जो पूर्णतः आत्मनिष्ठ होनेके अतिरिक्त समाजमें रहते हुए, नि स्वार्थभावसे विश्वकल्याणमें प्रवृत्त रहा करते हैं। इसके सिवा यह शब्द अपने रूढ़िगत अर्थमें उन शानेस्वर आदि निर्गुण भक्तोंके लिए भी प्रयुक्त होता आया है, जो दक्षिणके विट्ठल या वारकरी सम्प्रदायके प्रचारक थे और कदाचित् अनेक-बातोंमें उन्हींके समान होनेके कारण उत्तरी भारतके कबीर आदिके लिए भी इसका प्रयोग होने लगा है। तदनुसार 'सन्तमत'में अभिप्राय प्रधानतः कबीर आदि सन्तोंकी उन स्वीकृतियोंका हो सकता है, जिनका प्रचार लगभग पाँच-छ सौ वर्ष पहले हुआ था, किन्तु जिनकी एक परम्परा बराबर एक समान अविच्छिन्न रूपमें प्रचलित चली आयी है। जान पड़ता है कि 'सन्तमत'की जगह पहले इसके एक पर्याय 'निर्गुणमत'का प्रयोग होता रहा है और इसे प्रसिद्ध वेदान्तमें अभिन्न भी समझा जाता रहा (दे०—'निरगुन मत सोई वेदको अन्ता' सन्त गुलाल अठारहवीं शताब्दी), किन्तु सन्त तुलसी साहब(उन्नीसवीं शताब्दी)के समयमें इसका प्रयोग अपने वर्तमान रूपमें भी होने लगा (घटरामायन पृ० १४३)। सन्त तुलसी साहबका कथन है कि 'सन्तमत' अत्यन्त गूढ़ मत है और इसके वास्तविक रहस्यका परिचय 'ब्रह्मवेद' और 'विराट्-मगवान्'तकको नहीं है। 'सन्तमत'की ही कभी कभी 'निर्गुण सन्तमत' भी कह देते हैं और उसमें लक्षित होनेवाले दार्शनिक सिद्धान्तको 'सगुणवाद'के साथ विरोध प्रदर्शित करनेके लिए 'निर्गुणवाद'का नाम दे देते हैं।

'सन्तमत' स्वभावतः किसी सम्प्रदायविशेषके मूल प्रवर्तक द्वारा प्रचलित किये गये सिद्धान्तोंका सग्रहमात्र नहीं है और न यह किसी ऐसे पद्धतिविशेषका ही परिचायक समझा जा सकता है, जिसे विभिन्न सन्तोंके उपदेशोंके आधारपर निर्मित किया गया हो। इसमें

आस्था रखनेवाले प्रत्येक व्यक्ति के लिए यह नितान्त आवश्यक है कि वह इसकी बातोंको अपने निजी अनुभवों द्वारा प्रमाणित कर ले। यह न दूसरोंके कहने-सुननेपर विश्वास कर लेनेपर निर्भर है और न इसे हम तर्क-वितर्क द्वारा सिद्ध करके ही समझ सकते अथवा हृदय म कर सकते हैं। सन्त कबीर साहबने स्पष्ट शब्दोंमें कहा है कि इसके मूल तत्त्व 'राम नामकी चर्चा सभी किया करते हैं, किन्तु इसके रहस्यका परिचय किसीको भी नहीं हो पाता। बाहरसे इसका कथन कर देना मुझे पसन्द नहीं। मेरी धारणा तो यह है कि वह वस्तु अकथनीय है, जिस कारण उसका मर्म केवल सहानुभूतिपर ही आधारित है' (क०ग्रं० पृ० २१८)। इसीलिए उन्होंने स्वयं अपने विषयमें भी बतलाया है कि 'संतगुरुने उस तत्त्वके विषयमें मुझमें विचार करके कहा था, किन्तु मैं उसे केवल अपने अनुभवके अनुसार ही जान सका' (वही पृ० ३८६), जिसका तात्पर्य यह है कि शुद्ध त्वानुभूति ही उनके मतकी आधारशिला है और उनके ज्ञानकी भी इसी कारण 'सहजज्ञान'का नाम दे सकते हैं। नत कबीर साहब क्या, किसी अन्य सन्तको भी हम विशुद्ध दार्शनिक नहीं कह सकते, अपितु अधिकसे अधिक उसे एक साधक ही ठहरा सकते हैं और उसके मत-को भी इसीलिए हम किसी प्रकारके तत्त्वज्ञानकी कोटिमें न रखकर उसे एक प्रकारके जीवन-दर्शनकी ही संज्ञा दे सकते हैं। फिर भी सन्तोंकी रचनाओंके आधारपर हमें उनकी मूल धारणाओंका पता चलता है और यह भी स्पष्ट हो जाते हैं नहीं लगती कि उनके सिद्धान्तों एवं साधनाओंकी प्रमुख बातें क्या रही होंगी।

सन्तोंने अपनी रचनाओंमें, परमतत्त्वके विषयमें कथन करते समय, उसे अनेक नाम दिये हैं, जिनमेंसे कुछ तो व्यक्तिगत हैं और अन्य केवल भाववाचक संज्ञा जैसे लगते हैं और इन दोनोंके उदाहरणमें हम क्रमशः 'राम' एवं 'सत्'की चर्चा कर सकते हैं। 'सत्' उसे इसलिए कहा जाता है कि उसके विषयमें हम विशुद्ध अस्तित्वसे अधिक कुछ भी नहीं कह सकते और वह 'राम' भी केवल इसलिए कहा जा सकता है कि वह सारी वृत्तियोंके रमण करनेका परमोत्कृष्ट क्षेत्र भी है। उसका तात्त्विक स्वरूप कैसा है, यह पूर्ण रूपसे किसीको भी विदित नहीं हो सकता, किन्तु ऐसे कथनको हम 'अद्वैतवाद' कह सकते हैं और यदि उस 'अद्वैत'तत्त्वको किसी ईश्वरके रूपमें भी स्वीकार किया जाय तो इसे 'एकेश्वरवाद'का नाम भी दे सकते हैं। सन्तोंने उसका वर्णन कभी-कभी इस रूपमें किया है, जैसे वह सर्वव्यापक और सर्वान्तर्गामी ही, किन्तु इसके साथ ही वे उसे नवमे परे या 'परात्पर' भी ठहराने लगते हैं। इस प्रकार वे उसे एक अत्यन्त विलक्षण रूप देते जान पड़ते हैं और इसी कारण वे उसे न तो 'सगुण' कहते हैं और न उसे 'निर्गुण' कहकर ही सन्तोष करते हैं। ऐसी दशामें उसके किसी व्यक्तिवकी कल्पना भी करना कभी सम्भव नहीं हो सकता और न वह भक्तोंके लिए इष्टदेव ही बन सकता है। परन्तु सन्तोंने उसे न केवल ऐसे नाम दिये हैं जो व्यक्तिवके वाचक हैं, प्रत्युत उसके प्रति भक्तिभावका प्रदर्शन भी किया। उनका 'राम', यद्यपि वह प्रसिद्ध

दाशरथी रामसे नितान्त भिन्न कहा जा सकता है, अपने आरोपित गुणोंके अनुसार उससे सर्वथा विन्क्षण नहीं है। वह भक्तोंके ऊपर दया कर सकता है और उन्हें अपना भी नकता है। प्रमुख अन्तर यह है कि सन्त लोग उसे वस्तुतः अपनेमें पृथक् भी नहीं स्वीकार करते और उसकी उपलब्धिका होना अपने भीतरके 'सहजज्ञान'पर ही निर्भर समझते हैं।

इस प्रकार सन्तोंकी दृष्टिमें परमात्मतत्त्व एवं जीवतत्त्वमें मूलतः कोई भी अन्तर नहीं है और वे इन दोनोंको एक और अभिन्नतक ठहरा सकते हैं। जीव उस परमात्माको तभीतक अपनेमें पृथक् मानता है जबतक उसे उसका बोध नहीं होता। वस्तुस्थितिका परिचय पाते ही वह उसके साथ जलमें जलकी भाँति मिलकर एक और अभिन्न बन जाता है और फलतः एक ऐसी स्थितिमें आ जाता है, जिसमें उसे पूर्ण शान्ति एवं परमानन्दका अनुभव होने लगता है। उस दशामें ऐसे साधकको उस परमात्म-तत्त्व और अपने आत्मतत्त्वमें पृथक् किसी जगत्तत्त्वका भी ज्ञान नहीं रह जाता। वह सब कुछ केवल उसी अभिन्न रूपको व्याप्त पाता है। वह जगत्के प्रत्येक पदार्थमें परमात्मतत्त्वका साक्षात् करता है और इसी कारण उसे अपनेसे भी कभी भिन्न नहीं समझता। ऐसी मनोदशाके हो जानेपर उसका न तो कोई अपना निजी आत्मीय रह जाता है और न कोई ऐसा ही प्राणी मिलता है जिसके प्रति वह द्वेषभाव प्रकट कर सके। सन्तोंके 'निर्वर धर्म'के लिए यही मनोवृत्ति आधारका काम करती है और वे इसीके अनुसार विश्व-कल्याणकी भावना भी प्रकट करते दीख पड़ते हैं। सन्तोंके यहाँ कोरी दार्शनिकताका कोई महत्त्व नहीं है, जिससे वहाँ परम तत्त्व जीव एवं जगत्के वास्तविक स्वरूप तथा उनके पारस्परिक सम्बन्धादिपर विस्तृत विचार किया गया पाया जाय। उन्होंने ऐसी सारी बातोंकी चर्चा केवल प्रासंगिक रूपमें ही की है और उनका वर्णन या तो उन्होंने प्राचीन भारतीय दर्शनोंकी पद्धतिपर ही कर दिया है अथवा उन्हें प्रायः ऐसे रूपोंमें चित्रित किया है, जो सर्वत्र स्पष्ट नहीं होते।

सन्तमतमें सिद्धान्तोंकी अपेक्षा साधनाओंका परिचय करानेकी ओर कहीं अधिक ध्यान दिया गया है। सन्त लोगोंकी धारणा है कि परम तत्त्वको अपने अनुभवमें लानेके लिए हमारा अपनी वृत्तिका वहिर्मुखसे अन्तर्मुख कर लेना अत्यन्त आवश्यक है, परमात्मा कहीं बाहर नहीं है, जिससे उसके लिए बाह्य पूजा-पाठ, तीर्थयात्रा, वेशधारण अथवा वेदादिके अध्ययनतत्त्वका प्रयत्न किया जाय। वह जैसे सर्वत्र व्यापक है वैसे हमारे भीतर भी है और जो कुछ हमारे बाहर ग्रहणधर्मों से ढोख पड़ता है उसका कोई भी ऐसा अंग नहीं, जिसे हम अपने भीतर न पा सकें। अतएव हमें चाहिये कि सबसे पहले अपनी अन्तर्दृष्टिमें काम लें और ऐसी साधना करें जिससे हमारे लिए सारा भेद खुल जाय। अन्तर्दृष्टिकी दशामें हमारी सभी इन्द्रियोंकी वृत्तियाँ सिमट कर केवल मनमें केन्द्रित हो जाती हैं और इस प्रकार उनमें एकोनमुखता भी आ जाती है। तदनुसार ऐसे मनका फिर क्रमशः स्थूलमे सूक्ष्म एवं सूक्ष्ममे भी सूक्ष्मतर विषयों



प्रवेश होता चला जाता है और अन्तमें एक ऐसी स्थिति आ जाती है जब हम आत्मनिष्ठताके आनन्दका अनुभव करने लग जाते हैं। सन्तोंके कथनानुसार हमारा मन यहाँ आकर नितान्त विशुद्ध बन जाता है और यहीं उसे परमात्मतत्त्वके साथ तद्रूपता और तदाकारता भी उपलब्ध हो जाती है। अन्तर्दृष्टियोंको इस प्रकार फेरने तथा उसे मनोदशाकी इस स्थितितक लानेके लिए हम योगसाधनाको काममें ला सकते हैं, जिसका बार-बार उल्लेख किया जाता है। परन्तु सन्तोंकी योग-साधनामें 'कायासाधन'की अपेक्षा 'मनोमारण'की ही ओर अधिक ध्यान दिया गया दीख पड़ता है।

सन्तमतकी साधना 'सहज साधना' कहलाती है, क्योंकि उममें न तो किसी मार्गविशेषको ग्रहण करनेका आग्रह है और न वहाँ यही व्यवस्था दी गयी मिलती है कि या तो अपने सासारिक बन्धनोंका सर्वथा परित्याग कर दिया जाय अथवा अपनेको प्रपञ्चोंमें आचूड़ मग्न कर दिया जाय। उसमें तपस्त्रियोंके आत्मपीडन अथवा वाममार्गियोंके मुद्रादि साधनकी भी अतिमात्रा नहीं दीख पड़ती। उसका अपना मार्ग विशुद्ध 'मध्यम' मार्ग है, जिसके अनुसार समाजमें रहते हुए तथा किसी भी एक उपयुक्त साधनाको अपनाते हुए आत्मोपलब्धिकी दशातक पहुँच सकते हैं। सन्तोंकी इस साधनामें किसी ऐसी 'समाधि'को भी स्थान नहीं, जो किसी अवधिविशेषतक ही कायम रह सके। सन्तमतकी आदर्श समाधि वह अपूर्व स्थिति है जो साधकोंके जीवनभर एकरस बनी रहे और उसमें किसी क्षणिक परिवर्तनकी आशका भी न आने पाये। इसीलिए उसे 'सहज समाधि'का भी नाम दिया गया है। सन्तोंका कहना है कि हमारी साधनाका पूर्णतः सिद्ध हो जाना तभी सार्थक है जब हमारे जीवनमें पूरा कायापलट आ जाय, जब हमारी सारी वृत्तियोंकी रुझान पूर्ववत् न रहकर सर्वथा नवीन रूप ग्रहण कर ले और हमारे लिए पुनर्जन्मकी जैसी स्थिति भी आ जाय। सन्तोंने इसीलिए, इस दशाको 'जीवन मृतक' भी कहा है और बतलाया है कि इसमें पहुँचकर साधक जहाँ अपने पहले जीवनकी दृष्टिसे, 'मृतक' बन जाता है वहाँ इस नवीन दृष्टिसे अमरत्व भी पा लेता है। 'जीवन मृतक' वह जीवन्मुक्त पुरुष है जो सदा किसी ब्राह्मी स्थितिमें लीन रहा करता है तथा उसमें रहते हुए भी कभी समाजके प्रति उपेक्षाका भाव नहीं प्रदर्शित करता।

परन्तु सन्तोंकी 'सहज समाधि'का इस प्रकार निरन्तर बना रहना यदि असम्भव नहीं तो अत्यन्त कठिन अवश्य कहा जा सकता है। दैनिक जीवनमें बहुधा ऐसी समस्याओंका सामना करना पड़ जाता है, जो हमारे किसी भी दृष्टिकोणको सन्तुलित रहने नहीं देती। अनेक प्रलोभन आते हैं जिनकी ओर हमारी वृत्तियाँ स्वभावतः खिंचने लग जाती हैं और बहुत-से ऐसे प्रतिकूल प्रसंग भी आ जाते हैं, जिनके कारण पलायनकी प्रवृत्ति बल ग्रहण करने लगती है। राग-द्वेष एवं हर्ष-शोकके भाव जागरित करनेवाले अवसर प्रायः प्रत्येक क्षणमें आ जाया करते हैं और हमारे चित्तको विचलित कर देते हैं। सन्तोंने इसी कारण इस प्रश्नपर बड़ी गम्भीरताके साथ विचार किया है और इसे

सुलझानेके लिए कुछ उपाय भी निर्दिष्ट किये हैं। उनका सर्वप्रथम उपदेश यह है कि हम अपने मनको सदा 'नाम-स्मरण'में लगाये रहें और उससे एक पलके लिए भी विरत न हों। जिस प्रकार कोई माता अपने दैनिक कार्योंमें व्यस्त रहते हुए भी अपने बच्चेकी सुधि नहीं भूलती, कोई गाय, चरागाहमें चरते हुई भी, अपने बछड़ेका स्मरण करती रहती है तथा जिस प्रकार कोई पनिहारिन अपनी सखियोंके साथ हँसते खेलते जाती हुई भी, अपने सिरपर रखे घड़ेकी ओरसे ध्यान नहीं हटाती उसी प्रकार हम 'सुमिरन'का स्वभाव ढालकर भी कभी परमात्मतत्त्वसे विलग नहीं रह सकते और इस प्रकार यदि उसमें हमारी स्थिति सदा बनी रह गयी तो फिर हमारा सन्तुलन भी नहीं बिगड़ सकता। सन्तों द्वारा निर्दिष्ट की गयी इस 'नाम-स्मरण' या 'सुमिरन'की साधनाको, उनके पारिभाषिक शब्दोंमें, 'सुरतशब्द योग'का भी नाम दिया गया मिलता है। 'सुरत' हमारी मूल वृत्ति है, जो 'शब्द' अर्थात् हमारे शरीरमें उठनेवाले अनाहत नादसे बराबर जुड़ी रहा करती है और इस प्रकार उमके साथ तदाकारता ग्रहण किये रहनेके कारण, इसके ऊपर किसी दूसरे रगके चढ़नेका कभी कोई संयोग ही नहीं आ पाता।

सन्तोंने हमारी 'सुरत'को 'शब्द'की ओर सर्वप्रथम उन्मुख करनेके लिए किसी 'मत्पुरु'के माध्यमकी भी आवश्यकता बतलायी है। ऐसा गुरु कोई विस्तृत रूपमें शिक्षा देनेवाला साधारण उपदेशक नहीं हुआ करता, प्रत्युत वह एक मार्गप्रदर्शकमात्र ही रहा करता है। वह केवल संकेत कर देता है और उसके शब्दोंमें निहित विलक्षण 'जुगुति'के सहारे साधक अपनी साधना आपमें आप ठीक कर लेता है। इसके भिवाय, ऐसे साधकके लिए 'सन्तमत'में सत्सगके वातावरणमें रहना भी अत्यन्त आवश्यक ठहराया गया है, जिसका अभिप्राय यह है कि उमका काम केवल अपनी साधनामें सिद्धि लाभ कर लेनेसे ही नहीं चल सकता, प्रत्युत वह तबतक पूरा नहीं होता जबतक उमे अपने सिद्धान्तको व्यवहारमें परिणत कर देनेकी क्षमता नहीं हो जाती। पहुँचे हुए साधु मन्तोंके बीच रहकर हो वह अपनी अनेक रहस्यमयी गुणधर्मोंको सुलझा पाता है और उनके आचरण एवं व्यवहारको निकटसे देखकर ही वह भली भाँति समझ सकता है कि जिस आदर्शकी उपलब्धिके लिए वह प्रयत्नशील है, उसका वास्तविक रूप क्या हो सकता है। 'सन्तमत'में किसी ऐसे महापुरुषको अत्यन्त उच्च कोटिका समझा गया है और उसे स्वयं परमात्माका स्वरूपतक स्वीकार कर लिया गया है। सन्तोंकी धारणाके अनुसार ये ही वे महात्मा हैं, जिनसे किसी समाजकी सर्वांगीण उन्नति हो सकती है और इन्हींके प्रयत्नों द्वारा स्वर्गकी भूतलपर ला देनातक असम्भव नहीं रह जाता। अतएव सन्तमतका दर्शन जीवनदर्शन है, उसकी साधना सर्वांगसाधना है और उसमें सकीर्ण साम्प्रदायिकताका कहीं स्थान नहीं रह सकता।

परन्तु सन्तमतके इतिहासपर दृष्टि डालनेमें पता चलता है कि इसका रूप सदा एक ही समान नहीं रहा। इसके सर्वप्रधान प्रतिष्ठापक और प्रचारक सन्त कबीर माहवने

इसके आदर्शरूपका दिग्दर्शन कराकर इसे सब किसीके लिए उपयोगी ठहरानेका प्रयत्न किया। उन्होंने इसी उद्देश्यमें अपनी 'वानियों'की रचना की तथा इसके प्रमुख निद्धान्तोंको स्वयं अपने जीवनमें उतारकर उन्हें व्यावहारिक रूप देनेकी भी आजीवन चेष्टा की। उनके समकालीन सन्त रविदास जैसे महात्माओं तथा उनके अनन्तर आने-वाले गुरु नानकदेव, सन्त डाढ़ूदयाल जैसे महापुरुषोंने भी बराबर उसी उत्साहमें काम किया और उनके कारण हम मत्तका प्रचार बड़े विस्तृत क्षेत्रतकमें होने लग गया। किन्तु निम्न महान् उद्देश्यको लेकर उन्होंने इस कार्यके लिए अपने-अपने नवटन किये अथवा विभिन्न कार्यक्रमोंकी व्यवस्था दी, वह समय पाकर बहुत-कुछ विस्तृत-सा होने लग गया। उनके चलाये हुए 'पन्थों'में क्रमशः नवीर्णताका प्रवेश होने लगा और उनके अनुयायियोंमें साम्प्रदायिक मनोवृत्ति भी दीप्त पड़ने लगी। अतएव जिस विचारधाराके लिए कभी समझा गया था कि वह सन्पूर्ण विश्व द्वारा एक समान अपनाया जा सकती है, उसके अनुयायियोंके भिन्न-भिन्न वर्ग बनने जान पड़े। जिसके प्रचारकोंने कभी बाह्यान्तर्द्वारोंको हेय ठहराकर स्वानुभूति एवं सदाचरणको ही प्रश्रय दिया था, उसमें बाहरी विधान एवं वैश्वभूषणको महत्त्व दिया जाने लगा और जिसके दार्शनिक निद्धान्त कभी किसी अनिवर्चनीय परम तत्त्वमें सम्बन्ध रखते थे, उसमें सूर्तिपूजनतक स्वीकार कर लिया गया। पीछे हम बातकी आलोचना स्वयं प्रमुख सन्तोंने ही की, किन्तु जितनी साम्प्रदायिकताका प्रवेश 'सन्तमन'में हो चुका था वह सर्वथा निर्मूल भी नहीं की जा सकती।

[सहायक ग्रन्थ—उत्तरी भारतकी सन्त-परम्परा परशुराम चतुर्वेदी।] —प० च०

सन्तुलन (balance)—किसी कृतिके विभिन्न अवयवोंमें ऐसा समन्वय और प्रबन्ध कि वह मनपर स्थिरताका प्रभाव डाले तथा उसका प्रत्येक अंग सम्पूर्णसे विच्छिन्न न लगकर महायुक्त लगे। 'भावनाके रूपमें अनेकों अंगोंका विन्यास, महकारी भावनाओंका समावेश तथा अन्य तत्त्वोंकी योजना जिस नियमके अनुसार की जाती है, उसे हम सन्तुलन कहते हैं—रूपोंमें अंगोंके सन्तुलनमें एक विशेष चमत्कार उत्पन्न होता है और इसके अभावमें व्यन्तता, एकांगीपन तथा कुछ मानसिक हिंसाका अनुभव होता है। क्लिष्टाकार आनन्दवर्धनके अनुसार, सन्तुलनका सार प्रधान-गुण-भावका सिद्धान्त है, जिसके अनुसार रूपकी योजनामें भाग लेनेवाला प्रत्येक अंग अपने अंग अथवा प्रधान भावनाके अधीन रहकर उसकी रक्षा और स्ववर्द्धन करता है।' (मौ०शा० • हरद्वारीलाल शर्मा)।

सन्तुलन शब्द, कलाम कुछ अनिश्चित अर्थोंमें प्रयुक्त हुआ है—सामान्यतः उस अवस्थाकी ओर संकेत करता है, जो किसी कृतिके उसके विभिन्न अंगोंके समुचित नवटनसे व्यक्त होती है—जिसके मतलब है कि कृति-विशेषके विभिन्न तत्त्वोंपर आवश्यक ध्यान दिया गया है और वे इस प्रकार नाथ लाये गये हैं कि परस्पर विरोधी न होकर सहयोगी मालूम पड़ें। (दि०—'संगति'।)

साहित्यालोचनामें उस कृतिको सन्तुलित माना

जायगा, जिसके हर पक्षको बराबरसे संभाला गया हो, असन्तुलित उसे, जिसके कुछ अंगोंपर गलत जोर दिया गया हो। सन्तुलन विगडनेका कारण विषय भी हो सकता है तथा अर्थ, रूप और उनमें सम्बन्धित अन्य अवयवोंके तारतम्य और पारस्परिक सम्बन्धोंका उचित निर्वाह न होना भी।

वास्तुकलाको लेकर आरम्भमें सन्तुलन शब्द समताके अर्थमें प्रयुक्त हुआ, क्योंकि सम आकार (सिमेट्रिकल फिगर) सहज ही मनपर सन्तुलनका प्रभाव डालता है, धीरे-धीरे और विशिष्ट अर्थोंमें भी; जैसे, उदाहरणके लिए, इमारतोंमें वास्तविक शक्ति विभाजनको लेकर यह अनुमान लगाना कि किसी खम्भेकी अपने ऊपर डाले गये बोझको संभालनेकी क्या क्षमता है या कोई मेहराब अपने दोनों ओर बराबर दबाव डालती है या नहीं, आदि। —कु० ना०

सन्तुलनबिन्दु (punctum balance)—किसी इमारतका वह मूल बिन्दु, जिसे केन्द्र मानकर भवनके विभिन्न अवयवोंका निरीक्षण करनेपर शृष्टि सन्तुलन और सापेक्षताका अनुभव करती है। —कु० ना०

संदर्भ साहित्य—किसी विषयकी विशेष जानकारी देनेवाली सामग्रीको संदर्भ सामग्री कहते हैं। इस सामग्रीका उपयोग नामान्य पठन पाठनके लिए नहीं किया जाता। संदर्भ-साहित्यको पाठ्य साहित्य सम्बन्धी विशेष सूचनाएँ पानेके लिए देखा जाता है। इस नाते संदर्भ-साहित्य पाठ्य साहित्यमें भिन्न भी है। उदाहरणके लिए, पुस्तकरूपमें प्रकाशित उपन्यास यदि ललित पाठ्य साहित्य है तो उस उपन्यासकी (लेखकके हाथसे लिखी) पाण्डुलिपि संदर्भ-साहित्यके अन्तर्गत मानी जा सकती है। ऐसा भी कह सकते हैं कि संदर्भ-ग्रन्थ वह पुस्तक है, जिसमें किसी दूसरी पुस्तकमें आयी हुई किसी गूढ़ बातका स्पष्टीकरण हो।

ज्ञान-विज्ञानके अतन्त प्रसारवाले इस युगमें संदर्भ-ग्रन्थोंका महत्त्व बहुत बढ़ गया है। संदर्भ-ग्रन्थ सामग्रीकी अपरिमित राशिकी छानबीन करके उसके सारभूत अंशको उन सबके लिए सुलभ करते हैं, जो उसे पढ़ेंगे। ऐसा करनेमें संदर्भ-ग्रन्थोंका प्रथम दायित्व है प्रामाणिक सामग्रीका प्रामाणिक संचय करना। इसे सम्पन्न करनेके बाद संदर्भ-ग्रन्थको निरन्तर उपयोगी बनाये रखनेके लिए आवश्यक होता है कि उसमें नवीन सामग्रीका समावेश होना रहे। 'इनसाइक्लोपीडिया ब्रिटानिका'का सूत्रपात १७६८ ई०में हुआ था। १७७१ ई०में उसके केवल ३ खण्ड थे। १९५६तक आते-आते उसके २४ खण्ड हो गये हैं और नामग्रीको आधुनिकतम बनाये रखनेके लिए मूल पाठमें निरन्तर संशोधन-परिवर्धन करते रहनेके अतिरिक्त वार्षिक पुस्तक तथा पुस्तकालय शोधसेवाकी योजना भी 'इनसाइक्लोपीडिया ब्रिटानिका'के अन्तर्गत चलती रहती है।

अस्तु, विविध प्रकारके कोशों, थीसिसों, साहित्यके इतिहासों, परिचयग्रन्थों आदिको संदर्भ-साहित्य माना जा सकता है। हिन्दीमें यह कार्य प्रचार-संस्थाओंके मुखपत्रों, विश्वविद्यालयोंके हिन्दी विभागों तथा अनेक विद्वानों द्वारा होता रहा है।

[साहित्य—हिन्दी सेवो संसार • स० कालिदास कर्पूर,

प्रेमनारायण टण्डन (१९४४)। हिन्दी पुस्तक साहित्य सं० माताप्रसाद गुप्त (१९४५)। हिन्दी विश्वभारती सं० कृष्णवल्लभ द्विवेदी। नागरीप्रचारिणी पत्रिका, सम्मेलन पत्रिका, हिन्दुस्तानी, हिन्दी अनुशीलन पत्रिकाओंकी फाइलें। नागरीप्रचारिणी-सभा द्वारा प्रकाशित खोज रिपोर्ट। शिष्टे और कैसेल द्वारा सम्पादित ज्ञानकोश (अंग्रेजी)। सुलभ विश्वकोश, महाराष्ट्र शब्दकोश (मराठी)। —अ० कु०

संदिग्ध-दे०—‘अर्थ-दोष’, सातवाँ तथा ‘शब्द-दोष’, तेरहवाँ ‘पद-दोष’।

**संदिग्धप्राधान्यव्यंग्य**—गुणीभूतव्यंग्यका एक भेद, जिसमें व्यंग्यार्थ तथा तथा वाच्यार्थकी सापेक्षिक उत्कृष्टताका निर्णय नहीं हो पाता है। ‘थके नयन रघुपति छवि देखी, पलकन हूँ परिहरी निमेखी। अधिक सनेह देह भइ मोरी, सरद ससिहिं जनु चितव चकोरी।’ (रा० च० मा० का० कल्प० पृ० ३२४), यहाँ ‘देह भइ मोरी’ द्वारा जड़ता संचारीकी व्यञ्जना हो रही है। इस व्यंग्यार्थमें तथा ‘सीताजी रामको देखकर वैसे ही प्रेम-विभोर हो गयीं, जैसे चकोरी गरत्कालके चन्द्रमाको देखकर विह्वल हो जाती है, इस वाच्यार्थमें कौन अर्थ अधिक उत्कृष्ट है इसका निर्णय करना कठिन है, व्यंग्यार्थका निर्विवाद रीतिसे उत्कृष्ट न होना ही उसे गुणीभूतव्यंग्य बना देता है।—उ० श० शु०

**संदेशकाव्य**—वियोगियोंके सन्देशके रूपमें विरह-भावनाके चित्रणकी प्रणाली अत्यन्त प्राचीन और विश्व-जनीन है। मस्कृत साहित्यमें इसकी परम्परा कालिदासके ‘मेघदूत’से प्रारम्भ होती है। कुत्रेके शाप द्वारा अलकापुरी-से निर्वासित यक्ष मेघ द्वारा अपनी प्रेयसीके पास प्रणय-सन्देश भेजता है। इसी सन्देशके बहाने कालिदासने मानव-मनकी गम्भीर विरहानुभूतिका मार्मिक चित्रण किया है। पूर्वमेघमें रामगिरिसे अलकापुरीकी मेघयात्राके वर्णनमें कालिदामने नदी, पर्वत, वन-प्रान्त आदि वाद्य प्रकृतिको सजीव रूप प्रदान करते हुए विरह व्यथित हृदयों-के साथ उसका मनोहर सामंजस्य स्थापित किया है। उत्तरमेघमें अलकापुरी स्थित यक्षके भवन और उसमें एकाकी जीवन वितानेवाली विरहिणी यक्षिणीकी मर्मानु-भूतियोंका अभिराम चित्रण है।

‘मेघदूत’में कालिदासकी तीव्र और गम्भीर भावानुभूति आत्मीय तहोनताके साथ व्यक्त हुई है। इसके साथ मन्दाक्रान्ता छन्दकी मधुर लय, कोमल पदावली तथा गहन संवेदना-जन्य ध्वन्यात्मक संगीततत्त्वसे उममें गीतिकाव्य(दि०)की विशेषताएँ आ गयी हैं।

‘मेघदूत’की सफलताका यह प्रमाण है कि संस्कृतमें उसके अनुकरणपर रचे गये सन्देशकाव्योंकी एक लम्बी परम्परा मिलती है। ‘घटकर्पर’में, जो ४०० ई० के आसपासके इसी नामके कविकी रचना कहा जाता है, ‘मेघदूत’के क्रमको उलटकर विरहिणी प्रेमिकाकी ओरसे सन्देश भेजा गया है। वगालके राजा लक्ष्मणसेन(बारहवीं शती)के आश्रित धोयी कविने मलयाचलकी कुवल्यवती नामक गन्धर्वकन्याकी ओरसे राजा लक्ष्मणसेनके लिए ‘पवनदूत’ नामसे प्रणयसन्देश लिखा। इसमें भी ‘मेघदूत’के

ही छन्दका प्रयोग किया गया है। इस अनुकरणकी प्रवृत्तिमें हस, चातक, कोकिल आदिको दूत बनाकर काव्योंकी तो रचना की ही गयी, शान्त रसका एक मनोदूत भी रच दिया गया। वेदान्तदेशिकने ‘हसदूत’में सीताछे पास रामका सन्देश भिजवाया है, तो रूपगोस्वामीका ‘हस-दूत’ राधाका प्रणयसन्देश कृष्णके पास ले गया है। वामन भट्ट बाण(१५वीं शती)ने भी एक ‘हसदूत’ लिखा है।

दूतकाव्योंमें विप्रलम्भ-शृंगारकी ही प्रधानता है और वगाल तथा केरलके भावुक कवियोंने इस काव्यरूपमें प्रचुर योगदान किया है। परन्तु ‘मेघदूत’के माधुर्य और लालित्यने केवल वैष्णव कवियोंको ही दूतकाव्योंके रूपमें मधुर भावकी विरहासक्ति व्यक्त करनेको प्रेरित नहीं किया, प्रत्युत कुछ जैन कवियोंने भी धार्मिक रचनाओंमें उसकी शैलीका अनुकरण किया है। जिनसेन नामक कविने ‘पाश्र्वाभ्युदय’में ‘मेघदूत’के सभी छन्दोंके चरणोंकी समस्या-पूर्ति-जैसी की है। इसी प्रकारकी रचना विक्रम कविकी ‘नेमिदूत’ नामक है, जिसमें ‘मेघदूत’के छन्दोंके चतुर्थ चरणोंकी पूर्ति की गयी है।

संस्कृत साहित्यके इन सन्देश काव्योंके पीछे लोक-साहित्यके तटिपयक गीतोंकी एक जीवित परम्परा रही होगी। इसका प्रमाण वर्तमान लोकभाषाओंमें प्रचलित लोकगीतोंमें मिलता है। हस, शुक, कोकिल, चातक, पपीहा, कौआ, नि श्वास, पवन, मेघ, नदी आदि उडनशील और प्रवाहशील चेतन और जड पदार्थोंको अमर्य लोकगीतोंमें प्रणय सन्देश माँपकर विरही जन अपने हृदयोंको हलका करते हुए देखे जाते हैं। इस अत्यन्त स्वाभाविक और मार्मिक कल्पनाका उपयोग अनेक कवियोंने दूतकाव्योंके रूपमें ही नहीं, अन्यथा भी किया है। मलिक मुहम्मद जायसीके ‘पशावत’में पद्मिनीके लिए रतनसेनका प्रणयसन्देश शुकके द्वारा भेजा जाता है। विरहिणी नागमती हस और कौएसे प्रियके पास सन्देश ले जानेकी प्रार्थना करती है।

रामकथा सम्बन्धी काव्योंमें राम हनुमान् द्वारा सीताके लिए प्रेम-विरह, सान्त्वना और आशाका सन्देश भेजते हैं तथा उसके उत्तरमें सीता अपनी मर्म-व्यथा रामतक पहुँचाती हैं। सूरदासने अपने रामकथा सम्बन्धी पदोंमें इस प्रसंगका अत्यन्त हृदयार्कषक चित्रण किया है। तुलसीदासने तो मानस तथा दूमरी रचनाओंमें इस सन्देश-प्रसंगको अपनी भक्ति-समन्वित संवेदना प्रदान की ही है।

कृष्ण-भक्ति काव्यमें सन्देश भेजनेके कई प्रसंग मिलते हैं। इनमें कृष्णका गोपियोंके लिए भेजा गया सन्देश, जिसे उनके परम मित्र उद्धव ले जाते हैं, सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण है। ‘श्रीमद्भागवत’(दशम स्कन्ध, पूर्वार्ध, अध्याय, ४६, ४७)से कथासूत्र लेकर सूरदासने इस प्रसंगको एक सर्वथा मौलिक रूप दिया और हिन्दी काव्यमें एक ऐसी परम्परा (दि०—‘भ्रमरगीत’) डाली जिसका कृष्णकाव्यपर रचना करनेवाले अनेक कवियोंने अनुसरण किया और एक विशेष प्रकारके सन्देशकाव्यको समृद्ध बनाया। रीतिकालीन कवियोंने भी इस मार्मिक प्रसंगका अपने ढंगसे उपयोग किया और आधुनिक कालमें भी अनेक ब्रजभाषाके कवियोंने भक्ति और रीतिकालीन परम्पराके इस विशिष्ट

रूपको अपनाया है। परन्तु उद्धव सन्देश सम्बन्धी ये रचनाएँ अधिकतर मुक्तक पद्यों—कवित्त-सवैयाके रूपमें हैं, सन्देश नामसे बहुत योर्झ रचनाएँ होंगी। आधुनिक कालमें ब्रजभाषाके मन्त्रे समर्थ कवि जगन्नाथदास रत्नाकरका 'उद्धवगतक' भी इसी परम्पराका सन्देशकाव्य है। मुक्तक और प्रबन्धका उसमें सुन्दर सामंजस्य हुआ है।

कृष्ण और कृष्णकथा सम्बन्धी आधुनिक कालकी रचनाओंमें जो नवीन दृष्टिकोण अपनाया गया है, उसका उदाहरण सन्देशकाव्यमें भी मिलता है। सत्यनारायण कविरत्नने अपने 'भ्रमरदूत'में यशोदाकी ओरसे कृष्णको जो सन्देश भेजा है, उसमें समसामयिक देश-दशाके साथ-साथ देशभक्ति, समाज-सुधार और समाज-सेवाकी भावनाएँ व्यक्त हुई हैं। अयोध्या सिंह उपाध्याय 'हरिऔध'ने अपने खड़ी-बोलीके प्रसिद्ध काव्यग्रन्थ 'प्रिय-प्रवास'में पवनको दूत बनाकर जो सन्देश भिजवाया है उसमें ब्रजकी वियोगदशाका समसाययिक सन्दर्भमें वर्णन किया गया है और सन्देशमें देश-भक्ति और समाज-सेवाकी भावनाएँ ही प्रमुख रूपमें व्यक्त की गयी हैं।

हिन्दीमें 'मेघदूत'के भी अनेक अनुवाद हुए हैं। राजा लक्ष्मण सिंह, ठाकुर जगमोहन सिंह, राय देवीप्रसाद 'पूर्ण' और लाला नीताराम 'भूप'ने मधुर ब्रजभाषामें इन अमर काव्यके अनुवाद किये। पूर्णजीने अनुवादका मानुप्राप्त नाम 'धाराधरधावन' रखा। इनके अनिरिक्त आधुनिक कालमें लक्ष्मीधर वाजपेयी, कन्हैयालाल पोद्दार और केशवप्रसाद मिश्रने भी इसके अनुवाद किये हैं। खड़ी बोलीमें सन्देशकाव्यकी प्रवृत्ति निरन्तर चलती रही, परन्तु सन्देशकाव्य नामसे रचनाएँ अधिक नहीं हुई। यह प्रवृत्ति खण्डकाव्यों (उदाहरणार्थ, 'मिलन' रामनरेश त्रिपाठी) और गीति रचनाओं, दोनोंमें प्रकट हुई है। 'पत्रगीति' (दि०) या 'पत्रकाव्य'के रूपमें सन्देशकाव्यकी परम्परा युगके अधिक अनुरूप है, क्योंकि अब सन्देश भेजनेका यही युक्ति-युक्त स्वीकृत माध्यम है। मैथिलीशरण गुप्तकी 'पत्रावली' तथा 'निराला'का 'छत्रपति शिवाजीका पत्र' इसके अच्छे उदाहरण हैं। दे०—'उपलम्भ काव्य', 'पत्रगीति'।—ब्र० व०

संदेह—सादृश्यगर्भ अमेदप्रधानके आरोपमूलक अर्थालंकारोंका एक भेद। गामहने इसे ससन्देह कहा है और टण्डीने उपमानके अन्तर्गत स्वीकार किया है—'अनन्वय-ससन्देहायुपमान्येव दर्शिनौ' (काव्यादर्श ०२)। इनका अनुसरण उद्धट और मम्मटने किया है। रय्यक, वामन, विद्याधर तथा विश्वनाथने यही नाम स्वीकार किया है। रुद्रटने मंशय नाम दिया है और उनकी परिभाषा स्पष्ट है—'जहाँ किसी वस्तुके सम्बन्धमें अनेक वस्तुओंका सन्देह हो और सादृश्यके कारण अनिश्चय बना रहे, वहाँ मंशय अलंकार होता है।' (काव्याल० ८ : ५०)। वामनने इसे उपमा-प्रपञ्चके अन्तर्गत रखा है और उसी आधारपर लक्षण दिया है—'उपमानोपमेयसंशय सन्देह' (का० सू० बृ० ४ ३ ११), अर्थात् उपमान और उपमेयका संशय सन्देह है। मम्मटने संशयमूल इस अलंकारके 'भेदोक्ति' तथा 'भेदानुक्ति', दो भेद माने हैं, एकमें उपमेय तथा उपमेयमें भेदका स्पष्ट कथन होता है और दूसरेमें ऐसा

नहीं होता। इनके अनिरिक्त निश्चयान्तका भी एक प्रकार माना है। विश्वनाथने इस उपमेयके सम्बन्धमें अन्य वस्तु- (उपमान)के सन्देहको कविप्रतिभामें उत्पन्न माना है (मा० द० १०. ३५)। वास्तवमें सादृश्य और काव्यात्मकता इस अलंकारकी अनिवार्य शर्त है। उन्होंने इनके तीन भेद माने हैं—शुद्ध, निश्चयगर्भ, निश्चयान्त। प्रथममें सन्देहकी स्थिति स्पष्ट रूपमें रहती है, दूसरेमें निश्चयका भाव भी अन्तर्निहित रहता है और तीसरेमें अन्ततः निश्चय हो जाता है।

हिन्दीके आचार्योंमें जसवन्त सिंह, मतिराम, पद्माकर आदिने जयदेवके आधारपर नामसे ही लक्षण स्पष्ट माना है। भूषणके लक्षणपर मम्मट आदिका प्रभाव है—'कै यह कै वह यों जहाँ, होत आनि सन्देह।' (शि० भू० : ७८)। यह और वहका अर्थ उपमेय तथा उपमान है। इन आचार्योंने इसके भेदोंपर विचार नहीं किया है। आधुनिक कालमें कन्हैयालाल पोद्दारने मम्मटके आधारपर भेद स्वीकार किये हैं—१ भेदकी उक्तिमें मंशय, क निश्चय-गर्भ, स निश्चयान्त। २ भेदकी अनुक्तिमें मंशय, यही विश्वनाथका शुद्ध है। उदा०—भेदकी उक्तिमें निश्चय-गर्भ—'कैधों उजागर ये प्रभाकर स्वरूप राजे जाकर सदैव मत्त अश्व नहिं याकै है।' (पोद्दार छाया का० प्र० से) अथवा—'कहूँ मानवी यदि मैं तुमको तो वैसा मकोच कहाँ ? कहूँ दानवी तो उममें है यह लावण्यकी लोच कहाँ।' (पञ्चवटी), इनमें 'मत्त अश्व नहिं', 'सकोच कहाँ' आदिके द्वारा निश्चय होकर भी सन्देह बना रहता है। २ निश्चयान्त—'च्युतधन हं क्या चपला ? चम्पक लतिका परिगलान किंवा है। लखकर स्वाम चपलता, जाना कपि, विकल जानकी अम्बा है।' (पोद्दार अ०म० पृ० १७०)। इसमें अन्ततः जानकीका निश्चय वर्णित है। ३ भेदकी अनुक्ति या शुद्ध—हिन्दीके आचार्यों द्वारा प्रस्तुत उदाहरण प्रायः इसी कोटिमें आते हैं, क्योंकि उन्होंने भेद स्वीकार नहीं किये हैं—'परचि परै नहि अरन रँग अमल दल मौझ। कैधो फूली दुपहरी, कैधो फूली साँझ।' (ल० ल० ८५) या—'निद्राके उस अलसित वनमें वह क्या भावीकी छाया। ह्य पलकोंमें विचर रही या वन्य देवियोंकी माया' (पन्त : छाया का० द० से)। इस अलंकारका प्रयोग सभी युगोंके काव्यमें समान रूपसे मिलता है। —र०

सन्देहवाद—इस धारणाके अनुसार कोई भी वस्तु नहीं जानी जा सकती, किसी भी प्रकारका विश्वमनीय ज्ञान असम्भव है। सन्देहवादकी बुद्धिकी क्षमतामें विश्वास नहीं रह जाता। सन्देहवादकी कई श्रेणियाँ हो सकती हैं। किसी भी विषयमें अन्तिम निर्णय न देना (जैसे सुकराते), यह मानना कि ज्ञान केवल अनुभूति या गोचर प्रपञ्चका होता है, मनुष्यकी बुद्धि प्रपञ्चके अधिष्ठानका ज्ञान नहीं प्राप्त कर सकती (काण्ट), अथवा यह कि ज्ञान असम्भव है और ज्ञान की खोज व्यर्थ है। वस्तुतः सन्देहवादका कोई-न-कोई रूप किसी भी दार्शनिक जिज्ञासाके लिए अनिवार्य है। बिना सन्देह किये, बिना शका उठाये मत्तज्ञानकी प्राप्ति नहीं होती। लेकिन जब सन्देहवादका उत्कट रूप व्यक्ति और समाजका जीवनदर्शन बन जाता है, तब जैसे वह अपनी

जहें काट देता है। जीवनके मूल्योंमें उसका विश्वास नहीं रह जाता। किन्तु परस्पर विरोधी दर्शनों, धर्मों और मत-मतान्तरोंके मध्य बौद्धिक प्राणीके लिए सन्देहवादी हो जाना अत्यन्त सरल है। उमर सैयामकी रुवाइयोंमें ऐसे ही बौद्धिक सन्देहवादसे प्रेरित काव्यका उत्कृष्ट रूप हमें मिलता है। सन्देहवादी पश्चिमी दार्शनिकोंमें यूनानी गाज़िआस और पीरो तथा डेविड ह्यूम प्रसिद्ध हैं। —आ०

**संघा भाषा**—तांत्रिक युगमें तन्त्रोंमें भाषा-शैलीका एक अलौकिक रहस्यात्मक स्वभाव विकसित हो रहा था जिससे सारी भाषा मन्त्रस्वभावकी होती जा रही थी। बौद्धोंने अपनी इस प्रतीकात्मक शैलीको सन्धा-भाषा या 'सन्धा-वचन' कहा।

प्रारम्भमें कुछ विद्वानोंमें इस बातको लेकर काफी विवाद रहा कि यह सन्धा-भाषा है या सन्ध्या-भाषा। हरप्रसाद शास्त्री और विनयतोष भट्टाचार्य इसे 'सन्ध्या-भाषा' मानकर इसका अर्थ 'आलो आँधारी भाषा' करते रहे, किन्तु विधु-शेखर शास्त्री और प्रबोधचन्द्र वागचीने प्रमाण देकर यह सिद्ध किया कि वास्तविक शब्द सन्धा है, जिसका अर्थ है अभिसन्धियुक्त, अभिप्राययुक्त भाषा। विरूपाकी चर्यामें स्पष्टतः अभिसन्धका उल्लेख भी है (दि०—बौद्धगान ओ दोहा हरप्रसाद शास्त्री)। इस मन्त्रणास्वभाववाली, गुह्य प्रकृतिवाली भाषामें प्रतीकोंके माध्यमसे सिद्धगण अपनी अनुभूतियोंका अंकन करते थे। अक्सर ग्रन्थोंमें इनमेंसे बहुतसे प्रतीकोंका अर्थ अलगसे दिया हुआ रहता था, जो केवल सम्प्रदायमें दीक्षित माधकोंकी ही ज्ञात होता था। इन प्रतीकोंका उद्गम और विकास अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है, क्योंकि वज्रयानके विकासके पहलेसे इन प्रतीकोंका अस्तित्व मिलता है और सन्तोंके साहित्यतक इन प्रतीकोंका व्यवहार होता गया है। किन्तु इतनी लम्बी अवधिमें इन प्रतीकोंका अर्थ बराबर बदलता गया है। वज्रयानी मिद्धोंने अपने पदों और दोहोंमें व्यवहृत प्रतीकोंको कई स्रोतोंमें ग्रहण किया था। कुछ उन्होंने विज्ञानवादी ग्रन्थोंसे लिये थे और कुछ योगाचारकी माधनाओंसे। कुछ अन्य समकालीन तान्त्रिक पद्धतियोंसे लिये, जिन्हें उन्होंने प्रशो-पायात्मिक अर्थ दे दिये थे, कुछ प्रतीक अर्थ-साम्य और कुछ साधर्म्यमूलक थे। कुछ चर्यागत थे। इन प्रतीकोंकी दो प्रकारकी योजनाएँ थीं। औपम्यमूलक और विरोध-मूलक। औपम्यमूलक प्रतीक-योजनासे विभिन्न रूपक प्रस्तुत किये जाते थे और विरोधमूलकमें उलटवौसी-शैलीका विकास हुआ है। (दि०—'मिद्ध साहित्य' धर्मवीर भारती)

—ध० बी० भा०

**सधि**—रूपककी प्रकृति तथा अवस्थाओंके सम्मिश्रणसे सन्धियोंका आविर्भाव होता है। बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी तथा कार्य, ये पाँच अर्थप्रकृतियाँ जब क्रमशः आरम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियतासि और फलागम अवस्थाओंसे मिलती हैं तब मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श और उपसंहृति (निर्वहण) सन्धियोंका आविर्भाव होता है—'अर्थप्रकृतय पच पंचावस्थासमन्विता। यथामन्त्रेण जायते मुखाद्या पचसन्धय।' (दि० रू० १ २२)। इन सन्धियोंके अंगको सन्ध्यंग कहते हैं। वे संख्यामें ६४ होते

हैं। मुखसन्धिके १२ अंग हैं—उपक्षेप, परिकर, परिन्यास, विलोमन, युक्ति, प्राप्ति, समाधान, विधान, परिभावना, उद्भेद, करण और भेद।

प्रतिमुख सन्धिके १३ अंग होते हैं—विलास, परिसर्प, विद्युत्, तपन, नर्म, नर्मद्युति, प्रगमन, विरोध, पर्युपासन, पुष्प, वज्र, उपन्यास और वर्णसंहार।

गर्भ सन्धिके भी १३ अंग होते हैं—अभूताहरण, मार्ग, रूप, उदाहरण, क्रम, संग्रह, अनुमान, प्रार्थना, क्षिति, चोटक, अधिवल, उद्भेग और विद्रव।

विमर्शके भी १३ ही अंग होते हैं—अपवाद, सम्फेद, व्यवसाय, द्रव, द्युति, शक्ति, प्रसंग, खेद, प्रतिपेध, विरोधन, प्ररोचना, आदान और छादन।

निर्वहण सन्धिके अंगोंकी संख्या १४ है—सन्धि, विवोध, ग्रथन, निर्णय, परिभाषण, कृति, प्रसार, आनन्द, समय, उपागृहण, भाषण, पूर्ववाक्य, काव्य-संहार तथा प्रशस्ति (सा० द० ६ ८१ १०९)।

मन्ध्यगोंके इस विस्तारकी अनेक विद्वान् अनावश्यक मानते हैं। कीधने अपने 'मस्कून ड्रामा'में सन्ध्यगोंके दुरूह विभाजनको व्यर्थ माना है (पृ० २९९)। रुद्रटने 'नियम एव' कहकर इनके यथास्थान नियत होनेकी बात कही है, परन्तु बहुतसे लोग रुद्रटके मतसे सहमत नहीं हैं। यद्यपि भट्टनारायणके 'वेणीसहार'में इन सन्ध्यगोंको यथास्थान नियोजित करनेका प्रयत्न किया गया है, फिर भी वह पूर्णतः सफल नहीं कहा जा सकता। इस दूस-ठाँसका परिणाम यह हुआ है कि नाटककी गतिशीलता अवरुद्ध हो गयी है।

कीधने नाटकीय कथावस्तुके विभाजनपर और भी आपत्तियाँ उठायी हैं। वे नाटकीय संघर्षसे सम्बद्ध होनेके कारण सन्धिप्रोंकी उपयोगिता तो स्वीकार करते हैं, पर अर्थ-प्रकृतियोंके विभाजनको व्यर्थ मानते हैं।

वस्तुतः कथावस्तुके ये सब विभाजन नाटकको इतना अधिक पगु बना देते हैं कि उसकी स्वाभाविक गति मारी जाती है। इस भूल-भूलैयामें पड़कर नाटककार अपना स्वाभाविक मार्ग खो बैठे तो कोई आश्चर्य नहीं। स्वयं संस्कृतके नाटककार भी इनके चक्करमें नहीं पड़े हैं, जो पड़े हैं उनकी रचनाएँ कभी भी प्रथम श्रेणीकी रचनाओंमें स्थान नहीं पा सकीं। —व० सि०

**सन्ध्यगविनिवेशवक्रता**—दे०—'प्रकरणवक्रता', नवों नियामक।

**सन्ध्यतर**—कुछ शास्त्रकारोंके मतानुसार नाटककी सन्धियोंके अन्तर्गत अन्त सन्धियाँ, उपसन्धियाँ या सन्ध्यन्तर भी होते हैं। अन्य सन्धियोंकी भाँति इनका उद्देश्य भी नाटकीय कथावस्तुमें गति लाना ही माना गया है। ये मख्यामें इक्कीस मानी गयी हैं—१ माम—अपनी अनुवृत्ति-को व्यक्त करनेवाला प्रिय वाक्य, २ दान—अपने प्रतिनिधि-स्वरूप भूषणादिका समर्पण, ३ दण्ड—अविनयको देख-सुनकर डाटना फटकारना, ४ भेद—कपट वचनों द्वारा मित्रोंमें भेद डालना, ५ प्रत्युत्पन्नमतित्व, ६ वध—दुष्टका दमन, ७ गोप्रस्वलित—नामका व्यतिक्रम, ८ ओजस्विता-सूचक वचन, ९ धी—इष्टके सिद्ध न होनेतक चिन्ता, १०



क्रोध, ११ साहन, १० भय, १३ माया, १४ मवृत्ति—  
अपने कथनको छिपाना, १५ भ्रान्ति, १६ दौत्य, १७  
हेत्वधारण—किसी प्रयोजनसे कोई निश्चय, १८ स्वप्न,  
१९ लेट, २० मर, २१ चित्र। इनमेंसे चित्र, स्वप्न और  
लेखका उपयोग प्रायः देखा जाता है। —व० सि०

संवादातिशयोक्ति-दे०—‘अतिशयोक्ति’, तीसरा भेद।

संवाध(न)गीति—यह ‘ओड’का हिन्दी रूपान्तर है। यह  
नामकरण सर्वप्रथम रामखेलावन पाण्डेयके ‘गीतिकाव्य’  
नामक ग्रन्थ (ज्ञानमण्डल, काशी)में आया। प्रारम्भमें ‘ओड’  
मुख्यतया गेय रचना थी, जिसे वाद्य यन्त्रोंकी महायता  
अपेक्षित थी। लयात्मकता उस न्यतिमें वाद्यसे अधिक  
आम्यन्तर थी। ग्रीसमें सुक्तक रचनाओंने दो रूप लिये।  
एकका विकास गीतिकाव्य (लिरिक)के रूपमें हुआ और दूसरे-  
का सम्बोधित गीतिके रूपमें और इसके विधानका आधार  
रूपक रहा, क्योंकि नाटकोंमें कथोपकथनके रूपमें पारस्परिक  
सम्बोधनकी अपेक्षा होती थी। पिण्डार इस विधानका अग्रणी  
हुआ। आधुनिक कालमें पियर रोजार्टने पहले पहले  
पिण्डारिक विधानके मूल्यका अनुभव किया और फ्रेंच  
काव्यविधानके माध्यमसे सन्मृद करकेका प्रयास किया।  
सन् १५८४ ई० में दान्स स्थानने पेण्टोर नामक  
रचनामें इस विधानका अंग्रेजीमें उपयोग किया। इसने  
कई विधान और रूप हैं। इसकी विविधता और मिश्र-  
रूपताको लक्षित करते हुए एल० विनयानने कहा है कि  
ओड सम्बोधक या सम्बोधित गीत है, जो किसी मार्वाभौम  
अभिरुचिको जागरित करनेवाले विषयके सम्बन्धमें हो।  
किन्ती विषय अथवा घटनासे सम्बद्ध आत्मभावप्रकाशक  
गीति इस रूपमें आये हैं। अपर प्रत्यक्षका इसमें रूप व्यक्त  
होता है। स्तवनगीतिमें व्यक्तिकी उसके सम्मुख प्रशंसा की  
जाती है, किन्तु इसमें इस प्रकारके लामका रहस्य नहीं  
रहता। अंग्रेजी साहित्यके सम्पर्कमें आनेपर इस विधानका  
विकास हुआ। भारतेन्दुचन्द्र ‘विजयिनी विजय वैजयन्ती’में  
सम्बोधित गीतिका प्रारम्भिक रूप है, जिसमें सम्बोधनके  
साथ उद्बोधनके भी स्पष्ट रूप हैं—‘अरे धीर इक बेर  
उठहु सब फिर कित सोये।’ प्रतापनारायण मिश्रकृत  
‘बुढापा’ भी ओटकी कोटिमें आ सकता है, जिसमें परिहास-  
का स्फुट रंग है। रोमांसिक भावधाराके कारण ओटकी  
भावात्मक परिणति मिलती है और इन रचनाओंमें ‘निराला’-  
कृत ‘यमुनाके प्रति’ और ‘बादल’, पन्तकृत ‘भावी पत्नीके  
प्रति’ विशेष रूपसे उद्देखनीय हैं। राजनीतिक चेतनाके  
जागरणमें भारत, तिलक और गान्धीके सम्बन्धमें रचनाएँ  
हुईं। दिनकरका ‘हिमालय’ राष्ट्रीय चेतनाकी अभिव्यक्त  
करनेवाली सम्बोधनात्मक रचना है और ‘नाचो रे नाचो  
नटवर’में इसी पद्धतिके साथ लय गीतिकाव्यात्मक  
है। —रा० खे० पा०

संभोग चक्र-दे०—‘हठयोग’।

संभोग शृंगार—धनजयका कथन है कि ‘जहाँ अनुकूल  
विलासी एक-दूसरेके दर्शन स्पर्शन इत्यादिका सेवन करते  
हैं, वह आनन्दसे युक्त सम्भोग-शृंगार कहलाता है।’  
(द० ए० ४. ६९)। मानुदत्त कहते हैं—‘दर्शन, स्पर्शन,  
संलप इत्यादिसे अनुभूयमान सुख अथवा परस्पर सयोगसे

अर्थात् वहिरिन्द्रिय-सम्बन्धसे उत्पद्यमान आनन्द सम्भोग  
(मयोग) है।’ (२० त० ६) विश्वनाथका कथन है—  
‘जहाँ एक दूसरेके प्रेममें अनुरक्त नायक और नायिका  
दर्शन, स्पर्शन इत्यादिका सेवन करते हैं, वह सम्भोग-शृंगार  
कहलाता है।’ (सा० द० ३. २१०)।

उपर्युक्त परिभाषाओंमें ‘सम्भोग’-शृंगारकी निष्पत्तिके  
लिए नायक-नायिकाका एकत्र रहकर एक-दूसरेके प्रति  
प्रदर्शन तथा तत्सन्ध्य आनन्दोपभोग आवश्यक बताया गया  
है। मयोगके समय प्रेमानुभूति अपेक्षित है। पण्डितराजने  
इस तथ्यको स्पष्ट किया है, वे कहते हैं कि ‘सयोग’का अर्थ  
‘स्त्री-पुरुषका एक स्थानपर रहना’ नहीं है, क्योंकि एक पलग-  
पर सीते रहनेपर भी, यदि ईर्ष्या आदि हो तो वह विप्रलम्भ  
या वियोग रस ही माना जायेगा। उनके अनुसार ‘मयोग’  
इस मानसिक ज्ञान किंवा चित्तवृत्तिका पर्याय है कि ‘मै  
मिला हुआ हूँ’ और वियोग यह ज्ञान है कि ‘मै बिछड़ा  
हुआ हूँ’। अतएव स्त्री-पुरुषके सयोगके समयमें प्रेम रहे,  
तो वह ‘सयोग’ अथवा ‘मभोग’-शृंगार कहलायेगा। हिन्दीमें  
चिन्तामणिकी यह परिभाषा अत्यन्त सटीक है—‘जहाँ  
दम्पती प्रीतियों विलसत रचन विहार। चिन्तामणि कवि  
कहत यों तहँ सयोग सिंगार।’ (क० क० त०)।

‘सभोग’ एवं ‘मयोग’ शब्द प्रस्तुत प्रकरणमें प्रायः  
समानार्थी हैं। लेकिन कुछ पण्डितोंका कथन है कि सयोग-  
को एक वह अवस्था भी है, जिसमें नायक-नायिकाकी परस्पर  
रति नो होती है, पर सम्भोग-सुखकी प्राप्ति नहीं होती,  
अतएव इसको सम्भोगमें सम्मिलित करना उचित नहीं है।

परस्पर अवलोकन, आलिंगन, अधरपान, परिचुम्बन  
प्रभृति नायक-नायिकाके पारस्परिक व्यवहारभेदसे सम्भोग-  
शृंगारके अगणित भेद होते हैं, लेकिन आचार्योंने उनका  
अन्तर्भाव इसी एक ‘सम्भोग’-शृंगारमें कर दिया है।

हिन्दीके आचार्योंमें केशव और देवने सयोग (सम्भोग)  
एवं वियोग (विप्रलम्भ) शृंगारमेंने प्रत्येकके दो-दो भेद—  
‘प्रच्छन्न’ एवं ‘प्रकाश’ किये हैं। लेकिन जैसा भगवद्भक्त मिश्रने  
बताया है, प्रच्छन्न शृंगारको तो रसकी सद्भा प्राप्त ही नहीं  
होनी चाहिये, क्योंकि विभाव, अनुभाव एवं संचारी भावोंसे  
परिपुष्ट होकर जब स्थायी भाव व्यक्त होता है, तभी रस-  
दशा प्राप्त होती है।

किन्तु पूर्वानुराग, मान, प्रवास एवं कर्ण विप्रलम्भने  
आनन्दतरंगसे सम्भोग शृंगारके भी चार प्रकार भोजदेवने  
‘सरस्वतीकण्ठाभरण’में निर्दिष्ट किये हैं तथा कारण यह  
कहा है कि विप्रलम्भके बिना सम्भोग पुष्ट नहीं होता।  
विश्वनाथने भी ‘साहित्यदर्पण’में भोजका मत उद्धृत किया  
है तथा पूर्वरागानन्तर एवं प्रवासानन्तर सम्भोगके उदाहरण  
भी दिये हैं। हिन्दीके आचार्य देवने भी ‘मवानिविलास’में  
इस प्रसंगको उठाया है और यह बताया है कि मयोग  
वियोगके बीचमें आता है—‘ते वियोग मयोगतें मान  
प्रवास सयोग। यह विधि मध्य वियोगके होत सिंगार  
सयोग।’ स्पष्ट है कि देवका यह क्रम और वर्गीकरण नवीन  
नहीं कहा जायगा, क्योंकि इस विवेचनके लिए वे भोज  
एवं विश्वनाथ, दोनोंके श्रेणी हैं। सम्भोग-शृंगारका यह  
विभाजन मनोवैज्ञानिक भूमिकापर प्रतिष्ठित है।

भरतने इसके विभावों एवं अनुभावोंको सम्बन्धमें यह कहा है—‘सम्भोग श्रुतुरमणीयता, माल्य, अनुलेपन, अलंकार, इष्टजनोंका ससर्ग, इन्द्रियोंके विषय, रम्य भवन, उपवन गमन, प्रियके वचनोंका श्रवण, उसका दर्शन, उसके साथ क्रीडा लीला इत्यादि विभावोंसे उत्पन्न होता है, अथ च नयनचातुर्य, अ-विक्षेप, कटाक्ष, ललित एवं मधुर अगचेष्टा, आकर्षक वचन इत्यादि अनुभावोंसे व्यजित होता है।’ सूर्य-चन्द्रमा, उदय-अस्त, जलविहार, प्रभात, मध्याह्न, रात्रितीक्षा इत्यादि असंख्य वस्तुओंका वर्णन सम्भोगमें हो सकता है। विश्वनाथका भरतके प्रमाणपर यह कहना है कि जो कुछ शुचि एवं मेघ्य पदार्थ दिखाई पड़ता है, वह सभी इसमें ग्राह्य है।

लीला, विलास, विच्छित्ति प्रभृति दम ‘हाव’ भी सम्भोगवर्णनमें मन्निविष्ट होते हैं। त्रास, आलस्य, उग्रता, जुगुप्सा एवं मरणको छोड़कर अन्य सभी व्यभिचारी आ सकते हैं। जहाँ नायिकाके मनमें नायकको देखकर प्रेम जाग्रत होता है, वहाँ नायिकारब्ध सम्भोग तथा जहाँ नायिकाको देखकर नायकके मनमें रतिभाव उद्भूत होता है, वहाँ नायिकारब्ध सम्भोग-शृंगार माना जाता है।

—र० ति०

संयुक्ता-वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद, सगण, नगण, तगण और गुरुके योगने चरण वनता है (II, S, III, S, S, S), यह छन्द प्रियाका दूना और गीतिकाका आधा होता है। ‘प्राकृतपङ्गलम्’ (२ ९०) में इस छन्दका विवरण है। ‘मन्दारमरन्दचम्पू’ (१३ १०) में इसका कमला नाम दिया है। आधुनिक गीतोंमें इस छन्दका माथिक प्रयोग हुआ है—‘मेरा मरण तुमको खला’—(यशोधरा पृ० १०९)। केशवका प्रयोग—‘वृत्त वाण रावणको सुन्यो। सिर राजमण्डलमें धुन्यो। जगदीश अब रक्षा करो। विपरीत वात सबै हरो।’ (रा० च० ४ १७)।

—पु० शु०

संयोग—दे०—‘रसनिष्पत्ति’, आरोपवादके अन्तर्गत।

संयोग-शृंगार—संयोग-शृंगार सम्भोग शृंगारका ही पर्याय है। लेकिन कुछ विद्वानोंकी राय है कि जहाँ नायक-नायिका-की संयोगावस्थामें परस्पर रति होती है, पर सम्भोग-सुख प्राप्त नहीं होता, वहाँ संयोग शृंगार मानना चाहिये, सम्भोग नहीं। रामदहिन मिश्रने ‘काव्यदर्पण’ में सुमित्रानन्दन पन्त-की निम्नलिखित पंक्तियाँ उदाहरणरूपमें प्रस्तुत की हैं—‘एक पल मेरे पियाके हग, पलक, ये सठे ऊपर सहज नीचे गिरे। चपलताने इस विकम्पित पुलकसे, दृढ़ किया मानो प्रणय सम्बन्ध था।’ इनकी टिप्पणी यह है, ‘इसमें आलम्बन नायिका, नायिकाका सौन्दर्य उद्दीपन, नायिकाका निरीक्षण अनुभाव, लज्जा आदि सचारी तथा रति स्थायी है। यहाँ संयोग-सुखकी प्राप्ति है, सम्भोग सुखकी, नहीं, क्योंकि प्रिय-की प्रियाकी प्राप्ति नहीं हुई।’ वस्तुतः दर्शन-अवलोकन भी आचार्यों द्वारा सम्भोग-शृंगारमें गृहीत किया गया है। सम्भोगका स्थूल अर्थ ग्रहण कर ही उसे ‘संयोग’से पृथक् किया जा सकता है। ‘संयोग’को अलग माननेका कोई प्रबल आधार नहीं, विशेषके लिए दे०—‘सम्भोग-शृंगार’।—र० ति०

संयोगात्मक आलोचना प्रणाली—अंग्रेजीका ‘सिनथेटिकल’ ‘सिनथेटिस’का विशेषण है, जिसका अर्थ है

‘सांश्लेषिक’, ‘संश्लिष्ट’, ‘संयोगात्मक’, ‘समन्वयात्मक’। विद्वानोंने इसीलिए इसे अन्य नामोंसे भी पुकारा है, जैसे, ‘सामजस्यात्मक’ आदि।

आलोचनाकी यह पद्धति दो विरोधों, दो भेदों तथा दो मतवादोंका समन्वय अपना लक्ष्य मानती है। इसीलिए इस पद्धतिकी आलोचनाको स्पष्ट दो भागोंमें विभाजित किया जा सकेगा—सैद्धान्तिक संयोगात्मक आलोचना तथा व्यावहारिक संयोगात्मक आलोचना। सैद्धान्तिक स्तरपर यह पद्धति दो सिद्धान्तों तथा दो भिन्न चिन्तनोंका समन्वय करती है और व्यावहारिक स्तरपर शैलीगत विभिन्नताओंका समन्वय करती है।

साहित्यका क्षेत्र अतिवादी विभिन्न मतवादोंसे भरा है। ‘कला कलाके लिए’, ‘कला जीवनके लिए’, ‘अतिवस्तु-वादी’ ‘आदर्शवादी’, ‘कलावादी’, ‘कल्पनावादी’, ‘अभिव्यजनावादी’, ‘अस्तित्ववादी’ आदि अनेक-अनेक चिन्तनोंके बीच समाप्त न होनेवाली सीमारेखाएँ हैं। इसी प्रकार देश, राष्ट्र, जलवायु तथा अनेक कारणोंसे हमारे चिन्तनमें विभिन्नता है। फलतः प्रस्तुत आलोचना-पद्धति विभिन्नताओं-के बीच समन्वय स्थापित करना चाहती है—सिद्धान्तोंका समीकरण, विभिन्नत्व या अनेकत्वमें एकत्वस्थापन इसका प्रमुख उद्देश्य है।

पाश्चात्य साहित्यशास्त्रमें वे आलोचक इसके जन्मदाता हैं, जो सौन्दर्यवादी तथा शास्त्रीय, दोनोंके बीच समन्वय स्थापित करते हैं। वैसे तो यूनानी आलोचकोंसे लेकर आधुनिकतम पाश्चात्य आलोचकोंतकमें अनेक नाम गिनाये जा सकते हैं, परन्तु टी० एस० ईलियट अग्रणी माने जायेंगे। इन्होंने न केवल परम्परा और स्वच्छन्दता, रुढ़ि और मौलिकता तथा यथार्थवाद और आदर्शवादका समन्वय किया है, बल्कि पूर्वी और पश्चिमी सिद्धान्तोंका भी समन्वय किया।

संस्कृत साहित्यशास्त्रमें इस समीक्षाको सहज ही लक्ष्य किया जा सकेगा। आचार्य मम्मटा ‘कान्तासम्मित उपदेश’ जैसी उक्तियाँ पर्याप्त प्रमाण हैं। राजशेखरका सम्पूर्ण कृतित्व ही इस सिद्धान्तके आधारपर टिका है। सम्पूर्ण संस्कृत साहित्यशास्त्रमें बाह्य और आन्तरिक, लौकिक और अलौकिक, रीति, वक्रोक्ति, अलंकार, नीति, उद्देश्य और रस तथा रमणीयता-जन्य आह्लादका समन्वय प्रत्येक स्थलपर देखा जा सकता है।

कहना नहीं होगा कि हिन्दी आलोचनाका मूलधार यही सिद्धान्त है। संस्कृत और पाश्चात्य साहित्यशास्त्रके बीच समन्वय ही हिन्दीके श्रेष्ठ आलोचकोंका मुख्य लक्ष्य रहा है। रामचन्द्र शुद्ध यहाँ भी अकेले उठरते हैं। वैसे समन्वयकी चेष्टा श्यामसुन्दर दास और गुलाब रायमें लक्ष्य की जा सकती है, परन्तु इनका समन्वय संकलन हो गया है, क्योंकि इस पद्धतिकी सीमाएँ भी एकदम स्पष्ट हैं। दो विभिन्न अतिवादियोंके समन्वयके पीछे आलोचक अपना स्वतन्त्र अस्तित्व खो देता है, फलतः उसकी नीरक्षीरकी दृष्टि नहीं रह जाती। इसीलिए कभी-कभी राम-रावणका-सा सामजस्य होता है, कभी ज्वलन्त समस्याएँ उपेक्षित रह जाती हैं और कभी कृत्रिम सीमाओंके बीच रचनाकी आत्मा दबी रह जाती है। इसलिए इस

आलोचना-पद्धतिके लिए अत्यन्त मेधावी, गहन-गम्भीर, अधीत तथा मौलिक प्रतिभासम्पन्न व्यक्तिकी अपेक्षा है, जैसे, टी० एम० ईलियट या रामचन्द्र शुक्ल । —रा० कृ० सं० संयोजन (orgainsation)—किसी कला-कृतिके विभिन्न अंगोंका इस प्रकार सघटित होना कि उसकी आम योजना मनपर व्यवस्था, सार्यकता और एकत्वका प्रभाव टाले । —कु० ना०

मल्लयक्रमध्वनि—अभिधामला विवक्षितान्यपरवाच्य-ध्वनिका दूसरा भेद निम्नमें वाच्यार्थ अपना बोध कराकर व्यंग्यार्थकी पुष्टि करता है । इस ध्वनिमें वाच्यार्थसे व्यंग्यार्थकी प्रतीतिके पूर्वापरका क्रम स्पष्ट रीतिमें लक्षित होता है, इसीसे इसे मल्लयक्रमध्वनि कहते हैं । इसे 'अनुरणनध्वनि' भी कहते हैं । 'अनुरणन'का अभिप्राय है 'पीछे होनेवाली गूँज' । जिस प्रकार घण्टेपर चोट करनेसे पहले कर्कश ध्वनि, पुन उमकी जनकार निकलती है, जो उत्तरोत्तर सूक्ष्मतरंग गूँजमें परिणत हो जाती है, उसी प्रकार इस ध्वनिमें प्रथम टकारके समान पहले वाच्यार्थका बोध होता है, पुन सूक्ष्मतरंग गूँजके रूपवाला व्यंग्यार्थ ज्ञान होता है । अमल्लयध्वनिमें रस, भाव, रसाभास आदिकी व्यञ्जना होती है, किन्तु इस ध्वनिमें वस्तुध्वनि और अलंकारध्वनिकी व्यञ्जनाएँ होती हैं । जिस प्रकार हारादि आभूषण मनुष्यके शरीरको अलङ्कृत करते हैं, उसी प्रकार काव्यालंकार शब्द और अर्थको चमत्कृत करते हैं । उपमादि अलंकार कभी तो वाच्यरूपमें काव्यकी शोभावृद्धि करते हैं, कभी व्यंग्यरूपमें । व्यंग्यरूपमें उनका शब्द द्वारा स्पष्ट कथन नहीं होता है, केवल व्यञ्जना द्वारा उनकी गिन्यति जानी जा सकती है । इस प्रकारकी व्यञ्जना कभी तो किसी वस्तु द्वारा होती है, कभी किसी अन्य अलंकार द्वारा । दोनों स्थितियोंकी अलंकार-व्यञ्जनाको अलंकार-ध्वनि कहते हैं । ध्वनिरूपमें उपस्थित होनेके कारण अलंकार भी अलंकार्य (जिसे शोभित किया जाय) बन जाते हैं—मेवक मामान्यतः अपने स्वामीकी सेवा करता है, अपने व्याहृते समय वह भी मेव्य बन जाता है । जहाँ अलंकार रहित किसी वस्तुकी व्यञ्जना होती है, उसे वस्तु-ध्वनि कहते हैं । 'वस्तु'का अभिप्राय किसी वस्तुके कथनमात्रमें है । व्यंग्यरूपमें कही हुई किसी बातमें अथवा व्यञ्जनाके आधारपर की गयी किसी अलंकार-योजनामें एक विलक्षण अर्थ-चमत्कृतिका होना अवश्यम्भावी है । यह अर्थ-चमत्कृति स्वरूपतः रसात्मकतामें बहुत भिन्न नहीं हो सकती—रसात्मकतामें उसका बोझ-बहुत सम्बन्ध रहता ही है । अभिनवगुप्तकी तो यह स्थापना है कि वस्तु तथा अलंकारकी ध्वनियाँ अन्तर्गतत्वा रस-ध्वनिमें ही परिणत हो जाती हैं—'रस एव वस्तुन आत्मा, वस्तुलंकार-ध्वनिस्तु सर्वथा रस प्रति पर्यवस्यते' (मन्कृत पोण्डिकम्, भाग २ पाद-विष्णुणी पृ० २१६) ।

मल्लयध्वनिके शब्दशक्ति, अर्थशक्ति तथा शब्दार्थ-उभयशक्तिमें उद्भूत होनेके कारण तीन प्रधान भेद होते हैं । पुन शब्दशक्तिके ४, अर्थशक्तिके ३६ तथा शब्दार्थ-शक्तिका १—और सब मिलाकर ४१ भेद किये गये हैं । (३०—'ध्वनि-सिद्धान्त') । —४० श० शु०

मंलाप—दे०—'कथोपकथन' ।

मंलापक—तीन या चार अंकोंका उपरूपक है । इसमें शृंगार-करुण रसका अभाव, भारती और कैशिकी वृत्तियोंका प्राधान्य होता है तथा इसका नायक पापटी होता है । नगरके घेरा, विद्रव (भगदड़), संग्रामका वर्णन किया जाता है । ओष सब वानोंमें नाटकसे समानता है, उदाहरण—'मायाकापालिक' । —वि० रा०

संवृत्तिवक्रता—दे०—'पदपूर्वार्धवक्रता' तीमरा प्रकार ।

सवेदना—साधारणतः सवेदना शब्दका प्रयोग सहानु-भूतिके अर्थमें होने लगा है । मूलतः वेदना या संवेदनाका अर्थ ज्ञान या ज्ञानेन्द्रियोंका अनुभव है । मनोविज्ञानमें इसका यही अर्थ ग्रहण किया जाता है । उसके अनुसार सवेदना उत्तेजनाके सम्बन्धमें देह-रचनाकी सर्वप्रथम मन्त्रेण प्रतिक्रिया है, जिसमें हमें वातावरणकी ज्ञानोपलब्धि होती है । उदाहरण—हरी वस्तु, हरे रंगकी देखनेकी मवेदनाकी उत्तेजनामात्र है । उत्तेजनाका हमारे मनपर मस्तिष्क तथा नाडीतन्तुओं द्वारा प्रभाव पड़नेपर ही हमें उसकी मवेदना होती है । सवेदना हमारे मनकी चेतनाकी वह कूटस्थ अवस्था है, जिसमें हमें विश्वकी वस्तुविशेषका बोध न होकर उसके गुणोंका बोध होता है । प्रौढ व्यक्तियों में यह सवेदना प्रायः असम्भव हो जाती है । यद्यपि साधारणतः अंग्रेजीमें इसे 'सिम्पैथी' या 'फेलो फीलिंग' कह सकते हैं, किन्तु मनोविज्ञानमें 'मेन्नेशन'के रूपमें ही इसका विशिष्ट प्रयोग होता है । यह हमारी इच्छापर निर्भर नहीं है । उदाहरणार्थ—मनोहारी संगीत सुनते ही हम अपना आकर्षण नहीं रोक सकते । सवेदनाके लिए उत्तेजककी आवश्यकता है, जिससे सम्बन्धित गुण ही हममें सवेदना उत्पन्न करता है । इसे तीन वर्गोंमें विभाजित किया गया है—१ विशिष्ट मवेदना, २ अन्तरावयव मवेदना, ३ स्नायविक मवेदना । इसमें विशिष्ट ज्ञानेन्द्रिय तथा बाहरी उत्तेजनाके द्वारा होनेवाली मवेदनाको विशिष्ट सवेदना अथवा 'इन्द्रियसवेदना' कहते हैं । इस सवेदनाकी विशेषता यह है कि यह विशेष अवयवमें सम्बन्धित रहती है और प्रत्येक ऐसी सवेदना दूसरी इन्द्रिय सवेदनामें पृथक् की जा सकती है । इसके कई भेद हैं, यथा—ग्राण, रस, त्वचा, दृष्टि तथा श्रोत्र मवेदना । इन भेदोंमें भी मात्राभेद होता है । इन्हीं मवेदनाओंके द्वारा हमें विश्वके विभिन्न पदार्थोंका ज्ञान होता है । इसी प्रकार प्राणीके शरीरकी आन्तरिक अवस्थाके कारण उत्पन्न होनेवाली पाचन-क्रिया, रक्त संचार और श्वास-प्रश्वास आदिके अवयवोंमें सम्बन्धित मवेदनाएँ अन्तरावयव मवेदना कहलाती हैं । यह प्रायः तीन भागोंमें विभाजित की जा सकती है—१ जिसे हम शरीरके किसी भागमें निश्चित कर सकें, जैसे, आघात, जलन आदि, २ जिसे हम मज्जात्मक रूपमें निश्चित कर सकें, यह पेट आदि अवयव विशेषकी साधारण क्रियासे उत्पन्न होती है, ३ प्राणीकी सामान्यावस्थामें होनेवाली वे मवेदनाएँ, जिन्हें कहीं भी निश्चित न कर सकें, जैसे, भूख, प्यास । स्नायविक मवेदनाएँ ग्रन्थि तथा पेशी आदिके मचालनमें उत्पन्न होती हैं । —आ० प्र० दी०

मंशयवाद—पाश्चात्य दर्शनमें मंशयमें आधुनिक ज्ञान-

सोमासा आरम्भ होती है (दिकालें)। शब्दप्रामाण्य अथवा अन्वयश्रद्धाके प्रति सन्देह विवेकवाद अथवा प्रज्ञावाद (रैश-नैलिज्म)की ओर बढ़नेकी पहली सीढ़ी है। सप्रश्न जिज्ञासु धीरे-धीरे वैज्ञानिक साधनोंकी अपूर्णतातक पहुँचता है और उसे लगता है कि जो कुछ ज्ञात है, उससे अग्रे और भी बहुत कुछ है। 'ईश्वर है या नहीं' इस प्रश्नका उत्तर ऐसे ही 'शायद हों', 'शायद न हों'वाले स्याद्वादी (एग्रैस्टिक) ढंगसे दिया जाता है। साहित्यकी समीक्षामें इस प्रकारके संशयवादसे बद्धमूल धारणाओं, पूर्वग्रहों और 'वाक्-वाक्य प्रमाणम्'पर आघात पहुँचा। कला या साहित्यका एकमात्र उद्देश्य नैतिक शिक्षा या उपदेश हो, इस मध्य-युगीन धारणाको संशयवादने बड़े धक्के दिये। परिणाम यह हुआ कि वास्तेयर या वर्नाट शॉ जैसे साहित्यिकोंको अपने समयमें बहुत जन विरोध सहना पड़ा।

संशयवादी मनोवृत्ति जब एक स्वयं बद्धमूल मनोवृत्ति बन जाती है तो वह 'सिन्सिज्म' कहलाती है। ऐसे लोगोंमें सभी उच्चतम मूल्योंके प्रति एक प्रकारका तुच्छता-बोधक अनादरभाव जागता है। उन्हें 'सिन्सिज्म' कहते हैं। इससे उलटे 'स्केप्टिक' वह है, जो प्रश्न-भरी मनोवृत्तिवाला व्यक्ति है, जो सहजविश्वासी नहीं है। बीसवीं शतीमें विज्ञानके आविष्कारोंने हमारी कई मोली (मिथ्या) धारणाओंकी स्वप्नोंकी तरह चकनाचूर कर दिया है। विशेषतः गत दो सतायुद्धोंके बाद तो मनुष्यकी अनेक श्रद्धाएँ जड़-मूलसे हिल चुकी हैं। इस मनोदशाको दर्शन तथा साहित्य-समीक्षाके क्षेत्रमें 'स्केप्टिकल' या सन्देहवादो कहा जाता है। हमारे यहाँ नास्तिक-दर्शनोंसे यह प्रवृत्ति आरम्भ हुई थी, बादमें सन्तों और सुधारकोंने इस वृत्तिको प्रोत्साहन दिया, परन्तु मानवतामात्रमें अनास्था जाग गयी हो, ऐसी स्थिति नहीं पैदा हुई। उलटे रवीन्द्रनाथ, गान्धी या अरविन्द-सभी अन्ततः श्रद्धावादो चिन्तक हैं और उनका प्रभाव भारतीय साहित्य और समीक्षापद्धति-पर अधिक है।

—प्र० मा०

**संश्लेषण (synthesis) —दे०—'विश्लेषण'।**

**संसृष्टि**—अलंकारशास्त्रमें एक प्रकारका सम्मिलित अलंकार, एक छन्द अथवा वाक्यसमूहमें दो या दोसे अधिक शब्दालंकारों या अर्थालंकारोंका सम्मेलन जब 'तिल-तण्डुल न्याय'से, अर्थात् परस्पर निरपेक्ष रूपसे होता है, उसे संसृष्टि कहते हैं। जिस प्रकार एक पात्रमें रखे हुए तिल और चावल साथ रहते हुए भी परस्पर पृथक् रहते हैं, उसी प्रकार संसृष्टिमें एक पद्य या वाक्यसमूहमें अनेक अलंकारोंका सम्मेलन परस्पर असम्बद्ध अथवा निरपेक्ष भावसे होता है। भामहके 'काव्यालंकार'से यह अलंकार मिलता है—'वरा विभूषा संसृष्टिर्बहुलकारयोगतः' (३ ४९), बहुत अलंकारोंके योगसे विभूषित अलंकार। वामनने 'काव्यालंकारसूत्रवृत्ति'में भिन्न भाव व्यक्त किया है—'अलंकारस्यालंकारयोनित्वं संसृष्टिः' (४ ३ ३०), अर्थात् अलंकारका दूसरे अलंकारके साथ कार्यकारणभावसम्बन्ध। मम्मटने प्राचीनोंकी धारणाकी अपेक्षा रुच्यककी विवेचनाका अनुमोदन किया है—'सेष्टा संसृष्टिरेताषा भेदेन यद्विह स्थितिः' (का० प्र० १० १३९), पूर्वप्रतिपादित

अलंकारोंकी परस्पर निरपेक्षतामें भी एक अवस्थितिका चमत्कार। विश्वनाथने निरपेक्ष स्थितिपर ही बल दिया है। हिन्दीके आचार्योंमें इस अलंकारके प्रमुख विवेचक चिन्तामणि, सोमनाथ तथा मिखारीदास हैं। दासने भी शब्दभेदसे मम्मटके लक्षणका निरूपण किया है—'एक छन्दमें जहाँ परे, अलंकार बहु दृष्टि। तिल तण्डुलसे है मिले, ताहि कहै संसृष्टि।' (का० नि० ३)।

संसृष्टिके तीन भेद किये गये हैं—१. शब्दालंकार संसृष्टि, जिसमें दो या दोसे अधिक केवल शब्दालंकारोंकी निरपेक्ष स्थिति हो, २ अर्थालंकार संसृष्टि, जिसमें केवल अर्थालंकारोंकी परस्पर निरपेक्ष स्थिति हो, ३ उभयालंकार संसृष्टि, शब्दालंकार और अर्थालंकारकी परस्पर निरपेक्ष स्थिति। क शब्दालंकार संसृष्टिका उदा०—'कुण्डल जिय रक्षा करन, कवच करन जय वार। करन दान आहव करन, करन करन बलिहार। (अ० म० ६८१), इसमें लाठानुप्रास, यमकती संसृष्टि है। ख देवका अर्थालंकार संसृष्टिका उदा०—'विद्रुम और मधुक जपा गुललाला गुलाबकी आभा लजावति। देवजू कज खिले टटके हटके भटके खटके गिरा गावति। पाँव धरे अलि ठौर जहाँ तेहि ओरतें रगकी धार-सी आवति। मानो मजीठकी माट डुरी इक ओरतें चाँदनी वोरति जावति।' यहाँ पूर्वोद्धर्त दोनों पदोंमें विद्रुम आदि प्रसिद्ध उपमानोंका अपकर्ष वर्णित है, अतः प्रतीप अलंकार है। उत्तरार्द्धमें 'उक्त विषय' उत्प्रेक्षा है। स्पष्टतः दोनों अर्थालंकारोंकी संसृष्टि है। इसी प्रकार 'निराला'की पंक्ति है—'सखी नीरवताके कन्धेपर डाले बोंह, छाँह-सी अम्बर-पथसे चली।' इसमें रूपक और उपमा अर्थालंकारोंकी संसृष्टि है। ग उभयालंकार संसृष्टिके उदाहरणरूप 'निराला'की पंक्तियाँ—'जीवन प्रातः समीरण-सा लघुविचरण निरत करो, तरु तोरण तृण-तृणकी कविता, छवि मधु सुरभि भरो।' यहाँ पूर्वोद्धर्त उपमा, उत्तरार्द्धमें त, र, णकी आवृत्ति होनेसे वृत्त्यनुप्रास और 'छवि मधु'में रूपक अलंकारोंकी परस्पर निरपेक्ष रूपसे स्थिति है। शब्दालंकार और अर्थालंकारकी निरपेक्ष एकत्र स्थिति होनेसे, यहाँ उभयालंकार संसृष्टि है।

हिन्दी रीति-साहित्यमें इस अलंकारका कलात्मक प्रयोग हुआ है, पर आधुनिक काव्यमें भी मैथिलीशरण गुप्त, रामचरित उपाध्याय, 'प्रसाद', पन्त, महादेवी, 'निराला' आदिके काव्योंमें भी इसका काव्यात्मक प्रयोग मिलता है।

—वि० स्ना०

**संस्कृत (भाषा)**—इस शब्दसे आर्य परिवारकी हिन्द-ईरानी शाखाके भारतीय अंशके प्राचीन स्वरूपका बोध होता है। संस्कृत शब्दका अर्थ संस्कार की हुई, माँजी हुई, परिष्कृत समझना चाहिये। इसका विषम अर्थबोधक शब्द प्राकृत है। प्राकृतसे सामान्य जनकी भाषाका और संस्कृतसे शिष्ट जनकी भाषाका बोध होता है। यह स्थिति भारतवर्षके इतिहासमें प्राचीन कालमें किसी समय रही होगी। संस्कृतको देववाणी भी कहते हैं, जिसका अभिप्राय यह है कि यह देवोंकी भाषा है। इसीमें वेद मिलते हैं, जिनको भारतीय परम्पराकी दृष्टिमें अपौरुषेय और चतुर्मुख ब्रह्माके मुखोंसे प्रकटित समझा जाता है। संस्कृतको आकृतिके आधारपर

शिल्प योगात्मक माना जाता है। इस भाषाके अस्तित्वका सर्वप्रथम प्रमाण ऋग्वेद है। संस्कृत किसी समय भारतीय आर्योंके शिष्ट नमाजकी बोली थी। वर्तमान समयमें नस्कृत भाषाको मातृभाषाके रूपमें बोलनेवालोंकी संख्या कोई ५०० है। अनुमान यही है कि इस जनसमुदायने श्रद्धाके कारण संस्कृतकी जनमख्याकी गणनाके अवसरपर मातृभाषा लिखा दिया है। वस्तुतः इसकी भी मातृभाषा वर्तमान भारतीय भाषाओंमेंसे कोई होगी।

संस्कृत भाषाके दो स्वरूप स्पष्ट प्रतीत होते हैं। एक वैदिक अथवा छान्दस्य और दूसरा लौकिक। पाणिनिने 'अष्टाध्यायी'में इस वैदिक अथवा छान्दस्य भाषाके विशिष्ट नियम दिये हैं, जिनमें लौकिक भाषाका भेद स्पष्ट हो जाता है। ऋग्वेद, यजुर्वेद, सामवेद और अथर्ववेदकी ही भाषा वैदिक वा छान्दस्य कहलाती है। इन संहिताओंके उत्तरकालके ग्रन्थोंकी भाषाको लौकिकी संज्ञा दी गयी है। पाणिनिने व्याकरण 'अष्टाध्यायी'के सम्मत पदोंकी ही शुद्ध माना जाता है और यदि ऋषियों द्वारा निर्मित किसी ग्रन्थ (रामायण, महाभारत आदि)में अपाणिनीय प्रयोग मिलता है तो उसे अशुद्ध न कहकर आर्य प्रयोग माना जाता है। अन्यत्र अपाणिनीय प्रयोग अशुद्ध ही समझे जाते हैं। संस्कृत भाषामें शब्दोंमें कई व्यंजनोंकी स्थिति साथ-साथ रह सकती थी, किन्तु एकाधिक स्वर साथ-साथ नहीं रह सकते थे। यह स्थिति आगे चलकर प्राकृतोंमें विलकुल उलट गयी और उनमें दोसे अधिक व्यंजन एक साथ नहीं रह सकते थे, किन्तु एकाधिक स्वर साथ-साथ प्रयोगमें आते थे। पद-रचनाकी दृष्टिसे नस्कृत एक जटिल भाषाका स्वरूप रखती है। इसमें आठ विभक्तियाँ, ६ कारक, १० धातुगण, परस्मैपद और आत्मनेपद, तीन वचन, तीन वाच्य आदि यथेष्ट व्याकरणात्मक धाराएँ हैं। पाणिनिने अपने व्याकरणके द्वारा इस भाषाका एक परिनिष्ठित स्वरूप उपस्थित किया। वही सर्वसम्मत और शुद्ध स्वरूप अभी तक माना जाता है।

—वा० रा० स०

**संस्कृत (साहित्य)**—संस्कृत साहित्यके दो विभाग किये जाते हैं—वैदिक और लौकिक। वैदिकके अन्तर्गत ऋग्वेद, यजुर्वेद, सामवेद और अथर्ववेद नामकी संहिताएँ, ब्राह्मणग्रन्थ, आरण्यक और उपनिषद् आते हैं। ऋग्वेद दस मण्डलोंमें विभाजित है और इसमें कुल १०८ सूक्त हैं। सूक्तोंमें ऋचाएँ हैं जो अनुष्टुप्, गायत्री आदि वैदिक छन्दोंमें हैं। इन मन्त्रोंमें देवोंकी प्रार्थना, उपासना और स्तुति सर्वत्र व्याप्त है। यजुर्वेदकी दो शाखाएँ हैं—शुक्ल-यजुर्वेद और कृष्णयजुर्वेद। शुक्लयजुर्वेदमें ४० अध्याय हैं कृष्णयजुर्वेदकी चार शाखाएँ हैं। यजुर्वेदमें ऋग्वेदके बहुतसे मन्त्र हैं। अधिकांश इन वेदका पद्यमें है और श्लोक-मा कहीं कहीं गद्यमें। यजुर्वेदके मन्त्रोंका विनियोग सर्वथा यज्ञके लिए है। सामवेदके केवल ७५ मन्त्र अपने हैं और शेष सब ऋग्वेदसे उद्धृत हैं। इस वेदमें मन्त्रोंका संग्रह गानकी दृष्टिसे किया गया है। अथर्ववेदकी दो शाखाएँ प्राप्त हैं—शौनक और पैप्पलाद। शौनक अधिक प्रचलित है। उसमें २१ काण्ड और दस सूक्त हैं। इन वेदका प्रायः छठा भाग गद्यमें है, शेष सभी

पद्यमें। अथर्ववेद विषयकी दृष्टिसे शेष तीन वेदोंसे काफी भिन्न है। इसमें जादू, टोना, वशीकरण आदि विषयोंके मन्त्र भी सम्मिलित हैं। साथ ही राष्ट्र-प्रेमके सूक्त भी पाये जाते हैं। विद्वानोंका मत है कि अथर्ववेद एक भिन्न स्तरकी रचना है और काल तथा मस्कृतिकी दृष्टिसे ऋग्वेदसे यथेष्ट दूर है। यह निर्विवाद है कि इन चारों वैदिक संहिताओंमें ऋग्वेद संहिता सबसे पुरानी है। ऋग्वेदमें भी प्रथम और-दशम दो मण्डल बादके मालूम होते हैं।

ब्राह्मणग्रन्थोंमें कर्मकाण्डके मुख्य प्रश्नोंपर समाधान और विचार नकलित हैं। इन ग्रन्थोंमें ही किस वृद्धमें किम मन्त्रका विनियोग है, इस बातका पता चलता है। इनमें जहाँ-तहाँ छोटी-छोटी कथाएँ भी स्मृहीन हैं, जो उल्लिखित विचारोंकी पोषक हैं। प्रत्येक वेदके ब्राह्मण अलग-अलग हैं। ऋग्वेदके दो ब्राह्मण हैं 'ऐतरेय' और 'कौपीतकी'। शुक्लयजुर्वेदका 'शतपथ ब्राह्मण' है। आरण्यक भी प्रत्येक वेदके अलग-अलग हैं और इनमें ब्राह्मणग्रन्थोंमें आये हुए विषयोंका विस्तार है। वेद, ब्राह्मण और आरण्यक, इन तीन मार्गोंमें मुख्य रूपसे कर्मकाण्डका विषय है और उसकी दृष्टिसे इनको मन्त्रपरक, विधिपरक और अर्थवादपरक कह सकते हैं। आर्यधर्मके कुछ सम्प्रदाय (यथा आर्यसमाज) केवल वैदिक संहिताओंको अपौरुषेय मानते हैं। शेष नहिना, ब्राह्मण और आरण्यक, तीनों मार्गोंकी अपौरुषेय समझते हैं। -

उपनिषद् ग्रन्थ आरण्यकोंसे सम्बद्ध हैं, किन्तु विषयकी दृष्टिसे वे उससे सर्वथा भिन्न हैं। इनमें कर्मकाण्डका लेशमात्र भी नहीं है। इनका विषय है ईश्वर और प्रकृति और उनका परस्पर सम्बन्ध। कर्मकाण्डके सत्यक पालनसे स्वर्गकी प्राप्ति होती है, किन्तु ईश्वर, जीव और प्रकृतिका ठीक-ठीक स्वरूप और सम्बन्ध जान लेनेसे मुक्ति मिलनी है, जिसमें शाश्वत आनन्द है। इसी ज्ञानको ब्रह्मविद्या कहते हैं। उपनिषदोंमेंसे कोई-कोई, यथा—'ईश', वैदिक संहिताओंके भाग हैं। सब मिलाकर १०८ उपनिषद् हैं। जिनमेंसे 'ईश', 'कठ', 'वेन', 'प्रश्न', 'श्वेताश्वतर', 'मुण्डक', 'माण्डूक्य', 'बृहदारण्यक', 'छान्दोग्य', 'ऐतरेय', 'तैत्तिरीय', 'मैत्रायण' और 'कौपीतकी' प्राचीन हैं, शेष अपेक्षाकृत अर्वाचीन हैं। इनमें 'अहोपनिषद्' भी हैं, जो स्पष्ट ही सुसलमानोंके समयमें भारतीय शक्ति-हासके मध्यकालमें बना होगा। उपनिषदोंके भाष्य विभिन्न मन्त्रप्रदायोंके अनुसार मिलते हैं और उनके तत्त्वोंके विषयमें बहुत वाद-विवाद है, तथापि विषयकी दृष्टिसे और मनुष्यकी आध्यात्मिक आकांक्षाके विचारसे इस साहित्यके समान उत्कृष्ट वाक्य ननारमें अन्यत्र दुर्लभ है।

प्राचीन कालमें अध्ययनका एक ही विषय था और वह था वेद। ब्राह्मणका मुख्य कर्तव्य था वेदाध्ययन। यह अध्ययन भी निष्कारण और निष्प्रयोजन करना होता था। वेदके साथ वेदार्थोंका भी अध्ययन आवश्यक था। वेदार्थ ६ हैं—शिक्षा, व्याकरण, छन्द, निरुक्त, ज्योतिष और कल्प। शिक्षा में वेदमें आयी हुई ध्वनियोंका विवेचन है। व्याकरणमें पदोंका विश्लेषण और सत्यक ज्ञान है। छन्दमें वैदिक मन्त्रोंके पद-विभाजन आदिकी विवेचना है। निरुक्तमें वैदिक शब्दोंके अर्थोंकी व्याख्या है।



ज्योतिषमें काल-सम्बन्धी मीमांसा और कल्पमें कर्मकाण्डका विवरण मिलता है। इन वेदांगोंका बीज हमें ब्राह्मण-ग्रन्थोंमें ही प्राप्त हो जाता है। शिक्षा और व्याकरणका प्रारम्भिक ज्ञान हमें प्रातिशाख्योंमें मिलता है। प्रत्येक वेदके अलग-अलग प्रातिशाख्य हैं। व्याकरणका सबसे प्राचीन ग्रन्थ पाणिनिकी 'अष्टाध्यायी' है। पाणिनिने स्वयं अपने पूर्ववर्ती व्याकरणोंका उल्लेख किया है, जिससे स्पष्ट है कि उनके समय (प्रायः चौथी शताब्दी ईसापूर्व) के पहले भारतमें व्याकरणके अध्ययनकी विशेष परम्परा थी। निदानसूत्रोंमें वैदिक छन्दोंके नाम और लक्षण दिये हुए हैं। इसके अतिरिक्त पिगलका 'छन्द सूत्र' भी प्राचीन ग्रन्थ है, पर उसमें वैदिक छन्दोंका वर्णन नहीं है। प्रायः ई० पू० ८०० के आस-पास रचित 'निरुक्त' यास्क मुनिकी कृति है। यास्कने पूर्ववर्ती बहुतसे नैरुक्तोंका उल्लेख किया है, किन्तु उनके ग्रन्थ नहीं मिलते हैं। यास्कके सामने निघण्टु (वैदिक शब्दकोश) था। इसीकी उन्होंने व्याख्या की है। प्रत्येक यज्ञकी पूर्तिके लिए समयका ठीक ज्ञान आवश्यक था और समय सूर्य, चन्द्रमा तथा अन्य ग्रहों और नक्षत्रोंकी गतिमें ही मालूम किया जा सकता है। जिस ग्रन्थमें ये बातें सगृहीत हों उसीकी ज्योतिष कहेंगे। दुर्भाग्यसे ज्योतिषका कोई पुराना ग्रन्थ प्राप्त नहीं हुआ है। कल्प अर्थात् विधिका व्याख्यानात्मक वर्णन ब्राह्मण-ग्रन्थोंमें मिलता है। इसी विषयकी कल्प-सूत्रोंमें सग्रह किया गया है। कल्प-सूत्र चार भागोंमें विभक्त है—श्रौत, गृह्य, धर्म और शुद्ध। श्रौत सूत्रोंमें वैदिक यज्ञोंकी विधि है, गृह्यमें जातकर्म आदि संस्कार, धर्म-सूत्रोंमें नीति, धर्म, रीति-रवाज और वर्णाश्रमोंके कर्तव्य तथा शुद्धमें यज्ञवेदीके निर्माणकी विधि दी हुई है।

वैदिक संहिताओंके निर्माणकालके विषयमें कई मत हैं। भारतीय परम्पराके अनुसार ये संहिताएँ अपौरुषेय हैं और प्रत्येक कल्पके प्रारम्भमें मानसी सृष्टिके उपरान्त प्रकट होती हैं। ऐतिहासिक दृष्टिमें इनका समय विभिन्न विद्वानोंने ३०० ई०पू०से लेकर १००० ई०पू०तक माना है और अपने अपने मतके पोषणमें विविध तर्क दिये हैं। जिस संस्कृतिका रूप इनमें, विशेषकर ऋग्वेदसंहितामें मिलता है, वह ई०पू० १५००के लगभग अवश्य वर्तमान था। ब्राह्मणग्रन्थों, पुराने उपनिषदों और सूत्रग्रन्थोंका समय ई०पू० १०००से लेकर २०० ई०पू०तक माना जाता है।

वैदिक साहित्यके बाद ही इतिहासका महत्त्व है और संस्कृतमें 'महाभारत' तथा 'रामायण' ये दो ग्रन्थ इस श्रेणीमें प्रसिद्ध हैं। माया और शैलीकी दृष्टिसे 'महाभारत' 'रामायण' से पुराना है। यद्यपि 'रामायण'का विषय रामचरित त्रेतायुगका है और 'महाभारत'का विषय कौरव-पाण्डव युद्ध द्वापरयुगका है। 'महाभारत'में कई बार परिवर्धन हुआ और इसका अन्तिम रूप ई०पू० तीसरी-चौथी शताब्दीमें निश्चित हो गया होगा। इसमें भी कई अंश प्रक्षिप्त हैं, जो सम्भव है कि इसकी सन्ध्या के बाद जोड़े गये हैं। महाभारतमें १८ पर्व हैं और इन पर्वोंमें बहुतसे आख्यान भरे पड़े हैं। ज्ञान-विज्ञानकी दृष्टिमें यह ऐसा भण्डार है कि इसमें मनुष्यकी

जिज्ञासाको तृप्त करनेके लिए प्रायः सारी सामग्री मिल जाती है। इसीलिए इसको पाँचवाँ वेद भी कहते हैं। इसी ग्रन्थका एक अंश 'भगवद्गीता' है, जिसमें १८ अध्याय हैं। निश्चय ही यह १८ अध्यायोंकी गीता युद्ध-भूमिमें नहीं सुनायी जा सकी होगी। कृष्ण द्वारा अर्जुनको दिये गये उपदेशको सारभूत मानकर महाभारतकारकी यह रचना है। नलोपाख्यान, शकुन्तलोपाख्यान, सावित्रीकथा आदि सहस्रों विषय महाभारतमें मिलते हैं, जिनके आधारपर उत्तरकालके ललित साहित्यकी रचना हुई।

'रामायण'को आदिकाव्यकी संज्ञा दी गयी है और ऋषि वाल्मीकि इसके रचयिता हैं। भारतीय परम्पराके अनुसार वेदसे बाहर छन्दकी रचना सर्वप्रथम इन्होंने की। 'रामायण'में सात काण्ड हैं। कुछ पश्चिमी आलोचकोंकी दृष्टिमें प्रथम अर्थात् बालकाण्ड और अन्तिम अर्थात् उत्तर-काण्ड बादके जोड़े हुए अंश हैं। 'रामायण' भी 'महाभारत' की तरह आख्यानग्रन्थ है और इसके आधारपर उत्तरकालके ललित साहित्यमें बहुतेरी रचनाएँ हैं।

संस्कृतके ललित साहित्यकी कई वर्गोंमें विभाजित करते हैं—महाकाव्य, खण्डकाव्य, नाट्यसाहित्य, गद्यकाव्य, चम्पू, कथासाहित्य आदि।

महाकाव्यका प्रारम्भ 'रामायण'से ही होता है। इसके नायक धीरोदात्त राम हैं और सातों काण्डोंमें बहुतसे सर्ग हैं। प्रकृति और मानवका विशद वर्णन है। उत्तम काव्य प्राप्त है। इसके उपरान्त अथर्ववेदके दो महाकाव्य 'युद्ध-चरित' और 'सौन्दरनन्द' आते हैं और तत्पश्चात् कालिदास-के दो ग्रन्थ 'कुमारसम्भव' और 'रघुवंश'। भारविका 'किरातार्जुनीय', माघका 'शिशुपालवध' और श्रीहर्षका 'नेपथीयचरित' इस श्रेणीके उत्तम ग्रन्थ हैं। इनके अतिरिक्त बहुतसे महाकाव्योंकी रचना हुई है। इन्हींमें द्वयर्थक (यथा—राघवपाण्डवीय) काव्य भी आते हैं। संस्कृतके महाकाव्योंके आदर्शपर प्राकृतमें भी महाकाव्योंकी रचना हुई। इनमें प्रवरमेनका 'सेतुबन्ध' और वाकपतिकी 'गौडवध' अधिक प्रसिद्ध हैं।

खण्डकाव्यमें नायकके सम्पूर्ण चरित्रका चित्रण नहीं होता। वह महाकाव्यका विषय है। इसमें नायकके जीवनसे सम्बद्ध कोई अंश ही लिया जाता है। खण्डकाव्योंमें सर्वप्रथम ग्रन्थ कालिदासका 'मेघदूत' है, जिसमें शापग्रस्त एक यक्षने अलकास्थित अपनी प्रियसी पत्नीके पास मेघ द्वारा सन्देश भेजा था। कालिदासकी अभूतपूर्व कल्पना है। इसमें मन्दाक्रान्ता छन्दमें उत्तम प्रकृति-वर्णन और मानवीय भावोंका चित्र है। सम्पूर्ण ग्रन्थमें प्रायः सवा सो पद्य हैं, किन्तु इस सक्षिप्त रूपमें कालिदासने इतना काव्य सौन्दर्य भर दिया है कि यदि उनकी अन्य कोई कृति न भी उपलब्ध होती तो भी उनकी गिनती सप्ताहके श्रेष्ठ कवियोंमें की जाती। 'मेघदूत'के ही आदर्शपर अन्य दूतकाव्य, यथा धोयी कविका 'पवनदूत' और वेदान्तदेशिकका 'हमसन्देश' आदि बने। दूतकाव्योंके अतिरिक्त अन्य खण्डकाव्य भी हैं। इनमें 'शृगारतिलक', 'घटकपर्णकाव्य', 'अमरकशतक', 'भर्तृहरि-शतक', 'योगिनीविलास' 'आर्यासप्तशती', 'गीतगोविन्द' आदिकी गणना होती है।

भारतीय परम्पराके अनुसार नाट्यके प्रथम रचयिता भरत मुनि हैं, जिन्होंने जनसाधारणके उपकारार्थ नाट्य-वेद बनाया। इन्होंने नामने प्रसिद्ध 'नाट्यशास्त्र' नामका ग्रन्थ प्राप्त है, जो भाषा और शैली आदिकी दृष्टिमें ईसवी तीसरी शताब्दीके पूर्वका नहीं माना जाता। नाट्यके किमी-न-किसी रूपके सर्जनका प्रथम उल्लेख हमें पञ्जलि-के 'नहामाष्य'में मिलता है और उपलब्ध नाट्यसाहित्यमें अश्वघोषका 'शारदती पुत्र-प्रकरण' (सारिपुत्र प्रकरण) और कालिदासकी कृतियाँ (अभिज्ञानशाकुन्तल, विक्रमोर्वशीय, मालविकाग्निमित्र) सर्वप्रथम आती हैं। कालिदास न केवल भारतके सर्वश्रेष्ठ कवि हैं बल्कि सर्वश्रेष्ठ नाट्यरचयिता भी हैं। इनके स्थितिकालके विषयमें मतभेद है, किन्तु अधिकांश विद्वान् उन्हें चन्द्रगुप्त द्वितीय (चतुर्थ शताब्दी ईसवीके उत्तरार्ध और पञ्चमके पूर्वार्ध)के समयका मानते हैं। कालिदासने भास, सौमिल्य, कविपुत्र आदि नाट्य-कारोंका उल्लेख किया है, इनमेंसे भासके 'त्पनवासवदत्ता'का एक संस्करण 'त्पननाटक'के नामसे गणपति शालीकी प्राप्त हुआ था। इसके साथ 'प्रतिज्ञायौगन्धरायण', 'चारुदत्त' आदि १२ अन्य नाट्यग्रन्थ भी मिले थे। शालीजी इन नवको भासकृत मानते थे। सम्भव है, इनमेंसे कुछ अपने मूल रूपमें भासकृत रहे हों। शैलीकी दृष्टिसे 'मृच्छकटिक' भी पुराना रूपक है और इसकी रचनाका समय कालिदासके कुछ ही बाद माना जाता है। श्रीहर्षका एक नाटक 'नागानन्द' और नाटिकाएँ 'रत्नावली' और 'प्रियदर्शिका' प्रसिद्ध हैं। ये श्रीहर्ष महाराज हर्षवर्धन ही हैं। इनके उपरान्त भवभूति आते हैं, जिनका स्थान नाटककारकी दृष्टिमें कालिदासके बाद आता है। इनके दो नाटक 'महावीर-चरित' और 'उत्तररामचरित' तथा एक प्रकरण 'मालती-माधव' उपलब्ध हैं। ये यशोवर्मनके समकालीन थे। इनके अतिरिक्त भट्टनारायणका 'वेणीनहार', 'विशाखदत्त'का 'मुद्राराक्षस', मुरारिका 'अनर्घराघव', जयदेवका 'प्रसन्नराघव' आदि अन्य प्रसिद्ध नाटक हैं। नाटकोंके अतिरिक्त सत्कृत-में 'प्रबोधचन्द्रोदय' आदि रूपकात्मक नाटक और 'धर्मशर्मा-भ्युदय' आदि छायानाटक भी हैं। 'हनुमन्नाटक' भी एक लोकप्रसिद्ध ग्रन्थ है, यद्यपि वह नाटक नहीं है। संस्कृतके आदर्शपर प्राकृतमें भी नाट्यसाहित्य बना। इसमें सर्व-प्रसिद्ध रचना राजशेखरकी 'कर्पूरमञ्जरी' है।

संस्कृतमें गद्यका नवसे प्राचीन आविर्भाव हमें यजुर्वेद-महितामें मिलता है। इसके उपरान्त ब्राह्मण-ग्रन्थों, आख्यानकों और उपनिषदोंमें सरल, सुबोध गद्यकी प्रचुर मात्रा है। आगे चलकर आचार्योंने गद्यकी विशेषताएँ ओज गुण और सन्तान्प्रचुर शैली बतायीं। इस दृष्टिमें सुवन्धुकृत 'वामनवत्स', चण्डीका 'दशकुमारचरित' और वाण भट्टका 'हर्षचरित' और 'कादम्बरी' गीतिबद्ध ललित साहित्यकी उत्तम रचनाएँ हैं। इनमें भी 'कादम्बरी'का मुख्य स्थान है।

गद्य और पद्यमिश्रित रीतिबद्ध रचनाको चम्पू कहते हैं। इन विशेष श्रेणीका सबसे प्राचीन ग्रन्थ त्रिविक्रम भट्ट-रचित 'नलचम्पू' अथवा 'दमयन्तीकथा' है और इसका उत्तम दमयी शताब्दीका पूर्वार्ध है। इनकी आदर्शपर

'यशस्तिलक', 'रामायणचम्पू', 'भागवतचम्पू' आदि ग्रन्थ हैं।

संस्कृतका कथा-साहित्य अत्यन्त प्राचीन है। वैदिक संहिताओंमें भी जहाँ-तहाँ कथाएँ मिलती हैं। ब्राह्मण-ग्रन्थों और आरण्यकोंमें इनकी मात्रा और अधिक हो गयी। इम श्रेणीके साहित्यमें सबसे प्राचीन ग्रन्थ 'बृहत्कथा' है। इसकी रचना पैशाची प्राकृतमें गुणाट्यने की थी। इस ग्रन्थका मूल रूप अप्राप्य है, किन्तु इसके दो सक्षिप्त संस्करण 'बृहत्कथामञ्जरी' और 'कथासरित्सागर' प्राप्त हैं। 'बृहत्-कथामञ्जरी'के लेखक क्षेमेन्द्र और 'कथासरित्सागर'के लेखक सोमदेव ११वीं शताब्दी ईसवीमें हुए। इन दो प्रसिद्ध ग्रन्थोंके अतिरिक्त 'बृहत्कथा'पर आधारित बुद्धत्वामीका इलोकसंग्रह है, जिसमें क्षेमेन्द्र और सोमदेवकी कथा सम्भेद है। इनके अतिरिक्त 'अवदानशतक' और आर्य सू-कृत 'जानकमाला', बौद्ध धर्मप्रचारक बोधिसत्त्वके चरितोंके कथा-संग्रह, 'वितालपञ्चविंशतिका', 'सिंहासनद्वान्विशतिका', 'शुकसप्तति' और 'भोजप्रबन्ध' अन्य कथा-संग्रह हैं, जिनमें कल्पना और अतिमानवचरित मुख्य रूपसे दृष्टिगोचर होने हैं।

भारतवर्षकी कथाओंमें पशु, पक्षी, देव, मनुष्य, असुर—सभी ऐसी भाषा बोलते हैं, जिसे एक-दूसरे समझ सकते हैं। इसी दृष्टिसे नीतिकथा-ग्रन्थोंकी रचना हुई है। इम श्रेणीका प्रतिनिधि ग्रन्थ 'पंचतन्त्र' है, जिसमें पशु पक्षियोंकी कथाओं द्वारा मनुष्यकी शिक्षा दी गयी है। 'पंचतन्त्र'का अनुवाद फारसके बादशाह नौशेरवाने पहलवी भाषामें कराया। इसका अनुवाद सीरियाकी भाषामें ५७० ई० में हुआ। फिर इसका अनुवाद हिब्रू, लैटिन, जर्मन, इटालियन, ग्रीक आदि नसारकी सभी प्रसिद्ध भाषाओंमें हुआ। मूल 'पंचतन्त्र' अब अप्राप्य है। प्रचलित 'पंचतन्त्र'से पहलवी अनुवाद काफी भिन्न है। इनके अतिरिक्त 'तन्त्राल्यायिका' मिली है, जो 'पंचतन्त्र'के सीरियाई अनुवादसे अधिक मेल खाती है। 'हिनोपदेश' 'पंचतन्त्र'का ही एक उत्तर-कालीन संस्करण है।

नीतिकथाके प्रचुर ग्रन्थ जैन और बौद्ध साहित्यांग मिलते हैं। कथाओंके द्वारा हर एक सम्प्रदायने अपने सिद्धान्तोंका प्रचार जनसमाजमें किया और इसके सूक्ष्म अध्ययनसे पता चलता है कि प्रत्येक सम्प्रदायने बहुधा एक ही कथाको अपने-अपने सम्प्रदायकी दृष्टिमें भिन्न-भिन्न रूप दे दिया है।

आरम्भमें काव्य अलंकारपर आश्रित था और यदि वाक्यमें उपमा, अतिशयोक्ति आदि कोई अलंकार प्राप्त हो तो उसे ही काव्यकी नशा दी जाती थी। धीरे-धीरे काव्य-शास्त्रपर ग्रन्थ रचे गये। आरम्भमें उन्हें अलंकारशास्त्र कहते थे। काव्यके दो प्रमुख अंग हैं—श्रव्य और दृश्य। दृश्य काव्यका सबसे पुराना शास्त्र भरत मुनिका 'नाट्यशास्त्र' है। इसके उपरान्त धनञ्जयका 'दशरूपक' आता है। सन्पूर्ण काव्यके सिद्धान्तोंका विवेचन हमें दण्डीके 'काव्यादर्श', वामनके 'काव्यालंकारसूत्र', आनन्दवर्धनके 'ध्वन्यालोक', मम्मटके 'काव्यप्रकाश', विश्वनाथके 'साहित्यदर्पण' और पण्डितराज जगन्नाथके 'रसगंगाधर'में मिलता है। काव्यके सिद्धान्तों और रमानुभूतिके विषयमें नैना विवेचन और

विश्लेषण संस्कृतमें है, वैसा अन्यत्र अप्राप्य है।

संस्कृत वाङ्मयमें इतिहासके अतिरिक्त पुराण नामके १८ ग्रन्थ सम्मिलित हैं। पुराणका लक्षण है—‘सर्गश्च प्रतिमर्गश्च वशो मन्वन्तराणि च। वशानुचरितं चैव पुराणं पञ्चलक्षणम्।’ इस लक्षणके अनुसार पुराणोंमें सृष्टि की उत्पत्ति, उसका सहार, वशावली, मन्वन्तरोंका वर्णन और प्रसिद्ध राजवश(सूर्यवश और चन्द्रवश)के राजाओंका उल्लेख और उनके चरितका वर्णन पाया जाता है। इसके अतिरिक्त उनमें अनेक कथाएँ, भारतवर्षके मोर्य, शुंग आदि राजवंशोंका वर्णन आदि बहुत सी सामग्री मिलती है। कई पुराणोंमें ज्योतिष, शरीरविज्ञान, अल्कारशास्त्र, व्याकरण आदि विषय भी पाये जाते हैं। इनकी शैली वर्णनात्मक है, किन्तु ‘भागवत’ आदि कुछ पुराणोंमें यत्र तत्र उत्तम काव्यकी शैली भी मिलती है।

इन पुराणोंकी रचना भिन्न-भिन्न समयमें हुई होगी। इनकी कुछ सामग्री काफी पुरानी है। पुराणोंका निर्माण-काल ईसवी सन् दूसरी तीसरी शताब्दीमें लेकर आठवीं-नवीं शताब्दीतक समझा जाता है। पुराणोंके कर्ता व्यास माने जाते हैं। संभव है, इनकी देख रेखमें प्राचीन पुराणोंका सकलन हुआ हो और बादके पुराण भी इन्हींके नामसे प्रचलित हो गये हों। १८ पुराणोंके अतिरिक्त १८ उपपुराण भी हैं। इनके भी कर्ता व्यास ही माने जाते हैं। पुराण-साहित्यका महत्त्व उसकी सामग्रीके कारण है, जिसका उपयोग भारतवर्षके इतिहास, भूगोल, पुरातत्त्व, सभ्यता और संस्कृति आदिके अध्ययनके लिए किया जा सकता है, किन्तु इसकी सामग्री ऐसे रूपमें है जिससे भ्रम हो जानेकी अधिक सम्भावना है।

दर्शनके मूल तत्त्वोंका बीज हमें वैदिक महिमाओंमें ही मिल जाता है। उत्तरकालीन वैदिक साहित्यमें इसका विशेष स्थान है। सांख्य, योग, वैशेषिक, न्याय, मीमांसा और वेदान्त, ये छ दर्शन आस्तिक-दर्शन माने जाते हैं। इनके मूलग्रन्थ उपलब्ध हैं और इनके भाष्य, टीकाएँ और व्याख्याएँ प्रचुर मात्रामें वर्तमान हैं। इनके अतिरिक्त संस्कृतमें जैन-दर्शन, बौद्ध-दर्शनपर भी यथेष्ट ग्रन्थ हैं। भारतमें चार्वाक दर्शन प्रसिद्ध रहा है। बहुत कुछ इन्हीं दर्शनोंके अनुसार भारतमें भिन्न-भिन्न धर्मों और सम्प्रदायोंका अस्तित्व है।

ऊपर वैदिक ग्रन्थोंके धर्मसूत्रोंका उल्लेख हो चुका है। धर्मसूत्रोंके अतिरिक्त स्मृतियाँ हैं। इनमें सबसे प्राचीन ‘मनुस्मृति’ है। अनुमान है कि यह किसी धर्मसूत्र (मानवधर्मसूत्र)का वृद्ध संस्करण है। इसका निर्माणकाल ईसाकी दूसरी तीसरी शताब्दी समझा जाता है। इसके अतिरिक्त ‘याज्ञवल्क्यस्मृति’, ‘नारदस्मृति’ और ‘पाराशर-स्मृति’ भी प्रसिद्ध ग्रन्थ हैं।

वेदों और वेदांगोंके अतिरिक्त चार उपवेद हैं। इनके नाम हैं आयुर्वेद, गान्धर्ववेद, धनुर्वेद और अथर्ववेद। आयुर्वेदके सबसे पुराने ग्रन्थ ‘चरकसंहिता’ और ‘सुश्रुत-संहिता’ हैं। ‘सुश्रुतसंहिता’में शल्यचिकित्साका विशेष महत्त्व है। आयुर्वेदका अध्ययन भारतवर्षमें बहुत पुराना है और ‘चरकसंहिता’का समय ईसापूर्व दूसरी शताब्दी समझा जाता

है। गान्धर्ववेदका बीज सामवेद में ही है। भरतके ‘नाट्य-शास्त्र’में इसका विशेष विवरण मिलता है। धनुर्वेदका कोई पुराना ग्रन्थ नहीं मिलता। अथर्ववेदपर सबसे प्राचीन ग्रन्थ कौटिल्यका ‘अर्थशास्त्र’ है। विश्वास है कि कौटिल्य और चाणक्य एक ही व्यक्तिके नाम हैं। अर्थशास्त्रमें राज्यप्रबन्ध, राजनीति, समाजका आर्थिक संघटन आदि सभी विषय सम्मिलित हैं।

वैदिक शब्दोंका कोश निघण्टु था और उसकी व्याख्या निरुक्त। इसी परम्परामें लौकिक भाषाके भी कोश बने। प्रसक्त कोशग्रन्थोंमें सबसे प्राचीन अमर सिंहका ‘अमरकोश’ है। इसका निर्माण-काल ईसवी सन् की चौथी-पाँचवीं शताब्दी समझा जाता है। इसके उपरान्त और बहुत-से कोश बने।

संस्कृत वाङ्मयपर एक विहगम दृष्टि डालनेमें पता चलता है कि इसमें मानव-जातिमें सम्बद्ध प्रत्येक विषयकी सामग्री है। यह वाङ्मय अत्यन्त समृद्ध और उपादेय है। वर्तमान भारतके साहित्यका स्रोत सर्वथा संस्कृत साहित्यमें उपलब्ध है। मनुष्यको उन्नत करनेके लिए जो सामग्री संस्कृत साहित्यमें उपलब्ध है, वह अन्यत्र दुर्लभ है। आध्यात्मिक दृष्टिसे संस्कृतका साहित्य ममारकी सभी भाषाओंमें सर्वोच्च है।

[सहायक ग्रन्थ—संस्कृत साहित्यका इतिहास बलदेव उपाध्याय।] वा० रा० सं०

**संस्कृति**—संस्कृति शब्द सम् उपसर्गके माथ संस्कृतकी (डु) कृ (ज) धातुमें बनता है, जिसका मूल अर्थ साफ या परिष्कृत करना है। आजकी हिन्दीमें यह अंग्रेजी शब्द ‘क्लचर’का पर्याय माना जाता है। संस्कृति शब्दका प्रयोग कमसे कम दो अर्थोंमें होता है, एक व्यापक और एक मकीर्ण अर्थमें। व्यापक अर्थमें उक्त शब्दका प्रयोग नर-विज्ञानमें किया जाता है। उक्त विज्ञानके अनुसार संस्कृति समस्त सीखे हुए व्यवहार अथवा उम व्यवहारका नाम है, जो सामाजिक परम्परासे प्राप्त होता है। इस अर्थमें संस्कृतिकी ‘सामाजिक प्रथा’(कस्टम)का पर्याय भी कहा जाता है। मकीर्ण अर्थमें संस्कृति एक वाछनीय वस्तु मानी जाती है और संस्कृत व्यक्ति एक श्लाघ्य व्यक्ति समझा जाता है। इस अर्थमें संस्कृति प्रायः उन गुणोंका समुदाय समझी जाती है जो व्यक्तित्वको परिष्कृत एवं समृद्ध बनाते हैं। नर-विज्ञानियोंके अनुसार ‘संस्कृति’ और ‘सभ्यता’ शब्द पर्यायवाची हैं।

हमारी समझमें संस्कृति और सभ्यतामें अन्तर किया जाना चाहिये। सभ्यतामें तात्पर्य उन आविष्कारों, उत्पादनके माधनों एवं सामाजिक राजनीतिक मर्यादोंमें ममझना चाहिये, जिनके द्वारा मनुष्यकी जीवन-यात्रा सरल एवं स्वतन्त्रताका मार्ग प्रशस्त होता है। इसके विपरीत संस्कृतिका अर्थ चिन्तन तथा कलात्मक सर्जनकी वे क्रियाएँ समझनी चाहिये, जो मानव व्यक्तित्व और जीवनके लिए साक्षात् उपयोगी न होने हुए उसे समृद्ध बनानेवाली हैं। इस दृष्टिमें हम विभिन्न शास्त्रों, दर्शन आदिमें होनेवाले चिन्तन, साहित्य, चित्राकन आदि कलाओं एवं परहित-साधन आदि नैतिक आदर्शों तथा व्यापारिकी मस्कृतिकी

नष्टा देंगे। मोक्षधर्म अथवा पूर्णत्वकी खोज भी संस्कृतिका अंग मानी जायगी। जोड़े शब्दों में और व्यापक अर्थ में किसी देशकी संस्कृति ने हम मानव-जीवन तथा व्यक्तित्वके उन रूपोंको समझ सकने हैं, जिन्हें देश-विशेषके लिए महत्त्वपूर्ण अर्थात् मूल्योंका अधिष्ठान समझा जाता है। उदाहरणके लिए, भारतीय संस्कृति में 'मानवत्व' और 'स्थितिप्रश्रुता' की स्थितियोंको महत्त्वपूर्ण समझा जाता है, यह स्थितियाँ जीवन अथवा व्यक्तित्वकी स्थितियाँ हैं और इस प्रकार भारतीय संस्कृतिका अंग हैं। —डे०

**संस्कृति, पाश्चात्य**—पाश्चात्य संस्कृतिकी चर्चा प्रायः उसे एशियाई अथवा भारतीय संस्कृति में पृथक् करनेके प्रसंग में आती है। पाश्चात्य संस्कृति मुख्यतः प्राचीन यूनान एवं आधुनिक यूरोप तथा अमेरिकाकी संस्कृति है। मध्ययुगीन यूरोपकी संस्कृति भारतीय मध्ययुगीन भौतिक धर्म तथा परलोकप्रधान थी। प्राचीन यूनानी वैदिक आर्योंकी भाँति उनसे परलोक परायण नहीं थे। प्राचीन यूनानसे लेकर अवतक यदि हम यूरोपीय दर्शनकी तुलना भारतीय दर्शन के करें तो एक बड़ा अन्तर दिखाई देता है। भारतीय दर्शन में मुख्यतः अपनी आत्माके ज्ञानपर जोर दिया गया है, वेदान्तका ब्रह्म भी आत्मा ही है। भारतीय चिन्ता में मोक्ष नामक तत्त्वका भी बहुत महत्त्व है। मोक्ष आत्माका चरम गन्तव्य है। इसके विपरीत यूरोपीय दर्शन में बाह्य अर्थात् भौतिक जगत्की व्याख्या तथा ज्ञानपर अधिक बल दिया गया है। दूसरे शब्दों में कहा जाता है कि भारत तथा अन्य एशियाई देशोंकी अपेक्षा यूरोपकी अभिरुचि विज्ञानकी ओर अधिक रही है। इस तथ्यका एक महत्त्वपूर्ण निदर्शन यह भी है कि यूरोपके अधिकांश बड़े दार्शनिक गणितशास्त्रके पण्डित और उनमें से कुछ वैज्ञानिक भी थे, जैसे, अफलातून (प्लेटो), टेकार्ट, लाइब्नीज, काण्ट, रसेल, ब्राइटहेड आदि। यह लक्ष्य करनेकी बात है कि भारतवर्ष और सम्भवतः चीनका भी कोई दार्शनिक गणित शास्त्री अथवा प्राणिशास्त्रका शास्त्री नहीं था।

पाश्चात्य दार्शनिकोंने राजनीति, आचारशास्त्र आदिके मन्वन्धन में भी व्यवस्थित चिन्तन किया है, जब कि भारतीय दार्शनिक प्रायः इन चीजोंके प्रति उदासीन रहे हैं। सम्भवतः इसी कारण यूरोप में अनेक शासन व्यवस्थाओंका जन्म एवं विकास हुआ, वहाँ अनेक राज्य-क्रान्तियाँ भी हुईं। निष्कर्ष यह है कि यूरोपीय विचारकोंकी, हमारे भारतवर्षकी तुलना में, सामाजिक-राजनीतिक व्यवस्था में अधिक अभिरुचि रही है। वहाँके अध्यात्मवादी या प्रत्ययवादी विचारक प्रायः विश्वको परब्रह्मकी व्यक्तिक कहते रहे हैं, मायिक नहीं। भारतकी अपेक्षा यूरोपके निवासियोंमें राजनीतिक तथा सामाजिक स्वतन्त्रताकी आकांक्षा अधिक बलवती रही है। आधुनिक यूरोप तथा अमेरिकाकी वैज्ञानिक मनोवृत्ति उनकी संस्कृतिकी स्थायी विशेषता बन गयी है। इस मनोवृत्तिके कारण पश्चिमके देश महज ही मनुष्यशाली और शक्तिमान् बन सके हैं।

कनिष्ठ यूरोपीय पण्डितोंने अनुसार राज्यके कानूनके प्रति आदर-भावना यूरोपीय संस्कृतिका एक महत्त्वपूर्ण तत्त्व है। कानूनकी रक्षाके लिए शक्तिका प्रयोग उक्त

संस्कृति में वैध और आवश्यक समझा जाता है। इसलिए इस दृष्टिसे (नार्थोपके अनुसार) यूरोपीय मनोवृत्ति भारतके प्राचीन आर्योंकी मनोवृत्तिके निकट और विशुद्ध एशियाई आग्निवाद एवं अहिंसावाद से भिन्न है। —डे०

**संस्कृति, भारतीय**—भारतीय संस्कृतिकी परिभाषा देना अथवा थोड़े शब्दों में उसका वर्णन करना नितान्त कठिन है। कारण यह है कि भारतके लम्बे इतिहास में उसकी संस्कृतिपर अनेक प्रभाव पड़ते रहे हैं, जिसके फलस्वरूप उसका रूप न्यूनाधिक परिवर्तित होता रहा है। भारतवर्ष अनेक जातियों, धर्मों तथा (नर-विज्ञानके अर्थ में) 'संस्कृतियों'का संगमस्थल बनता रहा है। स्वयं हिन्दू-धर्मके प्राचीन वैदिक रूप, कालिदासके समयके 'बलासिकल' रूप तथा बादके पौराणिक रूप में काफी अन्तर है। इसके अनिरुक्त इस देश में समय-समयपर, विभिन्न प्रदेशों में, बौद्ध, इस्लाम, ईसाई धर्म आदिका प्रभाव भी पड़ता रहा है। यही बात भारतीय शासन-व्यवस्था, सामाजिक व्यवस्था, दर्शन, साहित्य, कला आदिपर भी लागू है।

इस सबके बावजूद भारतीय संस्कृतिकी कुछ विशेषताएँ हैं, जो उसे दूसरे देशोंकी संस्कृतियोंसे जुदा करती हैं। भारतीय संस्कृतिकी एक विशेषता है, उसकी समन्वय-भावना। भारतवर्ष अनेक देवी-देवताओंका देश रहा है, जहाँ धार्मिक पूजा एवं उपाननाके अनेक रूप साथ-साथ प्रचलित रहे हैं। स्वयं हिन्दू धर्मके अन्तर्गत अनेक दार्शनिक सिद्धान्त, अनेक उपाय देवता एवं मोक्ष या निर्वाण-प्राप्तिके लिए अनेक मार्ग (जैसे, ज्ञानमार्ग, योगमार्ग, भक्तिमार्ग और कर्ममार्ग) स्वीकृत किये गये हैं। सामान्यतः हिन्दू मस्तिष्क-इन विविध सिद्धान्तों तथा मार्गोंके प्रति सहिष्णु रहा है। यह सहिष्णुता एवं समन्वय-भावना हिन्दू संस्कृति अथवा भारतीय संस्कृतिकी एक प्रमुख विशेषता है। कहा गया है कि जिस प्रकार ममस्त नदी-नदोंका जल समुद्रकी ओर जाता है, उसी प्रकार विभिन्न मार्गोंसे चलते हुए मनुष्य एक ही गन्तव्यकी ओर अग्रसर होते हैं।

भारतीय संस्कृतिकी दूसरी विशेषता उसके दर्शनोंके इस मन्तव्यमें प्रतिफलित है कि जीवनका लक्ष्य (मोक्ष या निर्वाण) हम व्यावहारिक जीवन और जगत्का अतिक्रमण करनेवाली स्थिति है। इस जीवन और जगत्के मूल्य चरम नहीं हैं। इसके साथ ही भारतीय संस्कृति यह मानती है कि अच्छे-बुरे कर्मोंका फल अवश्य मिलता है और इस जीवन में समुचित प्रयत्न करके हम परम पुरुषार्थ अर्थात् मोक्षको प्राप्त कर सकते हैं। भारतीय आश्रम-व्यवस्था इस बातपर जोर देती है कि जीवन-यात्राके मध्यविन्दु तक पहुँचकर मनुष्यको सासारिक भोग-श्वयोंके प्रति उदासीन हो जाना चाहिये। यही शिक्षा कर्मयोग अथवा निष्काम-कर्मके सिद्धान्त में भी निहित है। नदोंमें यह अनासक्तिकी शिक्षा भारतीय धर्म और संस्कृतिका आवश्यक और महत्त्वपूर्ण अंग है। उक्त अर्थ में अनासक्त रहते हुए मनुष्य सत्कार में रहे और जीवनके वर्णाश्रमानुमानी कर्तव्योंका पालन करे, यह हिन्दूधर्म और संस्कृतिकी व्यापक शिक्षा है। विशुद्ध रूप में भारतीय अन्य मन्त्राचार्य तथा धर्मोंकी शिक्षा भी इसके अनुकूल ही है। हिन्दू तथा भारतीय

संस्कृतिका सवमे उदात्त रूप संस्कृत महाकान्यों तथा बौद्ध धर्मकी शिक्षाओंमें प्रतिफलित हुआ है। —दे०

**संस्कृति, यूनानी**—यूनानी संस्कृति यूरोपकी प्रथम महत्त्वपूर्ण संस्कृति है, जिसने आधुनिक यूरोपीय संस्कृतिको प्रेरणा दी है। यूनानी लोग बहुदेववादी थे, किन्तु वे किसी अपौरुषेय ग्रन्थके विश्वासी न थे। उनकी मनोवृत्तिमें धार्मिककी अपेक्षा वैज्ञानिक तत्त्व प्रधान थे। यूनानियोंने गणित, विज्ञेयत, ज्यामितिके क्षेत्रमें विशेष उन्नति की। अधिकांश यूनानी विचारक बुद्धिवादी थे। प्लेटो- (अफलातून)के अनुसार चरम तत्त्व बुद्धिगम्य है। उसके तथा अरस्तूके मतमें बौद्धिक चिन्तनका जीवन आदर्श जीवन है। यों अरस्तूकी यह भी मान्यता है कि धर्मका मार्ग अतियोंको वचाकर चलनेवाला मध्यमार्ग है।

यूनानी सौन्दर्यशास्त्र अनुपात तथा सीमाभाव(लिमिट)-पर गौरव देता है। अनन्त या भूमाकी धारणा यूनानियोंको प्रिय नहीं है।

यूनानी साहित्यमें महाकाव्य एवं नाटकोंका विशेष विकास हुआ। यूनानी साहित्यशास्त्रमें कविता, नाटक तथा वक्तृत्व-कलापर विशद चिन्तन हुआ है। यूनानी नाटकमें तीन एकताओंके निर्वाहपर - बल दिया गया है। —दे०

**संस्मरण**—व्यापक रूपसे संस्मरण आत्मचरितके अन्तर्गत आ जाता है, परन्तु इन दोनोंके दृष्टिकोणमें मौलिक अन्तर है। आत्मचरितके लेखकका मुख्य उद्देश्य अपनी जीवन-कथाका वर्णन करना रहता है। उसमें कथाका प्रमुख पात्र स्वयं लेखक होता है और अन्य इतिहासकी घटनाओं और परिस्थितियोंका केवल वही रूप उसमें आता है, जो उसके जीवन-क्रमको प्रभावित, मंचालित या नियन्त्रित करता है अथवा जो उससे प्रभावित होता है। इसके विपरीत संस्मरणका दृष्टिकोण अलग है। इसमें लेखक अपने समयके इतिहासको लिखना चाहता है। परन्तु इतिहासकारके वस्तुपरक रूपसे वह त्रिलकुल अलग है। संस्मरण-लेखक जो स्वयं देखता है, जिसका वह स्वयं अनुभव करता है, उसीका वर्णन करता है। उसके वर्णनमें उसकी अपनी अनुभूतियाँ, संवेदनाएँ भी रहती हैं। इस दृष्टिमें शैलीमें वह निबन्धकारके समीप है। वह वास्तवमें अपने चतुर्दिकके जीवनका सर्जन करता है, सम्पूर्ण भावना और जीवनके साथ। इतिहासकारके समान वह विवरण प्रस्तुत करनेवाला नहीं है। पश्चिमके साहित्यमें साहित्यकारोंके साथ साथ बड़े-बड़े राजनीतिक नेताओं, मेनापतियों आदिने संस्मरण लिखे हैं, जिनका साहित्यिक महत्त्व स्वीकार किया गया है। संस्मरण लेखक यदि अपने सम्बन्धमें लिखे तो उसकी रचना आत्मकथाके निकट होगी, यदि अन्य व्यक्तियोंके विषयमें लिखे तो जीवनीके निकट। इन दो प्रकारके संस्मरणोंको अंग्रेजीमें क्रमशः 'रेमिनिसेंस' और 'मेम्वायर्स' कहते हैं। इस दृष्टिसे स्मृतिके आधारपर किसी विषय या व्यक्तिके सम्बन्धमें लिखित लेख या ग्रन्थको संस्मरण कह सकते हैं। यात्रासाहित्य (दि०) भी एक प्रकारसे संस्मरण-साहित्य ही है।

हिन्दीमें इस साहित्यरूपका प्रचलन आधुनिक कालमें

पश्चिमी प्रभाव और उसके वातावरणमें हुआ है। परन्तु संस्मरण-लेखनके क्षेत्रमें प्रौढ़ तथा सफल रचनाएँ मिलती हैं। हिन्दीके प्रारम्भिक संस्मरण-लेखकोंमें पद्मसिंह शर्मा प्रमुख हैं। बनारसीदास चतुर्वेदीकी 'संस्मरण' तथा 'हमारे अपराध' कृतियोंमें उनके जीवनके विविध संस्मरण आकर्षक शैलीमें प्रस्तुत किये गये हैं। उनके बाद हिन्दीके कई प्रसिद्ध लेखकोंने संस्मरण लिखे हैं। महादेवीके 'अतीतके चलचित्र' तथा 'स्मृतिकी रेखाएँ' और रामवृक्ष वेनीपुरीकी 'माटीकी मूर्तों'में जीवनमें आनेवाले विभिन्न साधारण पात्रोंका कोमल तथा सजीव चित्रण है। देवेन्द्र सत्यार्थाने लोकगीतोंके समग्रकार्यके लिए विभिन्न क्षेत्रोंमें यात्रा की है और वहाँके संस्मरणोंको भावुक शैलीमें अंकित किया है— 'ब्या गोरी, ब्या साँवरी', 'रेखाएँ बोल उठीं'। भदन्त आनन्द कौसल्यायनने अपने यात्रा-जीवनकी विविध घटनाओं और परिस्थितियोंको उनके पात्रोंके साथ अपने संस्मरणोंमें स्थान दिया है—'जो न भूल सका', 'जो लिखना पड़ा'। शान्तिप्रिय द्विवेदीके 'पञ्चचिह्न' तथा 'परिव्राजककी प्रजा' संस्मरण-आत्मक शैलीमें लिखे गये हैं। कन्हैयालाल मिश्र प्रभाकरके 'भूले हुए चेहरे'में स्मृतिमें आये हुए अतीतके विभिन्न पात्रोंके संस्मरण भावानुभूतिके साथ अंकित हैं। वस्तुतः संस्मरण-साहित्यका बहुत अंश अभीतक पत्र पत्रिकाओंमें बिखरा पड़ा है।

कभी कभी संस्मरणको निबन्धकी एक प्रवृत्ति माना जाता है। ऐसी रचनाओंको संस्मरण-आत्मक निबन्ध कहा जा सकता है। 'मेरी असफलताएँ' गुलाब रायके संस्मरण-आत्मक निबन्धोंका संग्रह है। —र०, अ० कु०

**सकाम भक्ति**—दे०—'निष्काम भक्ति'।

**सखी**—दे०—'गोपी'।

**सखी (नायिका)**—शृंगार रसके उद्दीपन-विभावके अन्तर्गत सखी आती है। भरतने सखीको दूतीके अन्तर्गत एक भेदके रूपमें स्वीकार किया है। यद्यपि रुद्रभट्टके 'शृंगारतिलक'में सखियोंका विभाजन है, पर उसके अन्तर्गत कर्मकी दृष्टिसे दूतीभाव प्रधान है। परन्तु अधिकांश संस्कृत आचार्यों(भरत, धनजय, शारदातनय, वाग्भट, विश्वनाथ)ने दूती अथवा नायिकासहायाके रूपमें विभाजन किया है और उसके अन्तर्गत सखी भी आयी है। परन्तु भानुदत्त-ने सखी और दूतीका विभेद स्पष्ट स्वीकार किया है— 'विश्वासविश्रामकारिणी पाञ्चचारिणी सखी। (र० म० पृ० १५६), अर्थात् जो नायिकाके साथ सहचरी रूपमें रहे और उसको विश्वास तथा विश्राम प्रदान करे, उसे सखी कहा है। हिन्दीमें प्रायः कवियोंने ऐसा ही किया है। मतिरामके अनुसार सखीकी ऐसी ही परिभाषा है—'जा तिय-सो नहि नायिका कछु छिपावे बात। तामो वरनत कह सखी कवि मति अनि अवदात।' (र०रा० पृ० २८८)। अधिकांश हिन्दी लेखकोंने इसका विभाजन नही किया है, जैसे, कृपाराम, रहीम, सुन्दर, मतिराम, देव, पद्माकर, वेनीप्रवीन, नन्दराम, लछिराम, प्रतापनारायण, विहारीलाल भट्ट।

परन्तु जिन्होंने विभाजन किया है उनकी संख्या भी कम नहीं है—केशव, तोष, रसलीन, दास, चन्द्रशेखर, भानु, हरिऔध तथा गुलाब राय। केशवकी तरह सखियोंकी



सूची है—'बाइ जनी नाइन नदी, प्रगट परोमिन नागि । नालिन वरडन सिध्पिनी, तुरिहेरिनी सुनारि । रामजनी नन्यामिनी, पट्ट पट्टवीकी वाल । केसव नायक-नायिका, मयी करहि सब काल ।' (र०प्रि० १२-१-०) । यह सूची अपनी प्रकृतिमें भरतकी इम सूचीमें भिन्न नहीं है—प्रतिवेद्या (पडोमिन), सखी, दासी, कुमारी, दारुशिल्पिका, धात्री, पारुण्डिनी, ईक्षणिका, वाधनी, तिगिनी तथा रगोप-जीवना । सस्कृतके कई लेखकोंका विभाजन भरतपर आधारित है, जैसे, रुद्रभट्टके भेद—काग, दासी, नदी, धात्री, प्रतिवेद्या, शिल्पिनी, वाला तथा प्रव्रजिता ।

तोपके अनुसार सखीके चार भेद हैं । हितकारिणी—जो सदा नायिकाका हित अपने ध्यानमें रखती है । अन्तर्वर्तिनी—जो नायिकाकी पूर्ण विश्वासपात्री होती है और उमके हृदयके रहस्यमें परिचित होती है । विदग्धा—चतुर सखी, जो अपने वचनचातुर्यमें नायिकाका कार्य नन्पादन करती हैं । सहचरी—जो सदा नायिकाके साथ रहती है । रमलीनने इस विभाजनको अपनाया है, केवल प्रथमको छोड़कर अन्योके लिए क्रमशः विधान-विदग्धा, अन्तर्गमिनी तथा बहिरगमिनी शब्दोंका प्रयोग किया है । दासने सखीके तीन भेद दिये हैं साधारण—नामान्य सखी है, नायिकाहित—जो नायिकाके हितमें लग्न रहती है, नायकहित—जो नायकके हितका चिन्तन करती है । चन्द्रशेखरने दो सखियाँ बतायी हैं, बहिरग तथा अन्तरग, जो रसलीनके विभाजनमें सम्मिलित हैं । भानु, हरिऔध तथा गुलाब रायने रसलीनके वर्गीकरणको अपनाया है, केवल विज्ञानके स्थानपर व्यव्यविदग्धा कर दिया है ।

सखी-कर्म—उद्दीपन-विभावके अन्तर्गत प्रयुक्त सखीके कर्तव्योंपर जो विचार किया गया है उसे सखी कर्मके नामने पुकारा गया है । सर्वप्रथम सखीके कार्योंका विचार भानुदत्तने सस्कृतमें किया है—'अस्या मण्डनोपालम्भ-शिक्षापरिहासप्रभृतीनि कर्माणि ।' (र०म० पृ० १५६), इसके मण्डन, उपालम्भ, शिक्षा तथा परिहास आदि कर्म हैं । इम विषयपर विचार करनेवाले लेखकोंने प्रायः इन भेदोंको स्वीकार किया है । मतिरामने भानुदत्तकी बात कह दी है—'मण्डन अरु शिक्षा करन उपालम्भ परिहास ।' (र०रा० पृ० २८९) । मण्डन—नायिकाका उद्गार किया जाना मण्डन है । पद्याकरने 'तियहि सिंगारिवी' कह कर उदाहरण दिया है—'कहा करौं जो आँगुरिन अनो धनी तुमि जाय । अनियारे चख लखि सखी कजरा देत टराय ।' (जगदि० भा० २-२१) । शिक्षाको पद्याकर 'विनयविलास' कहते हैं और भानुने 'सखि विलास सिद्ध देन' कहा है । सभी नायिकाको शालीनता तथा विनयकी शिक्षा देती है—'बहत लान बृद्धत सुमन भ्रमन नैन तेहि ठाँव । नेह नदीकी धारमें न न दीजियो पाँव ।' (वही वही २०) । उपालम्भ—सखी द्वारा उलाहना दिया जाना—'वाको मनु लीने लला बोलो बोल रमाल । झुकन ननक ही बातमें ललित बेलि बर वाल ।' (मतिराम र०रा० २९५) । परिहास—ऐसे शून्य करना जिससे हासकी मृष्टि हो, भानुके अनुसार—'नोह दृष्ट्य परिहास निय जासों होय निहाल ।'

(र० र० पृ० ६५) । पद्याकरने उदाहरण इस प्रकार दिया है—'को नेरो यह साँवरो यों बृद्धो मखि आय । मुखते कहो न बात कछु रही सुमुखि मुख नाय ।' (जगदि० भा० २-२८) ।

कृपाराम, केशव, देव तथा दासने इस वर्गीकरणका कुछ विस्तार किया है । कृपारामका एक भेद निरीक्षण है, जिसका अर्थ है कि नायिका-नायकके मिलनके अवसरपर देख भाल रखना । केशवने विनय, 'मनाइवो', 'मिलैवो' तथा 'झुकिवो'को सखीजनकर्म माना है । केशवने परिहास छोड़ भी दिया है । देवने 'रसविलास'में सखीके दस कर्म और 'भावविलास'में आठ कर्म गिनाये हैं, जिनमेंसे पहलेमें गुणकथन, 'रसउपजइवो', 'परस्पर दिखावन' 'विरह निवेदन' तथा 'सन्देशकथन' और दूसरेमें पार्श्वचारिता, सवदन तथा विरहावासन नये भेद हैं । दासने सखियोंके काममें 'सन्दरसन' अर्थात् एक दूसरेको दिखलाना, 'मानप्रवर्जना' (मनाना), पत्रिकादान, स्तुति, विनय तथा यदक्षा अधिक माने हैं । परन्तु यहाँ ध्यान देनेकी बात है कि इन कवियोंमें सखी और दूतीका अन्तर्भाव भी हुआ है ।

सखी-भाव—दे०—'गोपी' ।

सखी-संप्रदाय—सखी संप्रदाय निम्बार्क-मतकी एक अवान्तर शाखा है । इस संप्रदायके संस्थापक स्वामी हरिदास थे । हरिदासजी पहले निम्बार्क-मतके अनुयायी थे, परन्तु कालान्तरमें भगवद्भक्तिके लिए गोपीभावको उन्नत और उपयुक्त साधन मानकर उन्होंने इस स्वतंत्र संप्रदायकी स्थापना की । हरिदासका जन्ममय भाद्रपद शुद्ध अष्टमी, म० १४८१ है । ये स्वभावतः विरक्त और माधुक थे ।

सखी-संप्रदायके अन्तर्गत वेदान्तके किसी विशेष वाद या विचारधाराका प्रतिपादन नहीं हुआ, वरन् सगुण कृष्णकी सखी-भावनासे उपासना करना ही उनकी साधनाका एक मात्र ध्येय और लक्ष्य है । इमे भक्ति-संप्रदायका एक साधन-मार्ग कहना अधिक उपयुक्त होगा । नामादासजीने अपने 'भक्तमाल'में कहा है कि सखी-संप्रदायमें राधा-कृष्णकी उपासना और आराधनाकी लीलाओंका अवलोकन माधक सखी-भावसे करता है । सखी-संप्रदायमें प्रेमकी गम्भीरता और निर्मलता दर्शनीय है । हरिदासके पदोंमें भी प्रेमको ही प्रधानता दी गयी है । हरिदास तथा सखी संप्रदायके अन्य कवियोंकी रचनाओंमें प्रेमकी उत्कृष्टता और महत्ताको मिद्ध करनेके लिए भौति-भौतिते शानकी व्यर्थता और अनुपादेयता प्रकाशित की गयी है । इनके मतमें प्रेमसागर पार करनेके लिए शानकी सार्थकता नहीं है । शानमें भवसागरमें पार उतारनेकी क्षमता नहीं है । श्रीकृष्णकी प्रेमानुगा भक्तिमें दिव्य शक्ति है । उन्हींके चरणोंमें अपनेको न्योछावर कर देना अपेक्षित है । सखी-संप्रदायमें उपासना-माधुर्य, प्रेमकी गम्भीरता और मधुर रमकी विशेषता है ।

हरिदासके प्रधान शिष्य विठ्ठल विपुल, विहारनिदेव, सरसदेव, नरहरिदेव, रसिकदेव, ललितकिशोरीजी, ललित-मोहिनीजी, चतुरदास, ठाकुरदास, राविकाशम, सखीशरण, राधाप्रसाद, भगवानदास हैं । इनमेंसे प्रायः सभी अच्छे कवि हुए हैं । इनकी रचनाओंमें ब्रजभाषाका सुन्दर और परिमार्जन रूप व्यक्त हुआ है । हरिदासकी विहार-

विषयक पदावली 'केलिमाला' के नामसे प्रसिद्ध है। इनकी रस-पेशल वाणीमें माधुर्य और हृदयके उदात्त भाव, प्रेमका भव्य रूप दर्शनीय है। भगवत् रसिककी पाँच रचनाएँ प्रसिद्ध हैं—'अनन्यनिश्चयात्मक', 'श्रीनित्य-विहारी सुगल ध्यान', 'अनन्यरसिकाभरण', 'निश्चयात्मक ग्रन्थ उत्तरार्ध' तथा 'निबोध मनरजन'। भगवत् रसिककी बानीके नामसे इनका काव्यसंग्रह प्रकाशित हुआ है। सहचरिशरण और सखिशरणकी कुटुम्बक रचनाओंके अतिरिक्त दो और पुस्तकें हैं—'ललितप्रकाश' तथा 'सरस मजावली'। ये ग्रन्थ सम्प्रदायके इतिहास और साधनापक्षपर अच्छा प्रकाश डालते हैं।

[सहायक ग्रन्थ— 'ब्रजमाधुरीसार' वियोगी हरि] —त्रि० ना० दी०

**सगुणधारा—हिन्दी साहित्यके इतिहासके अन्तर्गत भक्तिकाल(दि०)की एक विशेष शाखा। दे०—'सगुण-संप्रदाय', 'रामभक्ति-शाखा' (हिन्दी राम-साहित्य), 'कृष्ण-भक्ति-शाखा'।**

**सगुण-संप्रदाय—**पाचरात्र या भागवत मतके अनुसार ब्रह्मा अद्वैत, अनादि, अनन्त, निर्विकार, निरवयव, अन्तर्यामी, सर्वव्यापक, असीम आनन्द स्वरूप है। वह प्राकृत गुण—सत्त्व, रज और तमसे हीन है, आकार, देश और कालसे रहित, पूर्ण, नित्य और व्यापक है। परन्तु उसमें अप्राकृत गुण माने गये हैं। पदगुणयुक्त होनेके कारण वही परब्रह्मा 'भगवान्' कहा जाता है। सब द्रव्योंसे विनिर्मुक्त, सब उपाधियोंसे विवर्जित, सब कारणोंका कारण, पदगुणरूप परब्रह्मा निर्गुण और सगुण दोनों है। अप्राकृत गुणोंसे हीन होनेके कारण वह निर्गुण है तथा पदगुणयुक्त होनेके कारण सगुण है। छ गुण हैं—ज्ञान, शक्ति, ऐश्वर्य, बल, वीर्य तथा तेज। 'ज्ञान' अजड, स्वप्रकाश, नित्य और सर्वस्वका अवगाहन करनेवाला गुण है। 'शक्ति' जगत्का उपादान कारण है। 'ऐश्वर्य' जगत्के कर्तृत्वमें स्वतन्त्रताके गुणका नाम है। जगत्के निर्माणमें श्रमके अभावकी ही 'बल' कहते हैं। जगत्का उपादान कारण होनेपर भी विकार-रहित होनेका गुण ही 'वीर्य' है। जगत्की सृष्टिमें किसी सहकारीकी अनावश्यकता ही 'तेज' है।

जगत्के कल्याणके लिए भगवान् अपने-आप ही ब्यूह, विभव, अर्चावतार तथा अन्तर्यामी—चार रूपोंकी सृष्टि करते हैं। ब्यूह चार हैं—वासुदेव, संकर्षण, प्रद्युम्न और अनिरुद्ध। पदगुणयुक्त भगवान् ही समस्त भूतवासी होनेके कारण वासुदेव कहलाते हैं। परन्तु शेष तीन ब्यूहोंमें दो दो गुणोंकी विद्यमानता होती है। विभवका अर्थ है अवतार, जो मुख्य और गौण, दो प्रकारके होते हैं। 'अर्थावतार' भगवान्की प्रस्तरीय मूर्तियाँ हैं, जो अवतारके रूपमें पूजाके उपयोगमें आती हैं। सब प्राणियोंके हृदयोंमें निवास करने-वाले भगवान् 'अन्तर्यामी' कहे जाते हैं।

शंकराचार्यने पाचरात्रके उपर्युक्त मतका खण्डन किया है और इसे अवैदिक बताया है। परन्तु रामानुजाचार्यने उसे वेद-विहित सिद्ध कर वादरायणके ब्रह्मसूत्रोंकी व्याख्या 'श्रीभाष्य'में उसे प्रामाणिक कहा है। इसी मतके आधार-पर मध्ययुगमें वैष्णव भक्तिमार्गका प्रचार और भगवान्के

विभवावतारोंकी लीलाओंका वर्णन-कीर्तन किया गया है। भक्तिके अनेक सम्प्रदाय स्थापित हुए, जिनमें भगवान्के सगुण रूपपर ही बल दिया गया, क्योंकि वही पूजा, उपासना, आराधना और ध्यानका सहज विषय हो सकता है। इसके विपरीत मध्ययुगमें ही निर्गुण उपासनाके प्रचारक सन्त भक्त भी हुए हैं। कबीर, रैदास, दादू आदि निर्गुण उपासक सन्तोंने ब्रह्मकी सगुणता तथा उसके ब्यूह, अवतार तथा मूर्तियोंका खण्डन किया है। कभी-कभी इस निर्गुणोपासनाको तत्कालीन विदेशी प्रभावका परिणाम कह दिया जाता है और सगुणोपासनाको ही शुद्ध भारतीय भक्ति-पद्धति घोषित किया जाता है। परन्तु वास्तवमें निर्गुणवाद उपनिषद्के ब्रह्मवादसे भिन्न नहीं है। भारतीय उपासना-पद्धतिमें निर्गुणवाद ही कदाचित् प्राचीनतर है। जो ही, निर्गुण और सगुणमें साधारणतया जो विरोध समझ लिया जाता है, वह दोनोंके उपर्युक्त सूक्ष्म अन्तरसे भिन्न है। तत्त्वतः निर्गुण और सगुणके विरोध या भेदकी मिटानेके प्रयत्न प्राचीन कालसे होते आये हैं। सगुणोपासना सुगम तथा निर्गुणोपासना कठिन बतायी गयी है। गीतामें भगवान् कृष्णने स्वयं अव्यक्तासक्त चित्तवालोंकी साधनाको अधिक क्लेशकर बताया है तथा आत्म समर्पणयुक्त सगुण भक्तोंकी प्रेममयी साधनाको ससार-सागरसे शीघ्र ही तारनेवाला कहा है (गीता . १२ ५-७)। भक्तिकालीन सगुणोपासक कवियोंने भी निर्गुणकी अस्वीकृति नहीं की, प्रत्युत भक्ति-साधनाके लिए उसकी अव्यावहारिकता प्रमाणित की है। ठीक गीताकी तरह सूरदासने 'सूरसागरके' प्रारम्भमें ही अव्यक्तकी गतिको अनिवर्चनीय कहकर यह निश्चय प्रकट किया है कि रूप रेखा गुण जाति-युक्तसे रहित अव्यक्तका स्वाद गूँगेके गुड़के समान है, अतः मैं सगुणलीलाके पद गा रहा हूँ (सूरसा० प० २)। तुलसीदासने निर्गुण और सगुणमें बराबर अभेदका सिद्धान्त स्वीकार किया है, परन्तु उन्हें अन्तर्यामी रामकी अपेक्षा बह्मिर्गामी राम ही अधिक अच्छे लगते हैं, क्योंकि उन्हींकी कृपाका वे प्रत्यक्ष अनुभव कर सकते हैं। सगुण रूप सुगम है, क्योंकि वह इन्द्रियों द्वारा जाना जा सकता है। परन्तु विचार करनेपर सगुण रूप ही समझना अधिक कठिन प्रतीत होता है। रामकी सीताके वियोगमें विलाप करते देख सतीको आश्चर्य हुआ और उन्होंने अपने पतिमें श्रद्धा की कि ये कैसे परब्रह्म परमात्मा हैं जो अज्ञकी तरह रुदन करने हैं। सतीका मोह दूर करनेके लिए शिवजीको बहुत बड़ा त्याग करना पड़ा। उस जन्ममें उनका भ्रम दूर नहीं हो सका। इसीलिए तुलसीदासने कहा है कि निर्गुण रूप सुगम है, सगुण ही दुर्गम है। किम प्रकार अनादि, अनन्त, निराकार ब्रह्म देश-कालकी सीमामें शरीर धारण कर नरचरित्र कर सकते हैं, इस प्रश्नका समाधान अत्यन्त कठिन है। केवल भक्तगण ही इसे समझ सकते हैं। निर्गुण ब्रह्ममें सगुणताका आरोप स्पष्ट अन्तर्विरोधपूर्ण है। बल्लभाचार्यने ब्रह्मका 'विरुद्धधर्माश्रयत्व' कहकर इसका समाधान किया है। सच तो यह है कि भक्त जब ब्रह्मकी भगवान्के रूपमें कल्पन करता है तभी, चाहे वह उसे विभवावतार या

धर्मावतारके रूपमें न भी माने, उसमें उसे किसी न-किसी मात्रामें सगुणताका आरोप करना ही पड़ता है उसे वह कल्पामय, दीनदन्धु, रक्षक, न्यायी आदि कहकर श्रेष्ठ गुणोंमें ही विभूषित करता है। सूक्ष्मतामें देखनेपर यह भी स्वीकार करना पड़ेगा कि ब्रह्मके अवतार या उसकी अन्यथा साकारताका प्रत्याख्यान करनेवाले निर्गुणोपासक उसमें नामके साथ रूपका भी किसी न-किसी अंशमें आरोप कर ही लेते हैं। प्रायः रूपका यह आरोप रूपक और प्रतीकोंके रूपमें होता है, परन्तु इन्द्रियगम्य बनानेके लिए इतनी सगुणता दुर्निवार है। इस प्रकार भक्तिमात्र सगुणतामूलक है, अन्तर केवल अवतार और मूर्तिपूजाके सन्बन्धमें पैदा होता है। जो निर्गुणवादी है, वे भगवान्‌के अवतार, विशेष रूपमें पुराणोंमें वर्णित अवतारों तथा उनके विग्रहोंकी पूजाका खण्टन करते हैं और सगुणवादी किसी अवतारविशेष, विग्रह विशेषके प्रति अनन्यभावकी भक्ति आवश्यक मानते हैं।

मध्ययुगमें राम और कृष्ण, दो अवतारोंके आधारपर सगुण संप्रदाय स्थापित हुए। रामभक्तिका नवदित प्रचार रामानन्दके श्रीवैष्णव संप्रदाय द्वारा किया गया। कहा जाता है कि तुलसीदास झीके अनुयायी थे। परन्तु तुलसीदासमें साम्प्रदायिक आग्रह नहीं पाया जाता है। कृष्णभक्तिके संप्रदायोंमें नियमों और आचारोंकी कठोरता अधिक है। मध्ययुगमें निम्बार्क और मध्वके सनकादि और ब्रह्म नामक प्राचीन संप्रदायोंके अतिरिक्त पुष्टिमार्ग या वल्लभ-संप्रदाय, राधावल्लभ संप्रदाय, सखी-संप्रदाय और गौडीय वैष्णव संप्रदाय अधिक प्रभावशाली थे। इन्हीं संप्रदायोंमें कृष्ण या राधा-कृष्णको इष्टदेव मानकर उनकी लीलाओंका गान करते हुए सगुण भक्तिका प्रचार किया।

[सहायक ग्रन्थ—(१) हिन्दी साहित्यका इतिहास. रामचन्द्र शुद्ध, (२) भारतीय दर्शन : बलदेव उपाध्याय]।

—ब्र० व०

मट्टक—वह उपरूपक जिसमें प्राकृत भाषाका प्रयोग होता है। इसमें प्रवेशक, विश्वम्भरका अभाव और अदभुत रसका प्राधान्य रहता है। इसके अंकोंकी जवनिका कहने हैं। कुछ विद्वानोंने इसे नाटिकाका भेद माना है, क्योंकि शेष सब बातें नाटिकाके समान होती हैं। उदाहरण—राजशेखरकी 'कपूरसंजरी'।

—वि० रा०

मतनामी संप्रदाय—सत्त अथवा सत्त अष्ट सत्यके विकृत रूप है। सत्य ब्रह्मका पर्याय और नाम है। नामी शब्दका अर्थ नामवारी है। सत्यनामी या मतनामीने अभिप्राय है सत्यनाम सर्वात्मा ब्रह्म, जो नसारका हेतु एव आधार है। सत्तनामी संप्रदायमें प्रत्येक कार्यको प्रारम्भ करनेके पूर्व सत्तनाम लिया जाता है। इस सत्तनामको लेनेका अभिप्राय है ब्रह्मके नामके आधारपर कार्य सुखान्त बनानेका प्रयत्न। मतनामी संप्रदायके मूल प्रवर्तकका नाम असीतक निश्चित नहीं हो पाया है। पीतान्तरदत्त बट्टवालके मतसे डाढ़पन्थी जगजीवनदास इस संप्रदायके मूल प्रवर्तक थे। कुछ विद्वानोंका मत है कि माध संप्रदायके वीरमानने इसकी स्थापना की और कुछ लोगोंका मत है कि उद्योतसने

सत्तनामी संप्रदायकी स्थापना की। इनके अतिरिक्त एक मत और है कि जोगीदानने इस संप्रदायको जन्म दिया था। मतनामीकी तीन शाखाएँ हैं—नारनील शाखा, कोटवा शाखा तथा छत्तीसगढ़ी शाखा। नारनील-शाखाके अनुयायियोंने सं० १७१५ में औरगजेवके विरुद्ध विद्रोह किया था और औरगजेवने प्रतिकारभावनासे उनका इतना दमन किया था कि वे फिर पनप न पाये। कोटवा-शाखाकी स्थापना वाराणसी जिलेके सरदहा गाँवके जगजीवन साहव द्वारा हुई। इनका जन्मसमय सं० १६७० ई० माना गया है। कोटवा शाखामें समय समयपर अच्छे साधक हुए, जिनमें दूल्हनदास, देवीदास, गोसाईंदास, खेमदास, वेवलदान, मिद्धदास तथा पंहुलवानदास उल्लेखनीय हैं। इस शाखाके वर्तमान महन्त जगन्नाथ-बख्शदाम हैं। तीसरी शाखा छत्तीसगढ़ीके मरधापक बिलामपुर जिलेके घासीदास थे। इस शाखाकी स्थापना सं० १८७५ और १८८७ के बीचमें हुई।

सत्तनामी संप्रदायमें सत्तनामके अमृतरसपानपर अधिक बल दिया गया है। सत्य वचन, परोपकार, अहिंसा एव नैतिक आदर्शोंके अनुसार संयत जीवननिर्वाह करना बहुत आवश्यक है। विशुद्ध महापुरुष ब्रह्म सर्वत्र रमा हुआ है। वह निरिष्ट है। वह जन्म और मरणातीत है। वह वासना और गुणमें परे है। वह निर्गुण, निराकार है। सत्यमें पृथक् सब माया है। क्षमा, दया तथा त्याग जीवनको सुखी बनानेके आधार हैं।

सत्तनामी संप्रदायमें निम्न श्रेणीवाले लोगोंकी अधिकता है। छत्तीसगढ़ी शाखामें तो निम्न जातिवालोंकी संख्या ९० प्रतिशत है। सामाजिक सुधारोंकी प्रमुखताके कारण छत्तीसगढ़ी शाखाने चमारोंकी एक उपजातिका रूप धारण कर लिया है। इनके सामाजिक नियम भी चमारोंमें मिलते-जुलते हैं। ये धोवियों, मेहतारों, वसियारोंमें भेदभाव रखते हैं। छत्तीसगढ़ीवालोंके सात मुख्य आदेश हैं, जिनमें नथ, मास, मसूर, लालमिर्च, तम्बाकू, टमाटर तथा वैगन खानेका निषेध है। इनमें वर्ण-व्यवस्थाका पालन भी निषिद्ध है। ये चारपाईपर नहीं सोते तथा तम्बाकू और मद्य-सेवनके विरोधी हैं। अब मतनामी संप्रदायकी तीनों शाखाओंमें हिन्दू धर्मसे पृथक् करनेवाली प्रायः सभी विशेषताएँ समाप्त होती जा रही हैं। इस संप्रदायके शिष्योंमें अधिकतर मजदूर-किसान तथा अन्य श्रमजीवी हैं। कोटवाकी शाखामें ब्राह्मण, क्षत्रिय और कायस्थ आदि भी शिष्य हुए हैं।

सत्तनामी संप्रदायकी तीनों शाखाओंमें कोटवावाली शाखाका नाथना एव साहित्यरचनाकी दृष्टिमें विशेष महत्त्व है। नारनील तथा छत्तीसगढ़ीके अनुयायियोंकी कोई रचना नहीं मिलती। परन्तु कोटवामें अनेक अच्छे कवि हुए हैं। जगजीवन साहवने सात ग्रन्थोंकी रचना की, उनके नाम हैं—'शब्दसागर', 'धानप्रकाश', 'प्रथम ग्रन्थ', 'आगमपद्धति', 'महाप्रलय', 'प्रेमग्रन्थ' तथा 'अव-विनाश'। जगजीवन साहवका 'शब्दसागर' तथा उनकी वानियोंका संग्रह दो भागोंमें बेलवीलियर प्रेसमें प्रकाशित हो चुका है। जगजीवन साहवके शिष्योंमें कई एक अच्छे

कवि हुए। बोधेदासने 'सन्तप्रचई' में जगजीवनकी जीवनी अंकित की है। दूलनदास(सं० १७१७)की रचनाओंमें 'भ्रमविनाश', 'दोहावली', 'मंगलगीत', 'शब्दावली', प्रसिद्ध है। देवीदास(सं० १७३५)ने 'सुखसनाय', 'चरनध्यान', 'गुरुचरन', 'विनोदमंगल', 'भ्रमरगीत', 'ज्ञान-सेवा', 'नारदज्ञान', 'भक्तिमंगल', 'वैराग्यखान' आदि ग्रन्थोंकी रचना की। गोसाईदास(सं० १७२७)ने 'ककहरा', 'दोहावली' और 'शब्दावली'की रचना की। खेमदासके नामपर मिलनेवाली रचनाएँ ह—'काशी-खण्ड', 'तत्त्वसार', 'दोहावली' तथा 'शब्दावली'। ये चारों शिष्य कोटवावाली शाखाके 'चार पावा' नामसे प्रसिद्ध हैं। इनके अतिरिक्त सिद्धदासने 'साखी', 'कवित्त', 'शब्दावली' और 'विरहसत्य'की रचना की। पहलवानदासको अक्षर-ज्ञान नहीं था, फिर भी 'उपखानविवेक', 'विरहसार', 'मुक्तायन', 'अरिह' तथा 'गुरुमहात्म' आदि रचनाओंसे उनकी काव्यप्रतिभा प्रतिभासित होती है। सतनामी सम्प्रदायके इन कवियोंकी भाषामें फारसी शब्दोंका प्रचुरता-के साथ प्रयोग हुआ है।

जगजीवन साहबके प्रमुख शिष्य दूलनदासकी रचनाओंमें दशरथ नन्दन श्रीरघुवीर और उनके प्रसिद्ध भक्त एव दास हनुमान्का स्मरण बड़ी श्रद्धाके साथ किया गया है। दूसरी ओर 'सुरति शब्द योग'के वर्णनमें उनकी चित्तवृत्ति विशेष रमी है।

सतनामी गार्हस्थ्य जीवनमें रहते हुए भी साधना और आध्यात्मिक पथपर अग्रसर होनेके पक्षमें रहे हैं। उनके यहाँ वैश-भूपाके सम्बन्धमें कोई विशेष प्रतिबन्ध नहीं है, बाष्पाडम्बरोंकी निन्दा सतनामियोंने खूब की है।

[सहायक ग्रन्थ—उत्तरी भारतकी सन्त परम्परा परशुराम चतुर्वेदी] —वि० ना० दी०

**सतसई**—सतसई सप्तशती शब्दका तद्भव रूप है। सख्यामूलक काव्यसकलनोंमें सात सौ छन्दोंका सकलन एक अत्यधिक महत्त्वपूर्ण रुढ़ि बन गयी है। प्राकृतकी 'गाथासप्तशती' इस रुढ़िका आदि स्रोत है। तबसे लेकर अवतक अनेक 'सप्तशतियाँ' और 'सतसईयाँ' लिखी गयीं। प्राकृतकी 'गाथासप्तशती'के अनुकरणपर संस्कृतमें गोवर्धन कविने 'आर्यासप्तशती' लिखी। इन सप्तशतियोंमें मुख्यतया विशुद्ध ऐहिक जीवनके शृंगारमूलक पक्षोंका सरस चित्रण हुआ है। अपभ्रंशमें प्राकृत व्याकरणमें दोहोंके मकलनकी पद्धतिको देखकर यह लगता है कि अपभ्रंशमें भी दोहोंका गख्यामूलक संकलन हुआ होगा। हिन्दीमें कई 'सतसईयाँ' लिखी गयीं। ये सभी दोहा छन्दमें हैं, पर उनमें कहीं कहीं 'सोरठा' भी मिलता है। वस्तुतः जिस प्रकार संस्कृतमें 'अनुष्टुप्', प्राकृतमें 'गाथा' और अपभ्रंशमें 'दोहा' अत्यधिक लोकप्रिय छन्द हैं, उसी तरह हिन्दीमें भी अपभ्रंशके उत्तराधिकारके रूपमें 'दोहा'की ही सर्वाधिक अपनाया गया और सक्ति या सुभाषितके लिए यह सर्वाधिक उपयुक्त छन्द सिद्ध हुआ, क्योंकि इसमें चार चरणोंमें बड़ीसे बड़ी बात कह देनेपर भी कसावट बनी रहती है।

श्यामसुन्दर दामने 'सतसईमत्तक' नामक एक

सकलन हिन्दुस्तानी एकेडमीसे सन् १९३१ में प्रकाशित करवाया था। इसमें तुलसीके नामपर चलनेवाली 'तुलसी सतसई', 'विहारी सतसई', 'मतिराम सतसई', 'वृन्द सतसई', रामसहाय द्वारा लिखित 'राम सतसई', विक्रम कवि द्वारा लिखित 'विक्रम सतसई' तथा 'रसनिधि सतसई'का सकलन हुआ है। रसनिधिने 'रतनहजारा' लिखा था, लेकिन श्यामसुन्दर दासने उसे सतसईका प्रचलित रूप देकर उसमें रसनिधिके उक्त दोहोंको स्थान दिया था। आधुनिक युगमें भी वियोगी हरिने 'वीर सतसई' लिखी है। इन सभी सतसईयोंमें विहारी, मतिराम, रसनिधि, विक्रम आदिकी सतसईयाँ मुख्यतः शृंगारिक हैं, यद्यपि उनमें नीति और धर्मके दोहे पर्याप्त हैं। तुलसीकी भक्ति और उपदेशपरक तथा वृन्दकी नीतिमूलक, वियोगी हरिकी वीररसपरक सतसईयाँ हैं। (दे०—गाथा २)। —श० ना० सि०

**सतृणाभ्यवहारी—दे०—'भावक'।**

**सत्याग्रह**—गान्धीवाड युद्धके स्थानपर सत्याग्रहके अवलम्बनकी सिफारिश करता है। सत्यका आग्रह ही सत्याग्रह है। लेकिन यह आग्रह विरोधीके नाश अथवा उसकी किसी प्रकारकी हानि करनेकी प्रवृत्तिकी प्रश्रय नहीं देता। गान्धीवाद सत्याग्रह द्वारा विरोधीके हृदय परिवर्तनमें विश्वास करता है। उसकी मान्यता है कि मानव-स्वभाव तत्त्वतः शुभ है और परिस्थितिकी प्रतिकूलताके ही कारण वह अशुभ हो जाता है। अतः यदि धैर्य और सद्भावनामे काम लिया जाय तो उन्मार्गगामीका हृदय-परिवर्तन और सुधार किया जा सकता है। गान्धीजीने ब्रिटिश साम्राज्यके सुकावलेमें सत्याग्रहके अनेक प्रयोग किये थे। उन सबमें जो बात समान रूपसे पायी जाती है वह है सत्यके आग्रहमें विरोधी द्वारा पहुँचायी गयी प्रत्येक प्रकारकी पीड़ाका सहन और उसके उद्धारकी सच्चे दिलसे प्रार्थना।—ह० ना०

**सप्तधा भक्ति**—नवधा भक्तिमे अर्चन और पाद-सेवन, इन दो प्रकारोंकी पृथक् कर देनेसे जो प्रकार शेष रह जाते हैं, उन्हें ही सप्तधा भक्ति अथवा भक्तिके सात प्रकार कहते हैं। निर्गुण भक्तिके साधक इन सात प्रकारोंका अवलम्बन करते हैं। सगुण भक्त नौ प्रकारोंका आश्रय लेते हैं। साधना-मार्गमें यह आवश्यक नहीं है कि साधक भक्तिके सभी प्रकारोंका पालन करे, वह किसी भी एक प्रकार द्वारा भगवान्की उपासना कर सकता है। —वि० मो० श०

**सबद (शब्द)**—'सबद' शब्दका रूपान्तर है। वेद शब्द-परक है और वेदका अर्थ हुआ ज्ञान। अतः शब्दका भी अर्थ हुआ ज्ञान। वैदिक शब्द अपौरुषेय माने गये हैं और सन्त तथा नाथ सम्प्रदायमें गुरुकी प्रतिष्ठा ब्रह्मके समान ही है, अतः गुरुकी वाणीका नामकरण शब्द > सबद > सबदी है। वैदिक वाणी ही सर्वकर्मोंकी अधिष्ठातृ और सर्वतोभावेन पालनीय है, उन्मी प्रकार गुरु-वाणी सर्वज्ञानमम्पन्ना, सर्वकर्मोधिष्ठात्री और अतर्क्य भावसे ग्राह्य है। इस परम्पराके कारण कबीरकी वाणीको ही वेद-वाणीके रूपमें स्वीकृत किया गया है, क्योंकि 'वाणी हमारी पूरवकी'की टीका करते हुए टीकाकारोंने लिखा है कि 'पूर्व'का अर्थ आदि, अतः पूर्वकी वाणीका अर्थ हुआ आदिकालीन वाणी अर्थात् वेद। 'गोरखवानी'—(मवरी पृ० ३०)में मवदीका प्रयोग उपदेशके अर्थमें हुआ

है—‘मवद एक पूछिवा कहो गुरुदयाल, विरिधि यँ क्यूँ करि होइवा बाल ॥’ सामान्य रूपसे पद रचनाएँ राग रागनियोंमें बँधी होती हैं, शब्दोंके लिए यह विधान नहीं है। उपदेशात्मक और सिद्धान्तनिरूपक गेय पदोंको सबदी कहते हैं। ‘गोरखवानी’की प्रथम सबदी है—‘वसती न सुन्य सुन्य न वसती अगम अगोचर ऐसा। गगन सिवर महि बालक बोले ताका नाँव धरहुगे कैसा।’ अनहद नादकी चर्चा करनेवाली गीतियोंके अर्थमें भी सबदका प्रयोग है, क्योंकि ‘गोरखवानी’(पृ० १९६)के अनुसार ‘सबद अनाहत’ ही सबदी है। ‘शब्दस्तोत्रमाला’के अनुसार—‘सबद अर्थाण्डत रूप, सबदु नहि पण्डित होई। जैमा सबद अगाध, सकल घट रह्यो समोई। सबदु कर आचार सबद सबनि रोये अरु गावै। निर्गुन सर्गुन वरनि मवद सब निन गावै ॥’

—रा० रे० पा०

**सम-विरोधमूलक अर्थालंकार।** इस अलंकारको प्राचीनोंने नहीं स्वीकार किया है। सर्वप्रथम रूयक तथा मम्मटके द्वारा इसका विवेचन हुआ है। रुद्रट तथा भोजने साम्य नामक अलंकार माना है। रूयकके समान ही मम्मटका लक्षण है—‘जिसमें किन्हीं वस्तुओंके ऐसे सम्बन्धका प्रतिपादन हो, जो सर्वसम्मानिमे सर्वथा उचित प्रतीत हो।’ (का० प्र० १० १२५)। इसे काव्यप्रकाशकारने दो प्रकारका माना है, सद वस्तुओंका और असद वस्तुओंका। हिन्दीके आचार्योंने प्रायः ‘कुवलयानन्द’के आधारपर इसके तीन भेद स्वीकार किये हैं। यह विषमका प्रतिद्वन्दी है। विषममें दो वस्तुओंकी अननुरूपता होती है और सममें अनुरूपता। मतिरामने इसके तीन प्रकार निर्देशित किये हैं—१ ‘जहाँ दुहूँ अनुरूपको, कवि जन करत बखान १’, २ ‘जहाँ हेतु ते काजको, वरनत उचित सरूप’ १, ३ ‘ताकी मिद्धि अनिष्ट दिन, उद्यम जाके अर्थ’ १। (ल० ल० ३२८, ३३०, ३३२)।

**प्रथम सम—**दोनोंका यथायोग्य होना—‘मोहिं तुम्हें बाड़ी वहस, को जीते यदुराज। अपने-अपने विरदकी दुहुँन निवाहन लाज।’ (वि० सु० ४७७)। भक्त कहता है कि उसमें और विष्णु भगवान्में प्रतिस्पर्द्धा हो गयी है। देखना है कि वह जीतता है (पाप करनेमें) कि वे जीतते हैं (पापियोंको तारनेमें)। अथवा—‘नैन सलोने अघर मधु, कहु रेहोम घटि कौन। मोठो माँव लोनपै, भीठे ऊपर लौन’। **द्वितीय सम—**हेतु और कार्यकी समता—‘ज्यों हेहाँ त्यों होहुँगे, हाँ हरि अपनी चाल। हठ न करौ अति कठिन है, मो तारिबो गोपाल।’ (वि० न० ७०१)। भक्त कहता है कि उसका उद्धार करना श्रीकृष्णके लिए कठिन है, क्योंकि उसने जैसी करनी की है वैसा फल उसे भुगतना ही होगा। यहाँ कारण और कार्यमें साम्य प्रदर्शित किया गया है। **तृतीय सम—**उद्यमकी सहज सिद्धि—‘सोवन दीजै न दीजै महादुख यों ही कहा रसवाद बढायो। मान रखीई नहीं मनमोहन मानिनी होय सो मानै मनायो।’ (ल० ल० २३३)। समका तात्पर्य है यथायोग्य सम्बन्ध। सम्बन्ध सद्-योग तथा अमद् योग, दोनों ही अवस्थामें सम्भव है।

—ध० प्र० शा०

**समचेतन—**मानसिक नेत्रोंमें प्रायः अन्तर्द्वन्द्वके कारण

चेतनामें वियोजन हो जाता है और एक ही व्यक्तिकी कई चेतनाएँ हो जाती हैं, अर्थात् मानसके कई अंश हो जाते हैं। इन अंशोंको मार्टेन प्रिंस समचेतन कहते हैं। सम-चेतन अंश बदल-बदलकर व्यक्त होते हैं और प्रायः एक अंशको दूसरे अंशका कोई ज्ञान नहीं होता। इन समचेतन अंशोंमें भी कोई प्रमुख होता है, कोई गौण। मार्टेन प्रिंस इन्हें प्रमुख चेतना और गौण चेतना कहने हैं। अन्य मनोवैज्ञानिकोंने ‘समचेतन’ शब्दका प्रयोग कम किया है, फ्रायट इसी अर्थमें ‘अचेतन’का प्रयोग करते हैं, ‘अज्ञात चेतन’ भी समानार्थक है। (दे०—‘मानस’, ‘अचेतन’, ‘संज्ञित व्यक्तित्व’)।

—प्री० अ०

**समता (symmetry)—**प्रतिसाम्य, सममिति, किनी कृतिमें मगंतिका होना, अर्थात् वह सापेक्षता जो उसके विभिन्न अंगोंमें आपसमें हो या सम्पूर्ण कृति और उसके किसी अंग विशेषमें हो। एफ० एम० जेगरके शब्दोंमें—‘हृषों और आकृतियोंमें समता किसी ज्यामितिक तरतीब या परस्पर सापेक्ष खण्डोंकी पुनरावृत्तिके कारण होती है।’ (प्रिंसिपल आफ सिमेट्री, एच० आस्वार्न द्वारा ‘थियरी आफ व्यूटी’में उद्धृत)। सक्षेपमें उनकी परिभाषा इस प्रकार है, सम आकृतियाँ वे हैं जो कई तरह अपने या अपने प्रतिविम्बोंके सहज हों। मानव-शरीर उसका उपयुक्त उदाहरण है।

सौन्दर्यशास्त्रमें वह आकृति सम मानी जायगी जो किनी मध्यरेखाके दोनों ओर एक-सी हो, यानी उस रेखाके किसी तरफके आकारका प्रतिरूप हो। समता वास्तुकलामें विशेष महत्त्व रखती है। बिना समताके सिद्धान्तोंका पालन किये किसी मन्दिरके निर्माणकी कल्पना करना ही कठिन है। अधिकांश इमारतें, प्राचीन तो लगभग सभी, ऐसी मिलेंगी, जिनमें समता किसी-न-किसी रूपसे विद्यमान है—प्राचीन मिस्री इमारतें और जापानी कला विशेष रूपसे। अक्सर तो यह समता एक खन्क की सीमातक पहुँचा दी जाती है जो सौन्दर्यमें ज्यादा मनमें ऊँच पैदा करती है। इसीलिए बहुत-से कलाकारोंने श्रेष्ठतर सौन्दर्यानुभूतिके लिए थोड़ी अप्राजलताको आवश्यक माना है। शायद इसीमे मशीनों द्वारा बनायी गयी विलकुल निर्दोष कला-वस्तुएँ उतनी सुन्दर नहीं लगती, जितना हाथकी बनी हुई चीजोंका कहीं-कहीं चूकता हुआ सौन्दर्य जो जीवनके अधिक निकट मालूम पड़ता है।

अस्तुने सौन्दर्यके तीन आवश्यक गुण माने हैं—व्यवस्था, समता और स्पष्टता। प्राचीन संस्कृत काव्यशास्त्रमें समता कुछ भिन्न अर्थोंमें ली गयी है। ‘नाट्यशास्त्र’के रचयिता भरत मुनिने समताको काव्यके दस गुणोंमेंसे एक माना है। समता इस प्रकार परिभाषित है—‘अलंकार-गुणाश्चैव समासात् समता यथा’, अर्थात् जहाँ अलंकार और गुण समभावमे विद्यमान होकर एक-दूसरेके नदृश तथा शोभावर्धक हों वहाँ समता नामक गुण होता है। आगे चलकर दण्डीने भी अपने ‘काव्यादर्श’में समताको काव्यका एक गुण माना—‘यथा कथाचिद्धृत्या यत् समानमनुभूयते। तदूपा हि पदासक्ति मानुप्रासा रसावहा।’ अर्थात् जिस किनी शब्द-समूहके उच्चारण द्वारा हममें जो समताका



अनुभव होता है, वह ही अनुभवगम्य पद-स्थिति अनुप्रास-युक्त होकर रसोत्पत्ति करती है। स्पष्ट है कि प्राचीनों ने 'समता' को सामान्यतः ऋजु और प्राजलके अर्थ में लिया है। —कु० ना०

**समता गुण**—दे०—'गुण', पाँचवाँ प्रकार।

**समदाउनि**—वेदीकी विदार्थके अवसरका गीत मिथिला जनपदमें विशेष रूपसे प्रचलित। विवाहके बाद जब कन्या ससुराल जाने लगती है—विछोह, वेदना और करुणाका स्रोत इन गीतोंके माध्यमसे फूट पड़ता है। ये गीत अत्यन्त सरस और स्वाभाविक होते हैं। —र० अ०

**समरस**—समरस (समान आस्वादनवाले) शब्दका सर्व-प्रथम शास्त्रीय प्रयोग-जैवागममें ही हुआ है, जिसमें शिव और शक्तिके परस्पर तादात्म्यसंबंधको समरस्य या समरसता कहा गया है। इसका तात्पर्य केवल इतना ही है कि दोनों भेदाभेद संबंधसे आस्वादनकी भूमिका में समान रूपमें अधिष्ठित हैं, अर्थात् आनन्दबोधके समय दोनों समान हैं। यह समरसता ही भारतीय कलाकी आधारपीठिका है, विषय और विषयीमें, दृश्य, दृष्टि और द्रष्टा में, ग्राह्य और ग्राहक में तथा भावक, भावना और भाव्य में इसीकी पूर्णता पाना भारतीय कला या कविताका मूल उद्देश्य बना। कला या काव्यका आस्वादन भवितुकी वह स्थिति है जब वह बाह्य विकल्पोसे एकदम विरहित होता है और नामरूपात्मक जगत् उसमें प्रकाशमान रहता है। यही समरसताकी या तन्मयी भावकी स्थिति है। इसमें पहुँचे बिना न तो कलाकी सृष्टि हो सकती है और न कलाकी परख ही। जयशंकर 'प्रसाद' ने 'कामायनी' में समरसताकी स्थितिको ही चरम उपलब्धिकी भूमिकाके रूपमें मान्यता दी है। —वि० नि० मि०

**समवकार**—अवकीर्णका अर्थ है फैला हुआ। इस रूपकमें कई नायकोंके प्रयोजन समवकीर्ण अथवा संगृहीत किये जाते हैं, अतः इसका नाम समवकार रखा गया है। शारदातनयने १२ नायकोंका पृथक्-पृथक् प्रयोजन माना है। 'पृथक्प्रयोजनास्तत्र नायका द्वादश स्मृता' (भा० प्र० पृ० २४८)।

इस रूपकके लक्षणके सम्बन्धमें प्रायः सभी आचार्य एकमत हैं। सबने भरत मुनिके मतका समर्थन किया है। सभी आचार्योंका मत है कि देवता और असुरोंसे सम्बन्ध रखनेवाली इतिहास-पुराणादिमें प्रसिद्ध कथा इसमें निबद्ध की जाती है। इसमें विमर्शके अतिरिक्त शेष चारों सन्धियाँ एव तीन अंक होते हैं। प्रथम अंकमें दो सन्धियाँ और शेषमें एक एक सन्धि होती है। कैशिकीको छोड़कर अन्य सभी वृत्तियाँ होती हैं। विन्दु और प्रवेशक नहीं होते, किन्तु तेरह वीर्य्यंग पाये जाते हैं। इसमें गायत्री, उष्णिक् आदि अनेक प्रकारके छन्द होते हैं।

नायकके सम्बन्धमें आचार्योंका कहीं कहीं मतभेद नहीं है। नायकोंकी संख्या तो सभी बारह स्वीकार करते हैं, किन्तु विश्वनाथका मत नायकोंकी जातिके सम्बन्धमें अन्य आचार्योंसे भिन्न है। धनजय (द०रू० . ३ ६३), शारदातनय (भा० प्र० पृ० २४८), रामचन्द्र (ना० द० पृ० १२४) का मत है कि इसके नायक उदात्त चरित्रवाले देवता और दानव होते हैं, किन्तु विश्वनाथने

धीरोदात्त नायक देवता और मनुष्य माना है (सा० द० ६ २३५)। गम्भीरतामें विचार करनेपर विश्वनाथका मत मान्य नहीं प्रतीत होता। कारण यह है कि विश्वनाथ प्रारम्भमें इस मतमें सहमत हैं कि समवकारका इतिवृत्त देव दानवसे सम्बन्ध रखता है। ऐसी अवस्थामें दानवके स्थानपर मानवपात्र किस प्रकार नियोजित किये जा सकते हैं ?

इस रूपकके रसके सम्बन्धमें 'नाट्यशास्त्र' में विस्तारपूर्वक विचार किया गया है और सभी आचार्योंने उसीका अनुसरण किया है। इसमें तीन प्रकारके शृंगार होते हैं—(१) धर्मशृंगार, (२) अर्थशृंगार, (३) कामशृंगार। एक अंकमें एक प्रकारका शृंगार अवश्य आना चाहिये। कामशृंगार प्रथम अंकमें ही आता है। धनजयका मत है कि वीर रसकी अधिकता सभी पात्रोंमें अपेक्षित है। उन्होंने 'समुद्रमन्थन' समवकारका उदाहरण देकर अपने मतकी पुष्टि की है। (द०रू० ३ ६४)। नाट्यदर्पण कारणे वीरके साथ रौद्र रसका भी उल्लेख किया है। (ना० द० पृ० १२४)। रामचन्द्रने इसकी व्याख्या करते हुए लिखा है कि देव-दैत्योंके उद्धतत्वके कारण शृंगारकी छायामात्र ही सम्भव है। 'दैवदैत्यानामुद्धतत्वेन शृंगारस्य छायामात्रत्वेन निबन्धादिति' (ना० द० पृ० १२४)।

तीन अंक और तीन शृंगारके साथ-साथ इसमें तीन कपट एव तीन विद्रव भी आवश्यक माने गये हैं। तीन कपट हैं—(१) वस्तुस्वभावकृत, (२) देवकृत और (३) अरिपूत। तीन विद्रव हैं—(१) नगरोपरोधकृत, (२) युद्धकृत और (३) वाताश्रितकृत।

इस रूपकमें कथाकालकी अवधि भी नियत की गयी है। प्रथम अंककी कथा ऐसी होनी चाहिये जो बारह नाट्टियोंमें सम्पादित हुई हो (एक नाट्टी दो घड़ी, अर्थात् ९० मिनटकी होती है), दूसरे अंककी कथा चार नाट्टीमें और तीसरेकी दो नाट्टीमें समाप्त होनी चाहिये।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने इसमें तीन अंक, १२ तक नायक, कथा ढैवी, छन्द वैदिक तथा युद्ध, आश्चर्य एव माया इत्यादिका होना माना है। उनका कथन है कि भाषामें इसका कोई उदाहरण नहीं।

गुलाब रायने इसमें १२ नायकोंके पृथक्-पृथक् फल, देव-दानवोंकी कथा, तीन अंक, विमर्श सन्धि एव विन्दु नामक अर्थप्रकृतिका अभाव और युद्धकी अनिवार्यता मानी है। 'अमृतमन्थन' एव भासकृत 'पंचरात्र' इसके उदाहरण दिये गये हैं। —द० ओ०

**समवेत गीत**—दे०—'गीत', 'गीतिकाव्य', 'समूहगीत'।

**समष्टिवाद**—अंग्रेजी शब्द 'कलैक्टिविज्म' का हिन्दी रूपान्तर समष्टिवाद है। यह शब्द एक व्यापक सामाजिक दृष्टिकोणका प्रतीक है, जिसके अनुसार सामूहिक जीवन, चाहे वह राज्यका हो अथवा अन्य किसी समूह या सघटनका, हर एक व्यक्तिके लिए अनिवार्य है। इस सामूहिक जीवनके अभावमें व्यक्ति अपनी नैतिक आत्माभिव्यक्ति नहीं पा सकता। व्यक्तित्वके विकासके लिए कुछ परिस्थितियाँ अनिवार्य हैं, जिनकी उपलब्धि ऐकान्तिक और निःसंग जीवनमें असम्भव है। समूहोन्नी मदन्यताके वाद

ही ऐसी परिस्थितियोंका सर्जन हो सकता है, जिनमें मनुष्य विकास करे। सामूहिक जीवनकी यह अनिवार्यता समूहोंके अधिकार और महत्त्वकी स्थापना करती है। इसी नाने नमष्टिवाद समष्टिकी शक्ति तथा उसके अधिकारोंको वैयक्तिक शक्ति और अधिकारोंसे कहीं बड़ा मानता है। इस विचारधाराका फल व्यावहारिक क्षेत्रमें सामूहिक निरकुशता और व्यक्तिगत स्वतन्त्रताके अपहरणने है। इसी दृष्टिसे व्यक्तिवाद (दे०) समष्टिवादका प्रतिवादी दर्शन कहा जाता है।

नमष्टिवादकी ऐतिहासिक उत्पत्ति बताना कठिन है। समाजके जन्मके साथ ही साथ नमष्टिवादी दर्शनका भी जन्म हुआ होगा। जब कभी मनुष्यने सामूहिक संघटन और सामाजिक उपादेयताकी श्रेष्ठताकी स्थापना की होगी, नूतन तभीसे उसका दृष्टिकोण समष्टिवादी रहा होगा। इस कारण यह बताना कठिन है कि वह पहला मनुष्य कौन था अथवा वह कौन-सी ऐतिहासिक अवस्था थी, जिसमें समष्टिवादी प्रतिमानोंकी सर्जना की गयी। चिन्तनके आरम्भमें ही मनुष्य या तो व्यक्तिवादी था अथवा समष्टिवादी। विचारधाराका प्रथम स्खलित निदर्शन प्लेटो (४२८-३४८ ई० पू०) के दर्शनमें प्राप्त होता है और प्लेटोके बादकी चिन्तन-परम्पराने किन्ने ही रूपोंमें समष्टिवादको ग्रहण किया है। आधुनिक समष्टिवादके विभिन्न रूप हैं। इन रूपोंमें अन्य नैदान्तिक मिन्नताएँ होती हुए भी इतनी एकरूपता अवश्य पायी जाती है कि ये सब व्यक्तिके अधिकार और उसकी शक्तिपर प्रतिबन्ध लगाते हैं और सामाजिक और सामूहिक नियन्त्रणको माननीय विकासके लिए अनिवार्य सिद्ध करते हैं। आधुनिक समष्टिवाद किमी-न-किसी रूपमें व्यक्तिपर सामाजिक नियन्त्रणकी स्थापना करता है और व्यक्ति उस नियन्त्रणकी अवहेलना नहीं कर सकता। मार्क्सवाद (दे०) समूहवाद, संघ-समाजवाद, आदर्शवाद और यहाँतक कि फासिस्टवाद और नात्सीवाद भी समष्टिवादी दृष्टिकोणकी ही विभिन्न दिशाएँ हैं। इन सब व्यवस्थाओंमें व्यक्तिवादके लिए कोई स्थान नहीं है।

आधुनिक जीवन इतना सृष्टि है कि मनुष्यने अपने व्यवहारके लिए असीमित संघटनोंकी योजनाएँ प्रस्तुत कर ली हैं। यदि इन संघटनोंका नैदान्तिक आधार न भी हो, तो भी इन संघटनोंका जन्म और विकास हमारी व्यावसायिक सभ्यताकी सापेक्षतामें स्वाभाविक ही है। बड़े-बड़े व्यवसाय-संघोंका उत्तरोत्तर विकास, मिलों और फैक्टोरियोंपर सामूहिक नियन्त्रण निश्चित रूपसे हमारी व्यावसायिक सभ्यतिके समष्टिवादी रूपकी ही ओर सकेन करते हैं। इस प्रकारका समष्टिवाद व्यावहारिक अनिवार्यताकी दृष्टिमें ही अपेक्षित माना गया है। इसीलिए इसको 'इम्पीरिकल कंटेन्टिविज्म' कहते हैं।

समष्टिवाद बहुतने दर्शनोंकी तरह एकानि है, क्योंकि यह केवल एक पक्ष—समाजपक्ष—पर ही जोर देता है। इसीलिए यह व्यापक जीवनका दर्शन नहीं बन सकता। इसके लिए तो हमें व्यष्टिका मूल्य और महत्त्व आँकना ही पड़ेगा।

[सहायक ग्रन्थ—मॉडर्न पोलिटिक्स थ्योरी - पी० ई०

एम० जोड]।

—रा० कृ० त्रि०

समस्तरमकोविदा—दे०—'प्रोडा' (नायिका)।

समस्त-वस्तु-विषय रूपक—दे०—'रूपक', चौथा प्रकार।

समाजगीत—दे०—'समूहगीत', 'गीतिकाव्य'।

समाजवाद—अपने मूल रूपमें इस शब्दका सर्वप्रथम प्रयोग १८०७ ई०में 'ओन्नाइट कोआपरेटिव मैनजीन'में किया गया था। किन्तु इस शब्दमें जिस मूलभूत सामाजिक दृष्टिकोणका पता चलता है, उसका इतिहास इस शब्दकी उत्पत्तिमें बहुत पहले ही प्रारम्भ हो चुका था। अपने लम्बे इतिहासमें इस शब्दने विभिन्न अर्थोंमें विभिन्न प्रकारकी सामाजिक प्रणालियोंका प्रतिनिधित्व किया है। किन्तु इन अर्थोंमें भी एक मौलिक एकता है। सबके सब किमी-न-किसी रूपमें सहकारी भावनाको प्रेरित करते हैं। नि मग और नितान्त एकागी जीवन असम्भव है। इसी नाने सब यह मानते हैं कि कोई समष्टिशक्ति अवश्य होनी चाहिये। इस दृष्टिमें समाजवाद एक समष्टिवादी विचारधारा है और इस रूपमें यह शब्द स्वतः समष्टिवाद(दे०)से अधिक प्रयुक्त होता है। व्यक्तिवाद(दे०)की स्वाभाविक प्रतिक्रिया समाजवाद है।

आधुनिक समाजवादके विभिन्न रूप हैं, किन्तु मौलिक एकता कुछ निश्चित आधारोंपर टिकी हुई है। पहला आधार यह है कि समाजका वर्तमान ढाँचा जर्जर है और इसमें परिवर्तनकी आवश्यकता है। दूसरा आधार है कि यदि केवल परिवर्तन ही लक्ष्य हो तो समाजमें परिवर्तनके बाद अराजकता फैल जायगी। इसलिए परिवर्तनके पश्चात् समाजको नये आदर्शोंके अनुसार नभटित करना चाहिये और इसके लिए सामाजिक स्वरूप बदलनेके पहले नये आदर्श और प्रतिमानोंकी प्रतिष्ठा आवश्यक है। तीसरा आधार है कि ये आदर्श नितान्त नैदान्तिक नहीं हैं और इनकी उत्पत्ति सामाजिक यथार्थके सम्पर्कसे दृढ़कर नहीं हो सकती। ये सहज प्राप्य और व्यावहारिक हैं। चौथा आधार है कि जिस किसी भी वैषम्यका जन्म मनुष्यने किया है, उसका समाजवाद सम्पूर्ण उन्मूलन करेगा, क्योंकि सामाजिक न्यायकी अधिष्ठित करनेके लिए विषमताके हर एक स्वरूपको नष्ट करना आवश्यक है। पाँचवाँ आधार है कि आदर्शोंकी व्यावहारिकता सिद्ध करनेके लिए कर्मकी सक्रियता और निश्चयकी दृढ़ता अपेक्षित है। छठा आधार है कि समाजवाद केवल व्यवस्थाविशेष ही नहीं है, प्रत्युत वह एक सम्पूर्ण जीवन-प्रणाली और व्यापक जीवनदर्शन है।

समाजवादके प्रारम्भिक स्वरूप प्रौद्योगिकीक कालकी आदिम साम्यवादी न्यायोंमें दीख पड़ते हैं, जिनका प्रचलन निसर्गसम्मत था। इसीलिए कुछ विचारक इसे समाजवादकी कोटिमें नहीं रखते। प्लेटो (४२८-३४८ ई०पू०)की 'रिपब्लिक'में साम्यवादी व्यवस्थाकी एक योजना प्रस्तुत की गयी है, जिनकी स्मृति आज केवल राजनीतिक आदर्शके ही रूपमें शेष रह गयी है। आरम्भिक ईसाई समाजमें भी एक प्रकारका साम्यवाद प्रचलित था, परन्तु वह केवल धार्मिक संघटन था, जिसका व्यापक लक्ष्य सामाजिक वस्तुस्थितिका आमूल परिवर्तन नहीं, प्रत्युत वह स्वीकृति आर्थिक लक्ष्य था, जिसका मन्वन्ध केवल सबको उपयोगके उपादान सुगमनाने प्राप्त करानेमें था। लेकिन

इतना सत्य है कि ईसाई धर्मने मूल रूपसे मानव-बन्धुत्वकी भावनाको प्रसारित किया था। यह भावना यथार्थवादी सामाजिक सिद्धान्तोंपर आधारित नहीं थी, इसीलिए इसको सजग, जीवित विश्वास बननेमें कई शताब्दियाँ बाकी थीं।

आधुनिक युगमें मार्क्स (१८१८-१८८३ ई०) के कुछ पूर्ववर्ती विचारकोंने समाजवादी लक्ष्यको आधार मानकर समाज-सुधारकी योजनाएँ प्रस्तुत की थीं। किन्तु उनके विचारोंमें केवल संकल्पकी पवित्रता ही है, इसलिए उनका समाजवाद मूलतः अवैज्ञानिक है। एंगेल्स (१८२०-१८९५ ई०) ने अपनी पुस्तिका 'सोशलिज्म, यूरोपियन ऐण्ड साइण्टिफिक' में इस प्रकारके समाजवादको स्वप्निल माना है। उसके अनुसार मार्क्सवादी समाजवादको ही वैज्ञानिक समाजवाद मानना चाहिये। वैज्ञानिक समाजवाद एक सम्पूर्ण जीवन-दर्शन है।

लेनिन (१८७०-१९२४ ई०) ने मार्क्सवादके तीन प्रधान तत्त्व माने हैं, परन्तु प्लेखोनेव मार्क्सवादके चौथे अगके रूपमें ग्रीक भौतिकवादको भी स्वीकार करता है। इस प्रकार मार्क्सवादके चार दार्शनिक स्रोत हैं—(१) ग्रीक भौतिकवाद, (२) क्लैसिकल जर्मन दर्शन, (३) मार्क्सका पूर्ववर्ती फ्रान्सीसी समाजवाद, (४) क्लैसिकल ब्रिटिश अर्थशास्त्र।

ग्रीक भौतिकवादी विचारक टेमोक्रैटस् (४६०-३६१ ई०पू०) और हेरेक्लिटस (५४०-४७५ ई०पू०) ने मार्क्सने यह ग्रहण किया है कि वास्तविकता भौतिकवादी है और इसकी यथार्थ स्थिति निरन्तर परिवर्तित होती रहती है। आयोनियन विचारकोंने भी भौतिकवादी प्रकृतिका निरन्तर परिवर्तित होता रहना स्वीकार किया था, परन्तु हेरेक्लिटसने इस सत्यकी ओर स्केत किया कि यह समूचा परिवर्तन विरोधी तत्त्वोंके सघर्षमें होता है, अतः परिवर्तन ही सत्य है और सघर्ष ही वह प्रणाली है जिसपर परिवर्तन होता है। क्लैसिकल जर्मन दर्शनसे मार्क्सने दो विचार-पद्धतियाँ ग्रहण की थीं। एक थी हीगेल (१७७०-१८३१ ई०) की द्वन्द्वात्मक परिवर्तन-प्रणाली। हीगेल एक तत्त्ववादी विचारक था, किन्तु उसने यह स्वीकार किया था कि सृष्टिका सारा परिवर्तन विरोधी तत्त्वोंके सघर्षमें होता है। हर एक परिस्थितिमें ऐसे उपकरण होते हैं, जो इस परिस्थितिको नष्ट करनेका प्रयास करते हैं। ये उपकरण उस परिस्थितिके प्रतिवाद हैं। वाद और प्रतिवादमें नैसर्गिक सघर्ष होता है, जिसके फलस्वरूप एक तीसरी परिस्थितिका जन्म होता है, जो वाद और प्रतिवादके कुछ अंशोंको समन्वित करके निर्मित होती है।

इस तीसरी परिस्थितिको संवाद कहते हैं। कालान्तरमें यह संवाद भी वादका रूप ग्रहण करता है और फलस्वरूप इसके प्रतिवादकी सृष्टि होती है। इस वाद और प्रतिवादमें फिर सघर्ष होता है, और तब फिर उस नयी परिस्थितिका जन्म होता है जिसे संवाद कहते हैं। इसी प्रकार परिवर्तनकी प्रणाली चलती रहती है। इसको परिवर्तन-त्रयी अथवा द्वन्द्वात्मक परिवर्तन-प्रणाली कहते हैं। इस प्रणालीके अनुसार सत्यका कोई निश्चित स्वरूप नहीं होता। परिवर्तन-मात्र ही सत्य है। कार्ल मार्क्सने हीगेलने इन सत्यको

ग्रहण किया। किन्तु जहाँ हीगेल विचारोंके क्षेत्रमें इस प्रणालीकी प्रतिष्ठा करता है, वहाँ कार्ल मार्क्स भौतिक और सामाजिक यथार्थकी परिधिमें ही इसकी व्यावहारिकता स्वीकार करता है। मार्क्सने हीगेलकी परिवर्तन-प्रणालीको भौतिकवाद (दे०) में संयुक्त किया है। जिस जर्मन दार्शनिकने मार्क्सको भौतिकवादकी ओर उन्मुख किया, उसका नाम है फायरबाख (१८०४-१८७२ ई०)। फायरबाख जड़ पदार्थको ही सत्य मानता है। इसी आधारपर मार्क्सने यह स्वीकार किया कि जड़ पदार्थ सत्य है और विचार उसकी छाया है। हीगेल और फायरबाखके इस अभिनव समन्वयने मार्क्सके द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद (दे०) अथवा 'डायलेक्टिकल मैटरियलिज्म' को जन्म दिया है।

फ्रांसीसी समाजवादसे मार्क्सने समाजवादी आदर्शोंको ग्रहण किया। समाजवादी क्रान्ति किस प्रकारसे हो, किन वर्गोंको किस प्रकारसे क्रान्तिके लिए प्रस्तुत किया जाय, ये सब बातें मार्क्सने फ्रांसीसी समाजवादियोंसे ग्रहण कीं। क्लैसिकल ब्रिटिश अर्थशास्त्रकी प्रेरणासे मार्क्सने श्रमिकोंको सामाजिक महत्त्व प्रदान किया। ब्रिटिश अर्थशास्त्रियोंके अनुसार किसी पदार्थको मूल्य अर्थात् 'वैल्यू' प्रदान करनेकी क्षमता केवल श्रममें है। मार्क्सने इस विचारसे इस सिद्धान्तका निर्माण किया कि हर एक पदार्थका मूल्य श्रम द्वारा निर्मित होता है, किन्तु पूँजीपति मजदूरको उसके श्रमका उचित मूल्य न देकर उसे केवल उसके जीविकानिर्वाहके लिए जितना आवश्यक होता है, उतना ही देता है। इस प्रकार वह अतिरिक्त श्रम द्वारा निर्मित मूल्यकी कीमत मुनाफेके रूपमें अपने पास रख लेता है। स्पष्ट है कि पूँजीपति इस प्रकार श्रमिकोंका शोषण करता है। मार्क्सने इसे 'सरप्लस वैल्यूका सिद्धान्त' कहा है।

मार्क्सवाद (दे०) उन्नीसवीं शताब्दीके उत्तरार्द्धका दर्शन है। इसकी विकासकी प्रेरणा तात्कालिक सामाजिक, आर्थिक और राजनीतिक परिस्थितियोंसे मिली थी। मार्क्सके समयमें व्यावसायिक क्रान्तिने यूरोपमें और विशेषतः इंग्लैण्डमें जटिल आर्थिक समस्याएँ उत्पन्न कर दी थीं। 'लेसेफेयर' सिद्धान्तके अनुसार राज्य इन समस्याओंमें हस्तक्षेप नहीं करता था, फलस्वरूप श्रमिकोंकी स्थिति गिरती जा रही थी। इस प्रकार पूँजीपति और श्रमिकोंके बीच वर्गसंघर्ष प्रारम्भ हो गया। इस संघर्षमें मार्क्सने श्रमिकोंका साथ दिया। इन परिस्थितियोंकी प्रतिक्रिया पहलू-पहलू मार्क्समें भावनात्मक ही थी, किन्तु बादमें मार्क्सने इसको सैद्धान्तिक रूप देनेके लिए तर्क और वैज्ञानिक अनुसन्धानका सहारा लिया। फलस्वरूप उसने अपनी दृष्टि समाजके विगत इतिहासकी ओर दौड़ायी और सामाजिक प्रगतिका विश्लेषण किया, जिसे ऐतिहासिक भौतिकवाद (दे०) कहते हैं।

मार्क्सके समाजवादी दर्शनके दो पहलू हैं—पहला विश्लेषणात्मक और दूसरा क्रियात्मक। ऐतिहासिक भौतिकवादका सम्बन्ध विश्लेषणात्मक पहलूमें है। इसके अनुसार (१) समाजका विकास संघर्षोंमें होता है। (२) संघर्ष वर्गोंके बीच होते हैं, जिनका विभाजन आर्थिक आधारपर होता है। (३) वर्गसंघर्षोंमें उत्पादन-प्रणालियाँ निर्मित होती हैं

और जब समाजमें परिवर्तन होता है तो उत्पादन-प्रणाली भी-परिवर्तित हो जाती है। इस प्रकार नयी आर्थिक व्यवस्थाका सञ्चपात होता है। (४) साहित्य, दर्शन, कला और विज्ञान-समाजके तत्कालीन आर्थिक ढाँचेकी प्रतिकृतियाँ हैं और समाजमें जब कोई नया आर्थिक परिवर्तन होता है तो उसके फलस्वरूप उसका साहित्य, कला, दर्शन और विज्ञान भी परिवर्तित हो जाता है। (५) नयी आर्थिक प्रणाली पहलेसे विकसित होती है, किन्तु धीरे-धीरे वह प्रतिक्रिया-वादी हो जाती है और सामाजिक विकासको अवरुद्ध करती है। अब उस आर्थिक प्रणालीमें भी धीरे-धीरे परिवर्तन होना प्रारम्भ हो जाता है। ये परिवर्तन पहले तो मात्रात्मक होते हैं, परन्तु बादमें चलकर गुणात्मक रूप ग्रहण कर लेते हैं। नयी आर्थिक प्रणाली गुणात्मक परिवर्तनोंके बाद ही आती है। (६) मात्रात्मक परिवर्तन अभूल परिवर्तनकी-एखलामें एक कड़ी है। केवल गुणात्मक परिवर्तन ही आनूल परिवर्तन हो सकता है। लेनिन और स्टालिनने क्रान्तिकी गुणात्मक परिवर्तनका साधन माना है। (७) वर्तमान समाज पूँजीवादी समाज है। मजदूरोंके सघटन ही इस समाजमें गुणात्मक परिवर्तन कर सकते हैं। इसके फलस्वरूप जो सामाजिक व्यवस्था आयेगी उसे साम्यवाद (दि०) कहते हैं।

मार्क्सवाद, अपने क्रियात्मक पक्षमें, पूँजीवादी ढाँचेको किन प्रकार बदलना चाहिये, इनपर विचार करता है। मार्क्सने अपनी 'थीसिसेज आन फायरवाख'ने अन्तिम योनिनमें लिखा है कि 'दार्शनिकोंने अवतक केवल ससारका विश्लेषण किया है। अब वह समय आ गया है कि हम इसका परिवर्तन कर दें।' परिवर्तन कर्म है, इसीलिए मार्क्सवादको लोग कर्मवादी दर्शन भी मानते हैं। मार्क्सने क्रान्तिकी परिवर्तनका साधन माना है और जो वर्ग क्रान्ति कर सकता है वह मार्क्सके अनुसार सर्वहारा वर्ग (दि०) है। इसीलिए मार्क्सने इस नारेको जन्म दिया 'उत्सारके श्रमिको, एक हो जाओ, क्योंकि तुम्हें अपनी गुलामी छोड़कर और लुट नहीं खोना है।' सर्वहारा-वर्ग क्रान्तिमें सर्वप्रथम सर्वहारा अधिनायकवादकी रचना करेगा, जिससे सर्वहारा-वर्गका राज्य होगा। किन्तु धीरे-धीरे समाज वर्ग-विहीन हो जायगा, राज्य पूर्णतया नष्ट हो जायगा और साम्यवादी समाजकी रचना होगी। समाजवाद इस साम्यवादी समाजकी भूमिका है। समाजवादका सिद्धान्त है 'हर एकमे उसकी योग्यताके अनुसार काम लेना चाहिये और उसकी उसके कामके अनुसार देना चाहिये।' किन्तु साम्यवादका सिद्धान्त हममें मित्र है। इसके अनुसार 'हर एकसे उसकी योग्यताके अनुसार काम लेना चाहिये और उसकी उसकी आवश्यकताके अनुसार देना चाहिये।' मार्क्सवादी दर्शनमें हमें एकार्ग नृत्यके दर्शन होने हैं। सारा मनुष्यसमाज आर्थिक मघपोंमें ही प्रेरित होकर विकसित होता है, यह केवल आशिक रूपमें ही सत्य है। मार्क्सका श्रमिकवर्गोंमें भावनात्मक सम्बन्ध था। इसी सम्बन्धको उसने तार्किक रूप देनेका प्रयास किया है। जिन्होंने हुस्के इस कथनमें बहुत कुछ सत्य है कि 'मार्क्सने निष्ठासके तर्क और भावनाके काव्यकी समन्वित करनेका

प्रयास किया है'।

समाजवादके मार्क्सवादी रूपके अतिरिक्त और भी रूप हैं, जैसे, ग्रेणीमूलक समाजवाद अथवा 'गिल्ड सोशलिज्म', स्व-समाजवाद अथवा 'सिण्टैक्रेलिज्म' और राज्य-समाजवाद अथवा 'स्टेट सोशलिज्म' या 'फेबियन सोशलिज्म'। मध-समाजवाद फ्रांसीसी आन्दोलन है, जिसके अनुसार सारे समाजको आर्थिक सघपोंमें बाँटनेका प्रयास किया गया है। मजदूरोंकी हड़तालें ही उसका साधन हैं। राज्य-समाजवाद अँग्रेजी आन्दोलन है, जिसका उत्तराधिकार इंग्लैण्टकी लेबर पार्टीकी प्राप्त है। राज्य-समाजवाद मिडिश व्यक्तिवाद और मार्क्सवादके बीच समझौता करनेका प्रयास करता है। यह मार्क्सवादकी भाँति उत्पादनके साधनोंपर सामूहिक नियन्त्रण चाहता है, किन्तु मिडिश व्यक्तिवादसे सम्बन्धित होनेके नाते यह ससदीय शासन प्रणाली और राज्यकी उपयोगिताको भी स्वीकार करता है, अतः इसका लक्ष्य कम्युनिस्टोंकी भाँति क्रान्ति नहीं है, वरन् विधानवादी तरीकोंसे चुनाव लड़कर पार्लियामेण्टमें समाजवादी बहुमत बनाकर समाजवादकी रचना करना है। मूल रूपसे इसकी प्रकृति उदारवादी है।

समाजवादका प्रभाव अनिवार्य रूपसे विश्वके प्रत्येक साहित्यपर पड़ा है, क्योंकि उसने कलाकारकी सजग चेतनाको नयी दिशाओंका संकेत दिया है। हिन्दी साहित्यमें समाजवादी कविताएँ दो भागोंमें बाँटी जा सकती हैं। पहले भागमें वे कवि और कविताएँ हैं, जिनका सम्बन्ध समाजवादी आदर्शोंसे है, किन्तु जिन्होंने अपनेकी किसी पार्टी में निफेस्टोमें बाँधनेका प्रयास नहीं किया है। इस रूपमें इन कवियों और इन कविताओंने सामान्य वर्ण और रंगोंमें जीवनके सामान्य स्तरकी चित्रित करनेका प्रयास किया है। इनके कृतित्वमें छायावादकी अस्पष्टता और स्वमिश्रता नहीं है। जीवित यथार्थके सम्पर्कमें ही इनका काव्य-नृत्य जन्म लेता है, किन्तु कहीं-कहीं इस यथार्थका साक्षात्कार भावनात्मक स्तरपर न होकर बौद्धिक स्तरपर हुआ है (सुमित्रानन्दन पत्की 'ग्राम्या'की भूमिका देखिये)। अधिकतर इन कविताओंमें उन्मेष और सामाजिक न्यायकी प्रतिध्वनियाँ मिलती हैं। भगवतीचरण वर्माकी 'भैसागाडी' इन दृष्टिमें उल्लेखनीय है। 'निराला'ने भी ऐसी कविताएँ लिखी हैं, जिनमें पथपर पड़ताते आते हुए भिखारी और सड़कोंपर पत्थर तोड़नेवाली स्त्रियोंका चित्रण है। ऐसी कविताएँ मूल रूपमें न्यायप्रिय कलाकारकी नैसर्गिक प्रतिक्रियाएँ मात्र हैं।

दूसरे वर्गमें वे कवि उल्लेखनीय हैं, जिन्होंने समाजवादी राजनीतिक आन्दोलनके साहित्यिक संस्करण प्रस्तुत किये हैं। हिन्दी साहित्यमें इस साहित्यिक आन्दोलनको एक विशेष मंशा प्रदान की गयी है, जिसे प्रगतिवाद (दि०) कहते हैं। प्रगतिवादने साहित्यिक गुटबन्दीका भी निर्माण किया है, जो विभिन्न लेखकवर्गोंके रूपमें व्यक्त हुआ है। इन लेखकवर्गोंके अनुसार समाज और राजनीतिका सत्य ही कलाका चरम मापदण्ड है। कलात्मक सत्य यदि प्रगतिशील सामाजिक वर्गोंका साथ नहीं देता तो उसकी कुछ भी उपयोगिता नहीं है। सामाजिक वस्तु-स्थितिमें

कलाका यह यान्त्रिक लगाव केवल कलाके विषयनकी ही सूचना नहीं देता, वरन् कलाके स्थानपर उस साहित्यका सर्जन करता है, जो कालान्तरमें ऐतिहासिक महत्वका हो रह जायगा। जब कलाका सम्बन्ध सामाजिक वस्तु-स्थितिसे न होकर किसी पार्टीके मेनिफेस्टोसे हो जाता है तो वह स्थिति अत्यन्त शोचनीय होती है। बहुत-कुछ मात्रामें प्रगतिशील लेखकोंने पार्टी मेनिफेस्टोके आधारपर ही कलाका निर्माण किया है। इस परिस्थितिमें कलामें सामाजिक वस्तु-स्थितिका चित्रण न होकर उस यथार्थका चित्रण है जो और कुछ भी क्यों न हो, 'यथार्थ' तो है ही नहीं।

'प्रगतिशील' साहित्यका सर्जनात्मक पक्ष ही नहीं, प्रत्युत समीक्षात्मक पक्ष भी दुर्बल है। इसका समीक्षाका मानदण्ड पार्टी मेनिफेस्टोके अनुसार प्रायः बदलता रहता है। प्रगतिशील साहित्यमें सर्वत्र यान्त्रिकता ही व्याप्त है। मात्राकी दृष्टिसे तो इस साहित्यने कुछ कार्य किया भी है, किन्तु साहित्यिक गुणोंकी इसमें न्यूनता है। कहीं-कहीं इस साहित्यमें पतनोन्मुख मध्यवर्गीय मनोवृत्तिका अच्छा चित्र मिलता है, जैसे, यशपालके 'मनुष्यके रूप' नामक उपन्यासमें। अधिकतर तो इसमें पार्टी सिद्धान्तोंकी ही भरमार है। यथार्थवादी रोमासके लेखक रमाप्रसाद धिल्लियाल 'पहाड़ी' की कहानियाँ और उपन्यास, यशपालका 'देशद्रोही' और 'दादा कामरेट', नागार्जुनकी व्यंग्य कविताएँ और उपन्यास, अमृत रायकी कहानियाँ और उनका 'बीज' नामक उपन्यास प्रगतिशील साहित्यकी प्रमुख कृतियाँ हैं।

ऐसा नहीं कि प्रगतिशील साहित्यका भारतीय सामाजिक चेतनाके विकासमें कोई स्थान ही नहीं है। कमसे कम प्रगतिशील लेखकोंने अपनी कृतियों द्वारा समाजकी जनवादी और उदारवादी परम्पराको सुरक्षित रखनेका प्रयास किया है। उनमें साहित्यिक न्यूनता है, किन्तु भविष्यमें हो सकता है कि जीवनके प्रगतिशील मानदण्ड और कलात्मक वैभवमें समन्वय स्थापित हो सके। प्रत्येक युगमें कला और सामाजिक उपयोगिताके प्रश्नोंको उठाया गया है। ठीक वही प्रश्न इतिहासकी इस वर्तमान स्थितिमें हमारे सामने भी है। लोकसंग्रह और कलाका समन्वय ही हम प्रश्नका समाधान है।

[सहायक ग्रन्थ—'राष्ट्रीयता और समाजवाद' नरेन्द्रदेव]। —रा० क० वि०

**समाजवादी यथार्थवाद-दे०—'सामाजिक यथार्थवाद'। समाजशास्त्रीय सापेक्षवाद sociological relativism**—यह एक मानी हुई बात है कि जीवन उतना ही और वैसा ही है, जितना और जैसा समाज विशेष अथवा युग-विशेष द्वारा जाना गया है। प्रत्येक समाज अथवा युग उसके पक्ष-विशेषका ही माक्षात्कार कर पाता है, यद्यपि प्रायः सभी समाज अथवा युग अपनेको पूर्ण जीवनदृष्टि सम्पन्न तथा अन्य समाजों अथवा युगोंकी भ्रान्तजीवनदृष्टि सम्पन्न सिद्ध करनेका दावा करते पाये जाते हैं। समाजदर्शन इन विभिन्न जीवनदृष्टियोंको सापेक्ष सत्य सिद्ध करता है। इसके अनुसार दर्शन और धर्म, साहित्य और कला, कानून और नीति-नियम, राजनीति और अर्थनीति प्रभृति विविध सामाजिक,

सांस्कृतिक सस्याएँ एवं प्रवृत्तियाँ, नित्य, सार्वजनीन और सार्वकालिक न होकर समाजानुसारी अथवा युगानुसारी होती हैं। वे भिन्न समाजों अथवा युगोंमें भिन्न हो जानेको बाध्य हैं। किन्हीं दो समाजों अथवा युगोंमें ये सस्याएँ और प्रवृत्तियाँ एक सी नहीं होतीं। स्पेंग्लरके अनुसार तो सभ्यता-संस्कृतिकी आत्मामें इतना भारी भेद है कि उनके बीच परस्पर आदान-प्रदान सम्भव ही नहीं। एक संस्कृतिकी चिन्ताधाराको अन्य संस्कृति विकृत करके ही समझ सकती है। यूनानके अरस्तूको यूनानियोंने ही ठीक-ठीक समझा था, अरबों और गाथीने तो उसे अपने-अपने ढंगपर गलत रूपमें ही ग्रहण किया था। सचमुच किसीको 'तीन अरस्तुओं'—यूनानी, अरबी और गाथीय—का इतिहास लिख डालना चाहिये था, जिनके बीच एक भी वारणा अथवा विचारकी समानता नहीं पायी जाती। स्पेंग्लर स्पष्ट कहता है कि सत्य किसी विशिष्ट मानवताकी अपेक्षामें ही सत्य हुआ करता है, कोई सत्य सार्वजनीन और सार्वकालिक नहीं।

यह तो सभी मानेंगे कि प्रत्येक समाज अथवा युगके सत्य-असत्य, नीति-अनीति, औचित्य-अनाचित्य, शुभ-अशुभ सम्बन्धी अपने प्रतिमान और मानदण्ड होते हैं और उन्हींके आधारपर उस समाज अथवा युगके विषयमें निर्णय देना चाहिये। किसी अन्य समाज अथवा युगके मानदण्डसे नापनेपर हम भ्रामक निष्कर्षपर ही पहुँचेंगे। यह सत्यो, मूल्यो एवं प्रतिमानोंकी सापेक्षताका सिद्धान्त समाजशास्त्रीय सापेक्षवाद नामसे अभिहित किया जाता है।

इसी शतीमें 'ज्ञानका समाजशास्त्र' (सोशियलॉजी आफ नालेज) नामसे एक नयी उपविधाकी प्राण प्रतिष्ठा हुई है जो मानवीय सत्त्वोंकी समाजशास्त्रीय व्याख्याका प्रयत्न करती है। इसका समाजशास्त्रीय सापेक्षवादमें घना सम्बन्ध है। —ह० ना०

**समाधि**—(समाहित) वाक्य-न्यायमूल अर्थालंकार, जिसमें 'काकतालीयन्याय'के अनुसार अकसात् किमी कारण अथवा अन्य कर्ताकी उपस्थितिसे प्रधान कर्ताके कार्यकी अनायास सिद्धि होती है। कौयके तालवृक्षपर बैठनेसे नालफलके अकसात् पतन जैसी अचानक घटनाको काकतालीयन्याय कहते हैं। इस प्रकार, जहाँ आकस्मिक कारणोंके योगमें कर्ताके कार्यकी अनायास सिद्धिका वर्णन हो, वहाँ समाधि अलंकार होता है। यह प्राचीनोंसे चला आनेवाला अलंकार है। मम्मटके अनुसार 'ममाधि सुकर कार्य कारणान्तर-योगत' (का० प्र० १० १०५), अर्थात् जहाँ कतिपय अन्य कारणोंके योगमें कार्य सुगम हो जाय। दण्डी तथा भोजने इस अलंकारका उल्लेख 'ममाहित' नामसे किया है। दण्डीका लक्षण इस प्रकार है—'किंचिदारभमाणस्य कार्यं देववशात् पुनः। तत्माधनसमापत्तिर्या तदाहुः समाहितम्।' (काव्यादर्श ० २९८), अर्थात् किमी आरम्भ किये हुए कार्यके सम्पादनके साधनका देववशात् जुटना। विश्वनाथने कार्यके अनायास होनेके लिए आकस्मिक कारणको स्वीकार किया है।

हिन्दीमें प्रारम्भसे ही इसको स्वीकृति मिली है।



मतिराम, भूषण, चिन्तामणि तथा पद्माकर आदिने 'काव्य-प्रकाश'का परिभाषाको 'चन्द्रालोक' आदिके आधारपर स्वीकार किया है—'दूजे कारनके मिले काजु जु हग्वर होइ' (चिन्तामणि) अथवा—'और हेतुके मिलेते सुकल होत जहँ काज' (भूषण १० २८९)। भिन्नारीदान द्वारा निरूपित लक्षण अपेक्षाकृत अधिक स्पष्ट एवं पूर्ण हैं—'क्यों हैं कारजकी जतन, निपट सुगम है जाय। तासों कहन नमाधि लरि, काक तालके न्याय' (का० नि० १५)।

'कविकल्पतरु'में चिन्तामणिका प्रस्तुत उदाहरण—'हरि चाखी पगपरनकी, मानवती लरि वाम। मई तटित वनस्याममें, निरखि नडित घनस्याम।' इसी प्रकार नायिका प्रसंगका उदाहरण नोमनाथने भी दिया है—'निरसनकों निय वदन छवि, पठई ढीठि सुरारि। उत हाँ चपल समीरने, घँघट दिवो उधारि' (र०पी०नि०) समीरके झोंकेमें अवगुण्ठनके खुल जानेके कारण मुखकी छवि देखनेका कार्य अनायास ही सिद्ध हो गया है। रीतिकालके कवियोंने अभिसारके वर्णनोंमें इसका सुन्दर निर्वाह किया है।

मस्त्रुनमें भोजने 'समाधि'की अलग परिभाषा की है—अन्यके धर्मोंका अन्यत्र आरोपण करना—'समाधिमन्य-धर्माणामन्यत्रारोपण विदु' (स०क० ४ . ३०)। हिन्दीके प्रमुख आचार्य केशवदासने भिन्न दृष्टिकोण प्रस्तुत किया है—'होत न क्यों हूँ होत जहँ दैवजोगतें काज।' (क०प्रि० . १३ १), यहाँ कार्य न होनेवाला है, परन्तु केशवने उदाहरण दण्डीका ही दिया है। दे०—'काव्यहेतु', चौथा हेतु। दे०—'हठयोग'। —न०

समाधि गुण-दे०—'गुण', दसवों प्रकार।

समानिका-वर्णक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद; इस छन्दको 'वाग्वहलम'में चामर, 'वाणीभूषण' और 'प्राकृत-पगलम्'में समानिका नाम दिया है। रगण, जगण और गुरुके योगमें इस छन्दका चरण वनता है (SIS, ISI, S)। केशवने प्रयोग किया है—'राज मण्डली लमै, देवलोक्को हनै' (रा० च० २ ४)। —पु० शु०

समापनवक्रता-दे०—'प्रदधवक्रता', दूसरा नियामक।

समासपुनरुक्ति-दे०—'शब्द-दोष', आठवों 'वाक्य-दोष'।

समालोचना—'समालोचना'का शब्दार्थ है सम्यक् रूपसे देखना—सम+लुच्+ठाप्। साहित्यिक रचनाका भली भाँति परीक्षण, विश्लेषण आदि कर तत्सम्बन्धी स्वसम्मति या निर्णय देना ही समालोचना है। परन्तु आलोचना और समालोचनाका एक ही अर्थमें प्रयोग होता है। दे०—'आलोचना'। —ल० सा० वा०

समासोक्ति-साध्यगर्मके गन्यौपन्यास्य वर्गका विशेषण-वैचित्र्यमूल प्राचीनोंसे स्वीकृत चला आनेवाला अर्थालंकार। शब्दार्थ है थोड़ेमें बहुत कहना। मामह तथा उद्भटके अनुसार—'समान विशेषणकी सामर्थ्यसे प्रकृतपरक वाक्य द्वारा अप्रकृत अर्थका अभिधान' समासोक्ति है (का० सा० न २ १०)। रूचक तथा मन्मटकी व्याख्या समान है—'इनमें प्रस्तुतार्थबोधक वाक्यके द्वारा किसी दूसरे अप्रस्तुत अर्थका बोध होता है और यह प्रकृत तथा अप्रकृत दोनों अर्थोंका प्रतिपादन प्रयुक्त विशेष्यवाचक पदकी

सामर्थ्यमे न होकर, विशेषणवाचक श्रिष्ट पदोंके महत्त्वमे सम्भव होता है' (का० प्र० १० ९७ वृ०)। विश्वनाथ इसी भावको इन रूपमें प्रस्तुत करते हैं—'समान कार्य, लिंग तथा विशेषणोंमें अप्रस्तुत वस्तुका व्यवहार प्रस्तुत वस्तुओंपर आरोपित किया जाना' (सा० वृ० १० ५६-५७)। जयदेव तथा अप्पय दीक्षितने सूक्ष्म रूपसे केवल यह लक्षण दिया है—'परिस्फूर्ति प्रस्तुतेऽप्रस्तुतन्य' (चन्द्रालोक ५ ६२), अर्थात् प्रस्तुतमें अप्रस्तुतका स्फुरण होना।

हिन्दीके आचार्योंने प्रायः इन्हींका अनुसरण किया है—'अप्रस्तुत जु फुरे सु प्रस्तुत मौझ' (भा० भू० . ९४) अथवा—'जहाँ प्रस्तुतमें होत हैं अप्रस्तुतको शान।' (ल० ल० १६०)। प्रायः भेदोंका उल्लेख नहीं किया गया है। दाम वाचक तथा श्लेष, दो भेदोंका कथन करते हैं (का० नि० . १२)। आधुनिक विवेचकोंमें कन्हैयालाल पोद्दारने विश्वनाथके भेदोंको स्वीकार किया है—विशेषण, लिंग तथा कार्यकी समानता और इन तीनोंमें श्लिष्ट तथा साधारणके भेद। उदा०—'विकसित मुख प्राची निरखि रविकरसा अनुरक्त। प्राचेतस दिसि जात ससि, है दुति मलिन विरक्त।' (अ० म० ३१७), यहाँ प्रमातके प्रस्तुत वर्णनमें श्लिष्ट विशेषणोंके द्वारा विलासी पुरुषरूप अप्रस्तुतकी प्रतीति भी होती है। अथवा—'सहज सुगन्ध मदन्ध अलि, करत चहूँ दिसि गान। देखि उदित रवि कमलनी, लगी मुदित मुसकान।' (अ० म० . ३०१), यहाँ प्रस्तुत कमलनीके वर्णनमें श्लेषरहित विशेषणोंसे अप्रस्तुत नायिकाके व्यवहारकी प्रतीति होती है। अथवा—'पीली पड निर्वल कोमल देहलता कुन्हलायी। विवसना लाजमें लपटी सोंसोंमें शून्य समायी।' (सु० न० प० का०द०से), यहाँ लिंगकी समता अप्रस्तुत रङ्गा बालके वर्णनका स्फुरण है। रीतिकालीन आचार्योंके द्वारा प्रस्तुत समासोक्तिके उदाहरण प्रायः अस्पष्ट हैं। इस अलंकारका प्रयोग प्रेमाख्यानक काव्यमें नायिकाके सौन्दर्यवर्णनमें तथा छायावादी काव्यमें प्रकृतिपर मानवीय मधु क्रीड़ाओंके आरोपमें विशेष रूपसे मिलता है।

आचार्योंने श्लेषके समान समासोक्तिके विषयको दुरुद्ध माना है, क्योंकि यह प्रायः श्लेष तथा एकदेशविवर्तित रूपके साथ घुल-मिल जाता है। प्रकृत आश्रित या अप्रकृत आश्रित श्लेषमें विशेष्यवाचक पद श्लिष्ट होते हैं। प्रकृत-अप्रकृत उभय आश्रित श्लेषमें प्रस्तुत-अप्रस्तुत दोनों विशेष्योंका भिन्न भिन्न शब्दों द्वारा कथन किया जाता है। समासोक्तिमें दोनों विशेष्योंका भिन्न भिन्न शब्दोंसे कथन नहीं होता, केवल प्रस्तुत विशेष्यका ही शब्द द्वारा कथन होता है—'समान विशेषणों द्वारा ही अप्रस्तुतका बोध हो जाता है। एकदेशविवर्त रूपकमें प्रस्तुतमें अप्रस्तुतका आरोप किया जाता है, उपमान अपने रूपमें उपमेयको आच्छादित कर लेता है, परन्तु समासोक्तिमें उस रूपका आच्छादन नहीं होता, वरन् प्रस्तुत व्यवहारके द्वारा अप्रस्तुतके व्यवहारकी प्रतीति भर होती है। —र०

समाहारवाद-समाहारका अर्थ होता है समन्वय। परम्पर विरोधी तत्त्वोंको या चीजोंको मिलाना।

‘एकलेख्यसिद्धि’ या सब जगहसे थोड़ा-थोड़ा मधुकरी वृत्तिसे सग्रह करना, इस हिकारतभरे अर्थमें पश्चिमी आलोचनामें यह शब्द प्रयुक्त होता है। समन्वय या सश्लेषण स्वामाविक हो तो उचित, वर्ना यह केवल बाह्य रूपसे अनमेलको मिलाना अधिक दिन नहीं चलता। तर्ककी अवस्थामें ऐसे समाहार सम्भवनीय होते हैं, परन्तु व्यावहारिक या प्रत्यक्ष धरातलपर समाहारवाद एक विचित्र गैँठजोबवाली (काम्प्री-माइजिंग) स्थितिमें हमें डाल देता है। अच्छे अर्थोंमें हमारे यहाँ शैव-वैष्णव, शैव-बौद्ध और हिन्दू-मुसलिम पद्धतियोंका समाहार भी प्राप्त होता है। —प्र० मा०

**समाहित**—दे०—‘रसवत्’ आदि।

**समीक्षा**—समीक्षा अर्थात् अच्छी तरह देखना, जाँच करना—सम्यक् ईक्षा या ईक्षणम्। किसी वस्तु, रचना या विषयके सम्बन्धमें सम्यक् ज्ञान प्राप्त करना, प्रत्येक तत्त्वका विवेचन करना समीक्षा है। जब साहित्यके सम्बन्धमें उसकी उत्पत्ति, उसके स्वरूप, उसके विविध अंगों, गुण दोष आदि विभिन्न तत्त्वों और पक्षोंके सम्बन्धमें सम्यक् विवेचन किया जाता है तो उसे ‘साहित्यिक समीक्षा कहते’ हैं। साहित्यके विविध तत्त्वों और रूपोंका स्वयं दर्शन कर दूसरोंके लिए उसे द्रष्टव्य बनाना ही समीक्षकका कर्म है। भारतवर्षमें राजशेखरने अपनी ‘काव्यमीमांसा’में साहित्य-समीक्षाका सूत्रपात किया था और औचित्यवादियोंने उसे व्यावहारिक रूप प्रदान किया। यूरोपमें ईसा पूर्व पाँचवीं शताब्दीसे इस प्रणालीका प्रचार माना जाता है। शास्त्रमें समीक्षाका अर्थ है भाष्यके बीच प्रकृत विषयको छोड़कर दूसरे विषयपर विचार करना। यद्यपि कुछ विद्वान् ‘चारों ओरस देखना’, ‘आलोचना’ और ‘सम्यक् दृष्टिमें ज्ञान प्राप्त करना - (समीक्षा)में अन्तर उपस्थित करते हैं और ‘समीक्षा’-को अधिक व्यापक रूप प्रदान करते हैं, तो भी व्यावहारिक रूपमें ‘आलोचना’ और ‘समीक्षा’का प्रयोग लगभग एक ही अर्थमें होता है। ‘आलोचना’के अन्तर्गत उन सब बातोंपर विचार किया जाता है जिनपर ‘समीक्षा’के अन्तर्गत किया जाता है। दे०—‘आलोचना’। —ल० सा० वा०

**समुच्चय**—वाक्यन्यायमूल अर्थालंकार, जिसमें किसी कार्यकी सिद्धिके हेतु तुल्य बलवाले अनेक पदार्थोंका समुच्चय होता है। समुच्चयका अर्थ है ‘एक साथ इकट्ठा होना।’ प्रस्तुत अलंकारकी प्रवृत्ति ‘विकल्प’के सर्वथा विपरीत है। उममें दो तुल्य बलवाले पदार्थोंमें एक ही काल और स्थितिमें विरोध होता है, किन्तु इसमें तुल्य बलवालोंकी एक कालमें एकत्र स्थिति होती है। रुद्रट तथा रुच्यकने इस अलंकारकी विवेचना निरन्तर होती रही है। रुद्रटने समुच्चयकी त्रिविध सत्, असत् तथा सदसत्के योगके अनुसार माना है (काव्याल० ७ १९), अर्थात् कार्यके उत्तम साधनोंका योग, असत् साधनोंका योग तथा सत्, असत् दोनोंका योग। मम्मटके अनुसार—‘तत्सिद्धिहेतावैकस्मिन् यत्रान्यत्तत्कारं भवेत्’ (का० प्र० १० ११६), अर्थात् किसी प्रस्तुत कार्यकी सिद्धिके वर्णनमें एक कारणके रहते अन्य कारणका समावेश किया जाना। मम्मटने रुद्रटके विभाजनको अपने लक्षणके अन्तर्गत घटित बतलाया है और गुण क्रियाके योगसे तीन भेदोंका प्रतिपादन किया है—गुणका योग, क्रियाका

योग तथा गुण क्रियाका योग ‘सत्त्वन्वो युगपत् या गुण-क्रिया’ (वही)। ‘साहित्यदर्पण’के लेखक विश्वनाथने इस मतको स्वीकार किया है।

हिन्दीके आचार्योंने इस अलंकारकी विवेचनामें जयदेव तथा अप्पय दीक्षितसे प्रेरणा प्राप्त की है। पर ये अपने दृष्टिकोणमें बहुत स्पष्ट नहीं हैं। संस्कृतके आचार्योंने प्रमुखतः समुच्चयके दो भेद किये हैं। **प्रथम समुच्चय**—किसी कार्यकी सिद्धिके लिए एक साधनके होनेपर भी अन्य साधनोंका उसी कार्यकी सिद्धिके सहायक तत्त्वके रूपमें कथन किया जाना। हिन्दीके आचार्योंने प्रथम समुच्चयके लक्षण ‘बहुत भये एक वारगी तिनकी गुम्फ जो होय’ (ल० ल० २७७), ‘एक वार ही जहाँ भयो बहु काजनको वध’ (शि० भू० २५४) आदि दिये हैं। चिन्तामणिके ‘कविकल्पतरु’में ‘एकसिद्धकर सग मिलि औरी साधक होय’ और दासके ‘काव्यनिर्णय’में ‘एके करता सिद्धिके औरों होइ सहाइ’ अधिक स्पष्ट लक्षण है। इसके विस्तारकी ओर प्रायः ध्यान नहीं दिया गया। इसी प्रकार **द्वितीय समुच्चय**—गुण या क्रियाका अथवा गुण और क्रिया दोनोंका एक ही कालमें वर्णन अथवा इनकी स्थिति। पर हिन्दीके आचार्योंके लक्षण अधिक स्पष्ट नहीं हैं—‘बहसि बरन बहु हेत जेह एक काजकी सिद्धि’ (ल० ल० २७९) अथवा—‘वस्तु अनेकनको जहाँ बरनत एकै ठौर’ (शि० भू० २५६) आदि। कन्हैयालाल पोद्दार तथा रामदहिन मिश्र आदि आधुनिक आचार्योंने इस विभाजनको प्रस्तुत किया है।

प्रथम समुच्चयके तीन प्रकार किये गये हैं—(क) **सद्योग**, उत्तम कारणोंके योगका समुच्चय—‘तात वचन पुनि मातु हित भाइ भरत अस राउ। मोकहँ दरस तुम्हार प्रभु, सब मम पुन्य प्रभाउ’ (रा० च० मा० २), इसमें पिता दशरथकी आज्ञा राम-वन-गमनके लिए साधन-रूपमें पर्याप्त थी, किन्तु उसकी सिद्धिके लिए कैनेयीकी सृष्टा, भरतकी राज्यप्राप्ति एवं मुनिजनोंके दर्शन-रूप उत्तम साधनोंका समुच्चय किया गया है। (ख) **असद्योग**, असत् साधनोंके योगका समुच्चय—‘धन जोवन बल अग्यता, मोह मूल इक एक। दास मिले चार्यों तहाँ, पैसे कहाँ विवेक’ (का० नि० १५) यहाँ धन और यौवन आदि चारोंमें एककी प्राप्ति ही उचित-अनुचितके विवेक-नाशके लिए पर्याप्त है, किन्तु यहाँ चारों असत् साधनोंका समुच्चय किया गया है। (ग) **सदसद्योग**, सत् तथा असत् कारणोंके योगका समुच्चय—‘दिनको दुति मद सु चंद सरोवरको अरविन्द बिहीन लखावै। खल राजसभा गत सातहु ये लखि ककट लौ हियमें नुमि जावै।’ (रुच्यकने अनु० कन्हैयालाल पोद्दार), इसमें सत् तथा असत् दोनों प्रकारके साधनोंका समुच्चय है।

द्वितीय समुच्चयके तीन प्रकार हैं—(क) **गुण**, एकमे अधिक गुण(निर्मलता, मधुरता आदि)का समुच्चय—‘सुन्दरता, गुरुता, प्रसुता भनि भूपन होत है आदर जामै’ (शि० भू० २५७)। (ख) **क्रिया**, अनेक क्रियाओंका समुच्चय—‘तब ही ते देव देखी देवता सी हमति सी, गीजति सी रीजति सी रुमति रिमानी सी (भा० वि०)।

(ग) गुणक्रिया, अर्थात् दोनोंका एक साथ समुच्चय— आला तू ही बता दे हम विजन विना म कहाँ आज जाऊँ ! दीना हीना अधीना ठहरकर जहाँ जान्ति दूँ और पाऊँ' (सा० ९), यहाँ दीना, हीना, अधीना आदि गुणों तथा 'दूँ' और 'पाऊँ' आदि क्रियाओंकी एक ही कालम स्थिति है। —वि० स्ना०

**समूहगीत**—लोकजीवन प्रारम्भमे सामूहिक रहा है, अत उत्सव, उत्साह, कार्य-व्यापारमें सामूहिकता नदासे स्पष्ट रही है। साम-गान समूहपरक था। स्तुतियाँ सामूहिक थीं। जिस मन्त्रकृतिकालमें व्यक्ति एक अलग इकाई न होकर समाजका अविच्छिन्न अंग और अग्रमात्र था उस समय ही समूहगीतका उद्भव और विकास हुआ। तत्कारोके अवसर सामूहिक जीवनकी चेतनाको ही स्पष्ट करते हैं। जन्म, विवाह आदिके अवसरोंपर ऐसे गीत गाये जाते हैं। सामाजिक जीवनकी विच्छिन्नताके कारण इन गीतोंकी प्रथा क्रमशः कम होती जा रही है। कर्मकरोंका समूह अपने श्रमको सुलवा देनेके लिए सामूहिक रूपमे गायन करता है, जैसे, रोपनीके गीत, बजारोंके गीत, नाविकोंके गीत। इन गीतोंमें कुछमें वर्गगीत भी आ जाते हैं, क्योंकि वर्गगत भावनाओं और धारणाओंकी अभिव्यक्ति रहती है। समूहगीतमें सामूहिक गायन अर्थात् गायन-पद्धतिपर विचार किया जाना है और वर्गगीतमें अभिव्यक्ति और विचारधारापर। सामूहिक रूपमे गाये जानेवाले गीत वर्ग भावनामे सुक्त रह सकते हैं और वर्गगीतका गायक अकेला व्यक्ति भी हो-सकता है। लोकगीतोंकी परम्पराकी सीमित साहित्यिक रूप देनेका प्रयास प्रगतिवादियोंने किया, क्योंकि मार्क्सके अनुसार दर्शनका प्रयोजन जीवन-पद्धतिका परिवर्तन है। अतः इन कवियोंने वर्गगीतोंकी रचनाके द्वारा भारतीय जनताकी वर्गचेतनाको उभारनेकी चेष्टा की। हम दृष्टिसे वर्गगीतके दो वर्ग हैं—वर्गविशेषकी धारणाको व्यक्त करनेवाले गीत और वर्गचेतनाको उभारनेके लिए लिखे गये गीत। प्रथम कोटिके गीत अनायास और अचेतन भावमे धारणा और भावनाको अभिव्यक्त करते हैं और दूसरे प्रकारके गीत सायास एवं बौद्धिकतामूलक निन्दान्त्रवादी हैं। प्रथम प्रकारके गीतोंके रचयिता अज्ञात-कुल-शील व्यक्ति थे और दूसरे प्रकारके गीतकार मार्क्सवाद और वर्गनिन्दान्त्रके नचेष्ट उपदेशक और व्याख्याता हैं। चर्चरीका अर्थ चौराहा है, अतः चौराहापर गाये जानेवाले सामूहिक गीतका नाम चर्चरी हुआ। होली फाग आदि उत्सव सम्बन्धी गीत भी समवेत रूपमे गाये जाते हैं और वे समहर्गीत हैं।

**समाजगीत** भी सामूहिक गीतका एक अंग है। समूहमें सामूहिक गायनकी पद्धतिपर बल है तो समाजगीतमें समूहकी सामाजिक परिणतिकी साक्षात् अभिव्यक्ति। भारतीय समाज विभिन्न स्तरों, जातियों और सम्प्रदायोंमें विभक्त है। प्रभाती, वैवाहिक गीत आदि शुद्ध सामूहिक गीत हैं, किन्तु कृषि सम्बन्धी गीतोंमें अधिक समाजगीत है, क्योंकि इनमें कृषक समाजकी समस्याओं, आशाओं, निराशाओंकी अभिव्यजना रहती है। विभिन्न जातियोंके भन्ने खाने गान भी समाजगीतके अन्तर्गत आते हैं। इनके

अनिरिक्त एक प्रकारके समाजगीत हैं जो विभिन्न धार्मिक सम्प्रदायोंमें प्रचलित हैं। निर्गुन नामक गीत इसी परम्पराका चेतक है। जोगीडा इसी प्रकारका एक गीत-भेद है जो वादमें चलकर विकृत हो गया। समूहगीतोंका एक विभेद उत्सवगीत है जिनका सम्बन्ध विशेष उत्सवों और पर्वोंमे है। सामूहिक जीवन और लोकमानसका परिचय इनके द्वारा मिलता है। होली इसका अन्यतम उदाहरण है जिसे फाग भी कहते हैं। सन्त साहित्यमें इसका नाम वसन्त भी है। कवीरने अपनी होलीमें आत्मा-परमात्माकी मिलनोत्कण्ठा और आनन्दका वर्णन किया है। —रा० खे० पा०

**समूहवाद**—समूहवाद एक प्रकारकी समष्टिवादी विचार-धाराका प्रतीक है। इस विचार-पद्धतिमें व्यक्तिगत जीवनपर सामूहिक नियन्त्रणकी सार्थकता स्वीकार की जाती है। सामूहिक नियन्त्रण कई प्रकारका होता है, क्योंकि व्यक्तिके जीवनका सम्पर्क समाज और समाज-स्थित विभिन्न समूहोंमे होता है। सम्पर्कके इन्हीं माध्यमोंसे सामूहिक नियन्त्रणोंकी स्थापना होती है, और इन सम्पर्कोंके मूलमें मनुष्यकी सामाजिक भावना निहित है। समूहवाद मनुष्यकी अन्त-प्रवृत्तियों और इन्हीं अन्त प्रवृत्तियों द्वारा प्रभावित बौद्धिक चक्रपको ही सामाजिकताका कारण मानता है। अतः समूहवादी सामाजिक और सामूहिक सघटनोंका विश्लेषण करनेके लिए मनुष्यके मनोवैज्ञानिक गठनका भी परीक्षण करते हैं। इसीलिए समूहवादका दार्शनिक आधार समाज-शास्त्रीय मनोविज्ञान अर्थात् 'सोशल साइकोलोजी' है।

उपर्युक्त रूपमें समूहवाद बीसवीं शतीका दार्शनिक आन्दोलन है। किन्तु मध्य युगकी समूह व्यवस्था भी एक प्रकारकी समूहवादी स्थिति ही थी। यह दूसरी बात है कि मध्ययुगीन समूह व्यवस्थाका नैदान्तिक आधार मनो-विज्ञान न होकर सामाजिक, राजनीतिक और आर्थिक परिस्थितियोंकी अनिवार्यताएँ थीं। मध्य युगमें यूरोपमें समाजवाद सर्वत्र व्याप्त था और इस नाते यूरोपीय मन्त्रकृतिका समूचा रूप ही मन्त्रात्मक हो गया। आधुनिक युगमें जब समूहोंकी महत्ताका विश्लेषण प्रारम्भ हुआ तो बहुत-से आधुनिक विचारकोंने अपनी दृष्टि मध्ययुगकी ओर डाली। इस दृष्टिमे आधुनिक युगमें राजनीतिक आन्दोलन भी चलाये गये और इन आन्दोलनोंका ध्येय राज्यकी सम्प्रभुताकी विभिन्न धार्मिक, आर्थिक और सामाजिक समुदायोंमें बाँटनेका था। अतः यह कहना भी सत्य है कि समूहवाद राज्यकी निरंकुशताकी प्रतिक्रिया है।

आधुनिक युगमें समूहवादको मनोवैज्ञानिक आधारपर प्रतिष्ठित करनेका प्रयास किया गया है। मनोवैज्ञानिकोंने समाज और उसके विभिन्न समूहोंके जीवनका परीक्षण आरम्भ किया और इस निष्कर्षपर पहुँचे कि मनुष्यकी विकसित समाजभावनाकी उत्पत्ति सुदूर अतीतमें ही आदिम मानवकी जाति, गोत्र और समूहभावनामे हो गयी थी और प्रागैतिहासिक कालके आदिम मानवोंने हमारी परम्पराने मन्त्रारोपके रूपमे इसे ग्रहण किया है। समयका अन्तराल पाकर ये मन्त्रारोप हमारे आन्तरिक जीवनके उस स्तरपर उतर आते हैं जहाँ वह महान, नैसर्गिक

अन्त प्रवृत्तियोंका रूप धारण कर लेते हैं। हमारी समाज-भावना इन्हीं आन्तरिक प्रवृत्तियोंसे प्रस्फुटित होती है।

समूहवादने मनुष्यकी अन्तर्हित सामाजिकताका अध्ययन दो दृष्टिकोणोंसे किया है। पहला दृष्टिकोण तो यह है कि समूहवादी मनुष्यके मनोवैज्ञानिक संघटनपर विचार करता है। तत्पश्चात् वह इस निष्कर्षपर पहुँचता है कि समाज-भावना उसकी आन्तरिक प्रवृत्ति है जिसे उमने आदिम मनुष्यका वंशज होनेके नाते प्राप्त किया है। इस प्रकारके दृष्टिकोणकी रेखाएँ व्यक्तिकी सीमित मनोवैज्ञानिक परिधिमें ही घूमती रहती हैं। आधुनिक युगमें ट्राटर, ग्रैहम वेल्लेस और मैकडूगलने इस दृष्टिकोणको अपनाकर समूहोंकी व्याख्याका प्रयास किया है। ट्राटरके अनुसार मनुष्यमें आत्मरक्षा, प्रजनन और अपने अहम्से स्नेहकी प्रवृत्ति-प्रदत्त भावनाएँ छिपी हैं। ये भावनाएँ मानवकी पूर्णतया स्वसीमित बना देतीं यदि उसके भीतर सामाजिकताकी भावना साथ ही साथ न होती। अतः समाजकी उत्पत्तिका कारण मनुष्यका बौद्धिक संकल्प न होकर उसकी नैसर्गिक अन्त-प्रवृत्तियाँ हैं। ग्रैहम वेल्लेस भी ट्राटरके समान समाजकी उत्पत्तिका तर्क मानवकी अन्तर्निहित प्रवृत्तियोंमें पाता है, किन्तु वह ट्राटरसे एक पग आगे जाकर इन अन्त प्रवृत्तियों-पर समाज द्वारा बौद्धिक नियन्त्रणकी मांग प्रस्तुत करता है। मैकडूगलकी समाज-व्याख्यामें ट्राटर और वेल्लेससे कहीं अधिक मनोवैज्ञानिकताका अंश है। उसके अनुसार मनुष्यके भीतर ग्यारह अन्त प्रवृत्तियाँ हैं और इन्हींमेंसे कुछ ऐसी भी हैं जिनसे समाज और समूहोंका जन्म होता है। ट्राटर, ग्रैहम वेल्लेस और मैकडूगलकी व्याख्याएँ व्यष्टिगत मनोविज्ञानके आधारभूत तत्त्वोंका प्रक्षेपण समाजमें करती हैं।

दूसरा दृष्टिकोण यह है कि समूहवादी सर्वप्रथम समूहोंकी स्थिति और संघटनपर विचार करता है। तत्पश्चात् वह इनकी अनिवार्यता सिद्ध करता है। अमेरिकामें आधुनिक कालमें इस विचारधाराका यथेष्ट प्रचलन हुआ है। रासका नाम इस दृष्टिसे उल्लेखनीय है। रास समूहोंके नियन्त्रणको आवश्यक मानता है, किन्तु इस नियन्त्रणकी कल्पना बौद्धिक है।

इस प्रकारसे समूहवाद मनोविज्ञानके क्षेत्रमें नये मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोणकी सर्जना करता है, जिसे समूह-मनोविज्ञान अथवा 'ग्रुप साइकॉलोजी' कहते हैं।

समूहवादने एक निश्चित प्रकारकी समाजवादी परम्पराको भी प्रभावित किया है जिसे श्रेणी-संघ-समाजवाद अथवा 'गिल्ड सोशलिज्म' कहते हैं। श्रेणी-संघ-समाजवाद समाजवाद और मध्ययुगीन समूह-व्यवस्थासे प्रभावित हुआ है। समाजवादसे प्रभावित होनेके नाते यह उत्पादनके साधनोंपर सामूहिक नियन्त्रणकी माँग करता है और समाजको आर्थिक वर्गोंमें न विभाजित कर समूहोंमें विभाजित करता है। इस दृष्टिमें मध्ययुगीन समूह व्यवस्थाने श्रेणी-संघ-समाजवादको प्रभावित किया है। जीवनमें नाना प्रकारके कर्म हैं और इन्हीं कर्मोंको लेकर समाजमें विभिन्न समुदायोंकी रचना की गयी है। श्रेणी-संघ समाजवाद समाजकी सम्पूर्ण मत्ता राज्यके हाथोंमें छीनकर इन्हीं

धार्मिक, सामाजिक, आर्थिक और सांस्कृतिक समुदायोंको हस्तान्तरित करता है। बीसवीं शतीके प्रारम्भमें यह समाजवाद इंग्लैण्डमें राजनीतिक आन्दोलनके रूपमें विकसित हुआ, परन्तु राजनीतिक परिस्थितियोंकी कठोरताने बहुत ही अल्प कालमें इसकी क्षति क्षीण कर दी। इस आन्दोलनके प्रतिनिधियोंके रूपमें जी० डी० एच० कोल और हॉक्सवुके नाम उल्लेखनीय हैं।

समूहवाद अपने विभिन्न रूपोंमें समष्टिकी अनिवार्यतापर इतना अधिक बल देता है कि उसकी पद्धतिमें व्यक्तिगत स्वतन्त्रताको सामाजिक जीवनमें कोई स्थान प्राप्त नहीं होता। राज्यकी निरंकुशतापर जब कहीं भी इसने कठोर प्रहार किया है तो उसके स्थानपर इसने समूहकी निरंकुशताको स्थापित करनेका प्रयास किया है। ऐसी स्थितिमें समूहवाद जीवनका एकांगी दर्शन है। समग्र जीवनका सफल दर्शन प्रस्तुत करनेके लिए समूहवादको व्यष्टि और समष्टिके सम्बन्धोंको नये प्रतिमानोंकी शृंखलामें जोड़नेका प्रयास करना पड़ेगा, इस ऐतिहासिक सत्यमें कमसे कम आज कोई सन्देह नहीं।

[सहायक ग्रन्थ—मॉर्टन पोलिटिकल थ्योरी सी० ई० एम० जोड]।

—रा० कृ० त्रि०

**सरमायादार**—इसका फ्रेंच पर्याय बूर्जुआ है। हर एक धनी व्यक्ति सरमायादार नहीं हो सकता। केवल वही व्यक्ति सरमायादार है जो अपने धनको पूँजीमें परिणत कर व्यापारमें लगाता है।

—रा० कृ० त्रि०

**सरस साहित्य**—सरस साहित्य सामान्यतः ललित साहित्यका पर्यायवाची है और कथा, नाटक, काव्य आदिके लिए ही उसका प्रयोग होता है। परन्तु अन्तर यह है कि उसमें काव्यकी आत्मा 'रस'की ओर अधिक ध्यान दिया जाता है, भापालालित्यकी ओर उतना नहीं। जिन रचनाओंमें बौद्धिक उत्कर्ष या विचारोंका उच्चापोह है, उन्हें प्रायः सरस साहित्य नहीं कहा जाता। इस प्रकार 'सरस साहित्य'की सीमा 'ललित साहित्य'की सीमासे कम हो जाती है। परन्तु यहाँ 'सरस' शब्दमें जिस 'रस' शब्दकी प्रतिष्ठा है वह शास्त्रीय अथवा लोकोत्तर सवेदनामें कुछ भिन्न स्तरकी वस्तु है। इसलिए मनोरंजन अथवा सहृदयतापूर्ण रचनाओंको भी सरस कहा जाता है। प्रेमके उभय पक्षोंके चित्रणमें लोकप्रिय प्रेम-रोमासकी सृष्टि होती है जो 'सरस साहित्य'के अन्तर्गत आती है। वास्तवमें साहित्यकी परिपूर्णता उसकी सरसतामें है, और शब्दार्थके जिस सहभावकी कल्पना साहित्यमें है, उसमें रमणीयता और सरसताका समावेश अनिवार्य है। पश्चिमी वैज्ञानिक विवेचन-शास्त्रको तर्कबद्ध और प्रमाणशुद्ध ही मानता है। अतः पश्चिमी दृष्टि काव्य और शास्त्र अथवा मरस और गम्भीर (अतः 'उपयोगी') साहित्यकी दो विरोधी सरणियाँ मानकर चलती है।

वास्तवमें सरस साहित्य और उपयोगी साहित्यमें मुख्य अन्तर अभिव्यजनाका है। शास्त्रज्ञ और तत्त्वज्ञका आग्रह विशुद्ध मत्यके प्रति है, अतः वह तथ्यको ही प्रधानता देता है। कहीं कहीं अपने तथ्यको सुस्पष्ट और प्रभावशाली बनानेके लिए वह उदाहरण, उपमा आदि अलंकारोंमें भी

काम अवश्य ले लेता है, परन्तु अलकृतिकी ओर उसकी दृष्टि नहीं होती। वह नीलह आने सत्यका उपासक है। परन्तु उपन्यासकार, नाटककार और काव्यप्रणेता किसी भी निरपेक्ष सत्यका दावा नहीं करते। वे अपनी अनुभूतिको वाचकीतिक पहुँचाना चाहते हैं। अनुभूति न्यय रसात्मक वस्तु है और उसे प्रस्तुत करते समय मानसके कोमल उपकरणोंसे भी नहायता लेना आवश्यक हो जाता है। फलस्वरूप, वाचक तथ्यसे कुछ अधिक प्राप्त करता है। वह रसिक बन जाता है और रसग्रहणके द्वारा लेखककी अन्यतम संवेदनासे तादात्म्य स्थापित करता है। कल्पना और भावोद्रेक द्वारा स्वप्नलोकका निमाण सरस साहित्यकी विशेषता है। (दे०—‘ललित साहित्य’)

—रा० भ०

**सरस्मा**—मात्रिक सम छन्दोंका एक भेद। ‘मिखारीदासने इन २७ मात्रिके चरणवाले छन्दको हरिपद कहा है। उनके द्वारा प्रस्तुत उदाहरणमें चरणके अन्तमें ग ल (SI) भी है—‘अजौ न कछु नसान्यो मूरख, कह्यो हमारी मानि’—(छन्दो० पृ० ३०)। भानु द्वारा इसका यही लक्षण प्रस्तुत किया गया है १६, ११, अन्तमें SI (छ० प्र० पृ० ६६)। हिन्दीकी पदशैलीका यह नवप्रचलित छन्द माना जा सकता है। इसका प्रयोग सुर, तुलसी, मीराँ तथा नन्ददास आदिने पदशैलीके अन्तर्गत किया है। केशव आदि कुछ अन्य कवियोंने मुक्त रूपमें भी प्रयुक्त किया है। सुरने ‘सुरसागर’में और तुलसीने ‘विनयपत्रिका’, ‘नीतावली’ तथा ‘कृष्णगीतावली’में गम्भीर भावाम्बिव्यक्तिके क्षणोंमें इस छन्दके पदोंका प्रयोग किया है। इसके साथ निकटता और समानताके कारण विष्णुपद तथा मार छन्दोंको मिला दिया गया है—‘सुनु कपि अपने प्रानको पहरो, कव लागि देति रहा? वे अति चपल चल्थो चाहन हँ, करत न कछु विचार’—(सू० सा० . स० म० पद ५३६)। इसके प्रथम चरणके अन्तमें ल-ग (IS) होनेसे सरस्मी है। शुद्ध सरसीका प्रयोग भी व्यापक रूपमें इन कवियोंमें मिलता है—‘इत राधिका सहित चन्द्रावली, ललिता घोष अपार’—(सू० सा० . वै० प्रे० . पृ० ४४५) तथा—‘विषय बारि मन मीन भिन्न नहि, होत कबहुँ पल एक’—(वि० प० पद १००)। भानुके अनुसार शैलीके अवसरपर कवीरकी वानीके उलटे अर्थवाले जो कवीर कहे जाते हैं वे प्रायः इसी शैलीमें होते हैं।

**सरस्वती**—दे०—‘हठयोग’।

**सर्पिणी**—दे०—‘हठयोग’।

**सर्वशून्य**—दे०—‘शून्य’।

**सर्वश्राव्य**—रंगमंचपर अभिनय करनेवाले पात्रोंके सवादके विचारने ‘कथावस्तु’के तीन भेद किये गये हैं—‘सर्वश्राव्य’, ‘नियतश्राव्य’ और ‘अश्राव्य’। किसी पात्रके वार्तालापको यदि रंगमंचपर उपस्थित सभी पात्र सुन सकें तो वह ‘सर्वश्राव्य’ (सबके सुनने लायक) है। नर्वश्राव्यको ‘प्रकाश’ भी कहते हैं।

—व० सि०

**सर्वात्मवाद**—हिन्दीमें सर्वात्मवादका प्रयोग निम्नलिखित तीन अर्थोंमें होता है—(क) कुछ लोग सर्वेश्वरवाद-(pantheism)के अर्थमें सर्वात्मवादका प्रयोग करते हैं, जैसे रामचन्द्र शुक और ज्ञानमन्दिर दामने क्रमशः नायमी

और कवीरके प्रयोगमें किया है। यह सर्वात्मवादका सर्वथा दूषित प्रयोग है। ईश्वर और आत्माके प्रत्ययोंमें महान् अन्तर है। ईश्वर ईशान या शासन करता है, आत्मामे यह अर्थ कथमपि नहीं लिया जा सकता। अंग्रेजी शब्द ‘पैन्थीज्म’के लिए सर्वेश्वरवाद (दे०) उपयुक्त शब्द है, सर्वात्मवाद नहीं। (ख) भारतीय दर्शनमें शंकराचार्यके अद्वैतवाद(दे०)के अर्थमें भी सर्वात्मवादका प्रयोग होता है, क्योंकि उनके अनुसार ‘आत्मैवेद सर्वम्’ आत्मा ही यह सब कुछ है। बिना आत्माके किसी वस्तुका ग्रहण नहीं हो सकता है, अतः आत्मा ही सब कुछ है, ‘आत्म-व्यतिरेकेण अग्रहणात् आत्मैवसर्वम्।’ यहाँ आत्मा ही एक और अद्वितीय सत् है, अन्य कुछ जो आत्मामे भिन्न है, वस्तुतः मिथ्या है। आत्मपूर्वक सब कुछको समझनेपर ‘सब कुछ’ आत्मा ही प्रतीत होगा। अतः यह सर्व और आत्माका तत्त्ववादके अनुसार अभिन्न अर्थ है। यह सर्वात्मवादका भारतीय अर्थ है। यह गढ़ा हुआ शब्द नहीं है। हिन्दी साहित्यमें सर्वात्मवादका यह अर्थ प्रायः नहीं किया जाता। (ग) हिन्दीमें सर्वात्मवाद एक नया तथा गढ़ा हुआ शब्द समझा जाता है। इसका वही अर्थ लिया जाता है जो अंग्रेजी शब्द पैन्साइकिज्म (panpsychism)का है। ‘पैन्साइकिज्म’के अनुसार समस्त विश्व चेतनप्राणियोंसे ही बना है। सभी चेतनप्राणी मनुष्य जैसे ही हैं। अचेतन कोई वस्तु नहीं है। तथाकथित जट वस्तुतः चेतन्यवान् प्राणी है, पर उसकी चेतनता सुप्तावस्थामें है। यूरोपमें लाइबनीजका दर्शन इस वादका प्रमुख उदाहरण है। भारतमें ऐसा दर्शन कभी विकसित नहीं हुआ।

भारतीय दर्शनके सर्वात्मवादमें लाइबनीजके दर्शनको पृथक् रखनेके लिए दूसरेको सर्वात्मवाद न कहकर सर्वजीववाद या सर्वचेतनवाद कहना अधिक उपयुक्त है।

सर्वजीववाद और सर्वात्मवादका अन्तर समझ लेना आवश्यक है। पहलेमें जट वस्तु मिथ्या नहीं है, दूसरेमें है। पहलेमें जट वस्तु सुप्त जीव या चेतनप्राणी है, दूसरेमें वह मिथ्या है। पहलेमें चेतनप्राणी या जीव अनेक हैं, दूसरेमें आत्मा एक और अद्वितीय है। इस प्रकार सर्वजीववाद वैपुल्यवाद है तो सर्वात्मवाद अद्वैतवाद। सर्वात्मवादकी आत्माका प्रत्ययन भी सर्वजीववादके जीव या चेतन प्राणीकी चेतनतामें भिन्न है। पहलेमें आत्मा ‘नेति-नेति’ या ‘सर्वं चित् आनन्द’ है, तो दूसरेमें चेतनता केवल ज्ञान, भाव और इच्छा प्राप्त करनेवाली है। आत्मा ज्ञाता, कर्ता और भोक्ता नहीं है, सर्वजीववाद या जीव ज्ञाता, कर्ता और भोक्ता है।

हिन्दीके मन्त्र-साहित्यमें शंकराचार्यके दर्शनके अधम सर्वात्मवादका प्रचुर प्रयोग है, पर उसमें सर्वेश्वरवाद और सर्वात्मवादको पृथक् करना कठिन है। विशुद्ध सर्वात्मवाद प्रौढ़ दार्शनिकोंकी ही कृतियोंमें पाया जाता है। हिन्दी दर्शनके सम्राट् निश्चलदासके ‘विचार सागर’ और ‘वृत्ति-प्रमाकर’में सर्वात्मवाद उसी अर्थमें सिद्ध किया गया है, जिस अर्थमें वह अद्वैतवेदान्तके ग्रन्थोंमें है।—सं० ला० पा०

**सर्वेश्वरवाद**—‘सब कुछ जो है ईश्वर है, और ईश्वर सब



कुछ है' इस सिद्धान्तको सर्वेश्वरवाद कहते हैं। सक्षेपमें सवका अर्थ जगत् है। इसलिए सर्वेश्वरवादका अर्थ हुआ कि जगत् ईश्वर है और ईश्वर जगत् है। ईश्वर और जगत्में अभेद है।

जगत् ईश्वरमें है या जगत् ईश्वरमें उत्पन्न है, इन सिद्धान्तोंको सर्वेश्वरवाद नहीं कहा जा सकता। जगत् ईश्वरमें है, इसे सर्वोर्ध्वेश्वरवाद कहा जाता है, क्योंकि इसमें ईश्वर जगत् या सर्वसे परे अर्थात् ऊर्ध्व है। जगत् ईश्वरसे उत्पन्न है, इस सिद्धान्तको ईश्वरवाद या ईश्वरसृष्टिवाद कहा जाता है। सर्वेश्वरवादके अनुसार जगत् ईश्वरकी सृष्टि नहीं है, जगत् स्वयमेव साक्षात् ईश्वर है। सर्वेश्वरवाद अनिवार्यतः असृष्टिवाद है। गौडपादान्चार्यकी भाषामें यह अज्ञातिवाद है। सूफीमतमें सर्वेश्वरवादको 'हम्मा ओस्त' अर्थात् 'सब ईश्वर है' कहते हैं, और ईश्वरसृष्टिवाद या ईश्वरवादको 'सब ईश्वरसे है', 'हम्मा अज ओस्त' कहते हैं।

सर्वेश्वरवाद अद्वैतवाद है, न कि द्वैतवाद या वैपुल्यवाद। इसके अनुसार ईश्वर ही एक और अद्वितीय तत्त्व है और अन्य जो कुछ है वह ईश्वरका आभास या पक्ष या क्षण है। ईश्वर भी अकेला ही है, बहुतसे ईश्वर नहीं हैं। सर्वेश्वरवाद सर्वात्मवाद(दि०)से भिन्न है। सर्वात्मवादका अर्थ है कि जो कुछ सत् है वह आत्मा है, और ऐसी आत्माएँ अनन्त हैं, जगत्का अन्तर्भाव इन्हीं आत्माओंमें होता है। यूरोपमें लाइबनीज सर्वात्मवादका प्रधान समर्थक था। भारतमें सर्वात्मवादका समर्थन मुख्यतः किसी दार्शनिकने नहीं किया है, शुद्धाद्वैतवाद(दि०) यद्यपि बहुत कुछ सर्वात्मवादके समीप है।

सर्वेश्वरवाद एकेश्वरवाद और बहुदेववाद, दोनोंसे भिन्न है। एकेश्वरवादमें ईश्वरको शरीरी या सगुण माना जाता है तो सर्वेश्वरवादमें अशरीरी और निर्गुण। एकेश्वरवादमें प्रार्थना और उपासनाका विधान होता है, सर्वेश्वरवादमें इसकी आवश्यकता नहीं। बहुदेववादमें बहुतसे देवी-देवताओंकी मान्यता रहती है तो सर्वेश्वरवादमें सिर्फ एक ही ईश्वरकी। पर यह ईश्वर अन्य सभीमें विद्यमान रहता है, इसलिए कहा जाता है कि सर्वेश्वरवाद बहुदेववादका औचित्य स्थापित करता है। जब सभी चीजें ईश्वर हैं, प्रस्तर, काष्ठ, जीव-जन्तु आदि, तो सर्वेश्वरवादमें बहुदेववादकी कुछ मान्यता हो जाती है। वस्तुतः सर्वेश्वरवाद एकेश्वरवाद और बहुदेववाद, इन दोनों वाद-प्रतिवादका समन्वय करता है, यह दोनोंका समन्वय या संवाद है। पर दोनोंसे भिन्न भी है, क्योंकि यहाँ 'सर्व'का अर्थ बहुदेववादके बहुत्वका अर्थ नहीं है और न यहाँ ईश्वरका ही अर्थ एकेश्वरवादका ईश्वर है।

सर्वेश्वरवादियोंको प्रायः निरीश्वरवादी कहा जाता है, यद्यपि यह कथन सावध है। पर चूँकि सर्वेश्वरवादी किसी धर्म(विशेषके ईश्वरको नहीं मानता और उसका ईश्वर जगत् है, इसलिए निरीश्वरवादी कहनेमें कुछ सार्थकता भी है। यह स्पष्ट कर देता है कि सर्वेश्वरवादी ईश्वरवादी नहीं है।

यदि जगत्को देखकर उसके ईश्वरत्वका अभिधान किया जाय तो वह एक प्रकारका सर्वेश्वरवाद होगा। और यदि ईश्वरको देखकर उसके जगत् होनेका अभिधान किया जाय तो यह दूसरे प्रकारका सर्वेश्वरवाद होगा। प्रथम

प्रकार वैज्ञानिक है, इसमें प्रस्थान-विन्दु जगत्का वैज्ञानिक अध्ययन, उसकी अनन्तता और विचित्रता है, और साध्य जागतिक वस्तुओंकी एकता है, जिसे ईश्वरका नाम दिया जाता है। यहाँ ईश्वर अमूर्त प्रत्यय है, न कि कोई सत्। इस प्रकारके सर्वेश्वरवादका पर्यवसान भौतिकवादमें हो सकता है जैसा कि यूरोपके दार्शनिक हैंकलने किया है। दूसरा प्रकार धार्मिक है, उसका प्रस्थान-विन्दु ईश्वर है, साधन कोई दार्शनिक या धार्मिक साधन है, व्यक्तिगत अनुभूति है और साध्य सब कुछ जो दृश्यमान है उसमें ईश्वरका रूप देखना है। यहाँ ईश्वर ही एक सत् है और सब चीजें उसके रूप हैं, नाम हैं। सामान्यतः इसी दूसरे प्रकारको सर्वेश्वरवाद कहा जाता है। यूरोपमें स्पिनोजा, अरब देशोंमें इबतुल-अरवी और भारतमें शाण्डिल्य, अकराचार्य, वह्मभाचार्य आदि इसके प्रमुख नेता हैं।

सर्वेश्वरवादकी उत्पत्तिकी मुख्यतः निम्नलिखित परिस्थितियाँ हैं—

(क) बहुदेववादकी अधिकता सर्वेश्वरवादको जन्म देती है। यदि यावत् वस्तुओंको देव मान लिया जाय, तो परमात्मा या ईश्वर कहाँ नहीं है, यह कहना असम्भव है। भारतमें बहुदेववादके पश्चात् ही सर्वेश्वरवादका विचार हुआ।

(ख) विभिन्न धर्मोंके घात प्रतिघातके फलस्वरूप सर्वेश्वरवादका विचार होना आवश्यक है, क्योंकि इससे पता चलता है कि सभी धर्मोंका ईश्वर एक ही है और वह जगद्-व्यापी है। प्राचीन मिस्र, मध्ययुगीन ईरान और स्पेन तथा भारतमें विभिन्न धर्मोंके संघातके कारण सर्वेश्वरवादका बहुत उत्थान हुआ। धर्मोंकी ज्यादातियाँ तथा उनके अनुयायियोंके दुराचार भी सर्वेश्वरवादकी पुष्टि करते हैं और एकेश्वरवादका परिहार करते हैं।

(ग) ईश्वरवादका खण्डन करनेपर सर्वेश्वरवाद ईश्वरवादियोंकी ओरसे निरीश्वरवादियोंके प्रति उत्तर है। जगद्-वाद्य ईश्वरका खण्डन सम्भव है। पर यदि जगत् है, उसमें गति तथा वैचित्र्य है, तो उसमें व्याप्त कोई ऐसा तत्त्व है जो इसका नियामक है। इसे चाहे प्रकृति कहिये चाहे ईश्वर, कोई अन्तर नहीं पड़ता। यदि यह मान लिया जाय कि यह सर्वव्यापी अद्वितीय तत्त्व है और जगत्पर शासन या नियन्त्रण करनेवाला है, तो ईश्वरका अर्थ ही शायन या नियन्त्रण करनेवाला है। बौद्ध धर्मके प्रचारसे ईश्वरवादका खण्डन बढ़ा। फिर इसके विपरीत अकराचार्यने सर्वेश्वरवादकी मर्यादा स्थापित की।

(घ) रहस्यवादी अपनी साधना द्वारा क्रमशः विभिन्न मोपानोंको पार करते हुए अन्ततोगत्वा सर्वेश्वरवादकी स्थितिक पहुँचते हैं। यह व्यक्तिगत अनुभव सर्वेश्वरवादकी स्थापना करता है।

(ङ) कवि और दार्शनिक जगत्की महानता, विचित्रता, गतिशीलता, अनन्तता, सुन्दरता, सोद्देश्यता, कल्पाणकारिता आदि देखकर कल्पना करते हैं कि जगत्, जो साक्षात् जड़ है, वस्तुतः किसी परम तत्त्वसे व्याप्त है, जो जड़ नहीं है। वे कल्पनासे जगत्को इस परम तत्त्व या ईश्वरका गुणमात्र समझ लेते हैं। काव्यशक्ति जहाँ अधिक होती है वहाँ सर्वेश्वरवादकी भी कल्पना अवश्य आ जायगी। वेदोंमें

हिन्दी साहित्यमें नया जर्मन साहित्यमें इसकी पर्याप्त पुष्टि होती है।

(च) वैज्ञानिक अध्ययनसे सिद्ध होता है कि जगत् अनन्त परमाणुओंसे बना है, जो जड़ नहीं हो सकते। इन परमाणुओंको सन्निवृत्त दृग्मे समझनेके लिए इनके अन्तर्यामी ईश्वरकी कल्पना की जाती है, जो इनको प्रेरित करता है और एक मालामें पिरोता है। वर्तमान युगमें कुछ वैज्ञानिकोंने इसी दृग्मे सर्वेश्वरकी कल्पना की है।

यहाँ ईश्वरका अर्थ एक सर्वव्यापी तत्त्व है, जो न चेतन कहा जा सकता है, न जड़, क्योंकि ये दोनों उसके नाम-रूपमात्र हैं। इसको ब्रह्म भी कहा जाता है। शण्डिल्यने 'छान्दोग्योपनिषद्'में 'सर्वं खल्विदं ब्रह्म'—यह सब निश्चय ही ब्रह्म है, कहकर ब्रह्ममे सर्वेश्वरवादके ईश्वरको ही मान्यता दी है। श्वराचार्यने आत्माको ही सब कुछ माननेके कारण, क्योंकि उसीके द्वारा सब कुछ ग्राह्य होता है और जिसके द्वारा जो ग्राह्य होता है, वह ग्राहक या बोधक उस ग्राह्यका प्रधान तत्त्व समझा जाता है, आत्मा शब्दसे सर्वेश्वरवादके ईश्वरका ही नकेत किया। कुछ नन्तोंने इन्हे सत्तामात्र कहा और अपनी सत्तामे इसका तादात्म्य किया। 'सोऽहमस्मि' और 'अनलहक' इसके निदान्त-वाक्य हैं। कुछ सन्तोंने इन्हे अनाम कहा, तो कुछने नाम। कुछने इसे अवोल, अनिर्वचनीय, एक, अद्वितीय कहकर ही मौन धारण किया। इन सबमे स्पष्ट है कि सर्वेश्वरवादमें ईश्वरकी कल्पना ईश्वरकी सामान्य कल्पनासे भिन्न है। यहाँ ईश्वर ईश्वर, ब्रह्म, आत्मा, एक, कुछ अस-जस तैसा, अवोल, अनाम, नाम आदि पदोंसे अभिहित होता है। पर सबका तात्पर्य है परम सत् जो निरपेक्ष है। इन प्रकार ब्रह्मवाद (दे०) सर्वेश्वरवादका दार्शनिक आधार है।

(१) जीव ईश्वरसे भिन्न है। (२) जीव परस्पर भिन्न है। (३) जड़ वस्तु जीवमे भिन्न है। (४) जड़ वस्तु परस्पर भिन्न है। (५) जड़ वस्तु ईश्वरने भिन्न है। इन पाँचों भेदोंको दृढ़कर अभेद स्थापित करना सर्वेश्वरवादका मुख्य प्रयोजन है। यहाँ पञ्चा अभेद कैसे निश्चित होता है?

कुछ सर्वेश्वरवादी मायाके द्वारा इसको सिद्ध करते हैं। पाँचों भेद वस्तुतः माया या मिथ्या हैं। वे ब्रह्म या ईश्वरके आभासमात्र हैं। ईश्वरके नाम-रूप हैं। इस दृष्टिसे ईश्वर सर्वत्र सम रूपसे विद्यमान है, 'ईशावात्म्यमिदं सर्वं यत् किञ्चिज्जगत्वा जगत्।'।

कुछ सर्वेश्वरवादी जगत्को मिथ्या या माया नहीं मानते। वे इसको ब्रह्म या ईश्वरका परिणाम मानते हैं। स्पिनोजा और वल्लभाचार्य इन लोगोंमेंसे मुख्य हैं। पर जगत्को ईश्वरका वास्तविक परिणाम मान लेनेपर जगत्को ईश्वरका परिणाम कहा जाता है, न कि ईश्वरको अत यह निदान्त वस्तुतः सर्वेश्वरवादका स्वयं खण्डन कर देता है। इस दोषमे बचनेके लिए वल्लभाचार्यने अविकृत परिणामवाद और स्पिनोजाने अपने अनन्त धर्म-मनस्वित द्रव्यका सिद्धान्त निकाला।

पर यहाँ जगत् या सर्वका मतलब दृश्यमान वस्तुएँ

नहीं हैं। दृश्यमान वस्तुएँ तो प्रत्यक्षीकृत हैं। इनके अन्तरालमें इनका सच्चा स्वरूप मिलता है। इनका अन्तर्यामी जो है, वही सब-कुछ है। इसलिए सर्वेश्वरवादमें जगत् या सर्वका मतलब मौलिक वस्तुजात नहीं है वरन् उनके आन्वन्तरमें विद्यमान रहनेवाला ईश्वर है। 'सर्व' और 'ईश्वर' दो वस्तुएँ नहीं हैं, जिनका वादमें भेद स्थापित किया जाता है। 'सर्व' और 'ईश्वर' सदा एक ही वस्तु है, उनका द्विविध दृग्मे अभिधान केवल समझने और समझानेके लिए है। ईश्वरको प्रकृति या जगत्तक उतारा नहीं जाता है, वरन् प्रकृति या जगत्को ईश्वरतक उठाया जाता है। इससे सर्वेश्वरवाद भौतिकवादसे कोसों दूर रहता है।

सर्वेश्वरवादका अनिवार्य सन्बन्ध रहस्यवादसे नहीं है। स्पिनोजा, हीगेल और श्वराचार्यके दर्शन इसके प्रमाण हैं। इन लोगोंने सर्वेश्वरवादको वैदिक ठहराया है, पर सर्वेश्वरवाद रहस्यवाद भी हो सकता है, जैसे, इन्दुल अरवी तथा अन्य सूफियोंमें है। पर वह कोई नियम नहीं है कि हर प्रकारका रहस्यवाद सर्वेश्वरवाद होगा। रहस्यवाद ईश्वरवाद या एकेश्वरवादके माध्यममे भी हो सकता है। इससे सिद्ध है कि ईश्वरवादको रहस्यवादसे भिन्न समझना चाहिये।

निर्गुणोपासक सन्तोंमें कबीरसे लेकर स्वामी रामतीर्थ-तक जो निर्गुणसन्तोंकी परम्परा चली, उसमें सर्वेश्वरवादका पूर्ण निरूपण मिलता है। कबीरने सर्वेश्वरवादकी स्थापना करते हुए कहा, 'खालिक खलक खलकमें खालिक सब घट रखा समायी।' परमेश्वर ही सर्वत्र है। वही सर्वत्र खेल रहा है, 'इसमें आप आप सबहिनमें आप आपसे खेलें। नाना भाँति घटे सब भाँडे रूप धरे धरि मेले ॥' (कबीर)

इस सर्वेश्वरका खण्डन असम्भव है। इसका प्रतिपादन रैदासने अच्छे शब्दोंमें किया, 'अवरन वरन कहै जनि कोई। घट-घट व्यापि रह्यो हरि सोई ॥'

फिर सर्वेश्वर कैसे शिव-अशिव, धर्म-अधर्म, वन्ध-मोक्ष, जन्म-मरण, भव-नाश, ज्ञेय-ज्ञान, दृष्टि-अदृष्टि, सेवक-स्वामी आदि द्वन्द्वोंमें मुक्त है? इसकी सुन्दर अभिव्यक्ति रैदासने की, 'है सब आनम सुख परकास साँचों। आदि मध्य औसान एक रस, तार वन्यो हो भाई। थावर जगम कीट पतंगा, दूरि हयो हरिराई ॥ सर्वेश्वर सर्वांगी सब गति, करता हरता सोई। शिव न अशिव न साध अस सेवक, उनै भाव नहो होई। धरम अधरम मोच्छ नहि वन्धन, जरा मरन भव नाभा। दृष्टि-अदृष्टि गेय अरु ज्ञाना, एकमेक रैदासा ॥'

परमात्माकी ऐसी सर्वव्यापकता होनेके कारण ही निर्गुणियोंने मन्दिर मस्जिद-गमन, बाष्प पूजन, षोडशोपचार पूजन, तीर्थाटन, नूनिपूजा आदिको व्यर्थ बतलाया और मानस पूजापर अधिक बल दिया। इसीके कारण उन्होंने जाति-पाँतकी व्यवस्थाकी निन्दा की, विश्ववस्तुत्वके सिद्धान्तको मान्यता दी और हिन्दू-मुसलिम एकतापर जोर दिया। सर्वत्र परमात्मा है, सत्ता केवल उसीकी है—'जहाँ देखो तहाँ एक दीदार' (कबीर)। नानकने भी इसीका नमर्थन किया—'गुरु परसादी दुरमति खोयी, नहो देवा

तहँ एको सोई ।’

दादूने बड़े सुन्दर ढंगसे कहा कि परमात्माने कोई ऐसा पात्र नहीं बनाया है, जिसमें सारा समुद्र भर जाय और पात्र खाली ही रह जाय—‘चिड़ी चोंचभर ले गयी नीर निपट न जाइ । ऐसा वासण ना किया सब दरिया मॉहि समाइ ।’

प्रत्येक वस्तु पूर्ण रूपसे ईश्वरमें व्याप्त है । एक वस्तुमें ईश्वरकी व्याप्ति होना दूसरी वस्तुमें उसकी व्याप्तिको कम नहीं करता । ईश्वर सर्वत्र, सबमें पूर्णतया एकरस व्याप्त है ।

यह सर्वेश्वर उस अर्थमें ‘है’ नहीं, जिस अर्थमें भौतिक-पदार्थ है और जिस अर्थमें यह ‘है’, उस अर्थमें भौतिक-पदार्थ नहीं है । इसीलिए सुन्दरदास कहते हैं कि परमात्मा है भी और नहीं भी है । वल्कि उसको ‘है’ और ‘नहीं’, इन दोनोंके बीच देखना चाहिये, ‘नाहीं नाहीं कर कहै है है कहै बखानि, नाहीं हैके मध्य है, सो अनुभव करि जानि ॥’ इसी समस्याको हल करनेके लिए सहजोबाईने उमे भाव और अभाव, है और नहीं, इस द्वन्द्वमें भी मुक्त किया है ‘नाहीं सँ रहित है, सहजो यों भगवन्त ।’

पर वस्तुतः सर्वेश्वरको ही सत् मान लेनेपर अन्य सब-कुछको नास्ति मानना पड़ता है । सर्वेश्वरका अस्तित्व है तो सही, पर बड़ा विचित्र है, वर्णनातीत है । इसीलिए सुन्दरदासने कहा, ‘जोई कहूँ सोइ, है नहि सुन्दर, है तो सही पर जैसेको तैमो ।’ उसको एक भी नहीं कहा जा सकता । वह एक-अनेकके द्वन्द्वसे भी रहित है । कबीरने ठीक ही कहा—‘एक कहूँ तो है नहीं कोय, दोय कहूँ तो गारि । है जैसा तैसा रहै, कहै कबीर विचारि ॥’ फिर भी उसीको एकमात्र सत् मान लेनेपर उसको एक कहना पड़ता है । भीखा इसीलिए ‘एक’से उमे व्यक्त करते हैं, ‘भीखा केवल एक है, किरतिम भया अनन्त । एकै आतम सकल घट, यह गति जानहि सन्त ।’ दादूने सर्वत्र इसीको देखा—‘दादू देखौ दयालकौ, बाहरि भीतरि सोइ । सब दिनि देखौ पीवकौ, दूसर नाहीं होइ ।’

जबतक ‘मैं’, ‘ममता’, ‘आपा’, अपना व्यक्तित्व है, तबतक इस सर्वेश्वरका ज्ञान दूर है । उसके ज्ञानपर अपना व्यक्तित्व क्षीण हो जाता है । इस सम्बन्धको व्यक्त करने-वाले अनेक पद निर्गुणियोंने कहे हैं, जिससे प्रकट है कि व्यक्तित्वसे सर्वेश्वरवादका विरोध है अथवा व्यक्तित्व केवल एक ईश्वरका ही है, और सब उस सर्वांगीके अगमात्र है । इसीको अंशशिभाव या अगाधिभाव कहा जाता है । पर प्रायः अधिकांश निर्गुणियोंने इस सम्बन्धको अगाधिभाव न मानकर प्रत्येक वस्तुका परमात्माके साथ अद्वैतभाव माना है । इस दृष्टिसे इन सन्तोंमें दो प्रकारका सर्वेश्वरवाद मिलता है—एक अद्वैत सर्वेश्वरवाद और दूसरा, सर्वांगी सर्वेश्वरवाद । कबीर, दादू और उनके अनुयायियोंका मत प्रथम है । नानक और शिवदयाल तथा उनके अनुयायियोंका मत दूसरा है ।

सर्वेश्वरपर दृष्टि रहनेसे इन सन्तोंने जगत् और जीवको ‘माया’, ‘अनित्य’, ‘क्षणमंगुर’ आदि भी कहा है । यह मायावाद सर्वेश्वरवादका पूरक सिद्धान्त है ।

सगुणसन्तोंमें ईश्वरको परात्पर या सर्वातीत मानते

हुए उसे सर्वव्यापी या विश्वरूप कहना निर्गुणियोंका मुख्य विषय है । सगुणियोंका मुख्य सिद्धान्त ईश्वरको सर्वव्यापी दिखलाते हुए उसे परात्परमें अधिक अन्तर्यामी कहना है । दोनों सर्वेश्वरवाद हैं, एकमें बहिर्यामीका विशेष वर्णन रहता है, तो दूसरेमें अन्तर्यामीका । बहिर्यामी होता हुआ भी निर्गुणियोंका ईश्वर सर्वव्यापी इसलिए है कि वस्तुतः वही एक है और जिनसे वह अतीत है, वे सभी ‘नहीं’ हैं ।

ईश्वरको अन्तर्यामी ही अधिक माननेमें तुलसीदासने कहा, ‘व्यापक विश्वरूप भगवाना । तेहि धरि देह चरित कृत नाना ।’ वस्तुतः सभी जीव और वस्तुएँ ईश्वरका अवतार हैं । पर प्रधानतः अवतार हम उन्हींको कह देते हैं, जिनके जीवनमें ईश्वरत्वकी अधिक अभिव्यक्ति जागरूक हो जाती है, वैसे यह सर्वत्र जागरूक नहीं है । इस दृष्टिमें जहाँ निर्गुणियोंने सर्वेश्वरवादसे अवतारवादका विरोध देखा, वहाँ सगुणियोंने अवतारवादका मेल सर्वेश्वरवादसे बैठाना दिया । मवको सीताराममय देखकर तुलसीदास सबकी वन्दना भी करते हैं—‘सीयराममय सब जग जानी । करहुँ प्रनाम जोरि जुग पानी ।’

फिर जब तुलसीदास अगुण और सगुणसे ऊपर नामको स्थापित करते हैं और इमें सगुण अधिक ठहराते हैं तो वे सर्वेश्वरवादका ही मकेत करते हैं । सर्वेश्वरवादमें ईश्वरका शरीर सब-कुछ है, यद्यपि वह निराकार है । पर यदि मव वस्तुएँ न रहें, तो वह सर्वेश्वर कैसा हो सकता है ? इससे साकारत्व और निराकारत्व, दोनोंका समन्वय सर्वेश्वरवादके अगाधिभाववाले भेदमें करते हुए नामके सिद्धान्तकी स्थापना होती है ।

मीरों तो प्रह्लादकी तरह मव जगह ईश्वरको विद्यमान मानते हुए विश्वास भी करती हैं कि साकार होकर भगवान् भक्तकी मदद करता है । यह जीता-जागना सर्वेश्वरवाद मीरोंकी स्वयं अनुभूत हुआ था, ऐसा उनकी पदावलियोंसे शत होता है । विपके प्यालेका अमृत हो जाना वस्तुओंके ईश्वरीय रूपका ही प्रतीक है । इसलिए मीरों कहती हैं—‘जहँ जहँ देखूँ म्हारो राम, तहँ सेवा करूँ ।’

ऐसे सर्वेश्वरवादसे अमय और मेवाभाव जागरित होते हैं । जब सब-कुछ ईश्वर ही है, तो फिर किसकी मेवा न की जाय ? फिर किसमें डरा जाय ? पर ऐसी दृष्टि सबकी नहीं हो सकती । यह ब्रह्मदृष्टि है और लौकिक दृष्टिमें, नानात्वकी दृष्टिसे भिन्न है ।

मीरोंकी भोति सुरदासकी गोपियों हैं, जो सदा भगवान् श्यामके ही रंगमें रंगी हैं, सर्वत्र उन्हें कृष्णका ही दर्शन होता है । नारदको भी जब आश्चर्य हुआ कि कृष्ण कैसे सब गोपियोंके मग रहते हैं, तो उन्होंने इसकी परीक्षा ली । जहाँ जहाँ नारद जाते हैं, वहाँ वहाँ कृष्ण किसी-न-किसी गोपीके मग लीला करते हुए मिलते हैं । इससे नारदकी शका मिट जाती है और वे कृष्णको सर्वेश्वर स्वीकार कर लेते हैं । ‘सुरसागर’में इस सर्वेश्वरवादकी सुन्दर अभिव्यक्ति है । यहाँ भी सर्वेश्वरवाद और अवतारवादका समन्वय है । सर्वेश्वरवादी गोपियाँ कृष्णके रूपको देखनेके लिए ही उद्भवमें तर्क-वितर्क करती हैं ।

सूफी कवियोंमें पैगम्बरी एश्वरवादके स्थानपर हिन्दीके सुनलमान सूफी कवियोंने भी सर्वेश्वरवादको स्वीकार किया। इनके सर्वेश्वरवादमें कविकी भावुकता और रहस्यवादीकी अनुभूति, दोनोंका सम्मिश्रण है। इन लोगोंने ईश्वरदृष्टिसे विमुक्त होनेवालोंकी दशाका नाम वियोग दिया और जिनकी सदा ईश्वरदृष्टि सर्वत्र रहती है, उनकी दशाको सयोग कहा है। इन कवियोंने प्रेमको ही ईश्वर-प्राप्तिका उपाय बताया है। यह प्रेम किनी धर्म-साधनासे सम्बन्धित नहीं है। शरीरत या वैधी भक्तिसे भिन्न यह तरीकात या सहज प्रेम है। नासारिक वस्तुओं और जीवोंके प्रति प्रेम रखना इसी प्रेमका प्रतीक है। पर यदि ईश्वरप्रेम नहीं है, तो फिर अन्य प्रेमसे अभिगताकी सम्भावना रहती है।

सूफियोंने ईश्वरको ही सर्वत्र जट तथा चेतनमें देखा। जायसीने अपनी ईश्वरदृष्टि 'पद्मावत'में इस प्रकार वर्णन किया है—'आपुहि आपु जो देखै चहा। आपुनि प्रभुत आपु न कहा ॥ सर्व जगन दरपन कै लेखा। आपुहि दरपन, आपुहि देखा ॥ आपुहि वन औ आपु पखेत। आपुहि नौजा आपु अहेत ॥ आपुहि पुहुप फूलि वन फूले। आपुहि भँवर वास रन भूले ॥ आपुहि बट घट महुँ सुप चाहे। आपुहि आपन रूप सगहे।' जायसीने जगतको दर्पण मानकर उसमें ईश्वरकी परछाई ही सर्वत्र देखी, ईश्वर ही जगत् है, वही दर्पण है, वही अपनेमें अपना प्रतिबिम्ब देखना है, 'आपुहि दरपन, आपुहि देखा'से यह स्पष्ट है।

सूफियोंका सर्वेश्वरवाद दार्शनिक न होकर भावात्मक और रहस्यात्मक है। इन कारण जहाँ एक ओर उन्होंने सर्वेश्वरवादका प्रतिपादन किया, वहाँ दूसरी ओर उन्होंने सृष्टिवादका आख्यान किया। यह विरोध है जो मिश्र करता है कि उनका सर्वेश्वरवाद रहस्यवाद या या कल्पनाजगत्की भावनामात्र था। काल्पनिक और भावात्मक होनेके कारण उसमें काव्यत्व और रहस्यात्मक होनेके कारण उसमें साधनाके विविध सोपान हैं। लगता है कि सूफियोंने सर्वेश्वरवादको अपनी साधनाके अन्तिम सोपानमें ही माना था, जिसमें नाहूत और नायतकी अद्वैतभावनाकी अनुभूति होती है।

सर्वेश्वरवादके प्रति अनेक आपत्तियाँ प्रस्तुत की जानी हैं—(क) इसमें व्यक्तिवादका कुछ भी स्थान नहीं है। मानव-व्यक्तित्व वस्तुतः अमत् है। सिर्फ एक ईश्वर ही सर्वत्र रहता है, सभी जीव अमत् हैं। यह अनुभवके विपरीत है। (ख) जगत्का भी इसमें कुछ अस्तित्व नहीं है। इनमें जगत्को माया या मिथ्या कहा जाता है। यह जगत्की वैज्ञानिक व्याख्या नहीं है। जगत्की वैज्ञानिक, विकासवादी व्याख्याका सर्वेश्वरवादमें विरोध है। (ग) नीतिकी दृष्टिसे सर्वेश्वरवाद नैतिकता, मानव-स्वतंत्रता, कर्मविपाक, सबका अपलाप करना है। इनमें धर्म-अधर्म, शुभ-अशुभ, कर्म-अकर्म, सब बराबर है। ईश्वर, जो अकेला ही है, इन सबसे परे है।

इन तीन आपत्तियोंको सर्वेश्वरवादियोंने झुलझानेका प्रयत्न किया है। पहलीके प्रति उनका उत्तर है कि सर्वेश्वरवादमें व्यक्तित्व और मानव-स्वतंत्रताका अपलाप

न होकर उनका गहरा अर्थ है। नायत लाहूत है, व्यक्ति ईश्वर है, इससे उसका व्यक्तित्व और गहरा हो जाता है। वह अपनेमें ही सब-कुछ पाता है। दूसरीके प्रति उनका उत्तर है कि जगत् भी तो ब्रह्म या ईश्वर है। अतः जगत्को मिथ्या कहना ही ठीक नहीं है, जगत्का वह रूप जो अल्प चिन्तन या अल्प भावुकतापर निर्भर है, वह अवश्य मिथ्या है, पर उसका जो रूप अनन्त चिन्तन और अनन्त भावुकतापर अवलम्बित है, वह नाश्वर्य ब्रह्म है।

तीसरी आपत्तिके प्रति सर्वेश्वरवादियोंका कहना है कि सर्वेश्वरवाद अनैतिक, अमामाजिक और अव्यावहारिक नहीं है, क्योंकि यदि हम सर्वत्र ईश्वरको ही देखें और माने तो हम अनुचित नहीं हैं। ईश्वरको सर्वविद्यमान मानकर कर्म करनेकी प्रेरणा मिलती है, सेवा करनेका पाठ मिलता है और सभीने प्रेम करनेकी इच्छा होती है। ईश्वरको यदि नीति, समाज और व्यवहारका हेतु बनाया जाय तो निःसन्देह इनका महत्त्व बढ़ेगा। जब ईश्वर शुभाशुभ, कर्माकर्म और धर्माधर्मसे परे कहा जाता है, तो उनका यह अर्थ नहीं है कि अनैतिकता और अव्यावहारिकताका पाठ या प्रचार होना चाहिये। सर्वेश्वरवादकी ठीक न समझनेके कारण सर्वेश्वरवादियोंके अनुयायियोंने सचमुच अनैतिकता, अप्रवाच, अमामाजिकता और अव्यावहारिकताको बढ़ाया था। तन्त्र, वज्रयान, नायपन्थ और सूफीमत इसके उदाहरण हैं, जिनमें कालांतरमें सर्वेश्वरवाद अनैतिक हो चला था। पर इससे सर्वेश्वरवादका दोष नहीं मिट्ट होता।

[महावक ग्रन्थ—(१) हिन्दीकाव्यमें निर्गुण-सम्प्रदाय पीताम्बरदत्त वदध्याल। (२) जायसी ग्रन्थावली रामचन्द्र शुद्ध। (३) फिलासफी ऑफ मुहीउद्दीन इब्नुल अरबी अफीफो।] —म० ला० पा०

सर्वोदय—सान्ध्यवाद वर्गमवर्षमें विश्वास करता है। उसके अनुसार समाजस्थ वर्ग प्रत्यक्ष अथवा परोक्षरूपमें, जानते या न जानते, सर्वत्र परस्पर नवपरत रहते हैं। इन मवर्षमें जो बलवान् पड़ता है वह निर्ल वर्गका शोषण करता है। सान्ध्यवाद शोषणका अन्त करनेके लिए वर्गोंका अन्त आवश्यक समझता है और वह वर्गोंका अन्त शोषक, पूँजीपति-वर्गपर शोषित, सर्वद्वारा-वर्गकी विजय कराकर करना चाहता है। गान्धीवादका सर्वोदय-सिद्धान्त इस वर्गमवर्षवादको नहीं मानता। वह सभी वर्गोंको सहयोगके लिए आहूत करता है। वह सबकी उन्नतिकी कामना करता है। अतः इस सिद्धान्तको सर्वोदय (सर्वका उदय) नाम दिया गया है।

गान्धीवादकी आदर्श समाज-व्यवस्था सर्वोदय समाज-व्यवस्था कही जानी है। गान्धी ने रामराज्य भी कहा करते थे। सर्वोदय-समाजमें स्वशासन, अर्थ-व्यवस्थाकी दृष्टिसे आत्मनिर्भर और छोटे-मोटे उद्योग-धन्धोंसे परिपूर्ण ग्रामोंका ही बाहुल्य होगा। नगरोंकी नख्या नगण्य होगी। उस समाजमें आर्थिक और राजनीतिक, दोनों प्रकारकी शक्तियाँ विकेंद्रित होंगी। गान्धीवाद व्यक्तिके जीवनमें राज्यके कमसे कम हस्तक्षेपका समर्थक है। उसकी दृष्टिमें राज्य-शक्ति वस्तुतः हिंसाका घनीभूत रूप है। वह सेना

और पुलिसको भी उतना आवश्यक नहीं समझता जितना कि अन्य लोग समझते हैं। सर्वोदय समाजमें पहले तो धनका असमान वितरण अपने-आप समाप्तप्राय हो जायगा और यदि कुछ धनी-मानी व्यक्ति होंगे भी तो वे अपने धनको समाजकी सम्पत्ति और अपनेको दृष्टी मानकर चलेगे। —ह० ना०

सलज्जरति-दे०—‘विश्रब्धनबोढा’।

सवैया-वर्णिक वृत्तोंमें २२ से २६ अक्षरके चरणवाले जाति-छन्दोंको सामूहिक रूपसे हिन्दीमें सवैया कहनेकी परम्परा है। इस प्रकार सामान्य जाति-वृत्तोंसे बड़े और वर्णिक दण्टकोंमें छोटे छन्दको सवैया समझा जा सकता है। कवित्त घनाक्षरीके समान ही हिन्दी रीतिकालमें विभिन्न प्रकारके सवैया प्रचलित रहे हैं। मस्कृतमें ये समस्त भेद वृत्तात्मक हैं। परन्तु कुछ विद्वान् हिन्दीके सवैयाको मुक्तक वर्णिकके रूपमें समझते हैं। जानकीनाथ सिंहने अपने खोज-निबन्ध ‘दि कण्ट्रीव्यूशन ऑफ हिन्दी पोयट्स टु प्राजेडी’ के चौथे प्रकरणमें इस विषयपर विस्तारमें विचार किया है, और उनका मत है कि कवियोंने सवैयाको वर्णिक सम-वृत्त रूपमें लिया है। उममें लयके साथ गुरु मात्राका जो लघु उच्चारण किया जाता है, वह हिन्दीकी सामान्य प्रवृत्ति है। इसके ह्रस्व एं और ओ के उच्चारणके लिए लिपिचिह्नका अभाव भी है (अप्र० नि०से)। परन्तु हिन्दीमें मात्रिक छन्दोंके व्यापक प्रयोगके बीच प्रयुक्त इस वर्णिक छन्दपर उनका प्रभाव अवश्य पड़ा है। जिम प्रकार कवित्त एक विशेष लयपर चलता है उमी प्रकार सवैया भी लय-मूलक ही है।

रीतिकालकी मुक्तक शैलीमें कवित्त और सवैयाका महत्त्वपूर्ण योग है। वैम भक्तिकालमें ही इन दोनों छन्दोंकी प्रतिष्ठा हो चुकी थी और तुलसी जैसे प्रमुख कविने अपनी ‘कवितावली’की रचना इन्हीं दो छन्दोंमें प्रधानतः की है। भगणात्मक, जगणात्मक तथा सगणात्मक सवैयाकी लय क्षिप्र गतिसे चलती है और यगण, तगण तथा रगणात्मक सवैयाकी लय मन्द गति होती है। इनकी लयके साथ वस्तुस्थिति तथा भावस्थितिके चित्र बहुत सफलतापूर्वक अंकित होते हैं। यह छन्द मुक्तक प्रकृतिके बहुत अनुकूल है। यह छन्द शृंगार रस तथा भक्ति-भावनाकी अभिव्यक्तिके लिए बहुत उत्कृष्ट रूपमें प्रयुक्त हुआ है। रीतिकालीन कवियोंने शृंगार रसके विभिन्न अंगों, विभाव, अनुभाव, आलम्बन, उद्दीपन, संचारी, नायक-नायिका-भेद आदिके लिए इनका चित्रात्मक तथा भावात्मक प्रयोग किया है। रसखान, घनानन्द, आलम जैसे प्रेमी-भक्त कवियोंने भक्ति भावनाके उद्देग तथा आवेगकी सफल अभिव्यक्ति सवैयामें की है। भूषणने वीर रसके लिए इस छन्दका प्रयोग किया है, पर वीर रस इसकी प्रकृतिके बहुत अनुकूल नहीं है। आधुनिक कवियोंमें हरिश्चन्द्र, लक्ष्मण सिंह, नाथूराम ‘जकर’ आदिने इनका सुन्दर प्रयोग किया है। जगदीश गुप्तने इस छन्दमें आधुनिक लक्षणा शक्तिका समावेश किया है।

१ उपजाति सवैया—इसका प्रचलन रहा है। सम्भवतः उपजाति सवैया तुलसीकी प्रतिभाका परिणाम है। सर्व-प्रथम तुलसीने ‘कवितावली’में इसका प्रयोग किया है।

उपजातिका अर्थ है जिसमें दो भिन्न सवैया एक साथ प्रयुक्त हुए हों। केशवदासने भी इस दिशामें प्रयोग किये हैं।

२ मत्तगयन्द सुन्दरी—ये दोनों सवैया कई प्रकारसे एक साथ प्रयुक्त हुए हैं। तुलसीने इसका सबसे अधिक प्रयोग किया है। केशव तथा रसखानने उनका अनुसरण किया है। प्रथम पद मत्तगयन्दका (७ भ०+ग०)—‘या लकुटी अरु कामरियापर राज तिहूँ पुरको तजि टारौं।’, तीसरा पद सुन्दरी (८ स०+ग०)—‘रसखानि कवौं इन आँखिनते, ब्रजके वन वाग तबाग निहारौं।’ (रसखान)।

मदिरा-दुर्मिल—तुलसीने एक पद मदिराका रसकर शेष दुर्मिलके पद रखे हैं। केशवने भी इसका अनुसरण किया है। पहला मदिराका पद (७ भ०+ग०)—‘ठाढे हैं नौ द्रुम डार गहे, धनु काँधे धरे कर मायक लै।’ तथा दूसरा दुर्मिलका पद (८ स०)—‘भिकरी भृकुटी बहरी अँखियाँ, अनमोल कपोलनकी छवि है।’ (कविता० २)।

इनके अतिरिक्त मत्तगयन्द-वाम और वाम सुन्दरीके विभिन्न उपजाति तुलसीकी ‘कवितावली’में तथा केशवकी ‘रसिकप्रिया’में मिलते हैं। वस्तुतः इस प्रकारके प्रयोग कवियोंने भाव-चित्रणमें अधिक सौन्दर्य तथा चमत्कार उत्पन्न करनेकी दृष्टिसे किया है (जानकीनाथ सिंह क० हि० पो० प्रो० अप्र० धी०)।

१ मदिरा सवैया—७ भगण (॥१॥)+गुरुसे यह छन्द बनता है, १०, १२ वर्णोंपर यति होती है। केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है। ‘सिन्धु तर्यो उनको बनरा, तुम पे धनु-रेख गयी न तरौ।’ (रा० च० १६ १२)। ‘ठाढे हैं नौ द्रुम डार गहे, धनु काँधे धरे, कर सायक ले।’ (कविता० २ १३)।

२ मत्तगयन्द सवैया—२३ वर्णोंका छन्द है, जिसमें सात भगण (॥१॥) और दो गुरुओंका योग होता है। नरोत्तमदास, तुलसी, केशव, भूषण, मतिराम, घनानन्द, भारतेन्दु, हितैषी, सनेही, अनूप आदिने इसका प्रयोग किया है। ‘केशव गाधिके नन्द हमें वह ज्योति सो मूर्तिवन्त दिखायी।’ (रा० च० ६ १८)। ‘कौटो सबौं जुरतों भर पेठ न चाहत हों दधि दूध मिठैती।’ (सु० च० नरोत्तमदास)। ‘धूलिमें लोटना था जिनको उनको सुख-सम्पति लूटते देखा।’ (कुणाल अनूप)।

३ सुमुखि सवैया—सात जगण और लघु-गुरुसे यह छन्द बनता है, ११, १२ वर्णोंपर यति होती है। मदिरा सवैयाके आदिमें लघु वर्ण जोड़नेसे यह छन्द बनता है। ‘सखीन सों देत उराहनो नित्य, सो चित्त सँकोच सने लहिये।’ (दिव श० र० प्र० १० पृ० १५०)। ‘अनन्य हिमाशु, सदा तरुणीजनकी परिरम्भण झीतलता।’ (चन्द्राकर)।

४ दुर्मिल सवैया—इसमें २४ वर्ण होते हैं, जो आठ सगणों (॥५॥)से बनते हैं और १२, १२ वर्णोंपर यति होती है, अन्त सम तुकान्त ललितान्त्यानुप्रास होता है। यह छन्द तोटक वृत्तका दुगुना है। इसका प्रयोग केशव (रा० च०), तुलसी (कविता०)से लेकर रीतिकाल तथा आधुनिक कवियोंतकने किया है। ‘जल हू थल हू परिपूरण श्री निमिके कुल अद्भुत जोति जगे।’ (रा० च० ५



२२) । 'अवबेसके द्वारे सकारे गयी सुत गोदमें भूपति लै निकले ।' (कविता० . १) । 'सखि, नील नभस्सरने उतरा, यह हस अहा तिरता-तिरता ।' (साकेत . ०) ।

५ किरिटी सवैया—आठ भगणोंसे यह छन्द बनता है । तुलसी, केशव, देव और दासने इस छन्दका प्रयोग किया है । इसमें १२, १० वर्षोंपर यति होती है । 'जानकी-जीवनको जन है जरि जाउ सो जीह जो जांचत औरहि ।' (कविता० . ७ . २६) । 'तोरथो सरासन नकरको जेहि सोऽव कहा तुव लक न तोरहि ।' (रा० च० . १५ . ७) । 'असवली जनन्यौ जदुवस, सुजान्यौ जमोमति वस-कथा सुनि ।' (देव ग्र० २०० . ५ वीर-अद्भुत) ।

६ गंगो०क या लक्ष्मी सवैया—आठ रगणोंसे यह छन्द बनता है । केशव, दास, द्विजदत्त द्विजेन्द्रने इसका प्रयोग किया है । दामने इसका नाम लक्ष्मी दिया है, केशवने 'मत्तमातगलीलाकर ।' 'दास हौं कान्ह दासी विना मोल की, छौंड़ि दोन्खौं सबै बस वमावरो ।' (मिखारीदास ग्र० पृ० २४४) । 'राम राजानके राज आवे यहाँ, धाम तेरे महाभाग जागे अबै ।' (रा०-च० १६ ०) । 'हा गिरी, री अरी, हा मरी, री अरी, बोलि लागी गले राधिका ब्यामके ।' (द्विजदत्त द्विजेन्द्र) ।

७ मुक्तहरा सवैया—इसमें ८ जगण होते हैं । मत्तगयन्द-के आदि-अन्तमें एक एक लघुवर्ण जोड़नेसे यह छन्द बनता है, ११, १३ वर्षोंपर यति होती है । देव, दास तथा सत्यनारायणने इसका प्रयोग किया है । 'दिना ठस जीवन जीवन री, मरिये पचि होइ, जुपै मरिवे न ।' (देव . ग्र० २० प्र० ४ शान्त) । 'सुलच्छन राजनके सो सुहाई अनोरि अकृत्रिम सुन्दरताई ।' (सत्यनारायण) ।

८ वाम सवैया—मजरी, माधवी या मकरन्द इसके अन्य नाम हैं । यह २४ वर्षोंका छन्द है, जो मात जगणों और एक यगणके योगसे बनता है । मत्तगयन्दके आदिमें लघु वर्ण जोड़नेसे यह छन्द बन जाता है । केशव और दामने इसका प्रयोग किया है । केशवने मकरन्द, देवने माधवी, दामने मजरी और भानुने वाम नाम दिया है । 'नवै नव ग्रीव एके गति केशव बालक ते मँग ही मँग खेली ।' (रा०च० २४ ११) । 'कहे किन आजु कहा भयो तोहि, कहा कहि कान्ह कहा कहि तोसो ।' (देव श० २० पृ० १५२) । 'वमन्तमे आज वने वज्रराज सपल्लव लाल छरी वर हाथे ।' (मिखारीदास ग्र० पृ० २४६) ।

९ अरमात सवैया—यह २४ वर्षोंका छन्द ७ भगणों और रगणके योगसे बनता है । देव और दासने इस छन्दका प्रयोग किया है । 'राधिकाकी रसरगकी दीपति, मग नहेली हँसी हहराईके ।' (देव श० २० पृ० ३८, हास्य) । 'नात धरीहुँ नहीं बिलगात, लजात ओ वात गुने मुनकात है ।' (मिखारीदास ग्र० पृ० २४७) ।

१० मुन्दरी सवैया—यह छन्द २५ वर्षोंका है । इसमें आठ सगणों और गुरुका योग होता है । इसका दूसरा नाम माधवी है । केशवने इसे मुन्दरी और दासने माधवी नाम दिया है । केशव (रा०च०), तुलसी (कविता०), अनूप (कुणाल), दिनकर (कुरुक्षेत्र)ने इस छन्दका प्रयोग

किया है । 'वर मारिये मोहि विना पग धोये हों नाथ न नाव चढाईहो जू ।' (कविता० २ . ६) । 'सब भूतल भूधर हाले अचानक आह भरत्यके दुन्दुभि वाजे ।' (रा०च० १० . १४) । 'पलकै अरुने, अलकै अरु नैन लुटी अलकै, छलकै लर मोती ।' (देव श० २० . १०) । 'विनु पण्डित ग्रन्थ प्रकाश नहीं, विन ग्रन्थ न पावत पण्डित भा है ।' (मिखारीदास ग्र० . पृ० २४६) ।—'मनुके यह पुत्र निराश न हों, नव धर्म-प्रदीप अवश्य जलेगा ।' (दिनकर कुरुक्षेत्र) ।

११ अरविन्द सवैया—आठ सगण और लघुके योगसे यह छन्द बनता है । १२, १३ वर्षोंपर यति होती है और चारों चरणोंमें ललितान्त्यानुप्रास होता है । 'अधिरात अंधारको मेघ छटा, घुमडी छुटि बिजु छटा चहुँ ओर ।' (देव . श० २० . पृ० १०, १५४) । 'कुछ और नहीं युग लोचनोंमें, प्रतिबिम्बित है अनुराग अमन्द ।' (चन्द्राकर) ।

१२ मानिनी सवैया—यह २३ वर्षोंका छन्द है । ७ जगणों और लघु-गुरुके योगसे छन्द बनता है । वाम सवैयाका अन्तिम वर्ण न्यून करनेसे या दुमिलका प्रथम लघु वर्ण न्यून करनेसे यह छन्द बनता है । तुलसी और दामने इसका प्रयोग किया है । 'प्रफुल्लित दाम वसन्त कि फौज सिलीमुख भीर देखावति है ।' (मिखारीदास ग्र० पृ० २४४) । 'कहा भव भीर पडी तेहि धौं, बिचरै धरनी तिनमो तिन तोरे ।' (कविता० . ६ . ४९) ।

१३ महाभुजंगप्रयात सवैया—यह २४ वर्षोंका छन्द है, जो आठ यगणोंसे बनता है । यह भुजंगप्रयातका दुगुना छन्द है । इसमें १२, १२ वर्षोंपर यति होती है । 'रहे बैठि न्यारी घटा देखि कारी, विहारी विहारी विहारी ररै जू ।' (मिखारीदास ग्र० पृ० २४४) ।

१४ सुखी सवैया—यह नवीन सवैया ८ सगण+लघु-गुरुसे बनता है, १२, १४ वर्षोंपर यति होती है । सुख सवैया ८स+२ लके अन्तिम वर्णोंको दीर्घ करनेसे यह छन्द बनता है । 'कुछके अपमानके साथ पितामह, विश्व विनाशक युद्धको तोलिये ।' (दिनकर कुरुक्षेत्र) । —पु० शु० सहचरभिन्न-दे०—'अर्थ-दीप', चौदहवाँ ।

सहज-सिद्धों, नाथों तथा सन्तोंमें ममान रूपसे सहज शब्दका महत्त्व है, यद्यपि इसको एक ही अर्थमें समीने प्रयुक्त नहीं किया है । सिद्धोंने सहज शब्दको जितना महत्त्व दिया है उसके कारण यह धारणा होती है कि सम्भवत वज्रयानसे पृथक् इनका मत सहजयान है, जो अनुष्ठानों और गुह्य माधनाओंमें रहित है, किन्तु यह धारणा भ्रान्त है (दे०—'वज्रयान') ।

इस सहजकी कल्पनाका मूल उद्गम क्या है, इसके विषयमें एक अत्यन्त रोचक, किन्तु विचारणीय मत प्रबोधचन्द्र वागचीका है । वे इसे 'ताओ'का अनुवाद मानते हैं, जो प्राचीन चीनी धर्मका मूल सिद्धान्त है । ताओ-साधनाकी बहुत सी पद्धतियाँ, शब्दावली और सिद्धियाँ बौद्ध तर्कोंमें बहुत मिलती-जुलती हैं । कुछ दक्षिणभारतीय अनुष्ठानियाँ यह मानती हैं कि ईसासे पहले ही कोई 'मोग' नामक चीनी आचार्य दक्षिणभारतमें आया और तिनेबेलीके

सिद्धकूट पर्वतपर रहने लगा। वह भी कायाकी अमरताका उपदेश देता था और गुह्य साधनाएँ करता था। किन्तु इन किम्बदन्तियोंके आधारपर किसी भी प्रामाणिक निर्णयपर नहीं पहुँचा जा सकता था। 'विष्णुपुराण'(लगभग ४०० ई०)में अवश्य सहजा-सिद्धिका उल्लेख है जिसे स्वाभाविक सिद्धि भी कहा गया है। बल्लभदेवके एक कामरूपवाले शिलालेखमें भी इसी अर्थमें सहजका उल्लेख है। यह शिलालेख १२वीं शताब्दीका है। इससे इतना तो अवश्य अनुमान होता है कि बौद्धोंके अतिरिक्त भी कोई चिन्तन-परम्परा चली आ रही थी, जो सहज जीवनपद्धतिपर बल देती थी, जिसका सम्भवतः वैष्णवोंसे अधिक निकटका सम्बन्ध था। बौद्धोंने जब इस शब्दको स्वीकार किया तो इसके प्रशोषण-युगनद्ध-परक अर्थ लिये। सहज वह परम तत्त्व है, जो प्रज्ञा और उपायके सहगमनसे उत्पन्न होता है, उसीके आधारपर सहज-काया, सहज-सुन्दरी, सहज-नौका, सहजानन्द आदिकी कल्पना की गयी। किन्तु यह केवल बौद्धोंने नहीं किया था। लगता है, कई तान्त्रिक पद्धतियोंने 'सहज' शब्दको स्वीकार कर उसे नये गुह्य अर्थ दे दिये थे। मत्स्येन्द्रनाथके 'योगिनी-कौल मार्ग'में भी सहजसे स्वाभाविक प्रवृत्तिमूलक मार्गके अतिरिक्त ऐसी साधनाका अर्थ लिया जाने लगा, जिसमें स्त्रीतत्त्व और पुरुषतत्त्वका मिलन सम्पन्न हो। 'योगिनी-कौल-मार्ग'का नाथ-पन्थसे काफी निकटसे सम्बन्ध रहा है। नाथ-पन्थमें भी शक्ति और शिवका मिलन नाद और बिन्दुके मिलनके रूपमें माना जाता रहा है। किन्तु इसमें सन्देह नहीं कि सिद्धोंके पूर्व बौद्ध-परम्परामें सहज शब्दका प्रयोग नहीं मिलता है।

सम्भवतः इसका एक कारण यह भी है कि शून्य और करुणा, ये दोनों एक-दूसरेके अभावमें साम्यकी एकागी बना देते थे। दोनोंके ऐक्यका घोटक 'सहज' शब्द वस्तुतः अधिक गहरा अर्थ दे सकनेमें समर्थ था। प्रज्ञा और उपाय, शून्य और करुणाका सहगमन ही प्रमुख प्रणाली है और वही सहज तत्त्व है।

नाथपन्थी साहित्यमें भी सहजको परम तत्त्वके रूपमें ग्रहण किया गया है। 'ए ही पाँचों तत्त वाबू सहज समान' (गोरखवानी)। दुविधा मिटाकर सहज स्वभावमें रहनेका उपदेश है। गोरखनाथ सहज तत्त्वके व्यापारी बताये गये हैं। सहजको परम पद निर्वाण बताया गया है और 'ठवकि न चलवा, हवकि न बोलिवा, धीरे धरिवा पाँव, गरव न करिवा। महजे रहिवा' को माधकका आदर्श आचरण माना गया।

यह 'सहज रहिवा' या सहज रहनि वस्तुतः सन्तोंमें बहुत प्रमुख हो गयी। वैसे सन्तोंसे भी परम तत्त्वके रूपमें, स्वभावके रूपमें, समाधिके रूपमें सहजका निरन्तर उल्लेख मिलता है, किन्तु उसके तान्त्रिक अर्थको सन्तोंने कहाँ भी नहीं स्वीकार किया, वे उसे पूर्णतः भूल चुके थे। वैसे तो सिद्धोंमें भी साधनाकी एक अवस्था ऐसी आती थी जब वे कहते थे कि 'एकु न विजुइ सन्तण मन्त, निअ धरिणी लइ कोलि करन्त।' या वे मानते थे—'मणह भअवा, खसम भअवइ, दिवा रात्ति सहज राहिअइ।' (दोहाकोष—तिलोपा)। किन्तु यह महामुद्राकी साधना कर

लेनेके बादकी वह स्थिति है जब साधकको आचारकी समस्त स्वतन्त्रता प्राप्त हो जाती है। सन्तोंमें सहज रहनिका और भी निर्मल और भावात्मक स्वरूप है। वे उसे उस वैष्णव अर्थमें ग्रहण करते हैं जहाँ सभी कर्मोंको कृष्णार्पण कर सहज जीवननिर्वाह किया जाता है। कबीरने जब कहा है कि 'सन्तों सहज समाधि भली', तब उन्होंने सहज समाधिसे न प्रज्ञा और उपायके समागमका संकेत किया है, न नाद और बिन्दुके मिलनका, उन्होंने केवल समस्त बाह्य आढम्बरोंसे रहित, सरल, भावपूर्ण जीवन-निर्वाहके अर्थमें प्रयोग किया है। वैसे तो नाथोंमें भी सहज-रहनीका उल्लेख है, पर कबीरमें सहज रहनीका प्रमुख आधार है हरिभक्ति और प्रभुके प्रति भावात्मक अर्पण। नाथपन्थी धारणामें इसका अभाव है।

किन्तु परवर्ती कबीरपन्थी साहित्यमें इस सहजकी कल्पनाका प्रचुर दुरुपयोग हुआ है। उसमें सहजको ब्रह्म बताया गया है, जिससे पाँच ब्रह्म उत्पन्न हुए हैं। फिर सहज श्रुति, सहजाकुर, सहज द्वीप आदिकी कल्पनाएँ की गयीं। अन्तमें सहजका हास भी मिलता है, जब सहजकी घटाकर मायाशवलित निरजन मान लिया गया और अन्तमें धर्म-सम्प्रदायका कर्मकाय ही मान लिया गया। (विस्तारके लिए दे०—सिद्ध साहित्य धर्मवीर भारती।) —ध०वी०भा०

सहजयान-दे०—'वज्रयान'।

सहज-रहनी-दे०—'सहज'।

सहज शून्य-दे०—'शून्य'।

सहज समाधि-दे०—'सहज'।

सहज सिद्धि-दे०—'सहज'।

सहज सुन्दरी-दे०—'महामुद्रा'।

सहज स्वभाव-दे०—'सहज'।

सहजानन्द-दे०—'चार आनन्द'।

सहजिया-सहजयानी साधनाओंमें प्रभावित कई छोटी-छोटी धर्म-साधनाएँ पूर्वी भारतमें विद्यमान हैं, जो सहजिया कहलाती हैं, किन्तु प्रमुख सहजिया धारा समस्त बौद्ध प्रभावोंको ग्रहण करके अब वैष्णवताको स्वीकार कर चुकी है। यह संक्रमण कब हुआ और किस प्रकार हुआ, यह तो अभी खोजका विषय है, किन्तु कई विद्वानोंका मत है कि किसी न-किसी रूपमें तान्त्रिक पद्धतिका व्यापक प्रभाव वैष्णव धर्मके उस रूपपर पड़ा है जो पूर्वी भारतमें प्रचारित हुआ। सहजिया सम्प्रदायवालोंका तो यह कथन है कि जयदेव, विद्यापति और चण्डीदास आदि वैष्णव, विमर्श और रूपसनातन, स्वरूप, दामोदर, जीवगोस्वामी आदि वैष्णव आचार्य सभी किसी न-किसी रूपमें मुद्रा-मैथुन-युक्त सहज-साधनामें प्रवृत्त हो चुके हैं। सहजियोंके पदोंका अध्ययन करनेसे प्रतीत होता है कि इनपर बौद्ध और हिन्दू तान्त्रिकोंका स्पष्ट प्रभाव है, किन्तु धीरे धीरे इनके पदोंमें प्रगीत प्रेमतत्त्व अधिक भावात्मक होता गया है, गुह्य तान्त्रिक अनुष्ठानोंसे मुक्त होता हुआ हृदयकी सहज वृत्तियोंके स्फुरणको अधिक महत्त्व देने लगा है। किन्तु साथ ही यह भी स्मरणीय है कि स्वतः सहजयानी सिद्धोंमें यह प्रवृत्ति पायी जाती थी और सन्तोंके साहित्यमें तो इसका पूर्ण विकास मिलता है। किन्तु इनके और

सन्तोंके साहित्यमें अन्तर यह है कि ये कृष्णको अपना उपास्य मानते हैं, लीलामें विश्वास करते हैं और परकीया प्रेमको अधिक महत्त्व देते हैं।

लीलाके सम्बन्धमें चैतन्य महाप्रभुने राधा-भावको अधिक महत्त्व दिया था जब कि उनके पूर्ववर्ती और सम-कालीन अन्य भक्त-कवि और साधक सखी-भावको स्वीकार करते थे। जहाँतक सहजिया साधकोंका प्रश्न है, वे न केवल सखी-भावसे राधा और कृष्णकी प्रेम-लीलाओंका गायन करने हैं वरन् यह भी विश्वास करते हैं कि लौकिक पुरुष और नारीकी प्रेम-लीलामें भी राधा कृष्णके अलौकिक प्रेमकी अभिव्यक्ति होती है। इसके लिए वे रूप-लीला और स्वरूप-लीलाके सिद्धान्तका आधार लेते हैं। उनका कहना यह है कि प्रत्येक मनुष्यके अन्दर कृष्ण विद्यमान है और प्रत्येक नारीमें राधा। लौकिक नाम और आचरणवाला उमका व्यक्तित्व 'रूप' है और कृष्णकी स्वतः जो प्राकृत लीला थी, वह उनकी रूप-लीला थी और अप्राकृत लीला स्वरूप लीला थी। इसी दृष्टिमें वे वृन्दावनके तीन रूप मानते थे—वन-वृन्दावन, मन वृन्दावन, नित्य वृन्दावन। नित्य-वृन्दावनमें कृष्ण और राधा, पुरुष और प्रकृति या रस और रतिके रूपमें नित्य विहार करते हैं।

वैष्णव सहजिया साधनाकी मुख्य प्रक्रिया है 'आरोप'। इसमें 'रूप'पर 'स्वत्प'का आरोप कर भाव-साधना की जाती है, किन्तु इसमें रूपका निषेध नहीं होता बल्कि रूपके बिना स्वरूपका साक्षात्कार ही नहीं हो सकता। इसीलिए वे लौकिक और अलौकिक प्रेममें कोई विमानक रेखा नहीं खींचते। (दे०—'पोस्टचैतन्य सहजिया कल्ट' मणीन्द्रमोहन बसु। आम्बक्योर रेल्जिज कल्डम : अग्निभूषणदास गुप्त)। —ध० वी० भा०

सहजिया संप्रदाय—'सहजिया'में ढाल पड़नेवाले 'सहज' शब्दका व्युत्पत्तिमूलक अर्थ ('सह जायते इति सहज' के आधारपर) जन्मके साथ-साथ उत्पन्न होनेवाला तथा इसी कारण किसी भी पदार्थका अपना नैसर्गिक रूप हुआ करता है, किन्तु पारिभाषिक दृष्टिमें इच्छा प्रयोग उस अनिवर्चनीय स्थितिके लिए किया गया मिलता है, जिसे 'निर्वाण'की संज्ञा दी जाती है और इसी प्रकार यह परम तत्त्वके स्वरूपका बोधक भी समझा जाता है। अतएव 'सहजिया' शब्दमें अभिप्राय उन लोगोंका है, जो ऐसे 'सहज'में आस्था रखते हैं और नवसुख 'सहजिया संप्रदाय' भी ऐसे व्यक्तियोंके किसी समुदायविशेषको ही कह सकते हैं। 'निर्वाण'की दशा, जिने गौतम बुद्धने मानवजीवनके लिए चरम लक्ष्य निर्धारित किया था, समय पाकर विभिन्न नामों द्वारा अभिहित होनी आयी। कभी इसे उनके अनुयायियोंने 'तथता' कहा, तो कभी 'शून्य'का नाम दिया और फिर इसे ही उन्होंने क्रमशः 'विशुद्धिमात्रता', 'महासुख' तथा 'वज्रधातु' एवं 'वज्रसत्त्व' भी ठहराया। उन्में 'वज्र' नाम देनेवाले लोगोंके समुदायको 'वज्रयान' कहा गया और फिर उन्की 'महज'के रूपमें कल्पित करनेवालोंके वर्गको 'सहजयान' बतलाया गया। इस 'महज'को बौद्ध सिद्धोंने 'सहजानन्द' अथवा 'सहजसुख' शब्दों द्वारा भी व्यक्त किया है और उन्की स्थितिको 'प्रज्ञा' एवं 'उपाय'की

समरसतामें निहित समझा है। इनका कहना था कि जो कुछ ब्रह्माण्डमें है, वह सभी पिण्ड या शरीरमें भी है और इसीलिए जिस प्रकार शैव तान्त्रिकोंने मानव-शरीरके अन्तर्गत शीर्षस्थ 'सहज्वार'में 'शिव'की तथा 'मूलाधार'में 'शक्ति'की कल्पना की थी, उसी प्रकार उन्होंने भी क्रमशः 'प्रज्ञा' एवं 'उपाय'को स्थान दिया। परन्तु शैव तान्त्रिकोंने जहाँ 'शक्ति' एवं 'शिव'के मिलनकी अनुभूतिको अन्त-साधना द्वारा ही साध्य माना था, वहाँ इन बौद्ध तान्त्रिकोंने 'उपाय' तथा 'प्रज्ञा'को समरसताके लिए एक ऐसी बाह्य-साधनाकी भी आवश्यकता बतलायी, जिसमें साधक अपने लक्ष्यकी प्राप्तिके लिए किसी 'मुद्रा'के साधन यौन सम्बन्ध भी स्थापित कर सकता था। 'मुद्राएँ' प्रायः नीच लुलोत्पन्न स्त्रियाँ हुआ करती थीं और उनके प्रति सहज प्रेमकी अभिवृद्धिके समानान्तर 'प्रज्ञा' एवं 'उपाय'का उत्तरोत्तर मिलता जाना भी सम्भव समझा जाता था, परन्तु वज्रयानियों एवं सहजयानियोंने पीछे अन्त साधनाके प्रति उपेक्षा प्रदर्शित की और उनकी साधना बाह्य मुद्रा-साधना-तक ही सीमित रहने लगी।

ऐसे साधकोंका प्रमुख कार्यक्षेत्र बंगाल, विहार एवं उड़ीसाके प्रान्तोंमें था, जहाँ बौद्ध धर्मका अस्तित्व ग्यारहवीं शताब्दीतक बना रहा और बौद्ध सिद्धों द्वारा अधिकतर सर्वसाधारणमें ही प्रचार किये जानेके कारण ऐसी साधनाका प्रभाव वहाँके समाजपर भी बिना पड़े नहीं रह सका। फलतः बौद्ध धर्मके वहाँने अपने रूपोंमें प्रायः लुप्त हो जानेपर भी उसने निर्मित हो गये वानावरणमें अधिक परिवर्तन नहीं लाया जा सका और उस कालतक प्रचलित वैष्णव-संप्रदायके कनिषय अनुयायियोंकी रचनाओंमें उक्त 'प्रज्ञा' एवं 'उपाय'के मिलनका ही एक रूपान्तर उनकी राधा एवं कृष्णके अलौकिक प्रेमभावकी अभिव्यक्तिमें भी ढीख पड़ा। किन्तु बौद्ध सिद्ध जहाँ 'प्रज्ञा' एवं 'उपाय'के मिलनकी समरसताका मन्त्र भी अनुसर करते जान पड़ते थे, वहाँ वैष्णवोंने राधा एवं कृष्णकी 'केलिको केवल दूरमें प्रत्यक्ष कर आनन्दित होना अमीष्ट माना और उसे अपने सुन्दर काव्योंका विषय भी बनाया। 'गीतगोविन्द'के रचयिता प्रसिद्ध कवि जयदेव तथा मैथिल कवि विद्यापतिने अपनी कविताओंमें इसी नियमका अनुसरण किया और इन्होंने मिट्टोंके 'सहज'को भी कोई महत्त्व नहीं दिया। 'सहज'की चर्चा एवं व्याख्या करनेवाले बँगला कवि चण्डीदाम हुप, जिन्हें इसी कारण एक प्रमुख 'वैष्णव सहजिया'के रूपमें भी स्वीकार किया जाता है। इन्होंने न केवल राधा एवं कृष्णकी केलिको कुछ भिन्न दृष्टिसे देखा, अपितु इन्होंने अपने जीवनतकको बौद्ध सहजयानियोंके ही आदर्शानुसार ढाल दिया। इन्होंने किसी 'रामी' नामकी रजकी (धोविन)की प्रेमपात्रीके रूपमें स्वीकार कर उन्में सहजयानियोंकी जैनी 'मुद्रा' बना डाला। उनका न्यूनाधिक अनुसरण करनेवाले लोगोंकी मत्स्यामें क्रमशः इतनी वृद्धि होती चली गयी कि बौद्ध सिद्धोंके 'सहजयान'की मूर्ति वैष्णव धर्मके अनुयायियोंका भी एक 'सहजिया संप्रदाय' चल निकला और उन्में कवि जयदेव तथा विद्यापतिके शुद्ध वैष्णव संप्रदायमें पृथक् समझा जाने लगा।

इन वैष्णव 'सहजिया' लोगोंकी बहुत-सी बातें बौद्ध सहजयानियोंसे मिलती-जुलती थीं, किन्तु इनकी कुछ अपनी विशेषताएँ भी थीं। इनका 'सहज' सहजयानियोंके ही जैसा अनिर्वचनीय था, किन्तु उसकी व्याख्या करते समय ये उभे विशुद्ध प्रेम जैसा रूप दे दिया करते थे। इनका कहना था कि श्रीकृष्णका, परम तत्त्व होते हुए भी, बिना अपने नैसर्गिक प्रेमकी अभित शक्तिस्वरूपिणी राधाके रहना असम्भव है। राधा उनमें स्वभावतः निहित रहा करती है जिस कारण उन दोनोंके क्षणिक वियोगकी कल्पना भी उनकी नित्यलीलाकी ही दृष्टिमें की जा सकती है, जिस कारण उसमें उनका 'स्वरूप' आध्यात्मिक तत्त्वके रूपमें वर्तमान है और इसी प्रकार उसमें भौतिक तत्त्वकी भी स्थान प्राप्त है, जिसे 'रूप'का नाम दिया जा सकता है तथा इसीलिए रूपके ऊपर 'स्वरूप'का 'आरोप' करना ही अपने पार्थिव प्रेमकी अपार्थिवता प्रदान कर देना है। इनके अनुसार किसी भगवान्‌के प्रति आध्यात्मिक प्रेमका प्रदर्शन आवश्यक नहीं है, क्योंकि उसका अनुभव प्रत्येक व्यक्ति अपने भीतर ही कर लेनेमें समर्थ है। मानव-जीवन इस विश्वमें नवमे ढेडी देन है और 'मानुष' (मनुष्य)का स्थान यहाँ सभी पदार्थोंमें कहीं ऊँचा है। सहजिया वैष्णव प्रेमभावमें उत्कर्ष लानेके लिए किसी साधकका परकीयाके मसर्गमें रहना अत्यन्त आवश्यक मानते हैं, परन्तु परकीयाके भी 'मुख्य' एवं 'मजरी' नामक दो भेद करते दीख पड़ते हैं। वास्तवमें इनकी 'मजरी' ही सहजयानियोंकी 'मुद्रा' है, जिसका सविधि पूजन करके साधक अपनी सुपुष्पा नाडीको क्रमशः जागरित कर, दिव्य शक्ति उपलब्ध कर सकता है। 'मुख्य' परकीया वह 'अन्तरंग' शक्ति है, जिसकी साधनामें परमात्मतत्त्वका ज्ञान प्राप्त कर उसके प्रति पूर्ण समर्पण कर देना पड़ता है।

प्रेमभावकी शुद्धता एवं गम्भीरताकी दृष्टिसे वैष्णव सहजिया लोगोंकी तुलना सूफियोंके साथ की जा सकती है। सूफी लोग भी इन सहजिया वैष्णवोंकी भाँति ईश्वरीय प्रेम- (इश्क हकीकी)की प्राप्तिके लिए पार्थिव प्रेम (इश्क मजाजी)- की साधना आवश्यक समझते थे और इस बातको प्रेम-गाथाओं द्वारा उदाहृत भी किया करते थे, जिसका इनके यहाँ कोई महत्त्व नहीं था, क्योंकि पार्थिव प्रेमकी साधना ये लोग स्वयं परकीयाके साथ कर लेते थे। सूफियोंकी प्रेम-साधनाका यह दृग वस्तुतः व्याख्यात्मकमात्र ही था, जहाँ सहजिया वैष्णव उसे तान्त्रिकोंकी भाँति स्वयं पूरा भी कर लेते थे। इसके निवाय सूफियोंका प्रेम जहाँ सीधे ईश्वरके प्रति प्रदर्शित समझा जा सकता था, वहाँ सहजिया वैष्णवोंकी साधना-प्रणालीमें ऐसी कोई बात नहीं थी। ये लोग श्रीकृष्ण एवं राधाके अलौकिक प्रेमकी ही विशेष महत्त्व देते थे तथा उसे अपनी मजरी-साधना द्वारा निजी अनुभवमें लानेके लिए प्रयत्नशील भी रहा करते थे। इस बातमें ये लोग उन वाउलोंसे भिन्न थे, जो अधिकतर बगाल प्रान्तके निवासी थे तथा जो सूफियोंकी भाँति ही अपनी प्रेम-साधनामें सदा मस्त रहा करते थे। सहजिया वैष्णवोंका प्रेम जहाँ श्रीकृष्ण एवं राधारूपी दो व्यक्तियोंके स्वरूपाश्रित प्रेमकी अपेक्षा करता था, वहाँ वाउलोंका प्रेम सब किसीके

हृदयमें वर्तमान किसी 'मनेर मानुष'के प्रति उन्मुख था और उसे इस प्रकार आत्मसाधनाका ही एक रूप ठहराया जा सकता था। सहजिया वैष्णवोंके प्रेममें द्वैतभावनाका बना रहना आवश्यक था और उसे प्रेमलक्षणा भक्ति-तकका नाम दे सकते थे, जहाँ वाउलोंकी प्रेमसाधना तत्त्वतः अद्वैतभावनापर ही आश्रित थी।

[सहायक ग्रन्थ—उत्तरी भारतकी सन्त परम्परा परशुराम चतुर्वेदी] —पृ० च०

सहस्रदलकमल—दे०—'हठयोग'।

सहस्रार—दे०—'हठयोग'।

सहोक्ति—साध्यमूलक गम्यौपम्याश्रय वर्गका भेद-प्रधान, प्राचीनोंसे स्वीकृत चला आनेवाला अलंकार। अर्थ है सहभावकी उक्ति। इसमें एक अन्वित अर्थवाले पदकी, 'सह' शब्दकी अर्थसामर्थ्यसे, दो अन्वित अर्थकी बोधकता होती है (का० प्र० १० ११२)। सामान्यतः इसके सम्बन्धमें यही धारणा चलती रही है—'दो वस्तुओंकी तुल्यकालीन दो क्रियाओंका एक ही पदसे कथन करना (महार्थक शब्दकी सामर्थ्यमे)।' (का० सू० वृ० ४.३.२८)। इस प्रकार साधारण कथनमें यह अलंकार नहीं माना गया है—'राम लक्ष्मण और सीताके साथ वन गये'। सहोक्तिमें अतिशयोक्तिका होना अत्यन्त आवश्यक माना गया है—'मूलभूतशयोक्तिर्यदा भवेत्।' (मा० द० १० ५५)। जयदेवका 'जनरजन' कहना भी इसी बातका मकेत है।

हिन्दीके आचार्योंमें कुछने 'चन्द्रालोक' तथा 'कुवल्यानन्द'के आधारपर लक्षण दिये हैं—'वस्तुनको भासत जहाँ, जनरजन सह भाव।' (शि० भू० १४९), अथवा 'बहु सग मनै, जनरजनके काज।' (पद्मा० ९६) जो बहुत स्पष्ट नहीं है। केशवका लक्षण दण्डीके आधारपर है और अपूर्ण है—'हानि बुद्धि सुभ असुभ कछु कहिये गूढ प्रकास। होइ सहोक्ति सो साथ ही वरनत केसवदास।' (क० प्रि० १२ २०)। पर उदाहरण उपयुक्त है—'सिसुता समेत भई मन्द मन्दगति लोचननि, गुननसों वलित ललित गति पायी है।' (वहो २१)। मतिराम, कुलपति तथा दास आदिने मम्मट-विश्वनाथके आधारपर लक्षण दिये हैं—'काज हेतुकौ छोड़ि जहँ औरनिके सहभाव।' (ल० ल० १५७)। उदा०—'नैननतें नीर धीर छट्यो एक मग छट्यो, सुख रुचि मुख रुचि त्यों ही विन रग ही।' (शि० भू० १३०), अथवा—'फूलनके सँग फूलिहैं रोम परागनके मँग लाज उड़ाइहैं। पल्लव पुजन मँग अली हियरा अनुरागके रग रेंगाइहैं।' (का० नि० १५)। इसका एक भेद श्लेषमिश्रित माना गया है—'मन सँग रक्ताधर भये, नैमव मगति मन्द।' (अ० म० ३०९), यहाँ 'रक्त' पदमें श्लेष है, अथरके पक्षमें लाल रंग और मनके पक्षमें अनुराग। —शि० प्र० सि०

सांख्य—सांख्य दर्शनकी एक पद्धति है, जिसके आदि प्रवर्तक कपिल हैं। इस दर्शनको सांख्य क्यों कहते हैं? इस प्रश्नके विविध उत्तर हैं। (क) कपिल-दर्शनमें सरन्या अर्थात् सम्यक् ज्ञानकी प्रधानता है। मर्यादाका अर्थ है सम्यक् ख्यातिका ज्ञान। यह विशुद्ध ज्ञानमार्ग है। प्रत्यक्ष और

जुमान ही इसके मुख्य प्रमाण है। यद्यपि कालान्तरमें श्रुतिप्रमाण या वेदोंका प्रमाण भी इसमें मान्य समझा गया, तथापि प्राथमिकता तर्क या ज्ञानकी ही रही है। गीतामें नाख्यको ज्ञानमार्गका ही पर्याय कहा गया है। शंकराचार्य भी नाख्यको तार्किक कहते हैं। सांख्या या ज्ञानकी प्रधानताके कारण इस दर्शनको सारय कहा जाता है। (ख) कुछ लोगोंका मन है कि नाख्य दर्शनका यह नाम इसलिए पड़ा कि इसमें तत्त्वोंका मन्त्र या गिनती की गयी है। मौलिक तत्त्व किन्ने ह, इनका जो शास्त्र विचार करता है, उनको सांख्य कहते हैं। पर आज भी जो दर्शन इन तत्त्वोंकी गिनतीका विचार करते हैं, उनको हम सांख्य नहीं कह सकते। नाख्य भारतका पहला दर्शन है, जिसमें मौलिक तत्त्वोंकी मन्त्रा का गयी। उपनिषदोंका पहला समन्वय करनेवाला दर्शन यही नाख्य है। इसमें उपनिषदोंके मौलिक तत्त्वोंको विकास क्रममें नैजोया गया।

सांख्य शास्त्रके प्रथम आचार्य कपिल है। इन्होंने 'सांख्य-सूत्रों'की रचना की थी, पर वह उपलब्ध नहीं है। इस नामसे जो उपलब्ध है, वह पूर्ण श्लेषक ही नहीं बन जा रही रचना है, जो बहुत पीछे लिखी गयी। सांख्यका प्रयोग जैन परम्परा तथा महाभारत और गीतामें आता है। कपिलका नाम 'श्वेताश्वतर' उपनिषदमें भी आया है। कपिलके समयको कुछ लोग ७०० ई०पू० ठहराते हैं। कुछ भी हो, पर यह निश्चय किया गया है कि कपिल बुद्धपूर्व थे। जिस समय प्राचीन उपनिषदोंकी रचना हो चुकी थी, उनके ज्ञानमार्गकी प्रधानता थी, उसी समय यह आवश्यकता पड़ी कि उस ज्ञानमार्गको सुश्रुतलिखित रूपमें प्रस्तुत किया जाय। कपिलने, जो बहुत बड़े भिन्न थे, इन कार्यको किया।

नाख्य दर्शनका प्राचीनतम ग्रन्थ जो उपलब्ध है, ईश्वर-कृष्ण(लगभग १०० ई०)की 'सांख्यकारिका' है। इसके अनुसार चार प्रकारके तत्त्व हैं—प्रकृति, विकृति, प्रकृति विकृति दोनों या उभय और न प्रकृति न विकृति, अर्थात् अनुभय। प्रकृति कहते हैं मूल कारणको। यह अचेतन है, सत्त्व, रज और तम, इन तीन गुणोंकी साम्यावस्था है। यह प्रसववन्ती है, अर्थात् इससे कुछ वस्तुएँ उत्पन्न होती हैं, जिनको हम विकृति कहते हैं। इसमें पहले महत् उत्पन्न होता है, महत्से अहकार, अहकारसे सुषुप्त तीन प्रकारके तत्त्व प्रकट होते हैं—१ मन, २ इन्द्रियाँ और ५ तन्मात्राएँ। इन्द्रियाँ ५ कर्मेन्द्रियाँ हैं अर्थात् हस्त, पाद, मुख, पायु और उपन्य, ५ ज्ञानेन्द्रियाँ क्रमशः शब्दतन्मात्रा स्पर्शतन्मात्रा, रूपतन्मात्रा, रसतन्मात्रा और गन्धतन्मात्रा है। इनमें ऊपरमें पूरा विद्यमान रहती है। फिर इन्हीं ५ तन्मात्राओंमें क्रमशः आकाश, वायु, तेज, अप् और पृथ्वी, इन पाँच महाभूतोंका विकास होता है। महत्, अहकार और ५ तन्मात्राएँ इन सात तत्त्वोंको प्रकृति और विकृति, दोनों कहते हैं, क्योंकि एक ओर ये उत्पादक हैं, तो दूसरी ओर उत्पन्न। मन, १० इन्द्रियाँ और ५ महाभूत इन १६ तत्त्वोंको केवल विकृति कहते हैं, क्योंकि ये केवल कार्य या उत्पन्न हैं, कारण या उत्पादक नहीं। इस प्रकार १ प्रकृति, ७ प्रकृति-विकृति और १६ विकृति, इन २४ तत्त्वोंसे पृथक् बहुत-ने पुन्य है जो न प्रकृति है, न विकृति है। इन तरह कुल

२५ तत्त्व हैं। मूलतः पुरुष और प्रकृति ये ही दो तत्त्व हैं। पुरुषके साविध्यसे प्रकृतिको साम्यावस्था भग होती है और तब उसमें गति आती है, जिसके फलस्वरूप महादिक्रमसे सभी अन्य तत्त्वोंका विकास होता है। पाँच महाभूतों तथा मन और इन्द्रियोंके ही विभिन्न मवानोंसे 'नाना जीवो येन जगत्' बनता है। पुरुष प्रकृतिसे मूलतः अनामक है। पर जगत्में वह प्रकृतिके कार्यकलापमें बँधा प्रतीत होता है। ज्ञानसे इस बन्धनको दूर करके पुरुषका अपने अस्तित्वका अनुभव करना मोक्ष है।

विकासक्रमका व्यक्तिक्रम या विपरीत-क्रम तिरोभाव या प्रलय है। विकासक्रममें सांख्य सत्कार्यवाद या प्रकृति-परिणामवादके सिद्धान्तको मानता है, जिसके अनुसार कार्य कारणमें सदा पूर्वने ही विद्यमान रहता है। कार्य कारणावस्थाका व्यक्त रूप ही है।

ईश्वरकृष्णके उपर्युक्त सांख्यमें ईश्वरकी मान्यता नहीं है, वन वह निरीश्वरवादी दर्शन है, कुछ लोग कहते हैं कि ईश्वरकृष्ण वस्तुतः निरीश्वरवादी नहीं, बल्कि अग्नेयवादी हैं, इसलिए वे ईश्वरके विषयमें मौन हैं। उनकी अनुक्तिका अर्थ अभाव न लगाना चाहिये। कुछ भी हो, इस सांख्यकी पारिभाषिक मञ्जा निरीश्वर सांख्य है। इसमें पृथक् ईश्वर सांख्य है, जिसमें २५ तत्त्वोंसे पृथक् ईश्वर तत्त्वको भी माना जाता है और इस तरह उसमें २६ तत्त्व हो जाते हैं। विश्वानभिधु जिन्होंने 'सांख्यप्रवचनसूत्रभाष्य' लिखा है, इसी सेश्वर सांख्यके अनुयायी हैं। 'चरकमहिता'में सांख्यका मत मिलता है, पर उसमें २५ या २६ तत्त्वोंके बजाय केवल २४ तत्त्व ही हैं। वहाँ प्रकृति और पुन्य दोनोंको अपृथक् कर लिया गया है, क्योंकि वे दोनों ही अव्यक्त हैं। 'चरकमहिता'(७८ ई०)में निरूपित सांख्य ईश्वरकृष्ण और विश्वानभिधुके सांख्यसे प्राचीन है। चरकके पूर्व महाभारतका काल है। उसमें भी चरक जैसा ही सांख्यका निरूपण है। इससे यह समझा उत्पन्न हो गयी है कि मौलिक नाख्य सेश्वरवादी है या निरीश्वरवादी? कपिलका सांख्य क्या है? इसके विविध ढंगसे उत्तर दिये गये और कुछ लोगोंने कपिलको निरीश्वरवादी, कुछने सेश्वरवादी तो कुछने अग्नेयवादी माना।

'षट्दर्शनमनुचय'के साध्यकार गुणरत्न(१४वीं शती)ने सांख्यके दो सम्प्रदायोंका उल्लेख किया है—मौलिक सांख्य और उत्तरसांख्य। मौलिक सांख्यमें जैने पुन्य अनेक हैं वैसे प्रकृति भी अनेक हैं, एक नहीं। उत्तरसांख्यमें पुन्य अनेक और प्रकृति एक माना गयी।

सेश्वरसांख्य और योगके तत्त्ववादमें कोई अन्तर नहीं है। योग सांख्यका साधनापक्ष है, तो सांख्य योगका सिद्धान्तपक्ष या दर्शनपक्ष है।

पुराणोंने सर्वदर्शन समन्वय करते हुए अवतारवादके सिद्धान्तको निकाला और सामान्यतः प्रत्येक दर्शनके सत्स्थापकको ईश्वरावतार या उसके व्यूहका अवतार माना। कपिलको ईश्वरका अवतार समझा गया। वे सिद्धोंमें भी सिद्ध माने गये। हिन्दीके सन्तों और दार्शनिकोंने भी कपिलको ईश्वरावतार या महासिद्ध माना। उन्होंने उनमें आत्मज्ञानका उपदेश कराया (सू० सा० • ३)



और उनका समग्र विकासवाद मान लिया। सांख्यकी प्रकृतिको माया कहा गया और तिरगुनी माया या त्रिगुणात्मिका प्रकृति उसका लक्षण माना गया। सूरदासने सांख्यके इस विकास क्रमका बड़ा सुन्दर निरूपण किया है— 'माया का त्रिगुणात्मक जानौ। सत रज तम ताके गुन मानौ। तिन प्रथमहि महत्त्व उपजायो। तातै अहकार प्रकटायौ। अहकार कियौ तीन प्रकार। सतत मन सूर सातर चार। रजगुन तै इन्द्रिय विस्तारी। तमगुन तै तन्मात्रा सारी। तिनतै पंच तत्त्व उपजायौ। इन सबको इक अण्ड बनायो। अण्ड सो जड चेतन नहि होई। तव हरिपद छाया मन पोई।' (सू०सा० ३)।

यहाँ स्पष्ट है कि सेश्वर सांख्यको ही सूर जैसे सगुणवादियोंसे अधिक महत्त्व मिला। पौराणिकोंकी भौति हिन्दीके इन ज्ञानियोंने भी सांख्यके विकासवादको स्मृतियोंके सृष्टिवादसे ममन्त्रित किया, जिसमें अण्डसे सृष्टि प्रायः मानी जाती है।

पर निरीश्वरवादी तथा अज्ञेयवादी सांख्यको हिन्दीमें अमान्यता नहीं मिली। हिन्दीके सन्तमतकी परम्परामें सांख्यके अनेकानेक सिद्धान्त मिलते हैं। लगता है कि यह सारी परम्परा सांख्य तथा बौद्ध दर्शनोंके घात-प्रतिघातसे बनी है और अन्तमें कहीं अद्वैतपरक हो गयी है तो कहीं द्वैतपरक। जहाँ वह द्वैतपरक है, वहाँ वह सांख्यके अधिक समीप है।

विज्ञानसिद्धिके 'सांख्यप्रवचनसूत्रभाष्य'के सांख्यप्रवचन सूत्रोंके ६ अध्यायका साराश दादू-पन्थी निश्चलदास- (१९वीं शती)ने 'विचारसागर' में यों दिया है— 'सांख्यशास्त्र पट्यध्यायरूप कपिलने किया है ताके प्रथम अध्याय में विषयनिरूपण किये हैं। द्वितीय अध्यायमें महत्त्व अहकारादिक प्रधानके कार्य कहे हैं। तृतीय अध्यायमें विषयनतै वैराग्य कहा है। चौथे अध्यायमें परपक्षका खण्डन कहा है। छठे अध्यायमें सारे अर्थका सक्षेपसे समग्र किया है। प्रकृति पुरुषके विवेकते पुरुषका असंग्रहान सांख्यशास्त्र का प्रयोजन है ताका भी त्वम्पदके लक्ष्य अर्थ शोधन द्वारा महावाक्यजन्य ज्ञानमें उपयोगी होनेमें मोक्ष ही फल है।'।

निश्चलदामने प्रचलित परम्परावश इन सूत्रोंको कपिलकृत माना जो वस्तुतः ठीक नहीं है। पर उन्होंने सांख्यके महत्त्वका अच्छा प्रज्ञापन किया है कि यह तत्त्वमसि जैसे वाक्यमें त्वम् पदके अर्थमें सहायता देता है। इसलिए प्रायः सांख्यको वेदान्तका उपयोगी शास्त्र माना जाता है।

राधाकृष्णनूका मत है कि रामानुज तथा अन्य वैष्णव तथा शैव-वेदान्तियोंने सांख्यके ही आधारपर मध्ययुगमें दर्शन तथा धर्मके सम्प्रदायोंकी स्थापना की। वर्तमान समयके पाश्चात्य विद्वानोंने जिन्होंने भारतीय विद्याओंपर कुछ काम किया है, सांख्यको विशेष महत्त्व दिया है। हम दृष्टिसे यद्यपि सांख्यदर्शनको वैसी परम्परा नहीं है जैसी वेदान्तकी है, तथापि उसका प्रभाव भारतीय दर्शनोंपर विशेष रहा है।

[महायक ग्रन्थ—(१) हिस्ट्री ऑफ इण्डियन फिलासफी, प्रथम भाग दामगुप्त। (२) इण्डियन फिलामफी, द्वितीय

भाग राधाकृष्णन्। (३) विचारमागर निश्चलदास]। —मं० ला० पा०

सांग रूपक—दे०—'रूपक', तीसरा प्रकार।

सांगीत—दे०—'नौटकी'।

साँझी-साँझी अथवा मझया, 'मजा', या 'साँजुली' उत्तरप्रदेश, मालवा, राजस्थान और निमाडकी कुमारी कन्याओंका एक आनुष्ठानिक व्रत एव बालगीतोंका एक प्रकारविशेष, जो उक्त व्रतके मन्दभ्रमें गाये जाते हैं। व्रज भी साँझी व्रत और उसके गीतोंसे परिचित है। महाराष्ट्रमें 'गुलबार्ह', बुन्देलखण्डमें 'मामुलिया' और कागड़ा जिलेमें 'रली'का त्यौहार इसके अनुरूप हैं। आश्विन मासकी प्रतिपदासे कुंवारी कन्याएँ साँझीका व्रत आरम्भ करती हैं। दीवारपर गोबरसे आकृतियाँ उकेरकर उन्हें फूलकी पखुवियों और अन्य प्राकृतिक उपादानोंसे सजाती हैं। इन्हीं आकृतियोंके सम्मुख साँझीके गीत मिलकर गाये जाते हैं। साँझीका आकृतिपक्ष आनुष्ठानिक महत्त्व रखता है। ऐतिहासिक दृष्टिसे ब्रह्माकी कन्या सन्ध्याका साँझीसे किसी तरह भी सम्बन्ध नहीं है। गीतोंके आधारपर साँझीका पीछर साँगानेरमें या और उसका विवाह अजमेरमें हुआ था। साँगानेरके कल्याणजी उसे विवाहके पश्चात् ससुराल ले जानेका आग्रह करते हैं। व्रजके गीतोंमें 'सजलदे' नाम प्रचलित है। यह बात पुष्ट आधारोंसे प्रकट है कि साँझीका राजस्थानसे मूल सम्बन्ध रहा है। मालवाके गीतोंमें साँझीके भाई सूरजनारायण बताया गये हैं। वह भरे-पूरे परिवारकी लाटली कन्या थी, दीवारपर बनायी जानेवाली साँझी उसकी प्रतीकवत् आकृति है। यह क्रम सोलह दिनतक चलता है। अन्तिम दिन साँझी सिरायी जाती है और विदाके गीतोंसे कन्याएँ अपनी-अपनी साँझीको ससुराल भेजती हैं। साँझीके गीतोंमें सामूहिक लय, लघु चरण एव द्रुत गति, सवादात्मकता तथा लघु कथायुज समाविष्ट हैं। गीतोंका मूल स्वभाव कुतूहल, विनोद और बाल-प्रवृत्तियोंसे प्रभावित हैं। —श्या० प०

सांस्कृतिक चक्रवाद(cyclic theory of culture) —

ऐतिहासिक सांस्कृतिक विकासके दिशा निर्देशके प्रयत्नोंके दो रूप देखनेको मिलते हैं—रेखावाद और चक्रवाद। रेखावाद मानवजातिकी एक नियत गन्तव्यकी प्राप्तिकी चेष्टामें उत्तरोत्तर सफलताकी कल्पना करता है। चक्रवादके अनुसार मानवता एक ही अथवा समान अवस्था अथवा अवस्थाओंको पुनः पुनः प्राप्त हुआ करती है। एक वैदिक ऋचामें इस बातकी ओर संकेत है कि वर्तमान सृष्टि पूर्वसृष्टियोंके अनुरूप है। हिन्दुओंके युगचक्र प्रसिद्ध ही हैं। इससे मिलती-जुलती कल्पनाएँ अनेक अन्य प्राचीन सस्कृतियोंमें भी पायी जाती हैं। जर्मन इतिहास-दार्शनिक औस्वाल्डस्प्रेंग्लर(१८८०-१९३६)के अनुसार प्रत्येक सस्कृति एक सजीव प्राणीके समान जन्म लेती, बढती, परिपक्व होती और मृत्युको प्राप्त होती है। उसके बाद एक नयी सस्कृतिका उदय होता है और वह भी उसी मार्गका अनुसरण करती है। अमेरिका-प्रवासी रूसी इतिहास-दार्शनिक पितिरिम ए० सोरोकिनके अनुसार मानवसमाजमें प्रत्यक्षवाद, परोक्षवाद और अन्ध्यात्मवाद, इन तीन

महासंख्यानो तथा तदनुसार सांस्कृतिक विशेषताओंका चक्र चला करता है।

स्पेंग्लर जैसे चक्रवादी विकास-चक्रका पूर्ण और सारोकिन जैसे अपूर्ण माननेके पक्षमें है। पूर्वके अनुसार सभी विकास-चक्र पूर्ण साध्य रखते हैं, जब कि अपरके अनुसार आंशिकमात्र। स्पेंग्लर कहता है कि यूनानी-रोमीय सभ्यता जिन सोपानों अथवा अवस्थाओंसे पार हुई है उसीसे प्रत्येक सभ्यताको पार होना पड़ता है, जब कि नोरोकिनके अनुसार केवल मुख्य सोपानों अथवा अवस्थाओंमें ही नाश्य आवश्यक है।

विकास-क्षेत्रकी व्यापकता अथवा विकास धाराओंकी सरायाकी दृष्टिसे चक्रवादके दो रूप हो जाते हैं—एक-चक्रवाद और बहुचक्रवाद। एकचक्रवादके अनुसार सम्पूर्ण मानव-जातिमें एक ही विकास-चक्र प्रवर्तित है। शायद अफलातूनके चक्रवादको छोड़कर प्रायः अन्य नमस्त प्राचीन चक्रवादी धारणाएँ इसी कोटिमें आती हैं। बहुचक्रवादके अनुसार मानव-जाति वस्तुतः एक जाति न होकर अनेक जातियों, मस्कृतियों अथवा सभ्यताओंका एक महासमूह है। नमूची मानवताका कोई एक विकास मार्ग नहीं है। आधुनिक चक्रवादी प्रायः बहुचक्रवादी ही हैं। —ह० ना० साकांक्ष-दे०—‘अर्थ-दोष’, वारहवाँ।

साकांक्षता—रूपगोस्वामीने अपने ‘भक्तिरसामृतसिन्धु’में कहा है कि अंग-प्रत्यंगका यथोचित सन्निवेश ही सौन्दर्य है (भवेत्सौन्दर्यमगाना सन्निवेशो यथोचितम्)। आधुनिक सौन्दर्यशास्त्रमें प्रयुक्त समता, संगति, सामञ्जस्य, सन्तुलन, समानुपात आदि शब्द सन्निवेशकी कल्पनाको ही विविध प्रकारसे ध्वनित करते हैं। हरिद्वारीलाल त्रिपाठीने अपने सौन्दर्यशास्त्रमें इसी समानुपातके बड़े सापेक्षता तथा साकांक्षता शब्द प्रयुक्त किये हैं। आकांक्षाका अर्थ है अपेक्षा, अतः साकांक्षताका अर्थ हुआ नापेक्षता।

साकांक्षतासे तात्पर्य है किसी वस्तुके अवयवोंका परस्पर इस प्रकार सम्बद्ध होना कि प्रत्येक एक ‘समग्र’ रूपमें अपना उचित स्थान प्राप्त कर ले। आप ऐसा व्यक्ति देखते हैं जिसके दाँत मुँहमें एक-एक अंगुल बाहर निकले हुए हैं, नाक अत्यन्त चपटी-मानो है ही नहीं, एक आँख बहुत बड़ी और दूसरी बहुत छोटी, पीठपर आठ इंच इत्यादि। ऐसा अष्टावक्र किसीको भी सुन्दर अथवा सुत्प नहीं लगेगा, क्योंकि उसके अंग प्रत्यंग परस्पर निराकांक्ष, निरपेक्ष हैं। प्रत्येकका रूप अन्योके रूपोंके साथ समग्रीभूत, समन्वित एवं सुगन्धित हो एक रूपवान् अंग-यष्टिकी उद्भावना नहीं करता। अवयवोंके समुच्चय मात्रमें नुरूपताकी सृष्टि नहीं हो जाती। इसी प्रकार ध्वनियोंके ग्राममात्रको हम मगीत नहीं कह सकते। मगीतकी सम्भव करनेके लिए ध्वनियोंकी अपना पृथक्त्व, अपनी निरपेक्षता, सोकर एक नियमसे समन्वित होना पड़ेगा, परस्पर सापेक्ष अथवा साकांक्ष बनना होगा। इसी प्रकार शब्दोंके समूहमात्रको नहीं बल्कि उनके एक नियमसे अपेक्षनापादनको ही कविता कह सकते हैं। —ह० ना०

साकी—इनका अर्थ शराव पिलानेवाली या पिलानेवाली है। इसी काव्यमें इस शब्दका प्रयोग भी कई अर्थोंमें किया

गया है। मुञ्जोद(गुरु)के लिए इसका प्रयोग मिलता है। इसका प्रयोग सत्यके लिए भी किया गया है। यहाँ ‘सत्य’में मनस्व परम सत्य(परमात्मा)से है। यह ‘सत्य’ ऐसा है जो अपनेको सभी व्यक्त रूपोंमें अभिव्यक्त करना पसन्द करता है। —रा० पृ० नि०

सागा—दे०—‘कथाकाव्य’।

सात्त्वती वृत्ति—दे०—‘नाट्यवृत्ति’, दूसरी।

सात्त्विक अनुभाव—भरत(३, ४ श० ई०)ने सचारी भावोंके बाट इनका विवेचन भी किया है। इनके अनुसार ये अनुभाव ‘सात्त्विक’ इस कारण हैं कि इनका अभिनय विशेष मनोवेगसे ही सम्भव है और चित्त-विक्षेपके साथ कोई व्यक्ति इनका अभिनय नहीं कर सकता (ना० शा० ६ ९३)। अन्तःकरणके विरोध धर्म ‘सत्त्व’से उत्पन्न ऐसे अंग-विकारको सात्त्विक अनुभाव कहते हैं, जिससे हृदयगत रस या भावका पता चलता है। सत्त्वको मन प्रभव कहा जाना है। ‘साहित्यदर्पण’(१४ ग० ई०)के अनुसार सत्त्व ‘स्वात्मविश्राम’ अर्थात् रसको प्रकाशित करनेवाला आन्तरिक धर्म है। इसमें सम्बन्ध रखनेके कारण ही इन अनुभावोंको सात्त्विक भाव भी कहा दिया जाता है (३ १३३, १४)। वस्तुतः ये रसके प्रकाशकके रूपमें अनुभावमात्र ही हैं, केवल ‘गोवलीवर्दन्याय’से इनका पृथक् वर्णन किया जाता है। व्यभिचारी भावों तथा इन अनुभावोंमें हेमचन्द्र(१२ ग० ई०)ने केवल यही अन्तर स्वीकार किया है कि व्यभिचारियोंमें ग्लानि, आलस्य तथा श्रम जैसे कुछ बाह्य कारणोंसे उत्पन्न होनेवाले भाव भी हैं, किन्तु सात्त्विक अनुभाव, जिन्हें सात्त्विक भाव भी कहा जाता है, इसीलिए उनसे पृथक् हैं कि वे पूर्णतया मानस-जन्य हैं। हेमचन्द्रके अनुसार ‘सत्त्व’का अर्थ है ‘प्राण’। स्थायी भाव ही प्राणतक पहुँचकर सात्त्विकका रूप धारण कर लेते हैं। प्राणमें पृथ्वीका भाव प्रधान हो जानेपर स्तम्भ, जलप्रधान हो जानेपर अश्रु, तेजकी प्रधानता होनेपर स्वेद, तेजके तीव्रता-शून्य होकर प्रधान होनेपर वैवर्ण्य, आकाशका भाग प्रधान होनेपर प्रलय, वायुके मन्द, मध्य तथा उत्कृष्ट आवेशसे रोमांच, कम्प तथा स्वरभंग होता है। शरीर-धर्म बाह्य स्तम्भादि ही इन आन्तरिक स्तम्भादिकी व्यञ्जना करते हैं।

हिन्दीके रीतिकालमें प्रायः मस्कृतके आधारपर इनका लक्षण प्रस्तुत किया गया है। अनेक बार ये स्पष्ट भी नहीं हैं और अधिकांशने सराया गिनकर उनके अलग लक्षण दिये हैं। आधुनिक विद्वानोंके प्रकाशमें गुलाब राय(२० ग० ई०)ने रुधिरकी गति तथा रसायनिक शक्तियोंके एक स्थान-विशेषपर केन्द्रित हो जानेमें स्तम्भ, रसायनिक उत्तेजनाके कारण स्वेद गंधियाँ फैल जानेमें स्वेद, रसायनिक उत्तेजनासे रुधिरकी तीव्र गतिके कारण रोमांच, मनोवेगोंके कारण रक्त-प्रवाह तथा श्वासक्रियामें अन्तर पड़नेपर स्वर-तन्तुओंके खिंचावके कारण स्वर-भंग, मास पेशियोंकी शिथिलताके कारण कम्प, रसायनोंकी उत्तेजनाके कारण रक्त-प्रवाहकी मात्रामें न्यूनाधिक्यसे वैवर्ण्य, उत्तेजनाके कारण मस्तिष्ककी क्रियामें अन्तर पड़ जानेमें प्रलय आदिका जन्म बताया है (दे०—‘नवरत्न’)। स्तम्भ, स्वेद, रोमांच, स्वरभंग, कम्प, वैवर्ण्य, अश्रु तथा प्रलय नाममें इनके आठ भेद हैं।

मानुदत्त (१३ श० ई०) ने 'रसतरंगिणी' में 'जम्भा' नामक एक अन्य भेदका भी वर्णन किया है। हिन्दी में भी देव, पद्माकर आदिने इसे स्वीकार किया है। हिन्दी कवियों में भक्तिकाल में कृष्णभक्त कवियों तथा तुलसीने, रीतिकाल में विशेषतः विहारो, मतिराम, देव, पद्माकर तथा घनानन्दने एवं आधुनिक काल में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, मन्थनारायण कविरत्न, जगन्नाथ दाम रत्नाकर, मैथिलीशरण गुप्त, सुमित्रानन्दन पन्त आदिने इनका विशेष निर्वाह किया है।

१ **स्तम्भ**—हर्ष, भय, रोग, विस्मय, विषाद, लज्जा, मादकता तथा रोष आदिसे शरीरागोंका अकस्मात् संचालन रुक जाना 'स्तम्भ' सात्त्विक कहलाता है (भरत ना० शा० ६ ९६)। विश्वनाथके अनुसार—'स्तम्भश्चेष्टा प्रतीघातो भयहर्षामयादिभिः' (सा० द० ३ १३६) में यही भाव है। हिन्दीके आचार्योंने भी इसीको स्वीकार किया है—'लज्जा हर्षादिकन्तें अचल होत जहँ अग' (ल० ल० : ३१५)। देवने 'रिस विस्मय भय राग सुख दुखते होय, गति निरोध जो गातमें' (भा० वि० सात्त्विक०) माना है, जो अधिक व्यापक लक्षण है। पद्माकरकी इस पंक्तिमें इस अनुभावकी सुधर व्यंजना हुई है—'जैमीकी तेसी रही पिचकी कर काहू न केमरि रगसौ वीरी। मोरिनके रँग भीजिगे साँवरो साँवरेके रँग भीजी सुगोरी।' (जगदि० ३९७)। देवके इस अंकनमें 'स्तम्भ'का चित्र है—'मोहि कटाछनु मोहि चितौति चितौनहि मोहन मोहि लयी है। व्याध हनी हरिनी लो वधू वह वा घर लौ मिहरात गयी है।' (भा० वि० सात्त्विक०)

२ **स्वेद**—क्रोध, भय, हर्ष, लज्जा, दुःख, श्रम, रोग, ताप, चोट, क्लान्ति, समाचार आदिसे उत्पन्न पसीनेकी स्वेद सात्त्विक अनुभाव कहते हैं (भरत ना० शा० ६ ९५)। विश्वनाथने सक्षेपमें कहा है—'वपुर्जलोद्गम स्वेदो रतिधर्मश्रमादिभिः।' (सा० द० ३ १३७)। इसी भावको लेकर हिन्दीके आचार्योंने लक्षण दिया है—'क्रोध हर्ष सन्ताप श्रम घातादिक भय लाज। इनतेसजल शरीर सो स्वेद कहत कविराज।' (देव भा० वि० सात्त्विक०)। मतिराम पद्माकर आदिके लक्षण समान हैं। तुलसीका निम्नलिखित सवैया इसका उत्कृष्ट उदाहरण है—'पुरतें निकसी रघुवीर वधू धरि धीर दये मगमें टग है। झलकी भरि भाल कनीं झलकी अरु रूखि गये मधुराधर वै। फिरि वृद्धति है चलनो अव केतिक पर्णकुटी करिहो कित है। तियकी लखि आतुरता पियकी अँखियाँ अति चारु चलीं जल चै।' (कविता० २)। विहारोका निम्नलिखित दोहा भी बड़ा रजक है—'रहौ गुह्री बेनी लख्यौ गुहिये कै त्योंनार। लागे नीर चुवान जे नीति सुखाये वार।' (रत्नाकर ४८०)।

३ **रोमाच**—स्पर्श, श्रम, शीत, हर्ष, क्रोध, रोग तथा भय आदिके कारण शरीरके रोंगटे खड़े हो जाना रोमाच सात्त्विक कहलाता है (भरत ना० शा० ६ ९८)। विश्वनाथके अनुसार—'हर्षाद्भुतभयादिभ्यो रोमाचो रोमविक्रिया।' (सा० द० ३ १३७), हर्ष, आश्चर्य तथा भय आदिसे रोयोंका खड़ा हो जाना। मतिरामने 'हरप भयादि तें' (ल० ल० ३२१), देवने 'आलिंगन भय हर्ष अम भीत कोपतें' (भा० वि० सात्त्विक०) रोमाच माना है।

अन्योंके लक्षण इसी प्रकार हैं। नन्दराम इसे 'पुलकता' कहते हैं। पद्माकर स्नान करती हुई नायिकाके रोमाचका वर्णन करते हैं—'पुलकित गात अन्हाय यों अरी खरी छवि देत। उठे अकुरे प्रेमके मनहु हेमके खेत।' (जगदि० ४०४)। आधुनिक कवि सुमित्रानन्दन पन्तकी पंक्तियोंमें इसका चित्रण है—'अरे वह प्रथम मिलन अशात, विकम्पित मृदु उर, पुलकित गात। सशक्त ज्योत्स्ना-सी चुपचाप, जड़ित पद नमित पलक दृग्पात।'।

४ **स्वरभंग**—भय, हर्ष, क्रोध, मद, वृद्धावस्था और रोगादिके कारण स्वरका गद्गद हो जाना स्वरभंग कहलाता है (भरत ना० शा० ६ ९९)। विश्वनाथके अनुसार—'भद्रसम्मदपीडाद्यैर्वस्वर्यं गद्गद विदुः' (सा० द० ३ १३८), मद, उद्वेग, पीडा आदिसे वाणीका गद्गद हो जाना वैश्वर्य है। हिन्दीमें इसीका अनुसरण हुआ है—'मोह कोह भय आदितें' (मतिराम ल० ल० ३३०) तथा 'हरप भीत मद क्रोधतें' (पद्माकर जगदि० ४०५), वचनोंका और प्रकारका हो जाना कहा गया है। देवने अवश्य 'निकसे गद्गद वानि' माना है (भा० वि० सात्त्विक०)। देवकी नायिका कुछ कह सकनेमें अममर्थ है—'अँसुवा ठहरात गरी घहरात मरूकरि आधिक वात कही' (भा० वि० सात्त्विक०)। रत्नाकर अनुभावोंकी योजनामें अधिक सफल हुए हैं—'गहवरि आयौ गरी भभरि अचानक त्यो, प्रेम परथौ चपल चुचाइ पुतरीनसौ। नैकु कही नैननि अनेक कही नैननि मौ, रही मही मौज कहि दीनी हिचकीनमौ।' (उ० श०)।

५ **वेपथु** अथवा कंप—शीत, भय, क्रोध, श्रम, हर्ष, स्पर्श तथा वृद्धावस्थाके कारण शरीरका काँपने लगना 'वेपथु' सात्त्विक कहलाता है (भरत ना० शा० ६ ९८)। विश्वनाथके अनुसार—'रागद्वेषश्रमादिभ्यः कम्पो गात्रस्य वेपथु' (सा० द० ३ १३८)। रागद्वेष तथा श्रम आदिसे शरीरमें कम्प होना। हिन्दीके आचार्योंने इसका लक्षण इस प्रकार दिया है—'क्रोध हर्ष भय आदितें धरधराति जो देह' (मतिराम ल० ल० ३२७)। मैथिलीशरण गुप्तने उर्मिलके द्वारा चित्राकनके समय निम्नलिखित पंक्तियोंमें कम्प तथा स्वेद सात्त्विकोंका निर्वाह किया है—'अवयवोंकी गठन दिखलाकर नथी, अमल जलपर कमलसे फूले कई। साथ ही सात्त्विक-सुमन खिलने लगे, लेखिकाके हाथ कुछ हिलने लगे। झलक आया स्वेद भी मकरन्द-सा, पूर्ण भी पाटव हुआ कुछ मन्द सा।' (साकेत १)।

६ **वैवर्ण्य**—शीत, क्रोध, भय, हर्ष, विषाद, मोह, लज्जा तथा रोग आदिके कारण मुँहका रंग उड़ जाना 'वैवर्ण्य' सात्त्विक कहा जाता है (भरत ना० शा० ६ ९६)। विश्वनाथ सक्षेपमें लक्षण देते हैं—'विषादमदरोपाद्यैर्वर्णान्यत्व विवर्णता' (सा० द० ३ १३९), विषाद, मद, रोष आदिसे 'रंगका बढल जाना'। हिन्दीके आचार्योंने इन्हींका अनुकरण किया है—'मोह कोह भय आदितें वर्ण और विधि होय' (ल० ल० ३३०)। देव इनके साथ 'लाज सीत अरु घाम'से भी 'मुख द्रुति और देखिये' (भा० वि० सात्त्विक०) कहते हैं। देवने उदाहरण दिया है—'आलिनकी मुख देगन हीं मुख भावतीको भयो मोरको

चन्द सौ' (वही) तथा अयोध्यानिह उपाध्यायके 'प्रिय-प्रवाम'का यह चित्र है—'नव उमगमयी सब बालिका, मलिन और मशकित हो गयी। जति प्रफुल्लित बालक-वृन्दका, वदन मण्डल भी कुम्हला गया।'।

७ अश्रु—आनन्द, अमर्ष, वृम, भय, शोक अथवा अनिमेष देखनेसे आनेवाले आँसुओंको ही अश्रु सात्त्विक कहनेहैं (भरत ना० शा० ६ ९७)। विश्वनाथके अनुसार 'अश्रु नेत्रोद्भव वारि क्रोधदुःखप्रहर्षजन' (ना० द० ३ १३९), क्रोध, दुःख तथा हर्ष आदिके कारण नेत्रोंसे उत्पन्न नल। देवने भरतके नमान लक्षण दिया है—'विपुल विलोक्त वृम भय हर्ष अमर्ष विपाद। नैनन नीर निहारिवे' (भा० वि० सात्त्विक०)। अन्योंने कुछ कम या अधिक इन्हीं बातोंका उल्लेख किया है। अश्रु नौन्दर्वका विवरण होकर भी आया करता है। सुन्दरीके आँसुओंमें ही बहुतेरोंको सुन्दरता दीख पड़ी है। देवका यह प्रसिद्ध चित्र इमका सुन्दर उदाहरण है—'बड़े बड़े नैनन नों आँसु भरि-भरि ढरि, गोरो गोरो मुख आज ओरोनो विलानो जात।' और पद्माकरका उदाहरण व्यजक है—'उमडि उमडि बहै वरसै सु आँखिन हैं, वटमें बनी जो घटा पीत पटवारैकी' (जगद्वि० ४१५)।

८ प्रलय—ध्रम, मूर्च्छा, भय, निद्रा, हर्ष, अभिघात और मोहके कारण उत्पन्न निश्चेष्टता, निष्कम्पता तथा स्वभावरोध आदिसे युक्त अवस्थाको प्रलय सात्त्विक कहते हैं (भरत ना० शा० ६ ९९)। विश्वनाथने केवल 'सुखदुःखान्या चेष्टाशाननिराकृति' (सा० द० ३ १३०), अर्थात् सुख तथा दुःखने निश्चेष्ट तथा नशाहीन हो जाना माना है। मतिराम तथा देव आदिने 'ईहा' अर्थात् चेष्टाके सम्पूर्ण 'निरोध' तथा 'गात'के 'अचलगति' होनेसे 'प्रलय' माना है और इनके कारणरूपमें 'हर्ष, दुःख, भय' मतिरामने (ल० ल० ३६९) और 'प्रिय दर्शन सुमिरन श्रवन' (भा० वि० सात्त्विक०) देवने माना है। नन्दरामने इसे लीनता कहा है। प्रलय तथा स्तम्भमें यही अन्तर है कि स्तम्भमें प्राणोंकी नत्ता और उसकी चेतना बनी रहती है, किन्तु प्रलयमें प्राणहीनता दीख पड़ती है। स्तम्भ चेतना रहनेपर भी अचेतनवत् स्थितिका नाम है, जडता सुख-दुःखादिके अविवेकशी स्थिति है और प्रलय चेतनाहीन चेष्टा-निरोध है। प्रलयको नाटकमें अप्रदर्शनीय मानकर कुछ आचार्य उनके स्थानपर मूर्च्छाकी रचना उचित मानते हैं। प्रलयका उदाहरण मतिरामका चित्रमय है—'चन्द्रमुखी न हलै न चलै निरवात निवानमें दीप मिसा नी' (ल० ल० ३३७)। देवका उदाहरण भी नायिकाकी भावस्थितिका अकन करता है—'देव सुठौर ही ठाड़ी चितौति लिखी मनु चित्र विचित्र चितेरे' (भा० वि० सात्त्विक०)।

९ जृम्भा—'रमतरंगिणी'के लेखक भानुदत्तने संस्कृत आचार्योंमें पहली बार 'जृम्भा' नामक एक नवीन सात्त्विकका उल्लेख किया है। रूप गोस्वामीने अनुभावोंके क्रमशः अलंकार, उच्चास्वर तथा वाचिक नामसे भेद प्रस्तुत करते हुए रसका उल्लेख उच्चास्वर अनुभावोंके अन्तर्गत किया है। द्वितीमें मतिराम, देव, पद्माकर आदि कई प्रमुख आचार्योंने

इसे सात्त्विक स्वीकार किया है। मतिराम और देवने इमका कारण 'उपजै आलस आदिने' (ल० ल० ३३९) कहा है। पद्माकरने 'प्रिय विद्योह सम्मोह कै आलस ही अवगाहि' (जगद्वि० ४२०) माना है। इसका विरोध दो कारणोंसे किया जा सकता है—१ यह कारणके साथ ही अन्य सात्त्विकोंके समान प्रकट नहीं होता, २. सात्त्विकोंको व्यक्ति प्रयत्नपूर्वक दबा नहीं सकता, किन्तु जृम्भाको दबाया जा सकता है। इसे प्रायः केवल आलस्यसे उत्पन्न माना गया है, किन्तु वियोग, मोह तथा भयके कारण भी जब मुँह खोलकर स्वास-नि स्वास लिया जाता है, तब भी 'जृम्भा' सात्त्विक माना जाता है। पद्माकरकी पक्तियोंमें 'जृम्भा'का उदाहरण है—'आरससौ रमसौ पद्माकर चाँकि परे चस चुन्वनके किये। रातिकी जागी प्रभात उठी अंगिरात जम्हात लजात लगी हिये।' (वही ४२१)।

—भा० प्र० दी०

सात्त्विक अलंकार—भरत(३-४ अ० ३०)ने 'नाट्यशास्त्र'में २० सात्त्विक अलंकारोंकी चर्चा की है। नायिकाके इन अलंकारोंका विभाजन अंगज, भाव, हाव, हेला, अयलज, शोभा, कान्ति, दीप्ति, माधुर्य, प्रगल्भता, औदार्य तथा धर्म, स्वभावज, लीला, विलास, विच्छित्ति, विभ्रम, क्लिक्किचित्, मोट्टायित, कुट्टमित, विव्वोक, ललित तथा विह्वलमें किया गया है। धनंजयके 'दशरूपक'(१० अ० ३०)में 'नाट्यशास्त्र'के विभाजनको यथावत् स्वीकार कर लिया गया है। भोजने सात अयलज अलंकारोंको छोड़ दिया है, तीन अंगजोंमेंने दोको स्वीकार किया है और उन्हें स्त्री पुरुष, दोनोंमें समान रूपसे माना है, दस स्वाभावजोंमें श्रद्धित तथा केलिको जोड़ा गया है। हेमचन्द्र, रामचन्द्र गुणचन्द्र, शारदातनयने 'नाट्यशास्त्र'के विभाजनको माना है। शारदातनयने इन सबको सात्त्विक कहनेमें आपत्ति की है। इनके अनुसार तीन अंगज और सात अयलज ही केवल मानस अथवा सात्त्विक कहे जा सकते हैं और दस स्वभावजोंको शरीर कहना उचित है। इन्होंने श्रद्धित तथा केलिका उल्लेख भी किया है। भानुदत्तने भरतके केवल दस स्वभावज अलंकारोंको 'हाव'के नामसे ग्रहण किया है और इनके तीन विभाजन किये हैं, शारीर—लीला, विलास, विच्छित्ति, विभ्रम तथा ललित, आन्तर (मानसिक)—मोट्टायित, कुट्टमित, विव्वोक तथा विह्वल, उभय (सकीर्ण)—क्लिक्किचित्। विद्यानाथने सभी अलंकारोंको शृंगारचेष्टा कहा है, इनका विभाजन न करके कुतूहल, चकित, हासको जोड़ा है तथा शोभा, कान्ति, दीप्ति, औदार्य तथा प्रगल्भताको अस्वीकार किया है। शिगभूपालने शारदातनयके अनुसार बीस अलंकारोंको चित्तज तथा नात्रजमें विभाजित किया है। विश्वनाथने 'नाट्यशास्त्र'की सख्या तथा विभाजनको स्वीकार करके भी स्वभावजमें आठ और जोड़े हैं—मद, तपन, मौग्ध्य, विशेष, कुतूहल, हमित, चकित और केलि। इनमेंसे चार केलि (भोज द्वारा), कुतूहल, चकित, हास (विद्यानाथ द्वारा) का उल्लेख हो चुका है। रूपगोस्वामीने भरतके क्रमशः स्वीकार किया है, केवल विह्वलके स्थानपर विकृतको किंचित भिन्न परिभाषाके माय लिया है और मौग्ध्य तथा चकितका उल्लेखमात्र किया है। केदार मिश्रने 'हाव'के रूपमें केवल

१६ का उल्लेख किया है जो विश्वनाथसे लिये गये हैं और 'विहृत' के स्थानपर 'विकृत' रूप गोस्वामीसे लिया है।

इन अनुभाव अलंकारोंको स्त्रियोंकी भावाभिव्यक्तिमें सम्बद्ध माना गया है। पर कुछ आचार्योंने कुछ अलंकारोंकी पुरुषोंसे भी सम्बद्ध माना है। भोजने 'हेला' और 'हाव' को दोनोंमें स्वीकार किया है; भानुदत्तके अनुसार विव्वोक, विलास, विच्छित्ति तथा विभ्रम पुरुषोंके भी अलंकार माने जा सकते हैं, विश्वनाथके अनुसार अगज तथा अयत्नज, दोनोंमें समान रूपमें होते हैं और हेमचन्द्रके अनुसार वीसों अलंकार स्त्री-पुरुष, दोनोंके हो सकते हैं।

हिन्दीमें प्रायः इनकी 'हाव'की संज्ञा दी गयी है। नन्ददासने 'रसमञ्जरी' (१५६६ ई०) में केवल तीन अगज अलंकारोंपर विचार किया है और उसमें चौथा (रतिकी) जोड़ा है, पर अन्य किसीने वादमें इसे स्वीकार नहीं किया। केशवने 'रमिकप्रिया' (१५९२ ई०) में 'हाव'के अन्तर्गत १० स्वभावज अलंकारोंके साथ तीन—हेला, मद, बोधकी ओर माना है। इन १३ हावोंको नायक-नायिका, दोनोंके अलंकार कहा गया है और उनके उदाहरण भी दिये गये हैं। भानुदत्तके द्वारा उल्लिखित केवल १० स्वभावज अलंकारोंको हिन्दीमें जमवन्त सिंह, मतिराम, देव, ब्रह्मदत्त, वेनी प्रवीनने स्वीकार किया है। विहारीलाल भट्टने इनको बहिरग और अन्तरगमें विभाजित किया है। इनके अनुसार विच्छित्ति, ललित, विभ्रम और लीला बहिरग हैं और शेष अन्तरग। हावोंका मर्यादा विस्तार करनेमें इन लेखकोंने महयोग दिया है, प्रतापनारायण सिंह तथा गंगाप्रसाद अग्निहोत्रीने केवल हेलाको और माना है। पद्माकर, स्कन्द गिरि, नन्दराम, दीलतराम और भानुने बोधको भी सम्मिलित किया है। लछिराम तथा बाबूराम वित्तरियाने उपर्युक्त दोनोंके साथ मद और आहार्यको भी माना है। सुन्दरने हाव, हेला, मद, तपन, मौग्ध्य और विक्षेपको लेकर मर्यादा १६ मानी है। भावोंको स्वतन्त्र माना है। तोपने विश्वनाथके १८ स्वभावज अलंकारोंमेंसे कुतूहल-को हटाकर बोधक, उद्दीपन तथा हेलाको जोड़ २० मर्यादा पूरी की है। इनके अतिरिक्त उदारता, माधुर्य, प्रगल्भता और धीरताको नायिकाके चार भूषण और माने हैं। ये भरत आदि-के अयत्नज अलंकार ही हैं। दाम (२० सा०) ने भी मर्यादा २० ही दी है, विश्वनाथके १८ स्वभावज अलंकारोंमेंसे मौग्ध्यको निकालकर बोधक, उद्दीपन तथा हेलाको जोड़ा है। कुमारमणि, इयामसुन्दर दास, कन्हैयालाल पोद्दारने विश्वनाथ द्वारा स्वीकृत १८ अलंकारोंको स्वीकार किया है। हरिऔधने बोधक और रसलीनने बोधक और उद्दीपक विश्वनाथके स्वभावजोंमें जोड़ दिये हैं और रसलीनने मनोभवको अंगजोंमें कम कर दिया है। सब मिलाकर हिन्दीके आचार्योंने रति, बोधक, उद्दीपक तथा अहर्ष (आहार्य) चार हाव विकसित किये हैं। उपर्युक्त लेखकोंकी तत्सम्बन्धी कृतियों तथा उनके कालक्रमके लिए देखिये—'नायक नायिकाभेद' (शास्त्र)।

इन अलंकारोंका कई नामोंसे विवेचन किया गया है। भोजने इनकी चर्चा 'वरस्त्रीणा विलासा' के रूपमें की है, अर्थात् वे इन्हे 'विलास' मानते हैं। भानुदत्तने 'हाव'के

रूपमें स्वीकार किया है और वस्तुतः हिन्दीमें इसका प्रचलन इन्हींके प्रभावसे माना जा सकता है। विश्वनाथने 'शृंगार-चेष्टाएँ' माना है। शिगभूपालने 'भाव' कहा है। केशव मिश्रने भी 'हाव' संज्ञा दी है। हिन्दीमें प्रायः सर्वस्वीकृत शब्द 'हाव' रहा है। कुमारमणिने 'भाव' नाम दिया है तथा कुछ आधुनिक विवेचकोंने मस्कृतके आधारपर 'अलंकार' ही कहा है। वस्तुतः 'अलंकार' का सामान्य अर्थ यही है कि नायिकाके सौन्दर्यको बढ़ानेवाले भूषण, और यहाँ सौन्दर्य रूपात्मक और भावात्मक, दोनों अर्थोंमें समझना चाहिये। इसी प्रकार 'हाव'का अर्थ 'शृंगारचेष्टा' है अर्थात् नायिकाकी स्वभावज अथवा अयत्नज सुन्दर भगिमाएँ, जो नायकके प्रेमको उद्दीप्त करनेके लिए होती हैं। उपर्युक्त सम्पूर्ण अलंकारों तथा हावोंको चार भागोंमें विभाजित किया जा सकता है—१ शारीर अलंकार जो रूपात्मक सौन्दर्यका सकेत देते हैं, शोभा, कान्ति, दीप्ति तथा माधुर्य। २ मानस अलंकारसे चरित्रमौन्दर्यकी व्यञ्जना होती है, प्रगल्भता, औदार्य, वैर्य। ३ स्वभावज हावके अन्तर्गत नायिकाकी स्वाभाविक चेष्टाएँ आती हैं, लीला, विच्छित्ति, कुट्टमित, विव्वोक, ललित, मौग्ध्य, विक्षेप और व्याजप्रदर्शन। ४ अयत्नज हाव नायिकाकी सहज चेष्टाओं-को कह सकते हैं, हेला, विलास, विभ्रम, किलकित्ति, विहृत, हसित और चकित। आचार्यों द्वारा उल्लिखित भाव, मोट्टाथित, मदन, तपन, कुतूहल, क्रीडित, रति, बोध, उद्दीपन नामक अलंकारों तथा हावोंको उपर्युक्त विभाजनके अन्तर्गत स्वीकार नहीं किया जा सकता, क्योंकि ये न नायिकाके रूप अथवा चरित्रके गुण हैं और न नायिका विषयक चेष्टाएँ ही।

इन 'अलंकारों' तथा 'हावों'को अनुभावोंके अन्तर्गत स्वीकार किया गया है, परन्तु आलम्बन-रूपमें नायिकाके सम्बन्धमें इन्हें उद्दीपन-विभाव ही कहा जा सकता है। परन्तु हाव नायकको आकर्षित करनेके साथ ही नायिकाके मनोभावको व्यक्त भी करते हैं, अतएव इन्हें उद्दीपन-विभाव तथा अनुभाव, दोनों माना जा सकता है। जब नायिका आलम्बन-विभाव होगी तब उसके 'हाव' उद्दीपन-विभाव होंगे और जब नायक-आलम्बन-विभाव होगा तब ये नायिकाके अनुभाव कहे जायेंगे।

हिन्दीमें विद्यापति, अष्टछापके कवि, रीतिकालीन कवि तथा आचार्य देव, विहारी, मतिराम, बनानन्द, ठाकुर, बोधा आदि तथा आधुनिक कालमें हरिश्चन्द्रतक इनका विशेष निर्वाह हुआ है। किन्तु इधर मैथिलीशरण गुप्त, 'प्रमाद' तथा पन्त आदिमें इनमेंसे अगज और अयत्नज अलंकारोंका निर्वाह दिखाई देता है। अब हम ओर कवियोंकी प्रवृत्ति नहीं है, विशेषकर मुक्तकोंमें इनकी योजना नहीं की जाती।

—११० गु०

सात्त्विक गुण (नायक)—नायकके इन गुणोंकी चर्चा भरतने की है। परन्तु इन गुणोंका सम्बन्ध नाटकके नायकसे है, शृंगार रसके आलम्बन रूप नायकसे नहीं। संस्कृत काव्यशास्त्रमें इन गुणोंकी चर्चा की गयी है, पर हिन्दी आचार्योंने इनपर विचार नहीं किया है, केवल आधुनिक आचार्योंमें इयामसुन्दर दास तथा हरिऔधने इनका उल्लेख



किया है। इसका प्रमुख कारण यही है कि इन गुणोंका विशेष सन्बन्ध नाट्यकृते पात्रसे है और हिन्दीमें नाट्यशास्त्रका अभाव रहा है। ये गुण प्रारम्भसे ही आठ स्वीकृत रहे हैं और इनमें कोई परिवर्तन नहीं हुआ। धनजयके अनुसार ये गुण इस प्रकार हैं—‘शोभाविलासमाधुर्य-गान्भीर्यवर्धतेजनी। ललितौदार्यमित्यष्टौ सत्त्वजा पौरवा गुणा।’ (६० ६० . २ १०)।

**शोभा**—धनजयके अनुसार—‘नीचे शृणाऽधिके स्पर्शा शोभाया शौर्यदक्षते।’ अर्थात् शोभा गुणमें नीचेके प्रति शृणा, अपनेसे बड़ोंकी दक्षता तथा वीरताके प्रति स्पर्शाका भाव रहता है। **विलास**—धनजयके अनुसार—‘गति नर्धेया दृष्टिश्च विलासे सस्मित वच।’ (६० ६० . २ ११), अर्थात् विलास गुणमें दृढ़ गति, निश्चयकी दृष्टि तथा सहस्र कथन रहता है। **माधुर्य**—धनजयके अनुसार—‘उल्लङ्घो विकारो माधुर्यं नक्षोभे सुमहत्तपि।’ (६० ६० . २ १२), अर्थात् अत्यधिक सक्षोभके अवतरपर भी, माधुर्य गुणके अन्तर्गत, मुद्रामें हल्का तथा कोमल परिवर्तन उपस्थित होता है। **गान्भीर्य**—धनजयके अनुसार—‘गान्भीर्यं यत्प्रभावेण विकारो नोपलक्ष्यते।’ (६० ६० . २ १२), अर्थात् इस गुणके अन्तर्गत भारी सक्षोभके क्षणोंमें भी मुद्रामें किंचित् विकार नहीं जान पड़ता। **स्वैर्य**—धनजयके अनुसार—‘व्यवसायादचलनं स्वैर्यं विघ्नकुलादपि।’ (६० ६० . २ १३), अर्थात् अनेक विघ्नोंके आनेपर भी कार्यसे विचलित न होना स्वैर्य गुण है। **तेज**—धनजयके अनुसार—‘अधिषेपायसहन तेजः प्राणात्ययेष्वपि।’ (६० ६० . २ १३), इस गुणसे युक्त व्यक्ति प्राणोंको छोड़कर भी अपना अपमान नहीं होने देता। **ललित**—धनजयके अनुसार—‘शृंगारकारचेष्टात्त्व सहजं ललितं नृदु।’ (६० ६० . २ १४), अर्थात् इस गुणमें शृंगारके अनुरूप आकारकी अभिव्यक्ति ललित तथा कोमल होती है। **औदार्य**—धनजयके अनुसार—‘प्रियो कृत्याऽऽजीविताधानमौदार्यं नमुपग्रह।’ (६० ६० . २ १४), अर्थात् औदार्य गुणमें व्यक्ति प्रिय वचनोंमें जीवनतक देनेके लिए तत्पर हो जाता है और मज्जनोंकी सहायता करता है।

इन गुणोंको हिन्दीके कथाकाव्योंके नायकोंमें देखा जा सकता है। ‘रामचरितमानस’के राममें इन समस्त गुणोंका संयोग है। प्रेम-काव्यके नायकोंमें इन गुणोंमेंसे अधिकांश मिलते हैं। आधुनिक महाकाव्योंमें पुन इन नायकोंके गुणोंको देखा जा सकता है, ‘प्रियप्रवास’, ‘साकेत’ तथा ‘कुक्षेत्र’ आदिमें। परन्तु आधुनिक युगमें नायककी सारी कल्पना मध्ययुगीन भावनामें निवान्त भिन्न हो चुकी है, अतएव नाटकोंमें उस प्रकारके न नायक हैं और न इस प्रकार उनके गुण ही। —सं०

**मात्त्विकी भक्ति**—दे०—‘गौणी भक्ति’।

**मादृश्य**—अलंकारशास्त्रमें ‘उपमा’ अर्थात् आकारके चार आवश्यक अंगोंमेंसे एक अंग, उपमेय और उपमानकी समताकी व्यञ्जित करनेवाले शब्द ‘मादृश्य’-वाचक कहलाते हैं। नमान, मादृश्य, मा, मे, नी, ज्यों, जैसे, जैना, जिनि, नी, तुन्हा, नूल्, उम आदि शब्द मादृश्यवाचक हैं। इन्हें

वाचक शब्द तथा उपमावाचक शब्द भी कहते हैं, जैसे—‘हरिपद कोमल कमल-से’—इसमें ‘से’ शब्द मादृश्य-वाचक है।

मादृश्य दो प्रकारका माना गया है—एक वह, जिसमें आकार-प्रकारका साम्य रहता है और दूसरा साम्य वह है, जिनमें गुण एव क्रियाका साम्य रहता है। इसमें प्रभाव-साम्य भी प्रच्छन्न अथवा गौण रूपमें रहता है। उदा०—१ आकार-प्रकारसाम्य—‘उसी तपस्वी-से लग्ने थे, देवदारु दो-चार खड़े’ (‘प्रसाद’ कामायनी)। इसमें देवदारुओंकी लग्नाईसे तुलना की गयी है। अतः यहाँ केवल आकार-प्रकारका मादृश्य है। ‘से’ मादृश्यवाचक शब्द है, जो उपमेय देवदारु और उपमान तपस्वीके आकार-प्रकारके मादृश्यको सूचित करता है। २ गुण या क्रियाका साम्य—‘उन हलाहल-सी कुटिल द्रोहाशिका, जो कि जलती आ रही चिरकालमें, स्वार्थलोभ सभ्यताके अग्रणी, नायकोंके पेटमें जठराग्नि-नी’ (दिनकर . कुलक्षेत्र)। इसमें ‘द्रोहाग्नि’की समता ‘जठराग्नि’से की गयी है। इसके द्वारा जठराग्नि के जलनेकी क्रियाका रूप हमारे नामने उपस्थित होता है। द्रोहाग्नि भी जठराग्नि के सदृश भीतर ही भीतर जलती है और क्षार कर देती है। ३ प्रभाव-साम्य—‘लाजकी मादक सुरा-नी लालिमा, फँस गालोंमें नवीन गुलाब-से, छलकती थी वाद-सी मौन्दर्यकी, अधखुले ससित हाँसे सीप-में’ (पन्त)। कविकी प्रस्तुत कल्पना द्वारा मुखके मौन्दर्यका प्रभाव पाठक एव श्रोतापर द्विगुणित रूपमें पड़ता है।

आचार्योंका कथन है कि उपमाका मादृश्य चमत्कारपूर्ण होना चाहिये। चारुत्व, चमत्कार और रसाद्रता मादृश्यके तत्त्व हैं। काव्यमें मादृश्यकी सार्थकता इन्हींपर अवलम्बित है। इसीसे आलंकारिकोंने ‘मनोश्च नाधर्म्यकथन’को ही उपमा कहा है। —वि० ला०

**साधन परा (गोपी)**—दे०—‘गोपी’।

**साधना (वज्रयानी)**—वज्रयानमें साधकोंकी चितवृत्तिके अनुरूप, उनके मानसिक विकासके अनुरूप साधनाओंका विधान था। अनेक साधनाएँ होते हुए भी किसी एक विशेष साधनाको महत्त्वपूर्ण मानकर अन्य उसके समक्ष उसकी तुलनामें हेय समझी जाती थी। वास्तवमें ये साधनाएँ एक-दूसरेकी विरोधिनी न होकर पूरक मानी जाती थीं। आयु, चितवृत्ति, मानसिक स्तरकी दृष्टिमें आचार्य एक विशेष देवताकी प्रतिष्ठापना कराते, फिर उसकी पूजा, उसके न्याम-विन्यास, उसकी मन्त्र-यन्त्र आदिसे साधनाके पूरे विधान बताने और दूसरी साधनापद्धतियोंको हेय बताते, जिसका तात्पर्य यह नहीं कि वे कोई अलग सम्प्रदाय मानते थे, बल्कि इस साधनाके अन्तर्गत साधकका स्तर दृष्टिगत रखा जाता था। सभी अनुष्ठानोंमें ऊपर उठकर अनुत्तम मन्त्र, नमस्त्वोधिकी साधना थी, जिसका विकास सहज पद्धतिमें हुआ। (विस्तारके लिए दे० साधनमाला विनयतोष भट्टाचार्य)। —य० बी० भा०

**साधारण (गोपी)**—दे०—‘गोपी’।

**साधारण धर्म**—उपमा अर्थात् आकारके चार आवश्यक उपादानोंमेंसे एक उपादान, उपमेय और उपमान, दोनोंमें जिस धर्मकी समानता बतायी जानी है, उसे साधारण धर्म

अथवा समान धर्म कहते हैं। किन्हीं भी दो वस्तुओं में बिना किसी समान धर्मके सादृश्य सम्भव नहीं होता। धर्मकी समानताके कारण ही एक वस्तुको दूसरी वस्तुके समान कहा जाता है। साधारण धर्म गुण और क्रिया, दोनों प्रकारका सम्भव है, यहाँ गुणमें रूप-रंग आदि सभी समाविष्ट हैं। उदा०—साधारण धर्म गुणरूपमें—‘अधिकार न सीमामें रहते। पावस-निर्झर-से वे बहते हैं।’ (‘प्रसाद’ कामायनी), इसमें सीमामें न रहना साधारण धर्म है। अधिकाररूप उपमेय और ‘पावस निर्झर’-रूप उपमान, दोनोंमें इस धर्मकी स्थिति बतायी गयी है। क्रियारूपमें—‘पागल-सी प्रभुके साथ सभा चिह्नायी। सो वार धन्य वह एक लालकी माई।’ (मै०श०गुप्त साकेत), इसमें ‘चिह्नायी’ क्रियारूप धर्मकी समानता उपमेय और उपमान, दोनोंमें बतायी गयी है। —वि० खा०

**साधारणीकरण**—इस शब्दका सम्बन्ध भारतीय रस-सिद्धान्तसे चला आ रहा है। इसका प्रयोग सर्वप्रथम भट्टनायक (१० श० ई० पूर्वा०) ने रसनिष्पत्ति (दि०) सम्बन्धी भरतके सूत्रकी व्याख्याके अन्तर्गत किया है। भट्टनायकने अपने पूर्ववर्ती आचार्योंकी व्याख्याके दोषोंको दूर करनेके लिए इसका प्रयोग किया है। उनके अनुसार आरोपवाद तथा अनुमितिवाद (दि०)की स्थापनाओंमें जो तादृश्य और आत्मगतत्व दोष आ जाते हैं, उनके परिहारके लिए साधारणीकरणकी स्वीकृति आवश्यक है। जब पाठक अथवा दर्शक काव्य अथवा नाटकके अभिधार्थको ग्रहण कर लेता है, उसके हृदयमें भावकत्व (दि०) शक्तिके द्वारा सत्त्वकी प्रधानता होती है। इस स्थितिमें उसके हृदयमें ‘मै’ और ‘पर’का द्वैध दूर हो जाता है। वह प्रदर्शित अथवा वर्णित घटना या पात्रको उसके स्थितिविशेषमें नहीं ग्रहण करता। वह उनको अपने व्यक्तित्वसे सम्बद्ध अथवा असम्बद्ध भी नहीं समझता और इसी स्थितिका फल है कि सहृदय भोजकत्व शक्ति (दि०)के द्वारा उद्बुद्ध भावोंका रसास्वादन करता है। वस्तुतः यह परिस्थितिविशेष जिस व्यापारसे सम्भव होती है उसीको साधारणीकरण माना गया है। इस व्याख्यासे यह स्पष्ट हो जाता है कि रसनिष्पत्तिके लिए भट्टनायकके अनुसार साधारणीकरण आवश्यक शर्त है।

आगेके कई विचारकोंने साधारणीकरणको सामान्यीकरण ही माना है। वामन अलकंकर तथा गोविन्द ठक्कुर (१५ श० ई०) ने विभावादि रूप सीता तथा रामादि सम्बन्धी रतिके ‘सीतात्व’-‘रामत्व’के सम्बन्धके स्थानपर सामान्यतः कामिनी रूपमें अथवा रतिसामान्य रूपमें उपस्थित होनेको साधारणीकरण माना है। ‘काव्यप्रदीप’के अनुसार नायिकाविशेषका सामान्यतः कामिनीभावरूपमें उपस्थित हो जाना साधारणीकरण है (पृ० ६६)। इसके अनुसार ‘यह केवल अमुकका ही है’ ऐसी प्रतीतिके स्थानपर ‘ये अमुकके हैं’ ऐसी अनुभूति हो जाती है, अर्थात् वे दूसरेके भाव भी हो सकते हैं।

भट्टनायकके बाद अभिनवगुप्त (१०-११ श० ई०) ने उनकी भावकत्व तथा भोजकत्व शक्तियोंको अस्वीकार करके भी साधारणीकरणको स्वीकार किया है। अभिनवगुप्तकी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टिने काव्यके वास्तविक मौल्य तत्त्वको ग्रहण कर

लिया या, अतएव उनकी रस सम्बन्धी व्याख्याएँ गहन और पूर्ण हैं। अभिनवगुप्तके अनुसार साधारणीकरणके दो स्तर हैं। एक स्तरपर विभावादिका व्यक्ति-विशिष्ट सम्बन्ध छूट जाता है और दूसरे स्तरपर सामाजिकका व्यक्तित्व-बन्धन नष्ट हो जाता है, अर्थात् विभावादिके साथ स्थायी भावका साधारणीकरण होता है और साथ ही सामाजिककी अनुभूतिका साधारणीकरण होता है। यह साधारणीकरण सामाजिकोंके वासनारूपमें स्थित स्थायी भावोंके आधारपर सम्भव होता है। इस प्रकार अभिनवगुप्तने भट्टनायकसे इस सिद्धान्तको स्वीकार करके भी अपना मौलिक योग प्रदान किया है। इन्होंने वासनाको स्वीकृति दी है और साथ ही स्थायी भावका साधारणीकरण माना है।

विश्वनाथ (१४ श० ई०) के मतको नगेन्द्रने अभिनवगुप्तके मतसे भिन्न माना है। उनके अनुसार प्रमाताका आश्रयके साथ अभेद स्थापित हो जाता है (मा० द० ३ १०)। इसके साथ ही उन्होंने कहा है—‘साधारण्येन रत्यादिरपि तद्वत्प्रतीयते। परस्य न परस्येति ममेति न ममेति च।’ (वही ३ १२), अर्थात् साधारणीकृत स्थितिमें रत्यादि स्थायी भाव उसी रूपमें अनुभव होने लगता है और इस रसानुभूतिके समय ‘यह मेरा है’, ‘यह मेरा नहीं है’, ‘यह दूसरेका है’, ‘यह दूसरेका नहीं है’ इस प्रकार भेद नहीं किया जाता। आनन्दप्रकाश दीक्षितने इसके आधारपर विश्वनाथके मतको तादात्म्यरूपमें लिया है—‘यह तादात्म्य, उनके विचारने, साधारणीकरणके परिणामस्वरूप घटित होता है। तादात्म्यकी यह अनुभूति रसके लिए होती है’ और अन्ततः अभिनवगुप्तके मतके अनुसार माना है। विश्वनाथका मत व्याख्याके अभावमें बहुत स्पष्ट नहीं है। परन्तु तादात्म्यरूपमें उसे माना जायगा तो रसास्वादनको आश्रयकी भावनात्मक प्रक्रियाके रूपमें स्वीकार कर लेनेकी सम्भावना अधिक है।

जगन्नाथ (१७-१८ श० ई०) ने साधारणीकरणके स्थानपर दोषदर्शन (दि०—‘रसनिष्पत्ति’) की स्थापना की है। यह सिद्धान्त किसी अन्य आचार्यके द्वारा स्वीकृत नहीं हो सका। वस्तुतः रसास्वादको दोषकी भावनाके आधारपर स्वीकार करना काव्यको अत्यन्त हीन स्तरपर स्थापित करने जैसा है। दोष किसी ज्ञान-अज्ञानमें किये गये मर्यादाहीन कार्यमें होता है और यह दोषका ज्ञान किसी प्रकार रसास्वादसे सम्बद्ध नहीं हो सकता। अभिनवगुप्तके अनुसार सामाजिक किसीसे रति नहीं करता, वरन् केवल ‘रति’का अनुभव करता है, सामान्य अथवा साधारणीकरणरूपमें।

आधुनिक विचारकोंमें रामचन्द्र शुद्धने सबसे अधिक विस्तारसे साधारणीकरण सिद्धान्तकी व्याख्या की है और आनन्दप्रकाश दीक्षितने अपने प्रबन्ध ‘काव्यमें रस’ में प्रायः उन्हींके मतकी स्थापना की है। रामचन्द्र शुद्धके अनुसार—‘जबतक किसी भावका कोई विशेष इस रूपमें नहीं लाया जाता कि वह सामान्यतः सबके उसी भावका आलम्बन हो सके, तबतक उसमें रसोद्बोधनकी पूर्ण शक्ति नहीं आती। इसी रूपमें लाया जाना हमारे यहाँ साधारणीकरण कहलाता है। अभिप्राय यह है कि पाठक या श्रोताके मनमें जो व्यक्तिविशेष या वस्तुविशेष आता है, वह जैसे

काव्यमें वर्णित आश्रयके भावका आलम्बन हो जाता है।

साधारणीकरण आलम्बनत्व धर्मका होना है नात्पर्य यह है कि आलम्बनरूपमें प्रतिष्ठित व्यक्ति, नमान प्रभाववाले कुछ धर्मोंके कारण सबके भावोंका आलम्बन हो जाता है' (चि० न० भा० १ पृ० ३०८ . १०-१३)। इस प्रकार रामचन्द्र शुद्धके अनुसार साधारणीकरणका भाव है—'वर्णित अथवा प्रदर्शित आलम्बनको स्वयंके भावका आलम्बन बनाना, परन्तु इनका अर्थ यह नहीं है कि व्यक्तिविशेष अथवा वस्तुविशेषके स्थानपर केवल वस्तु अथवा व्यक्तिनाश्रय बोध रह जाता है। २ आश्रयके नमान आलम्बनके प्रति पाठक अथवा दर्शकका भाव हो जाता। आनन्दप्रकाश दीक्षितने स्वीकार किया है कि 'शुक्लजीने आलम्बनका विचार आश्रयसापेक्षरूपमें लिया है। उनका मत है कि आश्रयके भावका आलम्बन ही सहृदयका भी आलम्बन हो सकता है या उसे होना चाहिये' (का० २० पृ० २८०)। इस प्रकार उनके अनुसार यह कहना भी अनुचित है कि 'शुक्लजीने विभावादिक साधारणीकरण न मानकर उसे आलम्बनरूप सीमित कर दिया है। आश्रयसापेक्षतामें अनुभावादिक नमानव साधारणीकृत अवस्थामें प्रस्तुत होंगे।' (वही पृ० २८१)।

रामचन्द्र शुद्धने साधारणीकरणको व्याख्याके अन्तर्गत आश्रयके साथ तादात्म्य या सहानुभूतिकी अनिवार्यता भी प्रतिपादित की है, जिसकी स्थितियोंके अनुसार उन्होंने रस-कोटियोंकी वक्ष्यता की है। १ पूर्ण तादात्म्यकी स्थितिमें उत्तम कोटिकी रसानुभूति होगी। २ जहाँ यह तादात्म्य न हो सकेगा और दर्शक अथवा पाठक प्रदर्शित अथवा वर्णित पात्रका मात्र शीलदृष्ट या प्रवृत्तिदृष्टके रूपमें प्रभाव ग्रहण करेगा, नध्यम कोटिकी रसानुभूति नानी जायगी। इस स्थितिमें स्वतः पात्र पाठक या दर्शकके भावोंका सीधा आलम्बन हो जाता है। यह साधारणीकरण अथवा तादात्म्य कविके उस अव्यक्त भावका होना है, जिसने पात्रविशेषको उद्भावना हुई है (चि० न० भा० १ . पृ० ३१४, १५)। ३ रसकी एक ऐसी भी अथवा कोटि नानी ना नकती है जिसने पाठक या दर्शक आश्रयकी भावव्यजनामें कुछ भी तादात्म्य नहीं कर पाना, केवल शीलवैचित्र्यके रूपमें उसे ग्रहण करना है। आनन्दप्रकाश दीक्षितने रामचन्द्र शुद्धकी इन कोटियोंको प्राचीन आचार्योंके रसाभास, भावामानके रूपमें सिद्ध करते हुए यथार्थ माना है।

रामचन्द्र शुद्धके मनकी कुछ आधुनिक विचारधाराएँ आलोचना की हैं। रामदहिन मिश्रने 'काव्यदर्शन'में विभावादिके साधारणीकरणको केवल आलम्बनत्व धर्ममें सीमित किये जानेपर आपत्ति की है। उन्होंने रसकोटियोंके विभाजनकी रसकी प्रवृत्तिके विपरीत कहा है और साधारणीकरण तथा तादात्म्यका एक ही अर्थमें प्रयोग ग्रामक माना है (का० ४० . पृ० १३१, ३३)। ज्यमलुन्दर दासके अनुसार रामचन्द्र शुद्धने साधारणीकरणसे यह अर्थ लिया है कि विभावानुभावका साधारणरूप करके लाया जाना। पर साधारणीकरण तो कवि या भावककी चित्तवृत्तिमें सम्बन्ध रखता है। चित्तके साधारणीकृत होनेपर उसे सभी कुछ साधारण प्रभाव होने लगता है। अब यह मत

भी ठीक नहीं है' (साहित्या० पृ० २३८)। नगेन्द्रने आश्रयके साथ तादात्म्यको अस्वीकार किया है। उनके अनुसार यह अत्यन्त कठिन है कि पाठक अथवा दर्शक प्रत्येक प्रकारके चरित्रके साथ तादात्म्य स्थापित कर सके। नगेन्द्रके अनुसार वास्तवमें पाठकका तादात्म्य कविके भावके साथ होना है और इस प्रकार आश्रयगत भावोंके औचित्यके प्रयत्नका समाधान भी हो जाता है। उनका कथन है 'आश्रयरूप रावण यदि कहीं रामकी मर्त्यता करता है, तो क्या हुआ? हमारी सहानुभूतिमें कोई बाधा नहीं आती, क्योंकि हमारे अन्तरमें तो वही अनुमति जागेगी जो कविने प्रतीक द्वारा व्यक्ति की है' (री० का० भू० . पृ० ४९, ५१)। प्रगतिवादी आलोचकोंने साधारणीकरणका अर्थ परम्परासे भिन्न सामान्य प्रेषणीयताके अर्थमें लिया है। इनके आधारपर इसे बोधगम्यताके रूपमें कहा गया है। परन्तु स्पष्ट इन मतमें कोई भार नहीं है। आनन्दप्रकाश दीक्षितने इन नये मतोंका प्रत्याख्यान करके रामचन्द्र शुद्धके मतको ही स्वीकार किया है। आलम्बनके साथ आश्रयकी स्वीकृतिका उल्लेख पहले किया गया है। रसकोटिया भी उनको स्वीकार्य है। साधारणीकरण तथा तादात्म्यको एक साथ प्रयुक्त करनेमें भी उनको कोई बाधा नहीं जान पड़ती। 'इसी रूपमें लाया जाना'की व्याख्या करके उन्होंने यह सिद्ध किया है कि रामचन्द्र शुद्धके मतमें कविकी स्वीकृति भी है, अन्यथा 'लाया जाना'का क्या अर्थ हो सकता है। अन्तमें नगेन्द्रके मतपर आपत्ति करते हुए उन्होंने लिखा है—'यहाँ कविकर्मके समुच्च प्राचीन आचार्यों द्वारा कथित प्रेक्षक अथवा सहृदयमात्रके स्कारोंको दृष्टिसे ओझल कर दिया गया है—कविने कथाके संयोजनमें अपनी स्वतन्त्रतासे काम लिया कि वह सहृदयके नस्कारोंके विरुद्ध जा पड़ी, तो सहृदयको रसानुवाद तो न होगा, कुतूहल भले ही हो।' (का० २० . पृ० २८८)। उन्होंने अपना मत इस प्रकार रखा है—'यदि सहृदयके स्कारोंका ध्यान रखते हुए कविकर्मकी प्रतिष्ठा की जाय, तो आलम्बनका औचित्य घटित होनेसे अपने आप आश्रयका औचित्य निरुद्ध हो जाना है और परिणामस्वरूप पाठकके भावने आश्रयके भावका तादात्म्य हो जाता है। अब शुक्लजीका मत ही समीचीन है' (वही : पृ० २८९)।

परन्तु रामचन्द्र शुद्धके साधारणीकरण-सिद्धान्तम नौलिक भूल है और इसीके कारण वे अमिनवसुप्तके मतसे सटक गये हैं। उन्होंने अपनी व्याख्यामें आधुनिक मनोविज्ञान तथा पाश्चात्य काव्याशास्त्रका आधार ग्रहण करनेका भी प्रयत्न किया है। इस दृष्टिसे उनकी व्याख्यामें व्यापकता अवश्य है, पर त्रमका समावेश भी हो गया है। जिस आलम्बनत्वके साधारणीकरण तथा आश्रयमें तादात्म्यको रामचन्द्र शुद्धने इतना महत्त्व दिया है वह प्रारम्भिक आचार्योंके आरोपवाद तथा अनुमतवादसे कुछ ही आगेकी स्थिति है। मट्टनायकने विभावादिके साधारणीकरणके रूपमें सन्नूर्ण नाटकीय अथवा काव्यात्मक भावनात्मक परिस्थितिका उत्प्रेरेकके प्रभावमें मविद्विश्रान्ति रूप हो जाना माना है। यह बहुत ही स्पष्ट है कि मट्टनायक काव्यानुवादको सामान्य भावनात्मक प्रक्रियामें निगलाने

भिन्न मन स्थिति स्वीकार करते हैं, जब कि रामचन्द्र शुक्लके मतमें इस बातकी स्पष्ट ध्वनि है कि पाठक अथवा दर्शकके मनमें आश्रयके भावोंसे तादात्म्य होता है, अर्थात् उन्हींके भावोंका वे अनुभव करते हैं। यह बात दूसरी है कि साधारणीकृत स्थितिमें तथा सात्त्विकताके फलस्वरूप पाठक अथवा दर्शकको आनन्दानुभूति होती है। यहाँ यह ध्यान रखना चाहिये कि जिस प्रकार साधारणीकरणके सम्बन्धमें आचार्योंसे उनका भाव भिन्न है उसी प्रकार आचार्योंके सत्त्वोद्रेक तथा रामचन्द्र शुक्लके सात्त्विकभावमें अन्तर है। सत्त्वोद्रेक प्रकृतिगत है और सात्त्विक भाव आदर्श मर्यादा-सूचक है। वस्तुतः आश्रयके किसी प्रकारके भावतादात्म्यमे काव्यानन्द नहीं प्राप्त हो सकता, सुखकी नीत्र अनुभूति अथवा दुःखकी अनुभूति भ्रामक होनेके कारण सुखानुभूति अवश्य लग सकती है। काव्यास्वादमें निर्व्यक्तिकता अथवा सविदिश्रान्तिकी स्थिति अनिवार्य है।

वस्तुतः काव्यकी अनुभूति, यदि वह वास्तवमें काव्य है, तो सौन्दर्यमूलक है। रसानुभूति तथा सौन्दर्यानुभूतिमें मौलिक अन्तर नहीं माना जा सकता। मनुष्यने सैकड़ों वर्षोंके इतिहासमें अपनी सौन्दर्यानुभूतिकी, विकसित और विपम बनाया है, नाना रूप-आकारों तथा भावनाओंने इसके विकासमें योगदान किया है। मनुष्यका कोई ऐसा भाव नहीं है जो इसके अन्तर्गत नहीं आ सकता, पर निश्चय ही उसका सन्दर्भ, उसकी अभिव्यक्ति इस क्षेत्रमे नवीन दिशा ग्रहण करती है। रससिद्धान्त इसी काव्यात्मक सौन्दर्यकी मानवके भावोंके आधारपर व्याख्या करनेका प्रयत्न है (रघुवश काव्यमें प्रकृति 'हिन्दी' प्र० भा०)। साधारणीकरण भी इस व्याख्याका अनिवार्य अंग है। मनोवैज्ञानिक आधारपर कहा गया है (दे०—'रसनिष्पत्ति') कि कल्पनाके आधारपर प्रेक्षक या पाठक कथावस्तुको ग्रहण करते हैं। यहाँ साधारणीकरणका यह अर्थ नहीं है कि प्रेक्षक विशेष वस्तु और पात्रको साधारण वस्तु और पात्रके रूपमें स्वीकार कर लेता है, वरन् उसका अर्थ मनोवैज्ञानिक कल्पनाके तत्त्वोंमे सिद्ध होता है। हम प्रत्येक वस्तुस्थिति, पात्र-चरित्रको साधारण महज स्थितिमें ग्रहण कर सकते हैं। इनकी कल्पनाका आधार अनुभवजन्य ऐन्द्रिय बोध, प्रत्यक्ष बोधकी स्मृतिका स्वतन्त्र संयोग है। भट्टनायकतक कल्पनाके स्वतन्त्र संयोगोंका व्यापार साधारणीकरण माना गया है। परन्तु कल्पनाका स्वतन्त्र संयोग साधारण जीवनमें भी होता है। अभिनवगुप्तके अनुसार साधारणीकरणकी प्रक्रिया कथावस्तुको कल्पनामें ग्रहण करानेमें ही सहायक नहीं होती, वरन् प्रेक्षक-पाठक भावनात्मक स्थितिको अपने स्थायी भावोंकी साधारणीकृत स्थितिमें ही ग्रहण करता है। उन्होंने साधारणीकरणको दोनों पक्षोंमें लगाकर स्थिति-को अधिक स्पष्ट किया है। एक ओर उमसे कल्पनाके लिए मुक्त आधार मिलता है तो दूसरी ओर पाठकके मनमें भावनात्मक स्थिति वासनारूपमें स्थित स्थायी भावके साधारणीकृत रूपकी ओर संकेत करती है, अर्थात् इस अभिव्यक्त भावनात्मक स्थितिका ग्रहण पूर्वसंचित स्थायी भावोंके व्यापक आधारपर ही सम्भव है। इस प्रकार काव्य- (नाटक)के अर्थग्रहणके साथ पाठक(प्रेक्षक)के मनमें

कल्पनाके सहारे भावनात्मक स्थिति व्याप्त हो जाती है (जिमका आधार उसके अपनी वासनामें अन्तर्निहित भाव है), जो काव्यकी अभिव्यक्तिके सौन्दर्य तथा चमत्कारके साथ (निरपेक्ष होनेके कारण) आनन्दानुभूतिसे सम्बद्ध हो जाती है (रघुवश रससिद्धान्त और आधुनिक मनोविज्ञान अनुशीलन ३ २)।

[सहायक ग्रन्थ—(१)एस० के० दे० हिस्ट्री ऑफ सस्कृत पोएटिक्स। (२) आनन्दप्रकाश दीक्षित काव्यमें रस (अप्र० प्र०)। (३) रामचन्द्र शुक्ल चिन्तामणि। (४) नगेन्द्र रीतिकालकी भूमिका विचार और अध्ययन। —२०

**साध्यवसाना लक्षणा**—लक्षणाका एक प्रकार, इसमें आरोप-विषय अपने बोधक पदके रूपमें निर्दिष्ट नहीं रहता है, क्योंकि आरोप्यमाण(जिमका आरोप किया जाय)के द्वारा वह निगीर्ण (निगला) रखा करता है, विलीन रखा करता है (विषयान्त कृतेऽन्यस्मिन् मा। का० प्र० २ ११)। विश्वनाथके अनुसार विषयीके द्वारा निगीर्ण की गयी विषयवस्तुकी उन्मीमे साध्यप्रतीति साध्यवसाना है (मा० द० २ ९)। इस प्रकार साध्यवसानामें आरोपके विषयका शब्द द्वारा कथन नहीं किया जाता, केवल आरोप्यमाणके कथनमे लक्ष्यार्थ व्यक्त होता है। इसके दो भेद हैं—गौण तथा शुद्ध। गौण साध्यवसानाका उदा०—'किमी मूर्खको देखकर कहा जाय—'वैल है'। आरोपके विषय(मूर्ख)का कथन न किये जानेसे केवल विषयी(वैल)का कथन है, अतः साध्यवसाना है और साध्य-सम्बन्धपर ही लक्ष्यार्थके आधारित होनेसे गौणी लक्षणा भी है। रूपकातिशयोक्ति (दे०) अलंकारमें यह लक्षणा अन्तर्भूत रहती है। शुद्ध साध्यवसाना(उपादान)का उदा०—'कुन्त आ रहे हैं।' यहाँ भाले धारण करनेवालोंका कथन न किये जानेसे साध्यवसाना, लक्ष्यार्थ मुख्यार्थका साथ लगे होनेसे उपादान तथा वार्थ धारक-सम्बन्ध रहनेसे शुद्ध लक्षणा है। शुद्ध साध्यवसाना(लक्षणा)का उदा०—'घीको दिखाकर कहना—'यही आयु है'। यहाँ आरोपके विषय 'घी'का निगीर्ण है, अतः साध्यवसाना, कार्य-कारण सम्बन्ध होनेसे शुद्ध तथा 'आयु' शब्दके अपने मुख्यार्थको सर्वथा त्याग न करनेसे लक्षण लक्षणा है। —म०

**सॉनेट**—हिन्दीमें सॉनेटको चतुर्दशपदी भी कहते हैं। यह यूरोपका १४ पदोंका एक प्रसिद्ध काव्यरूप है। इसका प्रचार यूरोपकी प्रायः सभी प्रसिद्ध भाषाओंमें रहा है। छन्दकी दृष्टिमे इटलीमें ११ अक्षर (सिलेबिक्स), फ्रांसमें १२ तथा इंग्लैण्डमें १० अक्षरोंके चरणका प्रचलन रहा है। परन्तु सॉनेटमें अधिक महत्त्व उसमें प्रयुक्त चरणान्त अन्त्यानुप्रासके क्रमका है। इनमें सवप्रचलित सॉनेट इटलीका पेड्रार्केन सॉनेट रहा है, जिमका प्रयोग समस्त रोमान्स-साहित्यों तथा जर्मन और इंगलिश साहित्यमें मिलता है। इसमें प्रारम्भमें एक अष्टपदीमें अ व व अ, अ व व अ तथा षट्पदीमें स द स, द स द अथवा स ढ इ, स ढ इ रहता है। इटलीमें षट्पदी(सिक्सेट)के अन्त्यानुप्रासका क्रम प्रमुख कवियोंके द्वारा बदला भी गया है—स द द, स द न अथवा स स द, इ द इ। इंगलिशमें ग्रेक्सपीयरके सॉनेटकी अपनी विशेषता है, उममें पहले तीन चतुष्पदी

और अन्तमें द्विपदी रहती है—अ व अ व, स द स द, इ फ इ फ, ज ज। कुछ कवियोंने इन दोनों रूपोंको सफलतापूर्वक मिलाया है।

इतिहासकी दृष्टिसे १३वीं श० ई० में इटलीके सिसली मूलके कवियोंने इसका आविष्कार किया। इसका प्रयोग दोतेने भी किया है। पेट्रार्कने इसे निम्नलिखित और कलात्मक रूप प्रदान किया। १६वीं श० ई० तक इटलीमें ही इसका प्रयोग सीमित रहा है। अंग्रेजीमें नर थामन वायटसे इसका प्रयोग आरम्भ हुआ। यहाँ शेक्सपीयर, मिल्टन, वर्ड्सवर्थ, कीट्स, ग्राउन्गिगेने इस काव्यरूपका सफलतापूर्वक प्रयोग किया है। अंग्रेजी शेक्सपीयरके नॉनेट तथा रोमान्सिक कवियोंके सॉनेटके आधारपर हिन्दीमें इसको छायावादी युगके कवियोंने अपनाया है। नरेन्द्र शर्मा तथा सुमित्रानन्दन पन्तने मन्भवत इसका प्रथम सफल प्रयोग किया है। बादमें दिनकर, बालकृष्ण राय, प्रभाकर माचवे, त्रिलोचन शान्त्री आदि कई कवियोंने इसका सफल प्रयोग किया। अन्यानुप्रासकी विभिन्न पद्धतियों विधियोंका प्रयोग मिलता है और अष्टपदीके बाद पदपदीके प्रयोगके साथ तीन चतुष्पदियोंके बाद द्विपदीका प्रयोग भी मिलता है। एक सार्धारण रूप और प्रचलित है, जिसमें सात द्विपदियाँ ही रहती हैं।

वस्तुतः नॉनेट एक विशिष्ट काव्यरूप है, जिसमें कवि अपने व्यक्तित्वगत प्रेम, आन्तरिक अनुभूतियों, संवेदनशक्ति, पारिवारिक प्रेम-सहानुभूति, सूक्ष्म मनोभावों, अपनी गहन स्मृतियोंको अभिव्यक्त करता है। साथ ही सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक जीवन तथा व्यावहारिक परिस्थितियोंको भी इनके द्वारा व्यक्त करता है। प्रायः हिन्दीके कवियोंने भी सॉनेटका प्रयोग इन्हीं उद्देश्योंसे किया है। —२०

सापेक्षतावादिशयोक्ति—दे०—‘अतिशयोक्ति’, आठवाँ भेद। सापेक्षता (proportion)—सापेक्षता एक प्रकारका सम्बन्ध है—दो परिणामोंकी तुलना या वह एक जो इस तुलनाको व्यक्त करे। क्योंकि सापेक्षता दो या दोसे अधिक परिणामोंका फल है, अतः उसके निर्धारणमें कमसे कम तीन पद (टर्म्स) अवश्य होंगे (अ . व . व : स)।

चिरकालसे ही किसी ऐसी अनियादी सापेक्षताकी खोज होती रही है, जो आदर्श सौन्दर्यका आधार हो। ‘अलौकिक सापेक्षता’ (ट्विगइन प्रपोज़न या गोस्टेन सेक्शन) ऐसी ही रहस्यमय सापेक्षता है, जो अतियोंसे कलाकारोंको आकर्षित करती रही है। किन्ती रेखाको लेकर सामान्य तरीका यों है—एक सरल रेखाको दो छोटे-बड़े हिस्सोंमें इस प्रकार बाँटना कि छोटेवाले हिस्सेका बड़े हिस्सेसे वही अनुपात हो, जो बड़ेवालेका सम्पूर्ण रेखासे हो। जो हिस्से होंगे वे ५ . ८ या ८ १३, १३ २१ के अनुपातमें होंगे। १९वीं शताब्दीसे इसपर वैज्ञानिक ढंगसे शोध हुआ है—इन सम्बन्धमें जाइसिंग और फेनरनरके नाम विशेष उल्लेखनीय हैं।

सौन्दर्यविश्लेषणमें सापेक्षताका सिद्धान्त प्राथमिक महत्त्व रखता है। कलाकी दृष्टिसे सापेक्षताकी माधारण व्याख्या इस प्रकार की जा सकती है—किन्ती कृतिके तत्त्वों और पक्षोंका हम प्रकार नष्टन कि उसका प्रत्येक खण्ड हमने षण्टमे निरपेक्ष या अमग्न न होकर पम्बद और

माक्षेप हो नया सम्पूर्ण कृतिमें न्यर्थ स्थान विस्तार, चटकीलापन आदि इन प्रकार बटें हों कि देगनेमें वस्तु सुटील और मन्तुलित मालूम दे। —कु० ना०

सापेक्षतावाद (theory of relativity)—भौतिक-विज्ञानके क्षेत्रमें १९०५ ई० में एल्बर्ट आइन्स्टाइनने पहली बार सापेक्षतावादका सिद्धान्त प्रतिपादित किया। इसके अनुसार हमारी सहज बुद्धिमें प्राप्त दिक् और कालकी धारणाएँ मिथ्या हैं। नहज बुद्धिके अधीन हम किसी वस्तुकी स्थितिकी कल्पना केवल दिक्में कर सकते हैं और उनके परिवर्तनोंकी केवल कालमें। इस प्रकार हम निरपेक्ष दिक् और निरपेक्ष कालकी पृथग्ता और वान्तविकतामें विश्वास करने लगते हैं। इस विश्वासाके प्रति हमारे मनमें कोई शका नहीं उठती, क्योंकि इन्द्रिय-ग्राह्य विषयकी व्याख्या करनेमें ये धारणाएँ पूर्णतः सफल पायी जाती हैं। पर विज्ञानकी प्रगतिके साथ कुछ ऐसे प्रयोग हुए जिन्हें इस नहज बुद्धिके सहारे नहीं समझा जा सकता। प्रयोग सही थे और आसानीसे दुहराये जा सकते थे। अतः आइन्स्टाइनने कहा कि हमारी दिक् और कालकी धारणाएँ ही कहीं त्रुटि हैं। दिक् और काल पृथक् इकाइयाँ नहीं हैं, वरन् एक-दूसरेसे उनका गहरा सम्बन्ध है। सापेक्षतावादके सिद्धान्तमें निरपेक्ष दिक् और कालकी नस्तिक्यकी कल्पना और दिक्-कालनिरन्तरताकी वास्तविक माना जाता है। इस नियमको अपना लेनेपर नये प्रयोग आसानीसे समझे जा सकते हैं और साथ ही साथ वे सब प्रयोग भी, जो अबतक निरपेक्ष दिक् और कालके धारणानुसार समझे जाते थे।

सापेक्षतावादके अन्तर्गत दो सिद्धान्त आते हैं। पहला, जो आइन्स्टाइनने १९०५ ई० में प्रतिष्ठित किया, विशेष सापेक्षतावादका सिद्धान्त कहलाता है। इसमें सम वेगसे चलनेवाले पिण्डकी निरपेक्ष गति एक अर्थाहीन धारणा है, उसकी निरपेक्ष गति ही वास्तविक है। इसी प्रकार साधारण निरपेक्ष अचलता भी अर्थाहीन है। एक पिण्ड दूसरे पिण्डकी अपेक्षामें ही स्थिर या गतिमय हो सकता है। इसके अलावा एक क्रियाका कोई निरपेक्ष काल नहीं होता। दो क्रियाएँ एक साथ हुई या अलग-अलग, यह देखनेवालेकी सापेक्ष स्थितिपर निर्भर होता है। इस प्रकार दिक् और काल एक-दूसरेमें लय हो जाते हैं और अपनी निरपेक्ष पृथग्ता खो बैठते हैं। इन सिद्धान्तके कुछ निष्कर्ष बहुत असाधारण हैं। उदाहरणार्थ, एक पिण्डकी जड़त्व-मात्रा (inertial mass) हमेशा एक-सी नहीं रहती, जैसा इस सिद्धान्तके पूर्व समझा जाता था, बल्कि पिण्डकी गतिके साथ वह बदलती रहती है। जितनी अधिक गति होती होगी, उसके अनुसार एक विशेष अनुपातमें मात्राकी वृद्धि हो जायगी। क्योंकि साधारण प्रयोगोंमें यह मात्रा-वृद्धि बहुत कम होनेके कारण नापी नहीं जा सकती, अतः हम अभीतक उसे पहिचान नहीं पाये थे। सापेक्षतावादके सिद्धान्तने प्रकृति-का यह गूढ़ रहस्य हमारे सामने व्यक्त कर दिया। सापेक्षतावादके सिद्धान्तके अनुसार शक्ति और मात्राएँ भी गहरा सम्बन्ध हैं, वास्तवमें वे एक ही हैं। इस प्रकारके सम्बन्धकी कल्पना भी हम पहले नहीं कर सकते थे।

सापेक्षतावादका दूसरा सिद्धान्त आइन्स्टाइनने १९१५



ई०में दिया, जो सामान्य सापेक्षतावादका सिद्धान्त कहलाता है। इसमें प्रवेगसे चलनेवाले पिण्डका अध्ययन किया जाता है। ग्रह, नक्षत्र आदि ऐसे ही पिण्ड हैं। इन आकाशीय पिण्डोंकी गतिका वर्णन आरम्भमें निरपेक्ष दिक् ओर कालकी सहायतासे किया जाता था। बादमें बुधग्रहका परिक्रमा-पथ, जो अण्डाकार माना जाता था, कुछ सर्पिल पाया गया। बुधग्रहकी सर्पिल गति पुरानी धारणाओंपर नहीं समझी जा सकी। आइन्सटाइनने गुरुत्वाकर्षण-बलके पुराने सिद्धान्तको निर्मूल साबित करके नये सापेक्षतावादके सिद्धान्त द्वारा बुधग्रहकी गतिकी व्याख्या दी। सामान्य सापेक्षतावादके सिद्धान्तकी यह बहुत बड़ी सफलता थी। इसके बाद अन्य प्रयोगोंने भी इस सिद्धान्तकी पुष्टि की। इस सिद्धान्तके अनुसार दो पिण्डोंके बीच गुरुत्वाकर्षण-बलकी साधारण धारणा गलत ओर निरर्थक है। यह बलकी धारणा केवल हमारे मस्तिष्ककी उपज है, वास्तविक नहीं, क्योंकि प्रवेगकी सहायतासे इस बलके प्रभावको नष्ट किया जा सकता है। नये सिद्धान्तके अनुसार केवल दिकाल-निरन्तरताकी वक्रता ही वास्तविक है और इसके आधारपर आकाशीय पिण्डोंकी गतिको समझा जा सकता है।

इस प्रकार सापेक्षतावादके सिद्धान्तोंने हमारी पुरानी सहज बुद्धिकी धारणाओंको नये प्रयोगोंकी पृष्ठभूमिमें निरर्थक प्रमाणित कर दिया और हमें सर्वथा नयी दृष्टि प्रदान की। निरपेक्ष और अव्यावहारिक धारणाओंके स्थानपर सापेक्ष, अतः व्यावहारिक दिक् और काल-धारणाओंकी स्थापना की। यह नया कदम उठानेके लिए हमें प्रयोगोंने वाध्य किया। इसलिए हम कह सकते हैं कि केवल अध्यात्मवादसे विश्वकी व्याख्या नहीं की जा सकती। दूसरी ओर, सापेक्षतावादके अनुसार प्रयोग एक विशेष अवलोकन-विन्दुके लिए ही सत्य है। वह सर्वमान्य नहीं है। अतः आइन्सटाइनकी पद्धतिके अनुसार केवल प्रयोग-वाद भी विश्वकी व्याख्या करनेमें असमर्थ है। इस तरह सापेक्षतावादके सिद्धान्तने हमारे दार्शनिक और साधारण बुद्धि-चिन्तनपर बहुत गहरा प्रभाव डाला है, जिसकी अवहेलना नहीं की जा सकती। —वि० कु० अ०

**सामंजस्य** (concord or integration) — विविध अनुभवों और प्रभावोंका इस प्रकार उपयुक्त एवं अनुकूल अर्थोंमें समन्वित होना कि उनमें विषमता और विरोधका आभास न हो। भारतीय इतिहास तथा जीवन-दर्शनमें सामंजस्यकी भावना विशेष महत्त्वपूर्ण रही है। (दि०—‘सगति’ १) —कु० ना०

**सामतवाद**—किसान, कृषि और स्वतन्त्र उद्योगोंसे युक्त होकर ही साम्यवादी कृषि-प्रणालीकी सृष्टि हुई थी। गाँवमें किसान उत्तराधिकारके आधारपर भूमि जोतता था, किन्तु बौद्धिक दृष्टिसे भूमिका मालिक जमींदार ही था। इसके अतिरिक्त वह घरेलू उद्योगसे भी धन कमानेका प्रयास करता था। खेती और उद्योगमें उत्पादनके साधनोंपर कृषकका पूर्ण नियन्त्रण था। उत्पादनका लक्ष्य उपभोग और सीमित विनिमयके लिए था। किन्तु वह बेगारका भी काम करता था और जमींदारकी लगान दिया

करता था। बेगारका काम एक प्रकारसे अतिरिक्त मूल्यके सिद्धान्तकी चरितार्थ करता था। शने-शने इस व्यवस्थामें भी सवर्ष उत्पन्न हुए और किसान और जमींदारके बीच तनाव पैदा हुआ, जिसके फलस्वरूप पूँजीवादी अर्थात् बुर्जुआ व्यवस्थाका उदय हुआ। —रा० म० त्रि०

**सामगान**—प्रगीतात्मक ऋचाओंका समग्र सामवेदमें हुआ है, यद्यपि उपलब्ध सामवेद और ऋग्वेदकी प्रगीतात्मक ऋचाओंमें अन्तर मिलता है और सामवेदकी ऋचाएँ ऋग्वेदमें नहीं मिलती। सामगान वस्तुतः स्तोत्रपाठका गेय रूप था और सोमस्तवनमें सामगानकी पद्धति अपनायी जाती थी। ऋचाएँ केवल गेय नहीं बल्कि छन्दात्मक हैं और इनमें विभिन्न छन्दोंका उपयोग हुआ है, जिनमें अधिक महत्त्वपूर्ण हैं—गायत्री, बृहती, जगती, त्रिष्टुभ्, अनुष्टुभ्, उष्णिक्, पंक्ति आदि। गीतके भेदोंमें वैदिक और लौकिक परिगणित हैं। ‘छान्दोग्योपनिषद्’में कहा गया है कि ‘चराचर प्राणियोंका रस पृथ्वी है। पृथ्वीका रस जल है, जलका रस ओषधियाँ हैं, ओषधियोंका रस पुरुष है, पुरुषका रस वाक् है, वाक्का रस ऋक् है, ऋक्का रस साम है और सामका रस उद्गीथ है। (छा० १ १ २)। साम शब्दकी व्याख्या करते हुए ‘छान्दोग्य’ने कहा है, यह पृथ्वी ही ऋक् है और अग्नि साम है। वह अग्नि-समक साम ऋक्में अधिष्ठित है। अतः ऋक्में अधिष्ठित सामका ही गान किया जाता है। यह पृथ्वी ही ‘सा’ है और अग्नि ‘अम’ है, इस प्रकार ये दोनों मिलकर साम हैं (छा० १ ६ १)। सामगानके समय वर्णोच्चारणका विशेष नियम था—‘सम्पूर्ण’ स्वर घोषयुक्त और बलयुक्त उच्चारण किये जाने चाहिये एवं समस्त स्पर्शवर्णोंका उच्चारण एक-दूसरेसे तनिक भी मिलाये बिना होना चाहिये (छा० २ २२ ५)। सामगानके कई रूप प्रचलित थे। सामकी पंचविध और सप्तविध उपासनाओंका विवरण मिलता है। विभिन्न देवताओंके लिए किये गये सामगानमें अन्तर था। ‘छान्दोग्य’का कथन है कि प्रजापतिका उद्गीथ अनिरुक्त, सोमका निरुक्त, वायुका मृदुल और श्लक्ष्ण, इन्द्रका श्लक्ष्ण और बलवान्, बृहस्पतिकी क्रौंचसमान और वरुणका अपध्वान्त है (२ २९ १)। सामका ‘विनदि’ नामक गान पशुओंके लिए हितकर माना गया है। सामगानके दो स्पष्ट वर्ग थे—‘रथन्तर’ और ‘बृहत्’ (दि०—येतरेय ब्राह्मण, आठवीं पंचिका, पहला अध्याय)। सामवेदके एक लक्षणग्रन्थका नाम ‘उक्थ’ था, जिसमें उद्गाता गेय सामोंका समग्र करता था। उक्थोंका निश्चय सामवेदीय चरणोंकी परिपदोंके द्वारा होता था और उनमें गेयता सम्बन्धी नियमोंका निर्धारण होता था। सात्यमुग्नि और राणायनीय चरणोंकी परिपदोंने अपने पातिशाख्योंमें अर्थ एकार और अर्थ ओकारके उच्चारणको स्वीकृत किया था (दि०—प्रत्याहारसूत्र ३४, वा० ४ पर भाष्य)। —रा० खे० पा०

**सामाजिक दायित्व**—व्यक्ति-स्वातन्त्र्यका अर्थ दायित्व-हीन उच्छृंखलता नहीं, बल्कि व्यक्ति-व्यक्तिकी अमीम सम्भावनाओंको फलने फूलनेका अवसर देनेकी स्थिति है। वैयक्तिक स्वातन्त्र्यके विरोधियोंने व्यक्तिस्वातन्त्र्य और

सामाजिक दायित्वको दो अलग-अलग ही नहीं अपितु परस्पर विरोधी प्रतिमानोंका होना खड़ा कर रखा है। किन्तु वास्तविक व्यक्ति स्वातन्त्र्यमें सामाजिक दायित्वका पूरा अन्तर्भाव है। यदि समाजके सभी सदस्य सामाजिक दायित्वकी चिन्ता छोड़कर स्वच्छन्द हो जायें तो समाजकी अवस्थिति ही असम्भव हो जायगी और अन्तनोगत्वा उनका स्वातन्त्र्य भी खतरेमें पड़ जायगा। अन व्यक्तिस्वातन्त्र्यकी रक्षाका मूल मन्त्र है सामाजिक दायित्वकी चिन्ता। अतएव व्यक्तिस्वातन्त्र्य और सामाजिक दायित्व परस्पर विरोधी न होकर सर्वथा सुनगत और पूरक है।

‘होली फैमिली’ नामक ग्रन्थमें मार्कम जोर पजिलमने इस तथ्यकी ओर नज़र किया है कि मनुष्यमें दो (आपातन विरोधी) प्रवृत्तियाँ हैं। एक ओर तो उसमें स्वातन्त्र्यकी भूख है और दूसरी ओर वह सार्वभौमिकताकी प्राप्तिके लिए सचेष्ट है। वट्टेण्ड रन्नेल इस युग्म-स्वतन्त्रता और सार्वभौमिकता-के बदले स्वतन्त्रता और सम्बद्धताका प्रयोग करने हैं। यदि ध्यानपूर्वक देखा जाय तो इन दोनों प्रवृत्तियोंमें सामजन्य स्थापनकी इन युग्मकी सबसे बड़ी समस्या है। स्वच्छल, असम्बद्ध व्यक्तिवादका सारा जोर दायित्वहीन स्वातन्त्र्यपर है, जब कि अधिनायकवादका नषवद्धतापर। लोकतांत्रिक समाजवादी स्थिति इन दोनोंमें भिन्न है। वह दायित्वमूलक व्यक्तिस्वातन्त्र्यमें आस्था रखता है। मार्कम लिखता है कि पूँजीवादी अधिकार-शालको प्रश्रय देकर प्रत्येक व्यक्ति अन्योंमें अपनी स्वतन्त्रताकी सिद्धि नहीं बल्कि सीमाका अनुभव करता है। लेकिन समाजवादी समाजरचनामें प्रत्येक व्यक्ति अन्योंमें अपनी स्वतन्त्रताकी मिद्धिका ही अनुभव करेगा। इस समाजमें प्रत्येकका स्वतन्त्र विकास सभीके स्वतन्त्र विकासकी शर्त होगा। —ह० ना० सामाजिक मूल्य-दे०—‘मूल्य’।

सामाजिक यथार्थ-सामाजिक यथार्थ दार्शनिक दृष्टिमें प्रत्यक्ष जगत्में विलकुल भिन्न है। प्रत्यय मानव मन्तिष्कमें सम्बन्धित है, किन्तु सामाजिक यथार्थके भीतर वे शक्तियाँ आती हैं, जो मानव मन्तिष्कके बाहर हैं। आर्थिक, सामाजिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक और ऐतिहासिक परिस्थितियोंका समुच्चय ही सामाजिक यथार्थ है। ये शक्तियाँ मिलकर उस सामाजिक वातावरणका निर्माण करती हैं जिनमें हमारे सत्कारोंकी सर्जना होती है। (दे० ‘सामाजिक यथार्थवाद’) —रा० कृ० त्रि०

सामाजिक यथार्थवाद-आदर्शवाद (दे०) काव्य और कलाकी मनुष्यके शेष व्यापारों, उनकी जीवनप्रक्रियासे विच्छिन्न एक अमाधारण, अलौकिक अथवा आव्यात्मिक सर्जनक्रियाका परिणाम मानता है। इसके विपरीत यथार्थवाद (दे०) काव्य और कलाकी जीवनमें निरुत्त और उसका अभिव्यजक मानता है। प्रेमचन्दने आदर्शानुसूत (दे०) नामसे इन दोनों वादोंका समन्वय करनेकी चेष्टा की है।

यथार्थवादकी प्रश्रय देनेवाली रचना जीवनकी वास्तविकताओंका चित्रण करती है। यथार्थवादी चित्रणमें आत्मनिष्ठ पूर्वग्रह, आदर्शवाद अथवा रोमांचकताकी कोई स्थान नहीं। आदर्शवाद तथा रोमांचकवाद (दे०)

अमाधारणके प्रति मोहपर प्रतिष्ठित है। यथार्थवाद साधारणमें साधारण घटनाके चित्रणमें रम लेता है। वह वास्तविकताका प्रेमी है।

आदर्शवाद तथा रोमांचकवाद दर्शनकी आदर्शवादी, प्रत्ययवादी अथवा अध्यात्मवादी प्रवृत्तियोंमें प्रेरणा लेते हैं, जब कि यथार्थवादका प्रेरणास्रोत है दर्शनकी मौक्तिकावादी और यथार्थवादी प्रवृत्तियाँ तथा आधुनिक फ्रायट-युग-ऐडलरका अन्तश्चेतनाविवाद।

यथार्थवादके दो रूप देखनेको मिलने हैं। प्रथमकी प्रकृतिवाद, प्राकृतवाद (दे०), प्रकृतिवाद, नाट्यवाद, नग्नतावाद, यथार्थवाद आदि अनेक नामोंसे पुकारते हैं। अंग्रेजीमें इसके लिए ‘नेचुरलिज्म’ शब्द व्यवहृत होता है। द्वितीय रूपको या तो केवल ‘यथार्थवाद’ (realism) और ‘सामाजिक यथार्थवाद’ अथवा ‘समाजवादी यथार्थवाद’की मझा दी जाती है। प्रकृतिवाद नियतिमें पूर्ण विश्वास करके चलता है। उसके अनुसार मनुष्य एक ओर अपनी सहज प्रवृत्तियों (instincts) तथा वासनाओं (passions) और दूसरी ओर सामाजिक आर्थिक परिसर (milieu अथवा environment) से पूर्णतः नियन्त्रित और अनुशासित है। मनुष्यमें इच्छा स्वातन्त्र्यकी प्रतीति नमस्त्र है। अतः प्रकृतिवादी साहित्यकार नीनिमत्ता सम्बन्धी निर्णयोंमें सुरेज करता है। वह नियतिवादी होनेके कारण व्यक्ति अथवा समाजमें सुधार आदिको असाध्य मानता है। इस प्रकार प्रकृतिवाद अन्ततः निराशावाद (दे०) एव रूपांतराको प्रश्रय देता हुआ पाया जाता है। इसके विपरीत सामाजिक यथार्थवाद न तो नियतिवादी है, न निराशावादी और न नैतिकता-निरपेक्ष ही।

सामाजिक यथार्थवाद एक भिन्न स्तरपर अवश्य-समावित्व (inevitability)की स्थापना करता है। कहते हैं कि कथा-साहित्यका विकास असम्भव (the impossible)से दुर्घट (the improbable), उससे सम्भव (the probable) और अन्ततः अवश्यसमावित्व (the inevitable)की ओर हुआ है। यहाँ अवश्यसमावित्वका क्या अर्थ है? प्रत्येक स्थितिको दूसरी स्थितिका अवश्यसमावित्व परिणाम होना चाहिये, वह उसीमें निरुत्त होनी चाहिये। चरित्र वही करे, जो उसकी स्थितिके तर्कमें अवश्यसमावित्व हो। जिन कथा-साहित्यमें इस नियमकी उपेक्षा होती है, जिनमें चरित्रोंसे ऐसा काम कराया जाता है, जो उनकी स्थितिका अवश्यसमावित्व परिणाम न हो, वह हमें आज अपील नहीं कर सकता।

प्रकृतिवादी साहित्य व्यक्तिका नहीं, अपितु औसतका चित्रण करता है। लेकिन सामाजिक यथार्थवादी न तो यही मानता है कि साहित्यमें केवल निर्जोव औसतका चित्रण होना चाहिये और न समाजसे सर्वथा विरुद्ध ‘व्यक्ति’का। वह समाजके अभिन्न अंगभूत व्यक्ति (typical individual)का चित्रण करता है। वह वस्तुतः व्यक्तिगत पक्षके साथ-साथ सामाजिक पक्षका उद्घाटन करनेमें विश्वास करता है। वह व्यक्तित्वको उसकी समग्रतामें देखना चाहता है। सामाजिक यथार्थवाद वस्तुतः

प्रतिनिधि व्यक्तित्व अथवा चरित्रको सहज स्वाभाविक रूपमें प्रस्तुत करता है। इस प्रकार चरित्र वर्ग विशेषका प्रतिनिधित्व करते हुए भी अपनी विशेषता अधुण रखता है।

यूरोपीय साहित्यमें जोला, मोपासॉ, जेम्स ज्वायस, एजरा पाउण्ड, ई० ई० कर्मिगज, फ्लावेयर आदि प्रकृतिवादके प्रतिनिधि साहित्यकार हैं। डी० एच० लॉरेंसको भी बहुतकुछ इसी कोटिका समझा जाता है। वाल्जाक, टॉल्स्टाय, गोर्की आदि सामाजिक यथार्थवादके प्रतिनिधि लेखक हैं। सामाजिक यथार्थवादके विकासमें मार्क्सवाद-दि०का बहुत बड़ा हाथ रहा है। हिन्दीमें, 'अग्नेय' और श्लाचन्द्र जोशीपर फ्रायडका प्रभाव अधिक होनेसे उन्हें अक्सर प्रकृतिवादी मान लिया जाता है। यशपालकी रचनाओंमें भी प्रकृतिवादकी झलक देखी गयी है। सामाजिक यथार्थवादके प्रतिनिधि लेखकोंमें प्रेमचन्द, यशपाल, नागार्जुन, रागेय राघव, 'दिनकर' आदिका नाम उल्लेख्य योग्य है। 'निराला' और सुमित्रानन्दन पन्तमें भी एक समय सामाजिक यथार्थवादकी जोरदार प्रवृत्ति दिखाई दी थी। हिन्दीमें सर्वप्रथम 'हंस'में प्रकाशित रचनाओंके माध्यमसे मार्क्सवादका प्रवेश हुआ था। पहले तो तत्कालीन लेखकोंका झुकाव यौन स्वच्छन्दता अथवा प्रकृतिवादकी ओर हुआ, लेकिन कालक्रमसे सामाजिक यथार्थवादका रूप निखरा और वह हिन्दी साहित्यकी एक अत्यन्त बलवती प्रवृत्ति बन गया।

सुमित्रानन्दन पन्तकी 'ग्रान्या' हिन्दीमें सामाजिक यथार्थवादसे अनुप्राणित प्रथम काव्यग्रन्थ है। 'निराला'में सामाजिक यथार्थकी अनुभूति तीव्रतर दिखाई देती है। उनकी 'कुत्ता भोकने लगा', 'नये पत्ते' आदि कविताएँ श्रमिक और कृषकवर्गकी विवशताका सफल चित्रण करती हैं। सन् १९४३ ई० में 'अग्नेय' द्वारा मगृहीत 'तारसप्तक'के सात कवियोंमेंसे कमसे कम चार कवियों—रामविलास शर्मा, प्रभाकर माचवे, भारतभूषण अग्रवाल तथा गजानन माधव 'सुक्तिबोध'—की कविताओंमें सामाजिक यथार्थकी ओर स्पष्ट प्रवृत्ति दिखाई देती है। यद्यपि 'दूसरा सप्तक'में, जो सन् १९५१ ई० में प्रकाशित हुआ, केवल धर्मवीर भारतीमें सामाजिक यथार्थकी प्रवृत्ति दिखाई देती है, तथापि नयी पीढ़ी अब इस ओर अधिकाधिक उन्मुख हो रही है।

सामाजिक यथार्थवादका सबसे अधिक प्रयोग उपन्यासोंमें हुआ है। यशपालने अपने 'दादा कामरेड', 'देशद्रोही' और 'पाटी कामरेड'में आधुनिक समाजकी समस्याओंका अच्छा चित्रण किया है। रागेय राघवके 'विपाद मठ' और 'हुजूर'में आधुनिक समाजके दुःख-दैन्यका मर्मस्पर्शी चित्र देखनेको मिलता है। 'विपाद मठ'की विषय-वस्तु बगालका अकाल है। नागार्जुनके 'रतिनाथकी चाची', 'बलचनमा', 'नई पौध' और 'बाबा बटेसरनाथ' ग्राम्य जीवनके नश्विल चित्र उपस्थित करते हैं।

[महायक ग्रन्थ—(१) स्टडीज इन यूरोपियन रियलिज्म जॉर्ज लूकास। (२) आर्ट एण्ड मोडल लाइफ फ्लेखनॉव। (३) इल्यूजन एण्ड रियलिटी क्रिस्टोफर कोडवेल।]

—ह० ना०

**सामाजिक समष्टि**—सामाजिक समष्टि अंग्रेजीके 'सोशल-एग्रिगेट' या 'सोशल होल'का पर्याय है। समाजके स्वरूपके विषयमें समाजदार्शनिकोंके बीच गहरा मतभेद पाया जाता है। एतत्सम्बन्धी विभिन्न मतोंको हम मोटे तौरपर निम्नलिखित तीन वर्गोंमें बाँट सकते हैं—१-समुदायवाद। यह इस सन्दर्भमें प्रयुक्त अंग्रेजी शब्द 'नामिनलिज्म' अथवा 'एटमिज्म'से अधिक उपयुक्त लगता है। इसके अनुसार समाज व्यक्तियोंका समुदायमात्र है, उनकी अपनी कोई सत्ता नहीं। यह मत बहुत कम प्रचलित है। २-विराट्-पुरुषवाद अथवा महान्व्यक्तिवाद अथवा शरीरवाद (आगनिसिज्म)। इसके अनुसार समाज एक सजीव शरीर, अंगी, अवयवी अथवा एकीभूत समष्टि है और विभिन्न व्यक्ति उसके अंग या अवयवस्वरूप हैं। व्यक्ति और समाजमें शाब्दिक अर्थोंमें अगाधिभावका सम्बन्ध है। यह मत सर्वाधिक प्राचीन एवं प्रसिद्ध है। ऋग्वेदके पुरुषसूक्तमें चारों वर्ण विराट् पुरुषके विभिन्न अंग बताये गये हैं। चीनी, यूनानी और रोमीय विचारधारामें भी समाज-पुरुषकी कल्पना मिल जाती है। मेकियावेली, पास्कल, हाव्स आदिने भी इस धारणाको प्रश्रय दिया है। हर्बर्ट स्पेन्सर भी इस मतका एक सीमातक समर्थक था। उसके अनुसार समाज-शरीर और अन्य प्राणियोंके शरीरोंके बीच निम्नलिखित समानताएँ हैं—दोनों बढ़ते हैं, बढ़ते समय दोनों गठन और चेष्टाओंमें विशेषीकरण (डिफरेंशियेशन) प्रदर्शित करते हैं, दोनोंमें अंग-प्रत्यंगका परस्पर सहकारित्व एवं अन्योन्याश्रयत्व देखनेको मिलता है, दोनों इकाइयों- (जीवाणुओं तथा व्यक्तियों)से निर्मित होते हैं, इन इकाइयोंके अक्षत रहते भी दोनोंका नाश सम्भव है, दोनोंका अपना-अपना पोषक-संस्थान (भोजनकी नली), विभाजक-मस्थान (शरीरमें रक्त-संस्थान तथा समाजमें व्यवसाय-व्यापारकी धमनियाँ) और व्यवस्थासंस्थान (शरीरमें र्नायु-संस्थान और समाजमें शासन मस्थान) हैं। स्पेंसरके अनुसार प्रत्येक सस्कृति एक सजीव प्राणीके समान जन्म लेती, बढ़ती, परिपक्व होती और मृत्युको प्राप्त होती है। उसके अनुसार मस्कृति-मस्कृतिके व्यक्तित्व एवं आत्मामें इतना भारी भेद होता है कि उनमें परस्पर बौद्धिक, कलात्मक, साहित्यिक जादान-प्रदान सम्भव ही नहीं है। प्रत्येक मस्कृति-का अपना विचार, अपना आवेग, अपना जीवन, अपनी इच्छा-शक्ति और अपनी मृत्यु होती है। इस मतका विरोध भी जोरोंमें हुआ है। हर्बर्ट स्पेन्सरने समाज एवं शरीरमें यदि साम्यके दर्शन किये हैं, तो उनका वैषम्य भी उससे छिपा नहीं है। वह कहता है कि शरीरके अवयव सन्निविष्ट, सश्लिष्ट अथवा सुसघटित होते हैं, जब कि समाजके अमन्निविष्ट, असश्लिष्ट तथा अमघटित। अतः समाज शरीरकी अपेक्षा कम समग्रोभूत अथवा एकीभूत होता है। इसके अतिरिक्त मनुष्यका शरीर चेतना द्वारा नियन्त्रित एवं परिचालित होता है, जब कि समाज-शरीरमें कोई केन्द्रीय चेतना है ही नहीं। समाजकी प्रत्येक इकाई (व्यक्ति)में तो चेतना है और समाजके संचालनमें उन चेतनाओंका बहुत बड़ा हाथ होता है, किन्तु व्यक्तिगत चेतनाएँ किसी केन्द्रीय चेतनाके शासनमें नहीं हैं। इस दृष्टिमें समाजकी तुलना वनस्पति-शरीरमें की जा

मकृती है। वनस्पतिमें भी अनेक जीवाणु तो होते हैं, किन्तु कोई केन्द्रीय चेतना नहीं होती। ३-व्यापारात्मक समष्टिवाद (फक्शनलिज्म)। इसके अनुसार समाज न तो पृथक् पृथक् वर्तमान व्यक्तियोंका समुदायमात्र है और न कोई पूर्णतः एकीभूत सजीव शरीर। वह अपनी-अपनी स्थितिके अनुसार विभिन्न अन्योन्याश्रित चेष्टाओं, व्यापारोंमें संलग्न परस्पर सम्बद्ध व्यक्तियोंका एक मस्थान है। इस प्रकार यह मत पूर्वोक्त दोनों मतोंका समन्वय है। इस मतके समर्थक सोरोकिनका कहना है कि समाज विविध सामाजिक-सांस्कृतिक मन्थानों एवं उनसे असम्बद्ध अथवा तटस्थ समुदायोंका सहभाव है। सोरोकिन समाजकी विभिन्न मन्थानों अथवा वस्तुओंके पारस्परिक सम्बन्धोंको निम्नलिखित चार कोटियोंमें विभाजित करता है—(क) दैशिक अथवा याघिक मन्त्रिकर्ष अथवा समुदाय। इसका अर्थ यह है कि अनेक मन्थानों अथवा वस्तुओंके बीच निवाय इसके कि वे परस्पर नमीप हैं, और कोई सम्बन्ध नहीं दिखाई देता। (ख) कारण-कार्यभावका असाक्षात् सम्बन्ध अथवा अन्यपदार्थमूलक सहास्तित्व, शीतकालमें कोयले, रुई और ऊनकी माँग बढ़ जाती है, यहाँ कोयले, रुई और ऊनका हर घरमें सहास्तित्व उनके किसी पारस्परिक सम्बन्धके कारण नहीं, बल्कि शीतकाल—एक अन्य वस्तुके कारण है। (ग) कारण-कार्यभावका साक्षात् सम्बन्ध अर्थात् वस्तुओं अथवा मन्थानोंके बीच कारण-कार्यभावका सम्बन्ध। (घ) आन्तरिक अथवा हेतुक साध्यसाधनमूलक एकता, किसी मूल्य, आदर्शकी व्यवस्था अथवा वाहक नारी मन्थानों अथवा वस्तुओंमें एक प्रकारका एकीभाव हो जाता है। शासन-यंत्र और उसके क्रिया-कलापमें जो एकता है वह इसी कोटिकी है। कार्ल मार्क्सके अनुसार समाजके विभिन्न विभाग एवं संस्थाएँ एक विशाल सम्बन्ध सूत्रमें पिरोयी हुई होती हैं, समाज उनका सघटनमात्र न होकर एक न्यूनाधिक समग्रीभूत समष्टि है। नमसामयिक समाज दर्शनमें व्यापारात्मक समष्टिवादका सबसे अधिक मान है। —ह० ना०

**सामान्य**—लोकन्यायमूल अर्थालंकार, जिसमें अत्यक्त निज गुणवाले प्रस्तुत और अप्रस्तुतमें सद्यः गुणके कारण एकरूपताका वर्णन होता है। इस अलंकारमें अत्यक्त गुणवाले उपमेयकी उपमानके साथ एकात्मता वर्णित की जाती है। सामान्यका अर्थ समानका भाव है। सर्व प्रथम प्रयोग मम्मट तथा रुय्यक द्वारा ही किया गया है। मम्मटकी परिभाषा इस प्रकार है—‘प्रस्तुतस्य यदन्येन गुणसाम्य-विवक्षया। ऐकात्म्यं बध्यते योगात्तत्सामान्यमिति स्मृतम्।’ (का० प्र० १० १३४), अर्थात् जिसमें प्रस्तुत और अप्रस्तुत पदार्थके योगमें, दोनोंके गुणसाम्यप्रतिपादनके लिए, दोनोंकी एकरूपता सिद्ध की जाय। मम्मटने ‘विवक्षा’ द्वारा यह व्यक्त किया है कि वस्तुतः समानता न होनेपर भी समानताका प्रतिपादन करना। परन्तु विश्वनाथ का लक्षण है—‘सामान्य प्रकृतस्यान्यतादात्म्यं मद्देशगुणं।’ (मा० द० १० ९०), अर्थात् प्रस्तुतकी अप्रस्तुतसे सद्यः गुणके कारण एकरूपताका कथन। इसमें मात्र साध्य-का उल्लेख है।

हिन्दीमें इस अलंकारकी विवेचना जमवन्त सिंहके ‘भाषा-

भूषण’में प्रारम्भ हुई है, जिसमें ‘कुवलयानन्द’के आधार-पर लक्षण दिया गया है। वस्तुतः हिन्दीमें इसीके आधारपर साध्यमे कुछ भेद प्रतीत न होनेकी बातको अधिक स्वीकार किया गया है। भूषणके अनुसार—‘भिन्न-रूप जहाँ मद्दसतें भेद न जान्यो जाय’ (शि० भू० ३०५)। मतिराम तथा पद्माकरने इसी बातको ‘पञ्च कलु न निसेप’ अथवा ‘समुद्रि विमेष परै न’ (ल० ल० ३४०)। पद्मा० २८३के रूपमें कहा है। भिरारीदानने प्रस्तुत-अप्रस्तुतकी एकरूपताका वर्णन ‘हीरा फटिक स्वभाव’में किया है (का० नि० १४)।

रीतिकालके कवियोंने नायिकाओंके (विशेषकर अभिमारिकाके) वर्णनमें इस अलंकारका उक्तिपूर्ण प्रयोग किया है। मतिरामकी अभिमारिका—‘ग्रीष्म दुपहरीमें हरिकी मिलन चली, जानी जाति नारि न दवारिजुत वनमें।’ (ल० ल० ३४४)। पर सोमनाथकी इस शुक्लाभिमारिकाके वर्णनमें प्रयोग सुन्दर वन पड़ा है—‘लखिये पिय निसिमें नवल कौतुक सुख मरनातु। हिमकर अरु तिय बदनम अन्तर लखो न जात।’ (र० पी० नि०)। रघुनाथने ‘रमिकमोहन’में इसका प्रयोग नारीसौन्दर्यको व्यक्त करनेके लिए किया है—‘चित्रनसों मिलि भई चित्र हाथमें न आई, हारौ हेरि प्यारी, रही प्यारी चित्रतारिमें।’ इसमें उक्तिवैचित्र्यका सौन्दर्य है।

मीलित, तद्गुण और सामान्य, तीनों ही अलंकार लोकन्यायमूल अर्थालंकार हैं। इनमें अन्तर यह है कि मीलित अलंकारमें प्रधान धर्म-सम्पन्न वस्तुमें निम्न गुणवाली वस्तुका तिरोधान हो जाता है और ‘सामान्य’में दोनों वस्तुओं (प्रस्तुत और अप्रस्तुत)का स्वरूप पृथक् होनेपर भी किसी गुणकी समानतासे दोनोंमें अमेद स्थापित किया जाता है। ‘अत्यक्त गुणवाली वस्तु’ इस कथन द्वारा तद्गुण और सामान्य इन दोनों अलंकारोंमें व्यावर्तक रेखा खींची गयी है। ‘तद्गुण’में स्वधर्मका परित्याग करके एक वस्तु अपने निकटवर्ती दूसरी वस्तुका गुण ग्रहण करती है, किन्तु ‘सामान्य’में निज गुणका त्याग नहीं होता। —वि० स्ना०

**सामान्य-निबंधना**—दे०—‘अप्रस्तुत प्रशंसा’, चौथा भेद।

**सामान्यपरिवृत्त**—दे०—‘अर्थ दोष’, इक्कीसवाँ।

**सामान्या (गोपी)**—दे०—‘गोपी’।

**सामान्या (नायिका)**—जो स्त्री सर्वसाधारणके लिए सुलभ हो, इसे वेश्या (भरत), साधारण स्त्री (धनजय, शारदातनय), गणिका (तोष, पद्माकर) आदि नामोंसे भी पुकारा जाता है। यह नायिका केवल धनके लिए परपुरुषसे प्रेम करनेका ढोंग करती है—‘करै औरसों रति रमनि इक धनहीके हेत।’ (पद्माकर जगदि० भा० १ १२२) साथ ही इसमें इसके अनुरूप कलाप्रवीणता भी होती है—‘कलाप्रागल्भ्यथाष्टयुक्’ (शिगभूपाल रसार्णव ११०)। इस भेदकी स्वीकृति नाटकीय पात्रके रूपमें हुई, पर बादमें काव्यशास्त्रके अन्तर्गत नायिकाओंके विभाजनमें भी इसे स्वीकार किया गया है। राकेश गुप्तने इसे वास्तविक नायिकाके रूपमें स्वीकृति नहीं दी—‘शृंगारमें प्रेमभावनाका अकन होता है और सामान्यामें यह भाव रहता ही नहीं है, ऐसी स्थितिमें उसे नायिका मानना कर्हातक

न्यायसंगत है। वस्तुतः इसको बहुत कम महत्त्वका भेद लेखकों ने माना भी है, अधिकांशने बहुत सक्षेपमें इसका उल्लेख किया है। (स्ट० इ० नाय० ना० भे० भा० ३ अ० २)। रूपगोस्वामी तथा सरदासने वैष्णव प्रभावके कारण इसे स्वीकार नहीं किया, शारदातनय तथा कुमारमणिने केवल रसाभासका आलम्बन माना है। दासने स्पष्टतः सामान्याको नहीं लिया है, उनकी साधारण नायिका भिन्न है—‘जामे स्वकीया परकीया रीति न जानी जाय’ (शृ० नि० २८)। केशवने विभाजनमें उल्लेख करके ही छोड़ दिया है। जिन कवियोंने इसका उदाहरण दिया है, उन्होंने भी इसकी धनलोलुपता तथा स्वार्थपरताका ही विशेष उल्लेख किया है—‘नायक नवल क्यों न देय धन मन ऐसे? सुतनुकों सुतनु अतनु धन पाइकै।’ (मतिराम २०२० ९५), अथवा—‘चोक्रनी चित्तीनी चारु चरे करि चतुरनि, वितु लियो चाहै चितु लियो है चुराइकै।’ (देव भा० वि० नायिका०)। साथमें उसकी भगिमाओंका वर्णन भी हुआ है—‘छाजति छत्रीली छिति छहरि छराकी छोर, भोर छठि आई केलि मन्दिरके द्वारपर। एक पग भीतर सु एक देहरीपै धरै, एक कर कज एक कर है किवारपर।’ (पद्माकर जगद्धि० भा० १ १२३) रहीमने गणिकाकी सुन्दर भावाभिव्यक्ति अंकित की हैं—‘तव लगि मिटहि न मितवा, तनकी पीर। जौ लगि पहिरि न हरवा, जटित सुहीर।’ (व० नायिका० ७०)। भेद विस्तारके लिए दे०—‘नायिका-भेद’। —२०

**सामूहिक चेतना (collective psyche)**—यह आधुनिक मनोविज्ञानके लाक्षणिक पद ‘क्लेक्टिव साइके’का पर्याय है। सी० जी० युग नामके वर्तमान शतके प्रसिद्ध जर्मन विश्लेषणात्मक मनोवैज्ञानिकने इसे खूब प्रसिद्धि दी है। उसने लिखा है कि वह भारी चेतना जो व्यक्तिविशेषकी न होकर एक ही कालमें अनेकानेक व्यक्तियों अथवा व्यक्ति-समुदाय—समाज, राष्ट्र अथवा सम्पूर्ण मानव जाति—की सम्पत्ति हो, सामूहिक चेतना है। राज्य, धर्म, विज्ञान आदि मन्वन्धी व्यापक धारणाएँ भी सामूहिक चेतनाके अन्तर्गत हैं। ईसामसीहकी शूली देनेके अयशके मागी केवल वे चन्द्र व्यक्ति नहीं, जिन्होंने प्रत्यक्षतः इम काण्डमें भाग लिया था। इस कुक्ष्यका मूल तत्कालीन सामूहिक चेतनामें ढँढ़ना चाहिये जो परम्पराकी एकता और अपरिवर्तनशीलताके भावसे भावित थी तथा तद्विरोधी सभी बातोंको पापमूलक समझती थी। नये मूल्योंकी स्थापनाके मारे प्रयत्नोंकी सामूहिक चेतनासे लोहा लेना पड़ता है।

एक बात और है। प्रायः देखा जाता है कि समाज-विशेषकी दार्शनिक, राजनीतिक, साहित्यिक मान्यताओंमें तो परिवर्तन आ जाता है, किन्तु सामूहिक चेतना अक्षुण्ण रहती है। परिणाम यह होता है कि काल-क्रमसे या तो नयी मान्यताएँ अत्यन्त निर्बल अथवा नष्ट हो जाती हैं या उनके क्रान्तिकारी रूपका लोप हो जाता है और वे सामूहिक चेतना द्वारा ग्राह्य रूपमें परिणत हो जाती हैं। शायद बौद्ध धर्म इम नियमका एक अच्छा निदर्शन है। उसका अधिकांश रूप तो सामूहिक चेतनाको अग्राह्य होनेसे नष्ट हो गया, कुछ अंश शाकर और प्राक शाकर वेदान्त द्वारा आत्ममान-

कर लिया गया और शेष विकृत होकर तन्त्र-परम्पराका अंग बन गया। —ह० ना०

**सामूहिक मनोदशा**—केवल कल्पनाएँ, धारणाएँ और दृष्टिकोण ही सामूहिक नहीं हो सकते, भावना और आवेग भी होते हैं। लेवी ब्रुह्मे अनुमार तो आदिम जातियोंके लिए सामूहिक प्रत्यय या विचार भी सामूहिक भावनाओंका ही प्रतिनिधित्व करते हैं। सम्य मनुष्यमें भी केवल सामूहिक विचार ही नहीं पाये जाते, सामूहिक भावनाएँ भी पायी जाती हैं। सम्य समाजके बड़े भागके लिए ईश्वरकी सत्तामें विश्वास चिन्तन-जन्य न होकर प्रायः भावनाजन्य ही होता है। इसी प्रकार मातृभूमिकी कल्पना तत्त्वतः भावनात्मक ही है। सामूहिक भावना, आवेग आदिके लिए ही सामूहिक मनोदशा (क्लेक्टिव एटीच्यूड) पदका प्रयोग होता है। —ह० ना०

**सामूहिक मानस (group mind)**—चेतना मानसकी क्रिया है, और मानस वैयक्तिक होता है, अतः चेतना भी वैयक्तिक ही होती है, परन्तु मनोविज्ञान और सामान्य अनुभव यह प्रमाणित करता है कि समूहमें एकत्र विभिन्न व्यक्तियोंकी चिन्तना और कार्य-प्रणाली एक व्यक्तिकी चिन्तना और कार्यप्रणालीसे भिन्न होती है। मनुष्य एक समाजका सदस्य है और बहुतसे काम उसे सामूहिक रूपमें करने पड़ते हैं। उदाहरणके लिए, तमाशा देखनेको एकत्र भीड़की सामूहिक प्रवृत्ति उत्तरदायित्वहीन, चंचल, अत्यधिक सवेगशील होती है। उस भीड़में बहुतसे उत्तरदायित्वका अनुभव करनेवाले, विचारशील व्यक्ति होंगे, परन्तु समूहमें आकर उनकी मनोवृत्ति भी समूह-जैसी हो जाती है। अतः मनोवैज्ञानिक मानते हैं कि सामूहिक मानस (group mind) समूहको बनानेवाले व्यक्तिगत मानसोंसे भिन्न होता है। यद्यपि उसका निर्माण इन विभिन्न व्यक्तिगत चेतनाओंसे ही होता है, पर सामूहिक होनेके कारण उसमें कुछ विशेष गुण आ जाते हैं। सामूहिक मानसकी चेतना ही सामूहिक चेतना होती है। समूह भी कई प्रकारके हो सकते हैं—गंगास्नानको जानेवाले स्नानार्थियोंकी भीड़की सामूहिक चेतना धर्म और आस्थाप्रधान होगी, सिनेमा-घरके सामनेवाली भीड़की सामूहिक चेतना दूसरे प्रकारकी होगी और विद्यालयके फाटकपर हड़ताल करनेकी एकत्र भीड़की सामूहिक चेतना अन्य प्रकारकी। समूह विचार-शील भी होते हैं, सभाओं और समितियोंमें सामूहिक चेतना उत्तरदायित्व और विवेचनसे युक्त होती है। परन्तु सामूहिक मानस चाहे किसी समूहका हो, प्रायः अस्थिर और अन्ध होता है। —प्रि० अ०

**साम्यवाद**—‘साम्यवाद’ शब्द अंग्रेजीके ‘कम्युनिज्म’-(communism)का पर्याय है जो लैटिनके ‘कम्युनिस’-(communis)से व्युत्पन्न है और सन् १८३४-१८३९ ई० में पेरिसके गुप्त क्रान्तिकारी मण्डलों द्वारा गढ़ा गया था। कार्ल मार्क्स और फ्रेडरिक एंगल्सने इस शब्दका बहुधा प्रयोग किया है, यद्यपि कि उनकी विचारधाराके लिए यह शब्द रूढ़ हो गया है, यद्यपि उनकी कृतियोंमें ‘कम्युनिज्म’ और ‘सोशलिज्म’ (समाजवाद) प्रायः पर्याय-रूपेण ही प्रयुक्त हुए हैं। उनकी विचारधारासे प्रभावित



श्रमिक दल अपनेको समाजवादी । या सामाजिक लोकतन्त्रवादी (social democrat) कहकर पुकारने लगे, किन्तु लेनिनने अपने क्रान्तिकारी आन्दोलनको सन् १९१८ ई० में समाजवादी आन्दोलनमें विच्छिन्न कर अपने दलको साम्यवादी कहना आरम्भ किया । तबसे साम्यवाद शब्दका व्यापक प्रयोग होने लगा है ।

व्यक्तिको बढ़ते सामूहिक अथवा सार्वजनिक उत्पादन, प्रबन्ध और उपभोगके सिद्धान्तपर आधारित समाज-व्यवस्था साम्यवादी समाज-व्यवस्थाके नामसे प्रसिद्ध है । समाजवाद(दि०)में प्रायः केवल उत्पादनके साधनोंका सामाजीकरण होता है । समाजवाद प्रायः आन्तिम तथा लोकतान्त्रिक उपायाने क्रान्ति करनेके पक्षमें है, जब कि साम्यवाद एतदर्थ बलके प्रयोगमें अधिक विश्वास करता रहा है । आजकल साम्यवादी प्रायः समाजवादको क्रान्तिकी प्रथम सोपान तथा साम्यवादको अन्तिम सोपान मानते हैं ।

अफलानुनने अपने आदर्श समाज(republic)में केवल शासक वर्गके लिए साम्यवादी ढरंकी व्यवस्थाका विधान किया था । तबसे लेकर आधुनिक युग तक अनेक धर्माचार्यों, सुधारकों और विचारकोंने पूरे समाजके लिए अपने अपने ढरंके साम्यवादका विधान किया है । लेकिन परिवारों तथा विशेष प्रकारके आश्रमों और मठोंको छोड़कर साम्यवादका स्वयं अन्यत्र नृत्य नहीं हो सका है । रुस और चीन जैसे देशोंमें भी, जहाँ साम्यवादी सफल क्रान्ति करनेमें पूर्णतया सफल रहे हैं, स्वयं उन्हींके कथनानुसार अभी साम्यवादी व्यवस्थाकी प्राण-प्रतिष्ठा नहीं हो सकी है । रुस अभी समाजवादके सोपानसे गुजर रहा है । हाँ, कुछ नृत्त-शास्त्रियोंने यह कल्पना अवश्य की है कि साम्यवाद ही, जिसे प्रकृत रूपमें 'आदिम साम्यवाद' (primitive communism) कहा जाता है—मानव समाजका आदिम रूप था, किन्तु अन्त्योके अनुसार आदिम मानव-समाज सहकारिता(cooperation)पर आधारित था, न कि साम्यवादपर ।

साम्यवादी विचारधाराका चरम विकसित मार्क्सवाद(दि०)में देखनेको मिलता है । मार्क्सका दर्शन 'द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद'(दि०)के नामसे प्रसिद्ध है ।

साम्यवाद समाजमें शोषक और शोषित, बुर्जुआ और सर्वहारा, पूँजीपति और श्रमिक, इन परस्पर संधर्भर दो वर्गोंकी सत्ता मानता है । साम्यवादकी स्थापना शोषित वर्गके हाथों शोषक वर्गके स्वसपर होगी । अतः क्रान्तिकी गति तीव्र करनेके लिए हर सम्भव उपायसे शोषित वर्गके हाथ मजबूत करने चाहिये । इन कार्यमें सहयोग देनेवाला क्रियाकलाप प्रगतिशील और अन्य क्रियाकलाप प्रतिक्रियावादी है । साहित्यपर भी यही नियम लागू है ।

साम्यवादका साहित्यिक रूप प्रगतिवाद(दि०)के नामसे प्रसिद्ध है । प्रगतिवादकी मुख्यतः रुसके समाजवादी साहित्यकारों, विशेषतः कथाकारोंसे प्रेरणा मिली है । साम्यवादी साहित्य-दर्शनका प्रथम व्याख्याता गोंकीको नमस्सना चाहिये । मार्क्स और एंगेल्सने फ्रान्सीसी उपन्यासकार वाल्टाकको भूमि भूमि प्रशंसा की है । अतः

साम्यवादियोंने वाल्टाकमें भी पर्याप्त प्रेरणा ली है । प्रगतिवाद नामाजिक यथार्थवाद(दि०)में विश्वास करता है और साम्यवादी क्रान्तिकी पथ प्रशस्त करनेके लिए साहित्यकी एक आजारके तौरपर इस्तेमाल करता है ।

हिन्दीमें सर्वप्रथम 'हम'में प्रकाशित रचनाओं द्वारा साम्यवादका प्रवेश हुआ । फिर धीरे-धीरे कहानी, कविता, उपन्यासके क्षेत्रोंमें अनेक नयी प्रतिभाओंका उदय हुआ, जिन्होंने साम्यवाद अथवा प्रगतिवादकी हिन्दीकी एक सशक्त प्रवृत्ति बना दिया । सन् १९३६ ई०में 'भारतीय प्रगतिशील लेखक संघ'की स्थापना हुई, जिसका स्वागत प्रेमचन्द और जोश मलीहाबादीके साथ साथ रवीन्द्रनाथ ठाकुरने भी किया और उसमें सक्रिय भाग भी लिया । सन् १९३५-४० ई०के बीच छायावादी कवितामें आसोन्मुखताके लक्षण दिखाई देने लगे थे, फलन प्रगतिवादकी ओर लोगोंका ध्यान गया और हिन्दी कविताकी आसोन्मुखताका युग समाप्त हुआ । सुमित्रानन्दन पन्त, 'दिनकर', 'नवीन' और 'निराला' जैसे कवियोंपर भी इस नये आन्दोलनने जादूका असर किया और उनमें साम्यवादी आदर्शोंका यशोगान कराया । प्रभाकर माचवे, नेमिचन्द्र जैन, गजानन माधव 'मुक्तिबोध', भारतभूषण अग्रवाल, गिरिजाकुमार माथुर जैसे व्यक्ति-केन्द्रक-प्रवृत्तिके कवि भी प्रगतिवादमें अप्रभावित न रह सके । अनेक छायावादी ढरंके तरुण कवि भी प्रगतिवादके झण्डेके नीचे आये, जैसे, शम्भुनाथ सिंह, 'रसिक', विद्यावती 'कोकिल' आदि । नरेन्द्र शर्मा, शिवमगल सिंह 'सुमन', केदारनाथ अग्रवाल, त्रिलोचन शास्त्री, नागार्जुन, रागेय राघव और रामदयाल पाण्डेय प्रगतिवादी कवियोंमें अग्रगण्य हैं । प्रगतिवादने अनेक श्रेष्ठ उपन्यासकार भी हिन्दी साहित्यको दिये, जिनमें राहुल सांकृत्यायन, यशपाल, रागेय राघव, नागार्जुन प्रभृतिके नाम उल्लेखनीय हैं । प्रेमचन्दके 'गोदान'को भी प्रगतिवादी प्रवृत्तिका ही माना जाता है ।

साम्यवाद अथवा प्रगतिवादका जो सबसे व्यापक प्रभाव हिन्दी साहित्यपर पड़ा है, वह है साहित्यकी सामाजिक परिणति (social orientation) अर्थात् प्रगतिवादके कारण हिन्दी साहित्यमें सामाजिक आयामोंका विकास हुआ है, यथार्थवाद पनपा है, जीवनवादको तरजीह मिली है, मानववादका प्रचार हुआ है, रुढ़ि, शोषण, अत्याचारका विरोध हुआ है और शोषितको सहानुभूति मिली है । यदि प्रगतिवाद प्रत्यक्ष विदेशी प्रभावसे मुक्त होता तो सम्भवतः हिन्दी साहित्यमें उसका जीवन-काल और लम्बा होता ।

प्रगतिवादने हिन्दीमें एक नयी समीक्षा पद्धति भी विकसित की है । प्रगतिवादी समीक्षकोंमें शिवदान सिंह चौहान, रामविलास शर्मा, रागेय राघव, अमृतराय और प्रकाशचन्द्र गुप्तके नाम प्रसिद्ध हैं ।

[सहायक ग्रन्थ—(१) हिस्ट्री ऑफ सोशललिस्ट थॉट जी० टी० एच० कोल । (२) कम्युनिस्ट मेनीफेस्टो मार्क्स तथा एंगेल्स । (३) आर्ट एण्ड सोशल लाइफ प्लेसनों ।] —ह० ना०

मारगा सदावृज—उत्तरभारतका यह कथागीत गुजरात में 'सदेवत (सदयवत्स) सावलिंगा', छत्तीसगढ़के गोंदोंमें 'मदाविरन मारगा' तथा मालवा और राजस्थानमें

‘सुदबुद सारगा’ नामसे प्रचलित है। जायसीने इस प्रेम-कथाका उल्लेख किया है। ‘सन्देशरासक’(अब्दुल रहमान-रचित)में इस कथाका उल्लेख आया है। छत्तीसगढ़ीमें प्रचलित कथा उत्तरभारतीय रूपसे तनिक भिन्न है। उन्में सारगाका नवलखा द्वार कहीं खो जाता है। मदा-विरज अनेक कठिनाइयोंका सामना कर उसे खोज लाता है और सारगाको प्रदान करता है। वस्तुतः कहानी बहुत पुरानी है। राजस्थानी और मालवीमें इसके आधारपर अनेक ‘रयाल’ और ‘माच’(लोकनाट्य)की रचना हुई है।

—श्या० प०

**सार १**—मात्रिक सम छन्दका एक भेद। भानुके अनुसार इसके प्रत्येक चरणमें २८ मात्रा १६, १२ की यतिमें और अन्तमें २ग (SS) रहते हैं। अन्तमें दो गुरुका नियम कर्ण-मधुरताकी दृष्टिसे रखा गया है, अन्यथा ग तथा र ल भी हो सकता है (छ० प्र० ५० ६६)। सरसी(दे०)के समान इस छन्दका प्रयोग भी प्रायः पदशैलीके अन्तर्गत हुआ है। सूर, तुलसी, नन्ददास तथा मीराोंने इसका महत्त्वपूर्ण प्रयोग किया है। छन्दके रूपमें प्रयोग करनेवालोंमें केशव (रा० च०) तथा रघुराज (रा० स्व०) आदि हैं। सूरने ‘सूरसागर’में और तुलसीने ‘विनयपत्रिका’, ‘गीतावली’ तथा ‘कृष्ण-गीतावली’में सारका प्रयोग मरसी छन्दसे अधिक किया है। विशेषकर टेकवाले पदोंमें इसका प्रयोग किया गया है। यह छन्द पदशैलीके अधिक अनुकूल है, प्रमुखतः जहाँ घटनामें अथवा भावाभिव्यक्तिमें द्रुत गति होती है। सूरने मानलीला-प्रसंगमें इसका सुन्दर प्रयोग किया है, उदा०—‘पायी पायी है रे मैया, कुज कुजमें ठाली।’ (सू० स्ता० सभा म० पद ११२१) तथा—‘जस आमय भेज न कीन्ह तस, दोष कहा डिरमानी’ (वि० प० : प० १२२)। —स०

**सार २**—जन्मोत्सवका गीत, छठीके दिन गाये जानेवाले जच्चाके विभिन्न गीतोंमेंसे एक, जच्चा या बच्चेकी सार, तेल-उबटन आदिमें सम्बद्ध, सार नामका २८ मात्राओंका एक छन्द भी होता है और एक वर्ण-वृत्त भी जिसे ग्वाल कहते हैं। —र० भ०

**सार (उद्गार)**—एक श्रृंखलामूलक अर्धालकार, जिसमें सुश्रृंखलित रूपमें आये हुए पदार्थोंमें पूर्व-पूर्ववर्णित पदार्थोंकी अपेक्षा उत्तरोत्तरकथित पदार्थोंमें उत्कर्ष एवं अपकर्षका वर्णन होता है। रूद्रट द्वारा स्वीकृत (कान्याल० ७० ९६) इस अलकारका लक्षण मम्मटके अनुसार—‘उत्तरोत्तरमुत्कर्षा भवेत्सार परावधि’ (का० प्र० १० १२३) है, अर्थात् उत्तरोत्तर पराकाष्ठाकी पहुँचा हुआ उत्कर्ष-वर्णन। विश्वनाथने ‘परावधि’को छोड़कर इसीको स्वीकार कर लिया है (सा० द० १० ७९)। जगन्नाथने उत्कर्षके साथ उत्तरोत्तर अपकर्षके वर्णनमें तथा एक ही वस्तुके उत्कर्ष वर्णनमें भी (सार) अलकार माना है (र० ग० ५० ४६५)। रूयकने ‘अलकारसर्वस्व’में इसे ‘उद्गार’ नामसे लिया है।

हिन्दी साहित्यमें ‘कुवलयानन्द’के अनुसार ‘भाषाभूषण’में इसका लक्षण है और रीतिकालीन आचार्योंने ‘उत्तर उत्तर उत्तरप’ (मतिराम तथा भूषण) अधिकतर माना है। कुलपति मिश्रने अपने ‘रमरहस्य’में इस अलकारकी

परिभाषा मम्मटके अनुसार दी है—‘अधिक बढ़ाई अन्त-तक, आगे आगे होय। पिछलेते जहँ मार करि, मार वसानें सोय।’

मोमनाथने अपने ‘रमपीयूषनिधि’में इसका उदाहरण दिया है—‘हीरनि हूतें विमल अति मरठ जोन्ह कहि लेत। नाहूँ मो परताप मुनि तेरी कीरति सेत।’ इसमें पूर्व-वर्णित वस्तुकी अपेक्षा उत्तरोत्तरकथित वस्तुका उत्कर्ष दिखाया गया है। अपकर्षका उत्तरोत्तरवर्णन रहीमके इस प्रसिद्ध दोहेमें है—‘रहिमन वे नर मर नुके जे कहँ माँगन जायँ। उनते पहिले वे मुये, जिन मुख निकम्त नाहिं।’

इस अलकारके ‘उद्गार’ तथा ‘उत्तरोत्तर’ नाम और दिये गये हैं। चिन्तामणिने ‘चन्द्रालोक’के आधारपर—‘जहाँ कौन हूँ बातमें कष्ट वरनिये मार। मो उत्तर उत्कर्ष यों’को सार मानकर उद्गारको पृथक् अलकार माना है। पद्याकरने ‘गुन ही सों कै दोषों के दुहुँनों’ उत्कर्षको मानकर इसके तीन भेद किये हैं। गुण तथा दोष, दोनों रूपोंमें उत्कर्षवर्णनका उदाहरण यह दिया है—‘कठिन काठते अति कठिन या जगमें पापान। पापान हु ते कठिन ये, तेरे उरज सुजान।’ (पद्या० १८२)। इस अलकारके प्रयोगमें उक्ति वैचित्र्यका सहज आकर्षण है। रीतिकालके अन्य कवियोंमें रहीम, रसलीन, विहारी तथा नन्दराम आदिने इसका सुन्दर प्रयोग किया है।

कारणमाला, एकावली और सार, इन तीन अलकारोंमें यद्यपि श्रृंखलाविधानकी समानता होती है, किन्तु इनमें सूक्ष्म अन्तर है। कारणमालामें ‘कार्य-कारण’का, एकावलीमें ‘विशेष्य-विशेषण’का और सारमें ‘उत्कर्षापकर्ष’का सम्बन्ध होता है। —वि० स्ता०

**सारछन्द**—वर्णिक समवृत्तका एक भेद, ‘प्राकृतपैंगलम्’में सारवती नामका छन्द है जिसकी—‘दीह लहू जुध दीह लहू’ परिभाषा दी है। यह मात्रिक सारछन्द १६, १२ अन्त गुरुसे भिन्न है, इसके प्रत्येक चरणमें एक गुरु और एक लघु होता है। केशवने प्रयोग किया है—‘राम, नाम, सत्य, धाम’ (रा० च० १ ९)। —पु० शु०

**सारवती**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद, तीन भगणों और गुरुके योगसे यह छन्द बनता है (SII, SII, SII, S)। ‘प्राकृतपैंगलम्’ (२ ९४)में यही नाम है, पर जयकीर्ति (छन्दो० २ ८९) और हेमचन्द्र (छन्दो० २ ११३)ने चित्रगीत नाम दिया है। केशवदासने इस छन्दका प्रयोग किया है—‘मोहि चली वन सग लिये। पुत्र तुम्हें हम देखि जिये। औधपुरी मह गाज परै। के अव राज भरत्थ करे’ (रा० च० ९ १०)। —पु० शु०

**सारूप्य-निबन्धना**—दे०—‘अप्रस्तुतप्रशना’, पाँचवाँ भेद।

**सारोपा लक्षणा**—लक्षणाका एक प्रकार, इसमें विषयी अर्थात् आरोप्यमाण (जिसका आरोप किया जाय) और विषय अथवा आरोपका विषय, दोनोंका शब्दशः प्रतिपादन किया जाता है—‘सारोपाऽन्या तु यत्रोक्तौ विषयी विषयस्तथा।’ (का० प्र० २ ११)। विश्वनाथके अनुसार विषय तथा विषयीकी इस प्रकारकी सादृश्यप्रतीति, जिसमें विषयवस्तु आरोपित की जानेवाली वस्तुमें निगोर्ण (निगली) न की

जाव (सा० द० २. ८) । वस्तुतः इन लक्षणामें विषयी और विषय, दोनोंका शब्द द्वारा कथन किया जाता है । पृथक् शब्दों द्वारा कही गयी दो वस्तुओंकी, एक वस्तुके स्वरूपकी दूसरी वस्तुमें नादात्म्यप्रतीतिको आरोप समझना चाहिये । इनके दो भेद हैं—गौण नारोपा तथा शुद्ध नारोपा । गौण नारोपाका उदाहरण है—‘वाहीक बेल है ।’ यहाँ वाहीक(गँवार)में बेलका आरोप है । यहाँ ‘वाहीक’ आरोपका विषय है और ‘बेल’ आरोप्यमाणका । दोनोंका स्पष्ट शब्द द्वारा कथन है, अतः नारोपा लक्षणा है और नादश्य-मन्वन्धसे लक्षणार्थके ग्रहण किये जानेसे गौणी भी है । वाहीकमें मृगता आदिका सूचन करना प्रयोजन होनेसे प्रयोजनवती लक्षणा भी है । रूपक अलंकारमें यही लक्षणा अन्तर्भूत रहती है । शुद्ध नारोपा (उपादान)का उदा०—‘वे माले आ रहे हैं ।’ यहाँ माले ‘विषयी’ तथा मालेचाले पुरुष ‘विषय’ है । दोनोंका शब्द द्वारा कथन है, ‘वे’ नर्वनामने पुरुषोंका कथन है । अतः नारोपा है । लक्ष्यार्थ-मुख्यार्थ एक नाथ लगे होनेसे उपादान तथा धार्यधारक सन्बन्ध रहनेसे शुद्धा लक्षणा है । शुद्ध नारोपा(लक्षणा)का उदा०—‘धी आयु है (आशुर्धत्न) ।’ ‘धी’ आरोपका विषय तथा ‘आयु’ आरोप्यमाण है । कार्य कारण-मन्वन्ध होनेसे शुद्धा है, ‘आयु’ शब्दने अपना अर्थ छोड़ दिया है, इस कारण लक्षण लक्षणा है । ‘आयु’ तथा ‘धी’में अमेद-आरोप होनेसे नारोपा लक्षणा है । ‘आयु’ शब्दने अपना मुख्यार्थ पूर्णतः छोड़ा नहीं है, इसलिए लक्षण-लक्षणा भी है ।—न०

**मावन हिंडोला**—प्रायः उन सभी गीतोंके लिए प्रयुक्त शब्द है, जो सावनमें स्त्रियों द्वारा झूलपर बैठकर गाये जाते हैं । ‘वारहमासी’ अथवा ‘चौमाना’ गीत भी इनके अन्तर्गत आते हैं । व्रजमें इन गीतोंकी वहार है । शृंगारपरक भावनाओंमें भरे हुए ये गीत कहीं नवयौगकी अभिव्यक्तिसे सिक्त हैं, तो कहीं वियोगकी व्यथामें भरे हुए ।—श्या० प०

**साम**—नाथों और मन्तोंके साहित्यमें कई अर्थोंमें इस शब्दका प्रयोग हुआ है । निदोमें तो परिशुद्धावधूती-दि०—‘हठयोग’को वधू माना जाता था । श्वामनिरोधकी नाथनासे अर्थ लिया जाता था नासको मारनेका और ननद और साली आदि वासना तथा मंनारजालकी प्रतीक थी । काणहपा अपनी ‘कापालिकचर्या’में (दि०—चर्यापद प्रबोध-चन्द्र वागची) सास, ननद, साली आदिके मारनेका उपदेश देते हैं । नाथपन्थी वानियोंमें कुम्भक समाधि द्वारा मणि-पूर चक्रमें स्थित प्राण और अपान वायुको सास और सुसुर माना है । कहीं-कहीं सामके अर्थ सुरति और नसुरके अर्थ शब्द भी हैं (दि०—गोरखवानी ‘पीतान्वरदत्त वडधवाल) । नन्तोंके साहित्यमें भी नास-ननदका अर्थ माया और वासना है । पलटू लिखते हैं कि ‘सास ननदको मार बदल में दिहा चलाई’ (प० मा० वा०) । मीरोंके एक पदमें सुपुम्नाको भी नास कहा गया है—‘नासु हमारी सुपुम्ना रे, सुसुरी प्रेम मन्तोप रे ।’ (मीरों वृ० प० म०) ।

—ध० बी० भा०

**साहित्य**—साहित्य=सहित+यत् प्रत्यय, ‘साहित्य’का अर्थ है शब्द और अर्थका यथावत सहभाव, अर्थात् ‘साध होना’ । इस प्रकार सार्थक शब्दमात्रका नाम ‘साहित्य’ है ।

साहित्यकी यह परिभाषा अत्यन्त व्यापक है और इसमें मनुष्यकी सारी बोधन और भावन-चेष्टा समाविष्ट हो जाती है तथा नमस्त ग्रन्थमगूह ‘साहित्य’के अन्तर्गत आ जाते हैं । साहित्य मनुष्यके भावों और विचारोंकी समष्टि है ।

प्राचीन प्रयोगोंमें यह स्पष्ट है कि ‘साहित्य’ शब्द मूल रूपमें ‘शास्त्र’के अर्थमें प्रयुक्त होता था, परन्तु बादमें ‘काव्य’के लिए भी इस शब्दका प्रयोग होने लगा । भर्तृहरिने ‘साहित्य, नगीत, कला’की त्रयीमें ‘साहित्य’को काव्यका समानार्थक माना है । भर्तृहरिका समय ६५० ई०के लगभग माना जाता है । अतः ईसाकी सातवीं शताब्दीमें ‘साहित्य’ शब्द काव्यके लिए प्रयुक्त होने लगा था । इसी समयके लगभग भामहने ‘काव्यालंकार’में ‘शब्दाद्या नहिती काव्यम्’ (१. २६) लिखकर इस प्रयोगकी पुष्टि की । राजशेखर- (१०वीं शताब्दी)ने ‘शब्दार्थयोर्यथावत्सहभावेन विद्या साहित्यविद्या’ (का० मी० पृ० ५) कहकर इस परिभाषाको और भी विस्तृति दी है । अन्य शास्त्रोंमें जहाँ शब्द विषय-प्रतिपादकमात्र होना है, वहाँ काव्यमें शब्द और अर्थका परस्पर सहितभाव (साहित्य), विलक्षण, आह्लादक और कवि द्वारा विवक्षित अर्थात् इच्छित होता है । कुन्तकने ‘वक्तोक्तिजीवित’ (१. १७)में इस प्रयोगमें कहा है—‘साहित्य-मनयो शोभाशालिता प्रति काव्यसौ । अन्यूनानतिरिक्त-त्वमनोहारिण्यवस्थिति ॥’ अर्थात् जिसमें शब्द और अर्थ, दोनोंकी अन्यूनानतिरिक्त, परस्पर स्पष्टपूर्वक मनोहारिणी, उल्लासनीय स्थिति हो वह साहित्य है । इस प्रकार शब्द और अर्थका तुल्यकक्ष सहभाव काव्यमें ही होता है और इसलिए उसीमें साहित्य शब्दको सार्थकता प्राप्त होती है । इसी सन्दर्भमें ‘साहित्यशास्त्र’से काव्यशास्त्रका ही बोध होता है ।

ऊपरकी विवेचनार्थ साहित्यकी अभिव्यजनामूलक व्याख्या ही प्रस्तुत होती है, साहित्यके आभ्यन्तर और उसके हेतुपर कोई प्रकाश नहीं पड़ता । भारतीय साहित्य-विवेचनमें साहित्यकी समूलकताका आग्रह है और उसे लोकोत्तर आनन्दका विषय कहा गया है, परन्तु समाज, साहित्य और साहित्यकारके व्यक्तित्वमें उसका अन्तरावलम्बन स्थापित नहीं किया गया है । पश्चिमी साहित्यमें इन पक्षोंपर विचारकी एक लम्बी परम्परा है, जो प्लेटोने कॉट-वेलतक चलेती है । साहित्यकी समाजधर्मी वनाकर पश्चिमने रस-बोधकी व्यक्तिगत एवं मनोनिष्ठ प्रक्रियाको समष्टिमूलकता दी है । ‘स्वान्त सुखाय’ और ‘स्वान्तस्तम शान्तये’ कहकर तुलसीने ‘मानस’में साहित्यके व्यक्तित्व-परिष्कार और रस-बोधके तत्त्वोंकी ही प्रधानता दी है तथा ‘सुरसरि सम सबकर हित होई’में साहित्यकी सामाजिकता भी उन्हें स्वीकृत है । अतः साहित्यकी विवेचना केवल अभिव्यजनापक्ष, शब्दार्थका सहभाव अथवा आभ्यन्तर रसपक्ष-को लेकर नहीं की जा सकती, उसकी सामाजिक प्रेरणा और सामाजिक उपयोगितापर भी विचार करना आवश्यक हो जाता है ।

साहित्य और समाजके पारस्परिक सम्बन्धको लेकर प्राथमिक विवेचना हमें ओक इतिहासकार हेरोडोटसमें मिलती है । समाजपद्धतिका मानव-चेतना और मनुष्यके

लीकव्यवहारपर क्या प्रभाव पड़ता है, इसके सम्बन्धमें उसने विस्तारपूर्वक विचार किया है, परन्तु इस विषयमें विस्तृत साहित्यका सर्जन १९वीं शताब्दीमें टेनकी रचनाओंमें होता है, क्योंकि साहित्य और समाजकी पारस्परिक क्रिया-प्रतिक्रियाका उपयोग समीक्षककी अपेक्षा इतिहासकारके लिए अधिक महत्त्वपूर्ण है। उन्नीसवीं शताब्दीमें ही साहित्यके इतिहासलेखनकी वैज्ञानिकता मिली और साहित्य समाजके अन्तरावलम्बनकी लेकर विशद विवेचन सामने आया। टेनका कहना है कि किसी भी युगकी सांस्कृतिक अन्वितिका अध्ययन 'जाति-धर्म, युग धर्म और सामयिक प्रवृत्तियों' (ल रेस, ल मिलियो एत ले मोमेन्त) के समीकृत अध्ययनमें हो सकता है। परन्तु इस सम्बन्धमें सबसे महत्त्वपूर्ण शास्त्र क्रिस्टोफर काडवेलका ग्रन्थ 'इल्यूजन एण्ड रियलिटी ए स्टडी ऑफ द सोर्सेज ऑफ पोइट्री' (१९३७) है, जिसमें साहित्यके समाजगत और मनोविज्ञानगत स्रोतोंकी शोध हुई है। काडवेलका मूल विषय काव्य-विकासके स्रोतों तथा काव्यकी प्रकृति और उसके विकासकी मरणियोंका उद्घाटन है, परन्तु उसने इतिहासकारके दृष्टिकोणको अपनाकर इन विषयोंपर विस्तृत सूचनाएँ प्रस्तुत की हैं, जो इस विकासके क्रमागत स्वरूप-निर्माणके साथ स्थान-स्थानपर तत्सम्बन्धी धारणाओंका भी निर्माण करती हैं। इसमें सन्देह नहीं कि साहित्यके सामाजिक मूल्योंके अध्ययनसे हम किसी भी साहित्य सम्पत्तिको सम्पूर्णतः विदलेषित नहीं कर सकते, परन्तु साहित्य और सामाजिक आन्दोलनों एवं मस्थाओंके सम्बन्धोंके विषयमें निश्चय ही हमारे ज्ञानकी वृद्धि होती है। 'रेल्फ फाक्स' के ग्रन्थ 'द नावेल एण्ड दी पौपुल' (१९३७) और एलिजबेथ मनरो की रचना 'द नावेल एण्ड सोसाइटी' (१९४१) में इस प्रमगपर नवीन प्रकाश डाला गया है।

वास्तवमें पृष्ठभूमिके रूपमें सामाजिक अवस्थाका निरूपण सभी इतिहासोंमें रहता है और विशिष्ट प्रकारके साहित्य अथवा वर्गीय साहित्यमें सामाजिक प्रभावकी बराबर प्रतिफलित किया जाता है, जैसे, तुलसी-साहित्यकी पृष्ठभूमिमें तुलसीके युगका विवेचन अनिवार्य समझा जाता है। कथासाहित्यकी विवेचनामें सामाजिक परिवेश कुछ अधिक महत्त्व ग्रहण कर लेता है। यदि समाज और साहित्यमें अनन्य सम्बन्ध है, तो यह आवश्यक है कि उनके निरन्तर प्रवाहका विवेचन हो और परस्पर मघात एवं अन्तरावलम्बनके सूक्ष्म सिद्धान्तोंका स्पष्टीकरण हो। कुछ विशिष्ट शताब्दियों अथवा युगोंके साहित्य-समाजका अन्तरावलम्बित अध्ययन अवश्य प्रस्तुत हुआ है, परन्तु न तो यह अध्ययन इतना विशद है, न इतना तलस्पर्शी कि हम उसके आधारपर अकाव्य मत्त्योंकी स्थापना कर सकें।

समाजधर्मी साहित्यिक अध्ययनके दो पक्ष हो सकते हैं—रचनापर समाजका प्रभाव और समाजपर रचनाके प्रभावका मूल्यांकन। साहित्यके ऊपर सामाजिक मन्दर्भको स्थापित करना कठिन कार्य है, क्योंकि इसके लिए जिन आँकड़ोंकी आवश्यकता होगी वे सूक्ष्म, अनिश्चित और परिश्रममाध्य हैं, परन्तु किसी भी उत्कृष्ट रचनापर

समाजगत प्रभावका मूल्यांकन अपेक्षाकृत सरल है। साहित्यिक कृतिमें समसामयिक सामाजिक स्थितिकी प्रतिच्छाया अनिवार्य है। उन प्रश्न यह उठता है कि हम प्रतिच्छायाका स्वरूप क्या है और उससे किन सामान्य सिद्धान्तोंकी स्थापना हो सकती है? परन्तु स्वयं समाजमें अनेक इकाइयों और वर्गोंकी सहति है, जिनमेंसे प्रत्येक सम्पूर्ण समाजकी स्थिति और प्रकृतिसे निश्चित रूपसे सम्बन्धित है। इसलिए यह कहीं अच्छा है कि समाजके सम्बन्धमें बात करते समय वर्गविशेष या जातिविशेषका उल्लेख किया जाय। यद्यपि इतिहासकार युग धर्मकी बात उठाते हैं, परन्तु साहित्यके विवेचकोंके लिए युग धर्म अति सामान्य तत्त्व है और वे युगके भीतर चलते हुए अनेक दृष्टिकोणों और प्रवृत्तियोंको युग-धर्मके भीतर समेटकर इस जीवनकी विविधता और अनेकरूपताका दर्शन करते हैं। तुलसी, सूर और केशव एक ही युग-धर्मकी उपज होते हुए भी क्यों भिन्न हैं, यह उसी समय बतलाया जा सकता है जब हम कुछ वर्गीय दृष्टिकोणोंके तारतम्यकी परख करें तथा तत्कालीन युग-धर्म(भक्ति)के भीतर चलती हुई अन्य गौण प्रवृत्तियोंके मघातकी ओर ध्यान दें। किसी विशेष युगके समाज या साहित्यकी अन्तर्वर्तिनी धाराओं और अभिव्यजना-झेलियोंकी अलग-अलग लेकर चलना आवश्यक हो जाता है। साहित्यिक कृति गद्य है या पद्य, महाकाव्य है, गीति है या नाटक, उसका शिल्प सरल है अथवा सामानिक, इन श्रेणियोंके विभिन्न भेदाभेद सम्भव हैं। फिर, रचना आत्मपरक भी हो सकती है और परव्यजक भी। लेखक जीवनके प्रति पलायनशील है अथवा जीवनकी विभीषिकाओंसे चुनौती लेता है। चरित्र वर्गीय है या व्यक्तिनिष्ठ, जिस समाज या वर्गका कृतिमें अंकन है उसके प्रति उसकी निष्ठा किस प्रकारकी है, उसके मूलमें स्वीकृति है या विरोध आदि अनेक प्रश्नोंपर विचार किया जाता है। इतनी उलझनोंके बाद एक महान् सत्य यह है कि प्रत्येक उत्कृष्ट रचनामें अनेकानेक आकाक्षाएँ, भावनाएँ, परम्पराएँ और निष्ठाएँ समन्वित रहती हैं और इस तरह असंख्य योगायोग बन सकते हैं। फलतः सामाजिक परिपाश्वर्को तीन वर्गोंमें रखा जा सकता है—(१) कला-कौशल, (२) सामाजिक जीवनचर्या, (३) आत्मप्रकाशमयी और आत्मनिष्ठात्मिका प्रवृत्तियाँ। साहित्यके इतिहासकारके लिए इन तीनों वर्गोंके अन्तर्गत साहित्यका अध्ययन आवश्यक हो जाता है। पलायन, स्वीकृति या विरोधके तीन सूत्रोंसे प्रत्येक साहित्य अपने युगसे बँधा है। कला-कौशलका साहित्यपर सीधा प्रभाव नहीं पड़ता, वरन् उसकी अभिव्यक्ति सामाजिक सघटनके माध्यमसे होती है, जो कला कौशलके विकास द्वारा नियोजित होता है। अलगत्ता, कलाकृतियोंके प्रकाशन और प्रसारकी सुविधाएँ भी साहित्यको प्रभावित करती हैं, परन्तु यह प्रश्न प्रस्तुत विषयसे भिन्न है।

समाजकी स्वस्थ और हासमूलक स्थितिका प्रभाव साहित्यपर पड़ता है। परन्तु इसी एक आधारपर साहित्यिक कृतिकी कला समीक्षा असम्भव है, क्योंकि हासोन्मुख फ्रान्सीसी समाजने प्रस्तुत निम्न महान् रचनाकी जन्म दिया

वह कला-मकेता एवं अभिव्यजनामै सप्त प्रकार पुष्ट एवं उत्कृष्ट है। वास्तवमें साहित्य और समाजके सूक्ष्म सूत्रोंकी अन्त प्रक्रियाको सम्यक् रूपमें उपस्थित करना कठिन है और किन्हा निर्रान्त मूल्योंकी स्थापना अभीतक नहीं हो सकी है। फिर भी कृतिकी कुछ श्रुतियाँ, अतिवादों और विकृतियोंको समाजके सुन्दरभमें समझा जा सकता है। लेखक और श्रोतावगके बीचमें यदि असन्तुलन है, यदि श्रोतावर्ग कुण्ठाग्रस्त और नकीर्णमन है, यदि उसमें कुछ मूलभूत सामाजिक निरोध है, तो रचनामें स्वस्थ दृष्टिकोणका अभाव होगा और उसके प्रतीक जीवननकीर्णक होने जीवनप्रसारक नहीं। परन्तु साहित्य और समाजका स्वास्थ्य क्या चीज है और उसके उपकरण क्या है, इन मान्यताओंका निर्रान्त निर्माण किये बिना हम इस प्रसंगको परिणति नहीं दे सकते। —रा० २० भ०

**साहित्यरूप—?** तात्त्विक दृष्टिमें रूपकी स्थिति मानसिक या भावनात्मक है। किन्ही भी वस्तुका मानसिक अनुभव अनेक तत्त्वोंका एक नष्टित आकार होता है। वास्तवमें वही रूप है। दार्शनिकोंने वस्तुजगत्में रूपकी नष्टवृत्ता, अतः अनत्यताको स्वीकार करते हुए भी रूपकी भावनाको नित्य और परम माना है। प्लेटो तो मनुष्य द्वारा निमित्त वस्तुओंके रूपको भी नित्य मानता है (रिपब्लिक, १०)। कला-कृतियोंके रूपका आदि न्नोत भी इन प्रकार मानव-मन ही है।

परन्तु रूप क्या है? इस प्रश्नपर गम्भीरतापूर्वक विचार करनेसे आज भी अरस्तुकी यह धारणा सत्य प्रतीत होती है कि रूप किसी वस्तुके अस्तित्वका वह आन्तरिक कारण है, जिसके द्वारा उस वस्तुके उपादान(मेटेरियल)का आकार प्राप्त होता है (मेटाफिजिक्स)। इस सिद्धान्तके अनुसार कला-कृतियोंमें भी रूपका तात्पर्य उन समस्त तत्त्वोंसे समन्वित, नष्टित आकार है, जिससे उस कृतिके विशिष्ट गुणोंका निश्चय होता है। इन तत्त्वोंमें अर्थ और अभिव्यजनाके साथ वह उपादान भी सम्मिलित है, जिसे अर्थ और आकार दिया जाता है।

साहित्यकार अपने उपादान—भाषाको जो रूप प्रदान करता है वह पहले उनके मनमें उठा हुआ अस्पष्ट, रूपहीन विचारामास होता है। इसी विचारामाससे कृतिकारको रचनाकी प्रेरणा मिलती है और जब विचारामास स्पष्ट अनुभव या विचार बन जाता है तभी कहा जा सकता है कि उसे रूप प्राप्त हो गया है। इस तात्त्विक अर्थमें रूप अभिव्यजनामै भिन्न है, क्योंकि रूप तो वह सिद्धान्त है, जिसके द्वारा उपादानको आकार मिलता है और इस कारण रूप और उपादानका सामंजस्य पृथक्करणकी सम्भावनामै परे है, परन्तु अभिव्यजना चाहे कितना भी पूर्ण क्यों न हो, उसके आधार और आवेयमें इनकी एक-रूपता नहीं आ सकती। इसका यह तात्पर्य नहीं कि साहित्यमें अभिव्यजनाका स्थान निम्न है। अभिव्यजना-वादियोंकी बात छोड़ दें तब भी साहित्यमें अभिव्यक्तिका तत्त्व अत्यन्त मूल्यवान् है, क्योंकि उसीके आधारमें उपादान-पर आरोपित रूपका अनुभव प्राप्त होता है।

इसी प्रकार रूप और शैलीमें भी अन्तर है। शैली वह

प्रक्रिया है, जिसमें हम किसी वस्तुको समाविष्ट देखते हैं। रूपका सम्बन्ध वस्तुसे होना है, प्रक्रियासे नहीं। शैली बढली जा सकती है। किन्ही साहित्यिक कृतिकी शैलीको हम अभी पहचान सकते हैं, जब यह जान लें कि वह प्रक्रियाओंकी मूर्त करनेका एक तत्त्वमात्र है तथा उस वृत्तिको दूसरे ढंगमें, दूसरी शैलीमें भी प्रस्तुत किया जा सकता है। फिर भी प्रक्रियाको समझ लेने तथा कृतिको उसमें प्रतिष्ठित कर लेनेके बाद रूपात्मक तत्त्व और शैलीतत्त्वमें अन्तर नहीं रह जाता। वस्तुकी वस्तुके रूपमें देखकर जिसे हम रूपतत्त्व कहते हैं, वही वस्तुको समाविष्ट करनेवाली प्रक्रियाकी दृष्टिमें देखनेपर शैलीतत्त्व कहलाना है।

साहित्यमें रूप और उपादानकी अभिन्न परिणतिकी व्याख्या करते हुए कुछ आलोचकोंने उसके अंगीय (ओर-गेनिक) या नैसर्गिक होनेपर जोर दिया है। टी० एम० इलियटने उन साहित्यरूपोंको जो स्वभावतः किसी रचनाके सर्वथा उपयुक्त प्रतीत होते हैं, भाषा-विशेष, काल-विशेष और कवि विशेषसे सम्बद्ध किया है। जो रूप एक भाषाके लिए स्वाभाविक हैं, वही दूसरीके लिए यात्रिक और कृत्रिम लगता है, जो रूप किन्ही काल-विशेषमें उपयुक्त होता है, वही कालान्तरमें अपनी उपयुक्तता खो बैठता है। इसी प्रकार एक प्रतिभाशाली कवि जिस रूपको अपनी रचनाके उपयुक्त बना लेनेमें समर्थ होता है, दूसरा कवि, जो केवल बने-बनाये सौचमें अपने भाव उँडेलनेमात्रकी योग्यता रखता है, उसी रूपको निरर्थक बना डालता है। अतः साहित्यमें रूपकी समस्या वस्तुतः अर्थ और आकारगत तत्त्वोंको इस प्रकार स्वाभाविक ढंगसे मिला देनेकी समस्या है कि दोनोंमें सम्पूर्ण सगति और समरूपता दिखाई दे।

२ रूपकी इन तात्त्विक विवेचनाके उपरान्त रूपके व्यावहारिक पक्षका उल्लेख भी आवश्यक है, जिनमें रूप प्रकार, विधा या भेदके अर्थमें प्रयुक्त हुआ है। इस दृष्टिमें साहित्य अनेक रूपोंमें हमारे सम्मुख आता है। इन रूपोंकी कई प्रकारमें वर्गीकृत करनेके प्रयत्न किये गये हैं।

साहित्यकी वर्गीकृत करनेका विचार मनमें आते ही प्रश्न उठता है कि साहित्य शब्दकी अर्थव्याप्ति क्या है? व्यापक अर्थमें साहित्यको वाङ्मयकी मज्ञा दी गयी है (डि०—‘वाङ्मय’)। प्राचीनतम कालमें कदाचित् समस्त साहित्यिक कृतित्व मौखिक रूपमें ही चलता था। परन्तु अब हम साहित्यका पहला वर्गीकरण मौखिक और लिखित, इन दो रूपोंमें कर सकते हैं। इस वर्गीकरणका कोई गम्भीर और नात्त्विक आधार नहीं है, क्योंकि मौखिक और लिखित साहित्यमें परस्पर गहरा मान्य और एकरूपता सम्भव है। इसी प्रकारका दूसरा स्थूल वर्गीकरण भाषाकी लय ताल सम्बन्धी शब्द-योजनाके आधारपर गद्य और पद्यके रूपमें किया जाता है। इस आधारपर एक तीसरा भेद गद्य पद्य या चम्पू नामका भी बताया गया है, जिसमें गद्य और पद्यका सम्मिलित प्रयोग होता है। भाषाओं में बह मनुष्यके सम्पूर्ण कृतित्वको, चाहे वह मौखिक हो या लिखित, यदि हम वर्गीकृत करना चाहें, तो सबसे पहले दो स्थूल भेद लक्षित होने हैं—एक वह, जिसका लक्ष्य हमारी हार्दिक वृत्ति



होती है और जो प्रधान रूपसे हमारा रजन करता है और दूसरा वह, जिसका लक्ष्य हमारी बोधवृत्ति होती है और जो प्रधान रूपसे हमारा शान-वर्धन करता है। परन्तु इन दोनों प्रकारके साहित्योंके बीच विभाजक रेखा खींचना प्रायः कठिन हो जाता है, क्योंकि हार्दिक वृत्ति और बोधवृत्तिमें स्वाभाविक अन्त सम्बन्ध है (दि०—‘उपयोगी साहित्य’)। फिर भी हम दृष्टिमें साहित्य या वाक्यायके जो भेद कि गये हैं, वे क्रमशः ललित या सरस साहित्य और उपयोगी साहित्यके नामसे अभिहित हैं। उपयोगी साहित्य पुनः दो प्रधान भेदोंमें विभक्त हो सकता है। एक कल्पनाश्रित या विचार-प्रधान साहित्य है, जैसे दर्शन, और दूसरा प्रयोगाश्रित, जो पुनः दो प्रकारका होता है—अनुमान-ज्ञानपर आधारित शास्त्र तथा निश्चय-ज्ञानपर आधारित विज्ञान। राजशेखरने ‘काव्यमीमांसा’में काव्यसे भिन्न शास्त्रका विवरण दिया है, जो उपयोगी साहित्यका ही समानार्थी है। शास्त्रके उन्होंने विषयानुसार अनेक भेद गिनाये हैं (दि०—‘काव्यमीमांसा’, अध्याय २, ८, १०)। उपयोगी साहित्यको जिज्ञासात्मक साहित्य भी कह सकते हैं। सरस या ललित साहित्य भी दो प्रधान भेदोंमें विभक्त किया गया है—एक अनुभववाचक या इन्द्रियाश्रित और दूसरा कल्पनात्मक या हार्दिक। अनुभववाचक या इन्द्रियाश्रित साहित्यके कथात्मक (नैरेटिव) और वर्णनात्मक (डिस्क्रिप्टिव), दो मुख्य भेद हैं तथा हार्दिक साहित्यके भेदोंमें पद्यवद्ध रचनाओंके अनेक रूप हैं।

संस्कृत-काव्यशास्त्रियोंमें सबसे प्रथम भामह (पाँचवीं शती)ने अपने ‘काव्यालंकार’ (१६-३६)में काव्यके पहले गद्य और पद्य, दो भेद किये, फिर भाषाके आधारपर मस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश—तीन भेद देकर विषयकी दृष्टिसे (१) इतिहासपर आधारित चरितकाव्य, (२) उत्पाद्य (कल्पित) वस्तुवाले काव्य, (३) कला-प्रधान काव्य और (४) शास्त्रप्रधान काव्य—ये चार भेद किये हैं। इसके उपरान्त उन्होंने (१) सर्गबन्ध (महाकाव्य), (२) अभिनेयार्थ (नाटकादि), (३) आख्यायिका और (४) कथा, ये चार प्रकारके प्रबन्ध काव्य तथा (५) अनिवद्ध (मुक्तक), कुल पाँच भेद किये हैं। दण्डी (मातवीं शती)ने गद्य, पद्य और मिश्र अर्थात् चम्पू—काव्यके त्रिविध भेद देकर मुक्तक, कुलक, कोप, सघात, इमी प्रकारके अन्य तथा सर्गबन्ध महाकाव्यके रूपमें पद्यकाव्यके भेद किये हैं (काव्यादर्श १-११-१४) तथा गद्य-काव्यके कथा और आख्यायिका नामक दो भेद बताये गये हैं (वही २३) एवं मिश्रके नाटकादि और श्रव्य-मिश्र चम्पूका उल्लेख किया है (वही ३१)। वामनने काव्यके गद्य और पद्य, द्विविध भेदोंके अनिवद्ध (मुक्तकादि) और वद्ध (खण्डकाव्य, महाकाव्य आदि), दो रूपोंका उल्लेख करके केवल निवद्धकाव्यके अवान्तर भेदोंका वर्णन किया है। निवद्ध (प्रबन्ध) काव्यको उन्होंने सन्दर्भकाव्य भी कहा है और दशरूपक (नाटकादि)को उत्तम बताया है। काव्यके अन्य भेदों कथा, आख्यायिका, महाकाव्य आदिको दशरूपकका ही विस्तार कहा गया है (काव्यालं० सू० वृ० १-३-२६-३०)। राजशेखर (दशवीं शती)ने मुक्तक और प्रबन्ध, द्विविध काव्यके पाँच पाँच भेद और बताये हैं। ये हैं—

शुद्ध, चित्र (सप्रपञ्च), कथोत्थ (ऐतिहासिक इतिवृत्त), संविधानकाव्य (सम्भावित इतिवृत्त), आख्यानकवान् (परिकल्पित इतिवृत्त), (का० मी० अ० ८)। ‘ध्वन्यालोक’ (३-७)में प्रसंगवश काव्यके जिन भेदोंका उल्लेख किया गया है, उनमें भी मुक्तक और प्रबन्ध—ये ही दो प्रधान भेद हैं। मुक्तक एक श्लोककी रचना होती है, परन्तु सन्दानितक (दो श्लोकोंमें अन्वित), विशेषक (तीन श्लोकोंमें), कलापक (चार श्लोकोंमें) और कुलक (पाँच श्लोकोंमें) भी मुक्तकके ही भेद कहे जा सकते हैं। पर्यायबन्ध वर्णनात्मक प्रबन्ध होता है, जिसमें वसन्तादिका वर्णन किया जाता है। परिकथा (किसी एक पुरुषार्थके उद्देश्यवाली अनेक कथाओंसे समन्वित कथा), खण्डकथा (बड़ी कथाके एक अंशका वर्णन करनेवाली), सकलकथा (फलसहित सम्पूर्ण इतिवृत्त), सर्गबन्ध (महाकाव्य), अभिनेयार्थ (नाटकादि), आख्यायिका और कथा कथात्मक प्रबन्धोंके भेद हैं (दि०—‘कथाकाव्य’)।

विश्वनाथ कविराज (तिरहवीं शती)ने उक्त पूर्ववर्ती आचार्योंके आधारपर इस विषयमें कुछ अधिक विस्तार किया है। ‘साहित्यदर्पण’के छठे परिच्छेदमें नाटकादिका वर्णन करनेके उपक्रममें एक नवीन आधारपर काव्यके दृश्य और श्रव्य, दो भेद किये गये हैं। दृश्य काव्यको रूपक (दि०) भी कहते हैं और उसके दस भेद हैं। दस रूपकोंके अतिरिक्त अठारह उपरूपक (दि०) भी होते हैं। दृश्य काव्यके विस्तृत निरूपणके बाद श्रव्य काव्यका वर्गीकरण किया गया है (सा० द० ६-३१३-३३७)। श्रव्य काव्य तीन प्रकारका होता है—पद्य, गद्य और गद्यपद्य (चम्पू)। पद्यके पुनः दो प्रधान भेद होते हैं—मुक्तक और प्रबन्ध। एक श्लोक या छन्दके मुक्तक काव्यके अतिरिक्त उपर्युक्त सन्दानितक आदिका भी उल्लेख किया गया है। अन्तर केवल इतना है कि जहाँ ‘ध्वन्यालोककारने’ दो श्लोकोंमें अन्वित काव्यको सन्दानितक कहा है, वहाँ विश्वनाथ कविराज उसे युग्मक कहते हैं तथा विशेषक और सन्दानितकको एक ही मानते हैं।

प्रबन्ध काव्यके विश्वनाथने केवल तीन भेद गिनाये हैं। पद्य सन्धियों तथा अन्य विष्टि गुणोंसे युक्त एक कथाके निरूपक पद्यमय काव्यको महाकाव्य (दि०) कहते हैं, जिस सर्गमय एक कथाके निरूपक काव्यमें सब सन्धियाँ न हों उसे काव्यकी सश दी जाती है तथा काव्यके एक अंशका अनुकरण करनेवाले, ‘एकदेशानुसारी’ काव्यको खण्डकाव्य (दि०) कहते हैं। वामनके अनुसार गद्य-शैलियोंका निरूपण करनेके उपरान्त विश्वनाथने गद्यके केवल दो मुख्य भेद गिनाये हैं—कथा और आख्यायिका। कथामें कहीं कहीं छन्दोंका प्रयोग किया जाता है। प्रारम्भमें पद्यमय नमस्कार तथा खलादिक-वृत्तकीर्तन होता है। ‘कादम्बरी’ इसका उदाहरण है। आख्यायिका कथाके ही समान होती है, परन्तु उसमें कवि वंश-वर्णन तथा अन्य कवियोंका वृत्तान्त भी दिया जाता है। इसमें भी कहीं-कहीं पद्यका प्रयोग होता है। इसमें कथाभाग आश्वास कहलाते हैं तथा प्रत्येक आश्वासके आरम्भमें अगली कथाका संकेत किया जाता है। ‘हर्षचरित’ इसका

उदाहरण है। आख्यान आदि कथा और आख्यायिकामें ही अन्तर्भूत होने हैं। आर्ष काव्य, जैसे, 'महाभारत' में चर्गने नामको भी आख्यान कहने हैं। कथा और आख्यायिकामें भामहके अनुसार यह अन्तर है कि जहाँ आख्यायिका उच्छ्रान्तोंमें विभक्त होती है तथा उसमें वक्ता-प्रतिवक्ताके रूपमें नायक स्वयं अपने वृत्तान्तका वर्णन करता है, वहाँ कथा वक्ता, प्रतिवक्ता तथा उच्छ्रान्त आदि विभागोंसे रहित होती है। उसमें कन्या-हरण, उसने कारण न्याय, उसके वियोग और पुन प्राप्ति का वर्णन होता है कथानक कल्पित होता है तथा उसका नायक अपने चरित्रका वर्णन नहीं करता, अन्य लोग अपना और नायकका वर्णन करते हैं। इस मन्वन्धमें विश्वनाथने दण्डीका उद्धरण दिया है कि आख्यायिकाका केवल नायक द्वारा वर्णित होना कोई नियम नहीं है, उसमें कथाकी तरह अन्य लोगोंके वचन होते हैं।

गद्य पद्यमय काव्यका, जिसे चम्पू कहते हैं, विश्वनाथने एक विशिष्ट रूप विरुद्ध बताया है। इसमें राजन्तुति की जाती है। अन्तमें उन्होंने काव्यके एक और नवीन भेद करम्भकका उल्लेख किया है, जो विविध भाषाओं में लिखा जाता है।

संस्कृत आचार्यों द्वारा दिये गये उपर्युक्त काव्य-भेदोंमें से दृश्य और श्रव्यका भेद तो अत्यन्त स्पष्ट है। दृश्य (दे०) के अन्तर्गत नाटकादि अभिनेय काव्यरूप आते हैं। ये सर्व ही गद्य-पद्यमय रहे हैं, परन्तु इन्हें चम्पू नहीं कहा गया। संस्कृत नाटकोंमें पद्यकी प्रधानता रहती थी, परन्तु आधुनिक नाट्य नव्यथा गद्यमय होने हैं, प्रसंगवश आवे हुए गीतोंमें ही पद्यका प्रयोग किया जाता है। श्रव्यके अन्तर्गत श्रवणीय (कथा-कहानी, रेडियो नाटकादि), वाचनीय, अध्यवनीय और मननीय—सभी प्रकारका गद्य या पद्यमें रचित कथा, प्रबन्ध, निबन्ध आदिका साहित्य आ सकता है। यद्यपि नाटकादि अभिनेय होनेके साथ साथ पठनीय भी होते हैं, परन्तु वर्गीकरणके परस्पर नक्रमणकी वजहसे लिए हम श्रव्यकी व्यापक परिभाषाके अन्तर्गत वह समस्त साहित्य ले सकते हैं जो दृश्य न हो।

श्रव्य काव्य या साहित्यके प्रथमतः चार प्रधान भेद हो सकते हैं—मुक्तक, प्रबन्ध-निबन्धात्मक, कथात्मक और गीत्यात्मक। यद्यपि 'ध्वन्यालोक' में ऐसा उल्लेख नहीं है, परन्तु व्यवहारमें यह अपवादरहित जान पड़ता है कि मुक्तक पद्यमें ही होता है। प्राचीन परिभाषाओंमें एक श्लोककी प्रबन्ध-निरपेक्ष रचनाको मुक्तक कहा गया है। एकमे अधिक श्लोक होनेपर कदाचित् वर्षे विषय एक होनेपर भी, रचनाको मुक्तक नाम न देकर श्लोकोंकी नख्याके आधारपर मन्दानितक, कलापक, कुलक आदि नाम दिये गये हैं। पद्यकी इन रचनाओंकी यदि पद्य-निबन्ध (दे०) कहा जाय तो अनुचित न होगा, क्योंकि इनमें किसी एक विषयको ही सीमित विस्तारमें काव्य बढ किया जाता है। परन्तु एकसे अधिक श्लोकोंवाली इन रचनाओंके व्यावहारिक उदाहरणोंके अभावमें निबन्धात्मक रूपसे अधिक नहीं कहा जा सकता। फिर भी मुक्तकके अन्तर्गत आधुनिक कालमें अनेक छन्दोंवाली उन रचनाओंको

तो सम्मिलित किया हो गया है, जिन्हें गीतिकाव्य (दे०) की नामान्य नशा दी गयी है। संस्कृतके साहित्यशास्त्रमें गीतिकाव्यका कोई उल्लेख नहीं है, गीतिको कदाचित् साहित्यकी गरिमामें हीन समझकर ही उसकी उपेक्षा हुई है। प्राचीन पाश्चात्य साहित्यशास्त्रमें काव्यके एपिक (वीर-आख्यान काव्य या महाकाव्य) और ड्रामा (नाटक) के साथ लिरिक (गीति) भी एक प्रधान काव्यरूप माना गया है। परन्तु वहाँ भी लिरिकको उतना महत्त्व नहीं दिया गया जितना एपिक और ड्रामाको। आधुनिक कालमें गीतिको जो महत्ता मिली है, उसीमें प्रभावित होकर संस्कृत साहित्यके नये समीक्षकोंने संस्कृत काव्यशास्त्रके मुक्तकमें ही गीतिको अन्तर्भूत मान लिया है। हिन्दीके कुछ समीक्षकोंने इसी भावसे मुक्तकके दो भेद किये हैं—मुक्तक या सूक्तिमुक्तक और प्रगीत मुक्तक। परन्तु वाल्मिकी गीतिकाव्य एक स्वतन्त्र वर्ग है। मुक्तक काव्यके विषय और समग्रकी दृष्टिसे अनेक रूप हो सकते हैं, जैसे, विषयकी दृष्टिसे कवीर आदि सन्तोंकी सूक्तियाँ मारवी (दे०) कही जाती हैं, वृन्द, गिरिधर आदि कवियोंकी रचनाएँ गीतिकाव्य (दे०) नामसे प्रसिद्ध हैं। संस्कृतमें इन्हें सुभाषित कहते थे। मुक्तकको अनेक सर्याओंके संग्रह प्राप्त हैं। हिन्दीमें पाँच पद्योंके संग्रह पंचकने लेकर, जिसे संस्कृतका कुलक कह सकते हैं, सहस्रक, अष्टक, दशक, बाईसी, पचीसी, छब्बीसी, बत्तीसी, पचासा, बावनी, साठी, बहत्तरी, शतक, सत्सई (सप्तशती) और हजारशतक अनेक प्रकारके संग्रह हैं।

इन संग्रहोंमें प्रायः सभी पद्य मुक्तक अर्थात् पूर्वापर-प्रसंग-निरपेक्ष होते हैं। जिन छोटे-छोटे संग्रहों, जैसे, 'हनुमानपंचक' (गुमान वन्दीजन), 'रामाष्टक' (गिरिधरदास), 'छत्रनाल दशक' (भूषण), 'खड्गमल बाईसी' (अलीमुहियारों), 'हनुमतपचीसी' (गणेश, भगवन्तराय खीची), 'हनुमत-छब्बीसी' (मनियार सिंह), 'शिवावावनी' (भूषण), 'सूरमाठी' (सुरदान), 'लक्ष्मणशतक' (गुमान वन्दीजन), 'वीरसतसई' (विवोगी हरि) में न्यूनाधिक मात्रामें विषयकी एकता है, उनमें भी प्रत्येक पद्य अपनी स्वच्छन्द नत्ता रखता है। इन रचनाओंको मुक्तकता और निबन्धात्मकताका समन्वय कहा जा सकता है। कुछ तो निश्चित रूपसे पद्य-निबन्ध ही हैं। किसी एक विषयपर अनेक छन्दोंकी रचना भी, जिनमें किसी दृष्ट्यादिका वर्णन हो या समन्वय विचार प्रकट किये गये हों, पद्य-निबन्ध या पद्य-प्रबन्ध नामसे अभिहित की जा सकती है (दे०—'पद्य प्रबन्ध')। प्राचीन आचार्यों द्वारा निर्दिष्ट पर्याय-निबन्ध वस्तुतः पद्य-निबन्ध ही हैं। ये निबन्धात्मक रचनाएँ अनेक रूप और आकारकी हो सकती हैं, परन्तु उनका कोई वर्गीकरण नहीं किया गया है। वर्गीकरण केवल गीतिप्रधान अर्थात् आत्मनिष्ठताप्रधान कविताओंका हुआ है, विषयप्रधान वर्णनात्मक पद्योंको तो मात्र कविता (दे०) नामसे ही अभिहित किया जा सकता है।

पद्यात्मक निबन्धोंके अतिरिक्त अनेक प्रकारके गद्यात्मक निबन्धोंकी रचनाएँ होती हैं, यथा, निबन्ध, लेख,

प्रबन्ध, थीसिस, संस्मरण, यात्रा, रिपोर्ट आदि। इनमें कुछ आत्मनिष्ठता प्रधान होती है और कुछमें निरपेक्ष दृष्टिसे वैज्ञानिक विषय-प्रतिपादन किया जाता है। पुनः कुछ आकारमें अत्यन्त लघु और कुछ बहुत बड़ी होती है।

संस्कृतके आचार्योंने यद्यपि समस्त कथात्मक साहित्यकी, जिसमें अभिनेय साहित्य भी सम्मिलित है, प्रबन्धकी सज्ञा दी है, परन्तु क्योंकि आधुनिक कालमें प्रबन्ध शब्द गद्यकी विषय-प्रधान विचारात्मक रचनाओंके लिए प्रचलित हो गया है तथा विषय-प्रधान कविताओंको भी पद्य प्रबन्धका नाम दिया गया है, अतः उन प्रबन्धोंका जिनमें किसी कथाके आधारपर रचना की गयी हो, कथात्मक साहित्यके नामसे एक भिन्न वर्ग बनाया जा सकता है। कथात्मक साहित्य पद्य और गद्य, दोनोंमें हो सकता है। पद्यमय कथात्मक साहित्यके लिए प्रबन्धकाव्य नाम भी प्रचलित है और उसके अन्तर्गत महाकाव्य और खण्डकाव्य तथा उनके भिन्न भिन्न विशेषताओंवाले अनेक रूप आते हैं। आख्यानक गीत (साहित्यिक लोकगाथा या बैलेड) में कथात्मकता और गीतितत्त्वोंका समन्वय पाया जाता है और वह गीति और कथा-प्रबन्धके बीचका रूप है। गद्यात्मक कथासाहित्यमें कथा, कहानी, लघुकथा, उपन्यास, लघु उपन्यास (उपन्यासिका), आत्मकथा आदि अनेक नवीन साहित्यरूपोंका विकास हुआ है। प्राचीन कथा, आख्यायिका, आख्यान, परिकथा, सकल कथा आदि रूप अब लुप्त हो गये हैं।

गीत्यात्मक साहित्यको मुक्तकमें अन्तर्मुक्त न मानकर एक स्वतन्त्र वर्गमें रखनेका केवल यही कारण नहीं है कि इस प्रकारकी रचनाएँ आधुनिक भाषाओंमें अपेक्षाकृत अधिक हुई हैं तथा उनमें स्वतः विविध लक्षणोंवाले विविध प्रकार-भेद पाये जाते हैं, बरिक्त इनके भिन्न वर्गमें रखनेका औचित्य यह भी है कि इनकी प्रकृति ही विशेष प्रकारकी होती है। इनके रचयिताकी आत्मामिव्यक्ति अपेक्षाकृत अधिक प्रत्यक्ष, सघन और तीव्र होती है तथा ये कहीं अधिक भावावेश और भाव-संहितसे युक्त होती हैं। आधुनिक समीक्षामें गीतिकाव्यको क्या महत्ता मिली है, यह इस बातसे प्रमाणित होता है कि ममस्त साहित्यके एक वर्गीकरणका आधार रचयिताका आत्मपरक दृष्टिकोण भी है। इस आधारपर साहित्यका एक वर्ग बाह्यार्थनिरूपक (शुक्ल), बाह्यार्थ-व्यजक, बाह्यार्थमूलक, बाह्यवादी, वस्तुपरक (—मूलक या —प्रधान) अथवा विषयपरक (—मूलक या —प्रधान) कहा जाता है और दूसरा स्वानुभूतिमूलक (शुक्ल), स्वानुभूति-व्यजक (—निरूपक, —परक, —प्रधान), अध्यान्तरिक (श्रीकृष्णलाल), अन्तर्वादी, आत्मामिव्यजक, स्वात्म-परक (—मूलक, —निरूपक —प्रधान, —व्यजक), स्वात्मनिष्ठ, आत्मनिष्ठ, व्यक्ति-प्रधान (—परक, —मूलक, —व्यजक), विषयप्रधान (—मूलक, व्यजक, —परक) अथवा भाव-प्रधान या भावात्मक कहलाता है। पहलेमें रचयिताका दृष्टिकोण निरपेक्ष या तटस्थ (ऑब्जेक्टिव) होता है, वह अपनी व्यक्तिगत भावना, रुचि और प्रवृत्तिको सीधे तौरपर व्यक्त नहीं करता। परन्तु स्वात्मनिष्ठ या अध्यान्तरिक (सब्जेक्टिव) रचनाओंमें हम रचयिताके व्यक्तित्वका सीधा

और घनिष्ठ परिचय पाते हैं। दृष्टिकोणकी इस विशेषताके ही कारण इस प्रकारके काव्यमें लेखककी संवेदनामें प्रेरणा और सद्य स्फूर्तिका अंश कहीं अधिक होता है तथा उसकी कृति भावानुभूतिकी दृष्टिसे अधिक प्रभावोत्पादक और भाषिकतापूर्ण होती है।

गीतिकाव्य (दि०)के विभिन्न लक्षणोंकी न्यूनता-अधिकता-के आधारपर उसके अनेक भेद किये गये हैं। हिन्दीके पुराने साहित्यमें मक्त कवियोंके पद्य गीतिकाव्यके एक विशेष रूपके उदाहरण हैं। एक दूसरा प्रकार स्तोत्रों या स्तुति-गीतोंका है। गीत (पाश्चात्य साहित्यका लिरिक या सांग) जिन्हें लोकगीतोंका एक विशिष्ट वर्ग कहा जा सकता है, गीतिकाव्यका सबसे प्राचीन रूप है। अनेक अवसरोंके समवेत गीत (पाश्चात्य साहित्यका कोरिक लिरिक), जिन्हें समूहगीत, वर्गगीत या समाजगीत कह सकते हैं, गीतकी ही भ्रांति प्राचीन है। भावगीति आधुनिक गीतिकाव्यका सबसे अधिक प्रकृत रूप कहा जा सकता है। इसके भी अनेक रूप और प्रकार हो सकते हैं। प्रेमकी भावना ही इसका प्रधान विषय होता है, अतः इसका एक विशेष वर्ग प्रेमगीति या प्रणयगीति नामसे अभिहित किया जा सकता है। एक प्रमुख भेद सम्बोधगीति (ओड) नामक भी है। करुणगीति या शोकगीति (एलिजी) भी गीति-कवियोंका एक सर्वप्रिय गीतिरूप है। इनके अतिरिक्त राष्ट्रगीत, राष्ट्रगान, राष्ट्रीय गीति, व्यंग्यगीति (मैटायर), पत्रगीति (एपिसिस्स) और सॉनेट भी गीतिकाव्यके अन्य रूप हैं। पद्यके अतिरिक्त गद्यमें भी गीतिरचना होती है जिसे गद्यगीत या गद्यकाव्यकी सज्ञा दी जाती है।

साहित्यके इन सभी वर्गों—अभिनयात्मक, मुक्तक, प्रबन्ध-निबन्धात्मक, कथात्मक तथा गीत्यात्मककी रचना गद्य, पद्य या गद्य-पद्यकी सम्मिलित शैलियोंमें होती है। परन्तु संस्कृत साहित्यमें गद्य पद्यके मिले-जुले रूपका चम्पू नाम दिया गया है। इस नामका आधुनिक भाषाओंमें प्रयोग नहीं होता।

इन सभी वर्गोंके विभिन्न प्रकारके साहित्य-रूपोंपर पृथक् टिप्पणियाँ द्रष्टव्य हैं। —ब्र० व०

साहित्य विधा-दे०—‘साहित्यरूप’।

साहित्यिक लोकगाथा—लोकगाथाके रोमांसिक तत्त्वों, सहज भावावेश और सीधी-सादी शैलीसे प्रभावित होकर दरबारी या शिक्षित वर्गके कवि भी जब उसी शैलीमें ऐतिहासिक या निजन्धरी (लेजेण्ड्री) विषयोंपर रोमान्स, धार्मिक या वीरभावनापूर्ण कथाकाव्यकी रचना करते हैं, तो ऐसे काव्योंको साहित्यिक लोकगाथा कहा जाता है। विशिष्ट कवियों द्वारा रचित इस प्रकारके लोकगाथात्मक काव्योंको अंग्रेजीमें साहित्यिक लोकगाथा (लिटरेरी बैलेट) या दरबारी लोकगाथा (कोर्ट बैलेट) कहा जाता है। अंग्रेजीके सुप्रसिद्ध कवि कॉलरिजके काव्य ‘एन्ड्रयू मेरिनर’ और ‘क्रिस्टाबेल’को इसी प्रकारकी साहित्यिक लोकगाथा माना जाता है। सर वाल्टर स्कॉटने स्कॉटलैण्डके चारणोंके बीच फैली बहुत सी लोकगाथाओंका संग्रह किया था और स्वयं भी स्कॉटलैण्डकी ऐतिहासिक और निजन्धरी कथाओं और घटनाओंको लेकर अनेक छोटे-बड़े कथात्मक काव्योंकी

रचना की थी, जैसे 'ले ऑफ द लास्ट मिस्ट्रेल', 'द लेडी ऑफ द लेक', 'हिराल्ड द डोण्टेलेम' आदि। इन काव्योंको भी अंग्रेजी साहित्यमें साहित्यिक वैंलेट ही माना जाता है। वर्तमान और कॉलरिज लोकगाथाके स्वच्छन्दतावादी तत्त्वोंने इतने प्रभावित हुए थे कि उन्होंने अपने नवीन स्वच्छन्द शैलीके प्रगीत मुक्तकोंके मध्यहको प्रगीतात्मक लोकगाथा(लिरिकल वैंलेट)की सृष्टि की थी, यद्यपि वे कविताएँ गीत या प्रगीत मुक्तक ही हैं, लोकगाथा नहीं।

साहित्यिक लोकगाथा मुख्यतः तीन प्रकारकी होती है—१ मध्यकालीन राजाश्रित चारण भाटों द्वारा रचित, २ मध्यकालीन लोकाश्रित या धर्माश्रित कवियों द्वारा लिखित, ३ स्वच्छन्दतावाद(रोमाण्टिसिज्म)के प्रारम्भके बाद आधुनिक कवियों द्वारा लिखित। मध्यकालीन दरवारी कवि (चारण-भाट) अपने आश्रयदाता या उनके पूर्वजोंके सम्बन्धमें लोक-प्रचलित गाथाओंकी शैलीमें काव्य रचा करते थे। उन काव्योंकी जब लोकप्रियता प्राप्त हो जाती थी, तो वे भी जनताकी सम्पत्ति बन जाते थे और इस तरह व्यक्तिविशेष द्वारा रचित होनेपर भी लोकमें प्रचलित और विकसित होनेके कारण वे वास्तविक लोकगाथाका रूप धारण कर लेते थे। हिन्दीमें 'आल्हखण्ड' सम्भवतः परनाइ-देवके दरवारी भाट जगनिक द्वारा रचा गया था, जो बादमें जनता द्वारा अपनाया जाकर लोकगाथा बन गया। दरवारी कवियों द्वारा रचित लोकगाथात्मक काव्य जनता द्वारा नहीं, बल्कि पेशेवर गायक कवि-जातियों—चारण, भाट, टाढी, पँवरिया आदिके द्वारा अपना लिये जाते हैं और उन्हींकी वंशपरम्परामें कण्ठासुकण्ठ या लिखित रूपमें उनका संरक्षण और विकास होता रहता है। हिन्दीके आख्यानक काव्य 'ढोला माला दोहा' और 'वीसलदेव-रास' इन्हीं प्रकारके दरवारी कवियों द्वारा रचित और पेशेवर जातियों द्वारा संरक्षित और विकसित साहित्यिक लोकगाथाएँ हैं। रामचन्द्र शुक्लने 'वीसलदेवरास' को वीरगीत कहा है, पर वीरगीतसे उनका तात्पर्य लोकगाथा(वैंलेट)से ही है (हि० सा० का इतिहास ५ स० पृ० ३४)।

किसी विशेषधर्म या सम्प्रदायके आश्रयमें रहनेवाले कवि भी कभी-कभी लोकगाथाकी शैली अपनाकर काव्य रचना करते हैं। उनके काव्य भी कभी-कभी लोकगाथाका रूप धारण कर लेते हैं। पञ्जाबीमें सूफी कवि वारिस शाहका 'हीर-रंझा' काव्य ऐसी ही लोकगाथा है, जिसका लिखित रूप भी है और जो लोकगाथा-रूपमें प्रचलित भी है। हिन्दीमें मुल्ला दाऊदका सूफी प्रेमरसयानक काव्य 'लोरिकचन्दा' लोरिकायन नामक लोकगाथाका साहित्यिक रूपान्तर है, अतः उसे भी साहित्यिक लोकगाथा माना जा सकता है, यद्यपि उसमें लोकगाथाकी कुछ विशेषताएँ नहीं मिलती। आधुनिक युगमें हिन्दीके स्वच्छन्दतावादी काव्यधाराके कवियोंमें श्रीमती सुमित्राकुमारी चौहानकी 'झाँसीकी रानी' दीर्घक कविता सूचे अर्थमें साहित्यिक लोकगाथा मानी जा सकती है, क्योंकि उसकी आत्मा और शैली दोनों ही लोकगाथाकी हैं और उसका प्रचार भी बहुत अधिक हुआ है। इयाम-नारायण पाण्डेयके प्रदन्धकाव्य 'हल्दीघाटी' में भी लोकगाथा-

के तत्त्व कुछ सीमानक मिलते हैं, अतः उसे भी साहित्यिक लोकगाथा माना जा सकता है। —श० ना० सि०

अंग्रेजी साहित्यमें लोकगाथाके दो भेद किये गये हैं—प्रामाणिक(ऑथेण्टिक) लोकगाथा और साहित्यिक लोकगाथा। प्रामाणिक लोकगाथा मौखिक परम्परामें प्राप्त लोकगाथाओंका लिखित रूप है, जिसके लक्षण और कृतिपय उदाहरण अन्यत्र दिये गये हैं (दे०—'लोकगाथा')। महाकाव्यकी तरह लोकगाथाका भी एक विकसितशील रूप रहा है। मौखिक परम्परामें चलते रहनेके कारण प्रायः आगे आनेवाली पीढ़ियोंके प्रतिभाशाली गाथा गायक उनमें परिवर्धन करते रहे हैं। हमारे देशमें रामो या रास नाममें जिस नृत्यगीतका चलन अत्यन्त प्राचीन कालसे रहा है, वह वर्तुत पाश्चात्य साहित्यके वैंलेटका ही समकक्ष है। बारहवीं और तेरहवीं शताब्दीमें विकसित फ्रान्सीसी गीतनिष्ठात्मक वैंलेटकी भाँति भारतीय रास भी कदाचित् प्रारम्भमें कथा तत्त्वने रहित कलात्मक नृत्यगीत ही था, कुछ जानियाँ—गुर्जर, आमीर आदि—में प्रचलित इस नृत्यगीतकी धार्मिक प्रचारके लिए भी प्रयुक्त किया जाने लगा। 'श्रीमद्भागवत' का रासनृत्य श्शी प्रवृत्तिका एक उदाहरण कहा जा सकता है। धीरे-धीरे इस नृत्यगीतके साथ कथागीतोंका प्रयोग होने लगा और लोककवियोंकी प्रतिभा इस लोकप्रिय मनोरजनके माध्यममें अभिव्यक्ति पाने लगी। अपभ्रंशमें रचे गये अनेक रास या रासो मिलते हैं, जिनमें अधिकांश जैन-धर्मके प्रचारार्थ रचे गये थे। काव्यरूपमें प्रयुक्त होनेपर रास या रासोकी अपभ्रंशमें ही दो परम्पराएँ विकसित हो गयीं। इनमें एक वह है, जिसमें सम्पूर्ण रचना एक ही छन्दमें की जाती है और छन्दकी कुछ पंक्तियोंके बाद एक ही प्रकारके शब्दोंकी टेकके रूपमें पुनरावृत्ति होती है। हिन्दीका 'वीसलदेवरास' श्शी परम्पराका काव्य है और उसे हम साहित्यिक लोकगाथा(वैंलेट)का पहला प्रतिनिधि मान सकते हैं। यद्यपि वह एक कवि, नरपति नाहक की रचना है, परन्तु मौखिक रूपमें चलते रहनेके कारण उसमें निश्चय ही परिवर्धन हुए हैं, 'अल्हा' या 'आल्हखण्ड' भी, जिसका मूल लेखक जगनिक कहा जाता है, प्रारम्भमें लोकगाथा(वैंलेट)के ही रूपमें रचा गया होगा, परन्तु परिवर्धन होते-होते उसका आकार इतना बृहत् हो गया है कि उसे लोक महाकाव्य कहा जा सकता है। फिर भी उसके समस्त प्रकरण या अध्याय, जो प्रायः विवाह या गौनेकी लड़ाइयोंके नामसे प्रसिद्ध हैं, एक-दूसरेसे इतने पृथक् और स्वतंत्र हैं कि उन्हें अलग-अलग लोकगाथाएँ कह सकते हैं। यह विलक्षण लोकगाथा १९वीं शताब्दीमें लिपिवद्ध होनेके बाद भी वृद्धि पाती रही है और २६ लड़ाइयोंके स्थानपर अब उसमें ५२ लड़ाइयोंके वर्णन हैं। ये सभी लड़ाइयाँ पृथक् रूपमें ही अधिक प्रचलित हैं।

लोकगाथाकी लोकप्रियता और रोमांसिक आकर्षणके ही कारण वह काव्य-रचनाका एक अत्यन्त प्रभावशाली माध्यम बन गया। परन्तु साहित्यिक रूपमें प्रयुक्त होनेपर उसकी अनेक प्रारम्भिक विशेषताएँ नष्ट हो गयीं। वास्तवमें उसका लोकगाथा नाम भी इस दृष्टिकोणसे साहित्यिक रचनाओंके लिए उपयुक्त नहीं जान पड़ता, क्योंकि उसमें लोकतत्त्वका अभाव हो गया है। नृत्यके माध्यम तो साहित्यिक

लोकगाथाका कोई सम्बन्ध है ही नहीं। परन्तु कथा और गीतिके तत्त्व उभमें निरन्तर पाये जाते हैं, अतः यदि उसके साहित्यिक रूपको गाथागीत या आख्यानक गीत कहा जाय तो अनुचित न होगा। लोकपरम्पराकी लोकगाथाका विषय जातिसे सम्बन्धित होता है, किन्ती व्यक्तिविशेषसे उसका सम्बन्ध नहीं होता, परन्तु साहित्यिक गाथागीत व्यक्तिविशेषसे सम्बन्धित हो सकता है। उसकी शैलीमें भी अधिक परिमार्जन और साहित्यिक सौष्ठव होता है, उसमें रूढ विशेषणोंके साथ साहित्यिक विशेषणोंसे युक्त भाषाका प्रयोग किया जाता है। साहित्यिक गाथागीतोंमें नेतिक तथा उच्च मानवीय आदर्शोंकी अभिव्यक्ति प्रायः अनिवार्य रूपसे पायी जाती है। परम्परागत लोककथाओंमें प्रेम, द्वेष, घृणा, आकांक्षा, समता, करुणा, उत्साह, विस्मय आदि सरल मानवीय भावोंका चित्रण होता है, परन्तु उनके साहित्यिक रूपमें नवीन सामाजिक परिवेशमें उत्पन्न नवीन भावों—देशप्रेम, आत्मवलदान, विश्वमैत्री आदिका भी चित्रण और काल्पनिक कथाओंके साथ समसामयिक घटनाओंका वर्णन भी अत्यन्त प्रभावशाली रूपमें किया जा सकता है। परन्तु साहित्यिक गाथागीतमें भी कथा-वर्णन और भाव-चित्रणकी सरलता, स्वच्छन्दता और स्वाभाविकता अत्यन्त आवश्यक है। उसमें भी वर्णन बिना किसी भूमिकाके आकस्मिक ढंगसे अथवा मक्षिप्त मंगलाचरणके बाद तुरन्त आरम्भ कर दिया जाता है। चार, पाँच या छः पक्तियोंके बाद टेकके रूपमें एक या दो चरणोंकी पुनरावृत्ति इसमें भी प्रायः मिलती है। हिन्दीमें इन गाथागीतोंकी रचना लम्बे मात्रिक छन्दों—प्रायः चौपाई, चौबोला, वीर, हरिगीतिका आदि अथवा उन्हींके अनेकानेक रूपान्तरोंमें हुई है। 'वीरपचरल' (भगवानदीन), 'रंगमें भंग' (मैथिलीशरण गुप्त) और 'झाँसीकी रानी' (सुभद्रा-कुमारी चौहान) इसके सुन्दर उदाहरण हैं। सियारामशरण गुप्त, दिनकर, जानकीवल्लभ शास्त्री तथा कुछ छायावादी कवियोंकी रचनाओंमें भी इसके उदाहरण मिल सकते हैं।

—ब्र० व०

सिंहलगढ़—सिंहलगढ़का जो वर्णन जायसीने 'पद्मावत'में किया है वह हठयोगके आधारपर शरीरका वर्णन है। काम-साधनाके लिए हठयोगी शरीरस्थ चक्रों तथा कुण्डलिनीकी बातें करते हैं। उसे जायसीने ग्रहण किया है। सिंहलगढ़का वर्णन करते हुए जायसीने स्पष्ट ही कहा है—'गढ तस बाँक जैसि तोरि काया।' इस गढ़के नौ द्वार कहे गये हैं। इन नवों द्वारोंको पार करनेके लिए सूफी-साधनाके सूफी मार्गको अपनानेकी बात कही है—'चारि बमेरे मो चढै।' अन्तिम द्वार, दसवाँ द्वार है, जहाँमे होकर सुपुम्ना ब्रह्माण्डमें प्रवेश करती है। इसी द्वारसे होकर सहस्रारसे अमृत झरता रहता है। इस साधनाके लिए गुरुकी आवश्यकता होती है, दमवें द्वारतक पहुँचना तभी सम्भव हो सकता है।

—रा० पू० ति०

सिंहविक्रीड—साधारण दण्डकका एक भेद। यह भी प्राकृतकालीन छन्द है। संस्कृतके कवियोंमें इस वृत्तका प्रयोग नहीं मिलता। क्षेमचन्द्रने इसका लक्षण दिया है 'या सिंहविक्रीड' (छन्दोऽनु० अ० २ ३०२)

५४-क

अर्थात् यथेष्ट यगण। भानुने यगण ९ या अधिकका लक्षण इसलिए दिया है कि ९से कम यगणका दण्डक सम्भव नहीं है और पहलेसे ही यह छन्द दण्डकके अन्तर्गत माना जाता रहा है इसलिए यह ९मे अधिक यगणका तो होगा ही। संस्कृत छन्द शास्त्रोंमें केदारभट्टके 'वृत्तरत्नाकर', जयकीर्ति-के 'छन्दोऽनुशासन'में 'सिंहविक्रीडित' नामसे एक वर्णिक छन्दका उल्लेख है, किन्तु वह दण्डक नहीं है, उसका लक्षण भी न न र र र र है। इस लक्षणके छन्दके सिंहविक्रीडितके अतिरिक्त नाराच या महानाराच, नाराचक, वरदा अथवा निशा नामोंका उल्लेख है (जयदामन पृ० १३९)। स्पष्ट है कि सिंहविक्रीड दण्डक, सिंहविक्रीडित छन्दमें भिन्न है। इसमें सिद्धके क्रीड़ा करनेका ध्वनिचित्र है, मम्भवतः इसलिए इसका नाम 'सिंहविक्रीड' पड़ा है। इसमें भगणकी अनेक आवृत्तियाँ हैं इसलिए इसकी उत्पत्तिके मूलमें केशा अथवा धू (हिमचन्द्र छन्दोऽनु० २-१०, वृ० २० ३-४) अथवा धृति अथवा वन (जयकीर्ति छन्दोऽनु० २-९) परिवारकी होगी। प्रचलित होनेपर भी किसी कविने इसमें कौशल दिखलानेका प्रयत्न नहीं किया है। 'भुजगप्रयात'का विक्रमिit और विस्तृत रूप दण्डक हो जानेपर 'सिंहविक्रीड' हो जायगा—'नहीं शोक मोही पिता मृत्यु केरो, लहे पुत्र चारो किये यक्ष केनो।' —ह० मो० सिंहवलोकन यमक-दे०—'यमक'।

सिद्ध—साधनामें निष्णात, अलौकिक सिद्धियोंसे सम्पन्न, चमत्कारपूर्ण अतिप्राकृतिक शक्तियोंसे युक्त व्यक्ति सिद्ध कहलाने थे। भारतीय अनुश्रुतियोंमें सिद्ध परम्परा बहुत प्रख्यात रही है। ये सिद्ध अजर और अमर माने जाते थे। देवों, यक्षों, टकिनियों आदिके स्वामी माने जाते थे। तान्त्रिक युगमें लगभग प्रत्येक सम्प्रदायमें सिद्धोंकी सूचियाँ मिलती हैं, किन्तु हिन्दी साहित्यमें सिद्ध शब्द बौद्ध सिद्धाचार्योंके लिए प्रयुक्त होने लगा है, जो पूर्वी भारतमें तान्त्रिक साधनाएँ करते थे और प्रक्षोपायात्मक युगनद्ध द्वारा सिद्धि प्राप्त करते थे। इन सिद्धोंकी संख्या ८४ बतायी जाती है, किन्तु यह इतिहाससम्मत संख्या न होकर तान्त्रिक अर्थोंको व्यञ्जित करती है। बारह राशि और सात नक्षत्रोंका गुणनफल चौरासी है। इन चौरासी सिद्धोंकी कई सूचियाँ मिली हैं, किन्तु उनमेंसे कोई भी आधिकारिक नहीं मानी जा सकती। कुछ सिद्ध ऐसे अवश्य हैं जो सभी सूचियोंमें मिल जाते हैं (दे०—'नाथ')। इन सिद्धोंके विषयमें बहुतसे ऐतिहासिक सकेत भी मिलते हैं, किन्तु किसी निश्चित सामग्रीके अभावमें इनके कालक्रम, जीवन-वृत्त आदिके विषयमें बहुत-कुछ अस्पष्ट है। पदकर्ताओं और टोहकारोंके नाम इस प्रकार हैं—आर्यदेव, ककणपा, कम्बलाम्बरपा, काण्डपा, कुक्कुरीपा, गुण्डुरीपा, चाटिलपा, जयनन्दीपा, डोम्बीपा, डेंडणपा, तन्त्रीपा, ताटकपा, दारिकपा, धामपा, विरुपा, वीणापा, भद्रपा, भुसुकुपा, महीधरपा, लुईपा, शवरपा, शान्तिपा, सरहपा, तिलोपा, जालन्धरपा, मीनपा। इनमेंसे कई नाम ऐसे हैं जो किसी भी सम्प्रदायकी सूचीमें नहीं पाये जाते। इनका अस्तित्व ८०० ई० से ११०० ई० तक अनुमानित किया गया है। आदि सिद्ध कौन था, इस विषयमें भी दो मत हैं। कुछ परम्पराओंमें लुईपा और



कुछमें सरहपा आदि सिद्ध माना जाता था। इन सभी सिद्धोंका मुख्य आवास पूर्वी भारतमें था, पर इनके साधना-केन्द्र मारे देशमें निरखे हुए थे; उन्हें मिद्धपथ कहा जाता था। ओटियान, कामरूप, जालन्धर, पूर्णगिरि, अरुंद तथा श्रीहट्ट इनके प्रमुख नाथनाकेन्द्र थे। उनके अतिरिक्त नालन्दा तथा विक्रमशिलाके विद्यापीठोंमें भी वे सिद्ध निवास करते थे। इन्हें पाल-राजवंशका विशेष आश्रय और नरक्षण प्राप्त था। —४० वी० भा०

**सिद्ध-साहित्य**—सिद्ध साहित्यने तात्पर्यने वज्रयानी परम्पराके सिद्धाचार्योंके साहित्यने है, जो अपभ्रंश दोहा तथा चर्यापदोंके रूपमें उपलब्ध है और निम्नमें बौद्ध तान्त्रिक सिद्धान्तोंको मान्यता दी गयी है। यद्यपि उन्हींके समकालीन शैव नाथ योगियोंको भी सिद्ध कहा जाता था, किन्तु कतिपय कारणोंने हिन्दी तथा अन्य कई प्रान्तीय भाषाओंमें शैव योगियोंके लिए 'नाथ' तथा बौद्ध तान्त्रिकोंके लिए 'सिद्ध' शब्द प्रचलित हो गया, उनी प्रसंगमें 'सिद्ध-साहित्य' बौद्ध सिद्धाचार्योंके साहित्यका वाचक हो गया है।

सिद्धोंकी रचनाएँ प्रमुखतः दो काव्यरूपोंमें उपलब्ध हैं—'दोहाकोष' तथा 'चर्यापद'। 'दोहाकोष' दोहोंमें युक्त चतुःपदियोंकी कड़वक शैलीमें मिलते हैं। काण्डपा, तिलोपा तथा सरहपाके सम्पूर्ण 'दोहाकोष' तथा सरहपाके दो 'खण्डित दोहाकोष' मिलते हैं। कुछ दोहे टीकाओंमें उद्धृत हैं और कुछ दोहा-गीतियों बौद्ध तन्त्रों तथा साधनाओंमें मिली हैं। चर्यापद बौद्ध तान्त्रिक चर्याके नमय गाये जानेवाले पद हैं, जो विभिन्न सिद्धाचार्यों द्वारा लिखे गये हैं, किन्तु एक साथ संगृहीत कर दिये गये हैं।

सिद्ध-साहित्यकी खोजकी कथा काफी मनोरंजक है। सन् १९०७ में हरप्रसाद शास्त्रीको नेपालमें सिद्धोंके ५० पदोंका एक संग्रह मिला, जिसकी प्रतिलिपि कराकर उन्होंने लगभग १० वर्ष बाद वर्गीय साहित्य-परिषद्से 'बौद्ध गान ओ दोहा'के नामसे प्रकाशित करवाया, जिसमें चर्यापदोंके अतिरिक्त 'महजान्नाय-पञ्जिका' तथा काण्डपाका 'दोहाकोष' (मिथला टीकासहित) भी संगृहीत थे। शास्त्री महोदयका कहना है कि वह पाण्डुलिपि १२वीं शतीकी थी, किन्तु रासालदाम वनर्जने 'श्रीकृष्ण मकीर्तन' नामक प्राचीन वैंगलाके एक ग्रन्थका सम्पादन करने समय भूमिकाओंमें शास्त्री महोदय द्वारा प्रकाशित चर्यापदोंकी भाषा-का परीक्षण कर यह मत स्थिर किया कि इन पदोंका प्रस्तुत रूप १४वीं शतीसे पूर्वका नहीं हो सकता। अतः शास्त्री महोदयने जिस पाण्डुलिपिको अपने संस्करणका आधार बनाया था वह अधिकतम अधिक १४वीं शतीकी होगी। अब वह पाण्डुलिपि उपलब्ध नहीं है।

किन्तु चर्यापदोंके पाठ-निर्धारणके सम्बन्धमें विद्वानोंने यथेष्ट कार्य किया है। उन्होंने चर्यापदोंका तिब्बती रूपान्तर ढूँढा और उसके आधारपर शास्त्री महोदय द्वारा प्रस्तुत पाठमें यथेष्ट मशोधन किये हैं। इस दिशामें प्रबोधचन्द्र वागचीका कार्य महत्त्वपूर्ण है।

शास्त्री महोदयके संस्करणमें इस पद-संग्रहका नाम 'चर्याचर्याविनिश्चय' था। विधुनेसर शास्त्रीने इस नामसे अपनी अमहमति प्रकट करते हुए इसका नहीं नाम

'आश्चर्यचर्याचय' अनुमानित किया था। इनका आधार सम्भवतः मुनिदत्तकी टीकाके प्रथम श्लोककी तृतीय पंक्ति थी—'श्रीलूयीचरणादिसिद्धरचितेऽप्याश्चर्यचर्याचये।' प्रबोधचन्द्र वागचीने जिस निबन्धती रूपान्तरका आधार ग्रहण किया है उसमें 'आश्चर्य-चर्या' नाम न होकर केवल इन चर्याओंका विशेषणमात्र प्रतीत होता है। तिब्बती रूपान्तरमें इस पद-संग्रहका नाम 'चर्यागीतिकोष' है। वागची महोदयने भी इसका यही नाम स्वीकार किया है और सम्भवतः इस कारण सुकुमार नेनने अपने 'ओल्ड वज्रयानी टेक्स्ट्स' में इन्हें पद न कहकर चर्यागीति कहा है।

तिब्बती अनुवादमें यह भी ज्ञात होता है कि मुनिदत्तने ही इन चर्यापदोंका प्रस्तुत रूपमें सम्पादन किया था और धम्मपर सम्पादन टीका लिखी थी। कीर्तिचन्द्रने नेपालके धम्म नगरमें इनका तिब्बती अनुवाद किया था। मुनिदत्तकी टीका अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। अर्थनिर्णयकी दृष्टिसे तो उसका महत्त्व है ही, किन्तु मुनिदत्तने इन पदोंके अर्थ स्पष्ट करनेके लिए स्थान-स्थानपर सरहपा तथा अन्य आचार्योंके अपभ्रंश तथा सम्पादन छन्द उद्धृत किये हैं।

मुनिदत्तने ५० चर्यापदोंका संग्रह किया था, किन्तु शास्त्री महोदयका कहना है कि पाण्डुलिपिमें ५ ताडपत्र लगे गये थे, अतः २३वें चर्यापदकी केवल ६ पंक्तियाँ मिलनी हैं और २४वें तथा २५वें चर्यापद अनुपलब्ध हैं। वागची महोदयने उक्त तिब्बती रूपान्तर तथा सम्पादन छाया दी हैं। दे०—'सिद्ध'।

[महायक ग्रन्थ—(१) सिद्ध-साहित्य धर्मवीर मारती। (२) दोहाकोष प्र० च० वागची। (३) ओल्ड वज्रयानी टेक्स्ट्स सुकुमार सेन। (४) चर्यापद—५० म० वस्तु)। —४० वी० भा०

**सिद्धियाँ**—योग और तन्त्रसे प्रभावित लगभग सभी धर्म-साधनाओंमें साधनाके उपरान्त साधकको सिद्धियोंकी उपलब्धि वनायी जाती थी। इन सिद्धियोंकी उपलब्धि करने वालेको ही सिद्ध पुरुष कहते थे। इन सिद्ध पुण्योंमें असाधारण अतिमानवीय शक्तियाँ होती थीं। अथर्ववेदमें ही इन सिद्धियों और उन्हें उपलब्धि करनेके उपायस्वरूप अभिचारों और अनुष्ठानोंका उल्लेख मिलता है। योगशास्त्रमें जल, औषधि, मन्त्र, तप और समाधि इन पाँचोंमें उपलब्धि सिद्धियोंका उल्लेख है। इनमेंसे समाधिजा सिद्धिका वर्णन करते हुए कहा गया है कि जैसे वर्षाकी नदीकी समीप दिशाएँ अवरोध कर उसकी एक ही दिशा उद्घाटित कर दी जाय तो उनमें अपरमित बल आ जाता है, उसी प्रकार सभी ओरमें चित्तवृत्तियोंका निरोध करनेसे साधकमें अद्वय शक्ति आ जाती है। सिद्धियाँ अधम, मध्यम तथा उत्तम, तीन प्रकारकी वनायी जाती हैं। बौद्ध परम्परामें दो ही प्रकार हैं—सामान्य तथा उत्तम। अन्तर्धान आदि सामान्य सिद्धियाँ हैं और प्रशोपाय-समाधिसे उपलब्धि सिद्धियाँ उत्तम हैं। सिद्धियोंकी सख्याके विषयमें कई मत मिलते हैं। 'ब्रह्मवैवर्त पुराण'में सर्वशक्त, दूरश्रवण आदि चौतीस सिद्धियाँ बतायी गयी हैं, किन्तु हठयोग-साधनामें आठ प्रमुख सिद्धियाँ हैं—अणिमा, लघिमा, महिमा, प्राप्ति, प्राकान्त्य, ईशित्व, वशित्व, कामावसायित्व। बौद्ध तन्त्रोंमें भी अष्ट-

महामिद्धिका उल्लेख है। उनके नाम हैं—खट्ग, अंजन, पादलेप, अन्तर्धान, रसरसायन, खेचर, भूचर, पाताल। किन्तु ये सभी लौकिक सिद्धियाँ थीं। इनसे भी श्रेष्ठ थीं लोकोत्तर सिद्धियाँ, जिन्हें अनुत्तर सिद्धि, महामुद्रा सिद्धि या महामुख सिद्धि कहा जाता था। नाथ-योगियों ने बौद्ध परम्परा की अष्ट सिद्धियाँ न मानकर हिन्दू परम्परा की आठ महासिद्धियाँ मानी हैं। गोरखवानी में एक स्थल पर सिद्धियों की संख्या २४ बतायी गयी है, पर यह भी संकेत किया गया है कि ये सिद्धियाँ ज्ञानमार्ग में सहायक न होकर बाधक ही सिद्ध होती हैं। सन्तों ने भक्तिके आगे 'अष्टसिद्धि-नवनिधि' का तिरस्कार कर दिया, यद्यपि उनके अनुयायियों ने सन्तों के विषय में अतिप्राकृतिक चमत्कारों की गाथाएँ प्रचलित कर रखी हैं।

—ध० वी० भा०

सिनिसिज्म-दे०—'संशयवाद'।

सुदरी-वर्णिक समवृत्त। दे०—'मोदक'।

सुंदरी सवैया-दे०—'सवैया', दसवाँ प्रकार।

सुकुमारता गुण-दे०—'गुण', छठा प्रकार।

सुकुमार मार्ग-दे०—'त्रिमार्ग-सिद्धान्त', पहला प्रकार।

सुखकरण-दे०—'करण रस'।

सुखमन-दे०—'हठयोग'।

सुखवाद-अनुकूल भावना सुख है और प्रतिकूल भावना दुःख। इसीलिए मनु ने खवशता (स्वाधीनता, स्वतंत्रता) को सुखका लक्षण माना और परवशता (पराधीनता, परतंत्रता) को दुःखका। 'पराधीन मपनेहुँ सुख नाही' कहकर तुलसीदास ने भी इसी लक्षणका समर्थन किया। कुछ लोग कामनाओं की पूर्तिको सुख और अपूर्तिको दुःख मानते हैं। इस प्रकार से मानने पर भी सुख और दुःखका भावना होना ही सिद्ध होता है। नैयायिकों ने सुख-दुःख को आत्माका गुण माना, तो सांख्योंने चित्तका और अन्य लोगों ने इन्हें बुद्धिका परिणाम या विकार कहा। नीतिज्ञोंने सुख और दुःखका सम्बन्ध क्रमशः धर्म और अधर्म से स्थापित किया। कुछ ने धर्म-अधर्म को कारण और सुख-दुःख को कार्य माना। धर्म सुख और अधर्म दुःख में कारण-कार्य (हेतु-फल) का सम्बन्ध वैठाया गया। इस मत के विपरीत कुछ अन्य नीतिज्ञोंने सुख-दुःख को ही क्रमशः धर्म-अधर्म का कारण माना। उन्होंने पहले मत को उलट दिया। इसी दूसरे मत को सुखवाद कहा जाता है। इसके अनुसार धर्म और अधर्म मूल गुण नहीं हैं। जो सुखद है वही धर्म है, जो दुःखद है वही अधर्म है। धर्म और अधर्म को मौलिक, स्वतंत्र और वास्तविक न मानने से यह मत नीतिकी सार्वभौमता पर प्रहार करता है। इसके विपरीत धर्मवाद है, जिसमें धर्म स्वतंत्र, मौलिक और वास्तविक माना जाता है और सुख उसके फल समझे जाते हैं। भारत में चार्वाक दार्शनिक, यूनान में एरिस्टियस और उसके अनुयायी तथा एपीक्यूरस और उसके अनुयायी एवं इंग्लैण्ड में वेन्थम तथा जान स्टुअर्ट मिल विख्यात सुखवादी हो गये हैं।

जीवन में सुख-दुःख घुले-मिले हैं। दोनों की सम मात्रा मान लेना सन्तुलित दृष्टिकोण है। पर सुखवादी जीवन में सुख अधिक मानते हैं और दुःखवादी दुःख। एक दूसरे के वादका खण्डन करता है। सब सुख है (सुखवाद) ऐसा

मानने पर दुःख की अनुभूतिकी व्याख्या सम्भव नहीं है। मग दुःख है (दुःखवाद) ऐसा मानने पर सुख की अनुभूतिकी व्याख्या अनुपपन्न होती है। सुखको दुःखका अभाव कहना अथवा दुःखको सुखका अभाव कहना, इस कारण न्यायसंगत नहीं है। कभी-कभी चिर दुःख सुख हो जाता है और चिर सुख दुःख। अतः दोनों भावनाओं की विधायक तथा प्रतिषेधक वास्तविकता है। दोनों अन्योन्याश्रित हैं।

सुखवादी आशावादी है और दुःखवादी निराशावादी। सुखवादी मानव-जीवनका प्रयोजन सुखभोग मानता है और दुःखवादी दुःखवेदनाको ही जीवनका सर्वस्व समझता है। साहित्य में सुखवाद शृंगार रस की प्रधानता के रूप में और दुःखवाद करुण रस की प्रधानता के रूप में अवतरित होता है। तत्त्वदर्शन में सुखवाद भावात्मक (विधायक) दृष्टिकोण को जन्म देता है। व्यवहार में सुखवाद प्रवृत्तिमार्गका और दुःखवाद निवृत्तिमार्गका जनक है। सुखवाद जीवन पर जोर देता है और दुःखवाद मृत्यु पर। एक भोगवाद है, तो दूसरा पलायनवाद।

सुखवाद समृद्ध समाज की उपज है और दुःखवाद पतनोन्मुख समाज की। सुखवाद के उद्भव के पीछे जन-जीवनका उल्लास, ऐश्वर्य तथा पराक्रम है। दुःखवाद की भूमिका निराशा, पराजय, दीनता, हाहाकार आदि है।

सुख एकजातीय है। उसमें प्रकार-भेद नहीं है। वह भौतिक या दैहिक है। बौद्धिक और आध्यात्मिक सुख भी वास्तव में दैहिक सुख की पराकाष्ठा है। वेन्थम ने सुख के सात नाम बतलाये हैं—सान्द्रता, भ्रुवता, दीर्घता, शुद्धता, उत्पादकता, वेग और विस्तार। लोगों ने उसके दर्शन को 'शूकर-दर्शन' कहा है, क्योंकि उसमें मनुष्य शूकर-कूकर की भाँति अपने दैहिक सुखों में व्यस्त रहता है। मिलने इस दोष को दूर किया। उसने सुखों में कई प्रकार या जातियाँ मानी हैं। बौद्धिक तथा आध्यात्मिक सुख को उसने दैहिक सुख से जातिगत भिन्न बतलाया है। आध्यात्मिक सुख त्याग में है, दैहिक सुख भोग में है। पर यह विवेक सुख की अनुभूति या भावना से नहीं होता। यह स्थिर प्रज्ञा से होता है। अतः यह सुखवाद न होकर प्रज्ञावाद हो जाता है।

सुख दुःख अनित्य और परिवर्तनशील हैं। अतः वे आत्मा या बुद्धि के नित्य गुण नहीं हैं। आत्मा या बुद्धि का नित्य गुण आनन्द है। अतः कहा गया है कि प्रत्येक व्यक्तिको सुख के स्थान पर आनन्द की प्राप्तिको ही अपना लक्ष्य बनाना चाहिये (दे०—'आनन्दवाद')।

सुखवाद के अनुसार केवल अर्थ और काम पुरुषार्थ हैं। उसमें धर्म तथा मोक्ष को व्यर्थ बतलाया गया है। चार्वाक का निम्नलिखित श्लोक सुखवादका प्रचलित आदर्श प्रकट करता है—'यावज्जीवेत् सुखं जीवेत्, ऋणं कृत्वा घृतं पिबेत्। मस्मीभूतस्य देहस्य पुनरागमनं कुतः।' जब तक जीना है सुखपूर्वक जीना चाहिये, कर्ज लेकर भी घी पीना चाहिये। शरीर के जल जाने पर (मृत्यु के बाद) कहीं जीव फिर आता है ?

इसका यही अभिप्राय है कि जिस तरह से भी हो सके, मौज उठाना चाहिये। इस मत में सुखका तनिक भी सम्बन्ध धर्म या गुण से नहीं प्रतीत होता है। कर्तव्य-अकर्तव्य, धर्म-

अधर्म, गुण दोषको ऐसे सुखवादी मानते ही नहीं हैं। वे अपने स्वार्थमें ही रत रहते हैं। उनका सुखवाद घोर स्वार्थवाद है। जोड़ा स्वार्थ सभी प्रकारके सुखवादका आधार है। स्वार्थवश सुखवादी समाजके नियमोंका उल्लंघन करता है और अन्य व्यक्तियोंके अधिकारों अथवा सुखोंकी उपेक्षा करता है। यदि वह पुरानी मर्यादाके स्थानपर नयी मर्यादा स्थापित करे तो उचित है, पर सुखवादमें मर्यादाका मेल ही नहा हो सकता। मर्यादा लानेमें तो धर्म-अधर्मको सुखमें अधिक महत्त्व देना पड़ेगा। समाजके लिए, परार्थवादके लिए, स्वार्थवादके दोषोंको दूर करनेके लिए किसी-न किसी मर्यादा या धर्म प्रतिष्ठाको मानना पड़ेगा। सुखवादसे अराजकता फैलती है। सुखवाद दया, सहानुभूति, परोपकार आदि भावनाओंके प्रतिकूल है। इन कारणोंमें सुखवाद कोई अच्छा, उपयोगी, मिद्वान्त नहीं प्रतीत होता।

हिन्दी साहित्यमें रीतिकालीन कविताओंपर सुखवादका बहुत गहरा प्रभाव है। भोग विलासका वर्णन, नायक-नायिकाओंके हावों भावोंका चित्रण, आध्यात्मिक सुखको भी भौतिक सुखोंका बाना पहिनाना, स्वयं सुखवादी सिद्धान्तोंके आधारपर जीवन विताना आदि इस कालके अधिकांश कवियोंके कर्तव्य कर्म हैं। आधुनिक युगमें भौतिकवादके प्रचारके साथ सुखवादका भी प्रसार हुआ, पर साम्यवादके प्रभावने उसको स्वार्थमूलक होनेसे रोक लिया, निदान, वह परार्थमूलक हो गया। परार्थमूलक सुखवाद वस्तुतः सुखवाद न होकर धर्मवाद या मर्यादावाद है, इसको आधुनिक युगके सभी नीतिज्ञोंने स्वीकार किया है। मर्यादाके साथ वे कुछ आवश्यक सुख-भोगके भी हामी हैं, जो अनुचित नहीं हैं। आधुनिक साहित्यमें हालावाद-  
(दि०) का मूलस्रोत सुखवाद ही है। —स० ला० पा०

**सुखी सवैया-दे०—‘सवैया’, चौदहवाँ प्रकार।**

**सुगीत**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। ज, भ, र, स, ज, ज के योगसे यह वृत्त बनता है (ISI, SII, SIs, IIS, ISI, ISI)। केशवने इस नवीन छन्दका प्रयोग किया है। उदा०—‘सनाढ्य जाति गुनाढ्य हैं जगसिद्ध शुद्ध स्वभाव। सुकृष्णदत्त प्रसिद्ध हैं महि मिश्र पण्डित राव।’ (रा० च० १ ४)। —पु० शु०

**सुत्त**—[संस्कृत ‘सूक्त’का पाली रूप, कुछ लोग इसे संस्कृत ‘सूत्र’का पाली रूप समझते हैं] (क) माधारण अर्थ—सद्वचन। (ख) विशेष अर्थ—यह शब्द विशेषतः भगवान् बुद्धके सद्वचनों, सदुपदेशोंके लिए ही प्रयुक्त हुआ है। धर्मके विभिन्न अंगों या स्वरूपोंके सम्बन्धमें किये गये विविध प्रश्नोंके उत्तरमें ये सूक्त भगवान् बुद्ध द्वारा कहे गये थे, ऐसा बौद्ध सम्प्रदाय का मत है। दूसरे शब्दोंमें यह कहा जा सकता है कि इन सुत्तोंमें बौद्ध धर्मके मौलिक स्वरूप, उसके मौलिक सिद्धान्तोंका विवेचन है। इनका संग्रह ‘सुत्तपिटक’ और विशेषकर उसके ‘खुट्ठकनिकाय’के ‘सुत्त-निपात’में है। —आ० प्र० मि०

**सुधासार भक्ति**—प्रेमा भक्तिकी सुधासार भक्ति भी करते हैं। पुष्टिमार्गमें गोपी-भावसे भगवान् श्रीकृष्णके अधरामृतका पान अभीष्ट होता है। सम्भवतः इसीलिए इसे सुधासार भी

कहा जाने लगा। ‘सुरसागर’में इसका उल्लेख है—‘जो सुख सदा सुधा अँचवत है ते विष क्यों अधिकारी।’, ‘राम रमिक गोपाल मिलि मधु अधर करती पान। मूर ऐमे रूप बिनु कोउ कहा रक्षक आन?’ (अ० गी० सा० पृ० ३१)

—वि० मो० श०

**सुपर ईगो**—इट और अहम् (दि०—‘अहम्’)के सवर्षमें एक तीसरा सदस्य और आ जाता है, जिसके कारण यह सवर्ष और भी जटिल हो जाता है। यह है सुपर ईगो (आदर्श अहम्)। सुपर ईगोको हम सामान्य भाषामें प्रयुक्त अन्तर्वोध या अन्तरात्मा का फ्रायडीय नाम मान सकते हैं। वचनमें व्यक्तित्वका एक अंश पितामें प्रेम करता है और दूसरा अंश पितामें घृणा और ईर्ष्या। इन विरोधी भावनाओंके संघर्षको शिशु पिताके व्यक्तित्वमें एकीकरण करके सुलझाता है। इस प्रकार एक ओर तो वच्चेकी स्वाभाविक वासनाएँ होती हैं और दूसरी ओर व्यक्तित्वका वह अंश, जो पिताका प्रतिनिधि और अनुशासनका प्रतीक है। उचित-अनुचितकी नैतिक मान्यताएँ इसी अंश द्वारा निर्मित होती हैं। इसे अहम्का ही एक विकसित अंश मान सकते हैं, अहम्के समान ही यह भी मनोवैज्ञानिक रूपसे सघटित होता है। यह सुपर ईगो अहम् और इदम्, दोनोंको नियन्त्रणमें रखता है। अहम्को इदम् और सुपर ईगो, दोनोंके सन्तोषका ध्यान रखना पड़ता है। कभी-कभी जब सुपर ईगोकी माँग बहुत ऊँची होती है तो ईगोको बहुत शक्तिका व्यय करके इडका दमन करना पड़ता है। किन्तु इसमें वह स्नायविक रोगोंको जन्म देता है।

सुपर ईगो माता पिताका प्रतिनिधि होनेके कारण कुछ अंशोंमें वंशगत होता है, परन्तु आगे चलकर जो व्यक्ति माता पिताके अनुशासनके प्रतीक बनते हैं, जैसे, शिक्षक, उनके व्यक्तित्वका प्रभाव भी सुपर ईगोके विकासपर पड़ता है।

इट ईगो और सुपर ईगोके संघर्ष तथा उसके विक्षेपणका साहित्यमें बहुत महत्त्वपूर्ण स्थान है। इस विक्षेपणकी सहायतासे अधिकांश आधुनिक साहित्यिक अपने पात्रोंका चरित्रनिर्माण और चरित्रदोषोंका स्पष्टीकरण करते हैं। पुराने कलाकारोंकी भाँति केवल सामाजिक तथ्योंको प्रस्तुत करना ही उनका लक्ष्य नहीं रहता, वे उन तथ्योंका मूल कारण घटनाओंके पात्रोंका मनोवैज्ञानिक अध्ययन करके स्पष्ट करते हैं। आधुनिक कथासाहित्यका अधिकांश इस अन्तर्द्वन्द्वके विखलेपणको प्रधानता देता है। कुछ विशेष कथाकारोंके नायक ऐसे ही व्यक्ति हैं जो स्नायविक रोगी हैं या अन्तर्द्वन्द्वके कारण अर्धविक्षिप्त से हैं। इन कथाकारोंका उद्देश्य अपने नायकके गूढ़ मानसिक द्वन्द्वको स्पष्ट करके, उसके व्यक्तित्वपर सामाजिक और नैतिक विशेषताओं, सामाजिक विषम परिस्थितियोंके प्रभावको महत्त्व देना है। इस प्रकारके कथाकारोंमें इलाचन्द्र जोशी उल्लेखनीय हैं। —प्री० अ०

**सुप्रिया**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। चार नगण और सगणके योगसे यह वृत्त बनता है (III, III, III, III, IIS)। जयकीर्तिने इसका रुचिरा (२ १८७) एवं शशिकला (२ १८४) नाम दिया है। केशवने इस वृत्तका प्रयोग

किया है—‘कहुँ द्विजगण मिलि सुख श्रुति पढ़हीं । कहुँ हरि हरि, हर हर रट रटहीं’—(रा० च० ३ २)।—पु० शु० सुभाषित-दे०—‘सूक्तिकाव्य’।

**सुमुखी**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। ‘प्राकृत-पैंगलम्’(२ १०३)में इसका लक्षण है, इसका चरण नगण, दो जगण और लघु-गुरुके योगमें बनता है (III, ISI, ISI, IS)। हेमचन्द्रके ‘छन्दोऽनुशासन’(२ १६)में इस नामका भिन्न छन्द है। केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है। इसका मात्रिक रूप ङाकलि छन्द (१४ मात्रा) है। उदा०—‘सब नगरी बहु शोभ रये। जहँ तहँ मगल-चार ठये। वरनत हँ कविराज बने। तन मन बुद्धि विवेक सने।’ (रा० च० ८ १)। —पु० शु०

**सुमुखी सवैया**—दे०—‘सवैया’, तीसरा प्रकार।

**सुरति**—सुरति और निरति, इन दो शब्दोंका सन्तोंके साहित्यमें अत्यधिक महत्त्व है, किन्तु उनके उद्भव और अर्थपर विशेष प्रकाश नहीं पड़ा है। कुछ विद्वानोंने सुरति-का अर्थ स्रोत या चित्तप्रवाह लिया है। चित्तप्रवाह विज्ञानवादकी याद दिलाता है, किन्तु इस अर्थमें सिद्ध, नाथ या सन्त, किसीने भी इस शब्दका प्रयोग नहीं किया है। हिन्दीमें सुरतिके कई अर्थ हो सकते हैं—प्रेम क्रीड़ा, स्मृति, श्रुति।

सिद्धोंके दोहोंमें जहाँ सुरति शब्दका प्रयोग है, वहाँ इसके अर्थमें कोई अस्पष्टता या दुरुहता नहीं है। सरहपा इसे कमल-कुलिश योगके अर्थमें—मैथुन क्रीडाका घोटक मानते हैं, ‘कमल कुलिश वेवि मञ्जुठिअ जो सो सुरअ विलास’ (दोहाकोप), किन्तु नाथ-सम्प्रदायमें इसका अर्थ बदल गया। ज्ञात यह होता है कि गोरखने इसके मैथुनपरक अर्थका बहिष्कार कर इसको श्रुति (नाद या शब्द)के अर्थमें ग्रहण किया। नाथ साधनाका एक बहुत पुराना नाम शब्द-सुरति-योग भी बताया जाता है। ‘गोरखवानी’में एक स्थान-पर गोरख मछीन्द्र-संवादमें बताया गया है कि सुरति शब्दकी वह अवस्था है जब वह चित्तमें स्थित रहता है, शब्द अनाहद नाद है, मङ्गाण्डव्यापी। निरति इन दोनोंसे परे निरालम्ब स्थिति है, जिसे सहज स्थिति भी कह सकते हैं।

सन्तोंमें सुरति शब्दका प्रयोग सिद्धोंके मैथुनपरक अर्थोंमें न होकर नायोंके श्रुतिके अर्थमें हुआ है—‘सुरति समानी निरतिमँ अजपा माहै जाप’ (क० प्र०)। साथ ही वैष्णव प्रभावसे वे उसे प्रभुके स्मरणके अर्थमें भी प्रयुक्त करते प्रतीत होते हैं। गुलाल, पलटू आदि इन्ने विविध अर्थोंमें प्रयुक्त करते हैं और परवर्ती कनीरपन्थी साहित्यमें तो पाँच प्रकारकी सुरति और आठ प्रकारकी सुरतिका वर्णन है। ‘श्वास-गुजार’में शब्द पुरुषकी दो शक्तियोंके रूपमें सुरति-निरतिका उल्लेख है। ‘शानस्थिति-बोध’में सर्वोच्च चक्रको सुरति कमल कहा गया है। —ध० बी० भा०

**सुपुम्ना**—दे०—‘हठयोग’।

**सुहरवर्दी**—दे०—‘सफी-सम्प्रदाय’।

**सूक्तिकाव्य**—वह काव्य, जिसमें कविके जीवन-अनुभवोंका सार चेतावनीके रूपमें अभिव्यक्त होता है। सूक्तिकाव्य-

कारका लक्ष्य पाठकका मनोरजन करना नहीं, बल्कि उसमें श्वलौकिक और पारलौकिक जीवनका परिमार्जन और परिशोधन करना होता है। वह मानव-प्रकृतिको उसके विभिन्न सामाजिक और आध्यात्मिक सम्बन्धोंमें समझता-वृद्धता है। जब उसके मानसमें किसी सम्बन्धका एक विशेष कोण सामने आता है तो उसे वह बहुत-कुछ निष्कर्षात्मक रूपमें सामने रखता है। इतना तो प्रथम चरण रहा जिसे हम सूक्ति कहेंगे, किन्तु इस सूक्तिको सूक्तिकाव्य बननेमें काव्योपादानोंसे संयुक्त होना पड़ता है। ये काव्योपादान प्रायः चित्रमूलक अलंकार होते हैं। सूक्तिकाव्य सूक्तिकारूपमें तो लिखे ही जाते हैं, प्रबन्धोंमें भी कहीं-कहीं आ जाते हैं। इनमें जो बहुत ही सुन्दर या नैतिकतापूर्ण सूक्तियाँ होती हैं, उन्हें सुभाषित कहा जाता है।

संस्कृतमें सूक्तिसाहित्य बहुत लिखा गया है। चाणक्य, भोजराज, वररुचि, वेतालमट्ट, भर्तृहरि आदि संस्कृतके अनेक रचनाकारोंने स्वतन्त्र सूक्तिकाव्योंकी रचना की। अपभ्रंशमें हेमचन्द्रके ‘प्राकृतव्याकरण’ और ‘प्रबन्ध-चिन्तामणि’ आदिमें भी पर्याप्त मख्यामें सूक्तिकाव्यका सन्निवेश हुआ है। हिन्दीमें रहीम, तुलसी, वृन्द, दीनदयालगिरि, गिरिधर आदि अनेक प्रौढ़ सूक्तिकार हुए हैं। सूक्तिकाव्य और शृंगारकाव्यके लेखक भी कभी-कभी अपने क्षेत्रसे हटकर सूक्तियोंकी रचना कर जाते हैं। उदाहरणके लिए कवीरकी रचनाएँ और विहारीके नीतिपरक तथा तत्त्वात्मक दोहे लिये जा सकते हैं। —शं० ना० सि०

**सूक्ष्म**—गूढार्थप्रतीतिमूल अर्थालंकार। इस अलंकारका प्रचलन भामहके पूर्वसे रहा है, पर अर्थवैचित्र्यके अभावमें उन्होंने इसे स्वीकार नहीं किया। दण्डीने सूक्ष्मको स्वतन्त्र रूपमें स्वीकार किया है। मम्मट आदि रुद्रटकी अपेक्षा इसके निरूपणमें दण्डी तथा रुच्यकके अधिक निकट है। मम्मट तथा विश्वनाथके अनुसार इसकी परिभाषा इस प्रकार दी जा सकती है—‘आकृति तथा श्रुतिके द्वारा प्रतीत अर्थ भी किसी चातुर्यपूर्ण संकेतसे जहाँ सहृदयके लिए सम्बद्ध बनाया जाय।’ (का० प्र० १० १२२। सा० द० १० ९१)। हिन्दीके आचार्योंने प्रायः ‘कुवलयानन्द’के आधारपर इसके लक्षण दिये हैं—‘जानि पराये चित्तकी, ईहा जो आकृत।’ (ल० ल० ३५४) अथवा—‘चतुर चतुर बातें करे, सग्या कछु ठहराइ।’ (का० नि० १५), अर्थात् किसी श्रुति या आकारमें जाने हुए सूक्ष्म अर्थको किसी युक्तिसे सूचित करना सूक्ष्म अलंकार है। चेष्टा द्वारा लक्षित तथा आकार द्वारा लक्षित सूक्ष्मके ये दो भेद कहे गये हैं। उदा०—‘लखि गुरुजन विच कमलसौ, सीसु छुवायो स्याम। हरि सम्मुख करि आरसी, हियै लगाई वाम’ (वि० स० ३४)। यहाँ कृष्णने कमलमें अपना सिर छुवाया तथा राधिकाने अपनी आरसी हृदयसे लगा ली और इस प्रकार चेष्टा द्वारा अपना भाव व्यक्त किया है। इसी प्रकार ‘पर तिय दोपु पुरान सुनि लखि मुलकी सुखदानि। कसु करि राखी मिश्र हूँ मुख आयी मुसकानि।’ (वि० २६४), यहाँ आकार (मुस्कान) द्वारा सूक्ष्म रहस्यकी व्यञ्जना की गयी है। —ध० प्र० शा०

सूच्य-रूपकमें वे वस्तुएँ जो रसहीन, अनैतिकतापूर्ण, रसोत्प्रेक्षमनामें चुन होती हैं वे रंगमंचपर नहीं दिखायी जातीं। उन्हें सूच्य या संसूच्य कहते हैं। इनकी सूचना अर्थोपक्षेपकों (दि०) द्वारा दी जाती है। —ब० सि०

सूत्र—[सूत्र (चुरादि उभयपदी) ग्रन्थने वेष्टने च+अन्—सूच्यते इति सूत्रन्, अथवा पिवु तन्तुमन्ताने (सीना)+धुन्—सीव्यते अनेन (मानुजी दीक्षितकृत अमरकोषटीका रामाश्रमी)] (क) साधारण अर्थ—१ सूत्र, धागा, २ विसतन्तु, यथा—‘सुरागना कर्पति खण्डितायात् सूत्रं नृणालादिव राजहमी’ (विक्रमोर्वशीय १ १९), ३ तार, ४ यज्ञोपवीत। ५ कठपुतलियोंमें बंधी हुई टोरी। (ख) विशेष अर्थ—१ सरलतासे स्मरण रखनेके लिए रचे गये अत्यन्त छोटे वाक्य जिनमें अत्यधिक सार या गम्भीर अर्थ अनुबद्ध कर दिया गया हो। इसका लक्षण प्राचीन ग्रन्थोंमें इस प्रकार मिलता है—‘स्वल्पाक्षरनमन्दिग्य सारवद्विश्वतोमुखम्। अस्तोभ-मनवध च सूत्रं सूत्रविदो विदुः।’ २ इस शैलीमें लिखे गये ग्रन्थ, जैसे, ‘मानवकल्पसूत्र’, ‘गौतमधर्मसूत्र’, ‘आपस्तम्बसूत्र’, ‘ब्रह्मसूत्र’, ‘पूर्वमीमांसासूत्र’, ‘योगसूत्र’ इत्यादि। धर्मसूत्रोंमें आये हुए श्लोक भी सूत्र ही कहलाते हैं, अतः सूत्र प्रायेण गद्यात्मक होते हुए भी पद्यात्मक भी होते हैं। ३ नियम, व्यवस्था, विधान। ४ बौद्ध साहित्यमें यह शब्द ‘मूल ग्रन्थ’के अर्थमें आता है और इस प्रकार ‘विभाषा’ अर्थात् व्याख्यानग्रन्थ या टीकाग्रन्थसे भिन्न अर्थमें गृहीत होता है (मोनियर विलियम्स)। इसीलिए भगवान् बुद्धके मूल उपदेशोंपर चलनेका ढावा करनेवाला सम्प्रदाय ‘सौत्रान्तिक’ तथा विभाषा अर्थात् परवर्ती आचार्यों (भगवान् बुद्धके शिष्य-प्रशिष्यों)के व्याख्यानोका भी प्रामाण्य माननेवाला सम्प्रदाय ‘वैभाषिक’ कहलाया। ५ जैनोमें सूत्र दृष्टिवादका अंग माना जाता है। (ग) हिन्दीमें इसके अर्थमें कोई परिवर्तन नहीं हुआ है। (घ) पर्याय ऊपर दिये गये साधारण अर्थोंमें द्रष्टव्य। —आ० प्र० मि०

सूत्रधार—सूत्रधार नाट्यशालाका विधायक होता है। वह नाटकादि रूपकके आरम्भमें मंगलाचरण, देवता स्तवनादि जैसी औपचारिक क्रियाएँ सम्पन्न करता है। पश्चात् नस्कृतभाषागत अपने वाग्व्यापार द्वारा चार प्रकारके काव्यार्थ या नाटकीय पात्रकी सूचना देता है। प्ररोचनाने वह नाटककार और नाटकके अर्थकी प्रशंसा करके रंगस्थ सामाजिकोंको उनकी ओर आकृष्ट करता है, कथोद्घात, प्रवृत्तक और प्रयोगा-तिशय—तीन प्रकारके आमुख (प्रस्तावना) और प्रहसन द्वारा नटी, मार्ग (पारिपाश्वर्क) अथवा विदूषकके साथ बात करते हुए अपने कार्यका विवरण प्रस्तुत करता है, उद्धात्यक, अवलगित, प्रपच, त्रिगत, छल, वाकैलि, अधिबल, गण्ड, अवस्यन्दिदत, नालिका, अम्पल्लाप, व्याहार और मृदव जैसे तेरह वीथ्यंगों द्वारा पात्रोंकी सूचना देता है। इस प्रकार इनमेंसे किसी भी रीतिसे नाट्यकारका आक्षेप और परिचय दे चुकनेपर वह रंगमंचसे निष्क्रान्त हो जाता है और कथाको प्रपचित करता है।

नाट्यविकासके प्राचीन इतिहासमें सूत्रधारका सम्बन्ध कठपुतलियोंके धागेको पकड़कर नचानेवाले व्यक्तिसे जोड़ा गया है। कालान्तरमें सूत्रधार और स्थापककी योजनासे

नट नृत्य, गीत तथा नवादका कार्य करने लगे। जब रंगमंच पर संप्राण नर्तकों की प्रतिष्ठा हो गयी तो स्थापककी अवश्यकता न रही, सूत्रधार रह गया और कठपुतलियोंके स्थानपर नर्तकों और गायकोंका प्रवेश हो गया। —वि० रा०

सूफी—इस्लामके रहस्यवादी ‘सूफी’ नामसे प्रख्यात है। सूफियोंके दर्शनको तसव्वुफ कहा गया है। सूफी ऐसे साधक थे जो विरक्त, संसार-त्यागी, परमात्माके प्रेममें वेसुध रहने थे। उनके लिए न इस लोकके प्रलोभनोंका कोई अर्थ था और न स्वर्गकी ही उन्हें चिन्ता थी। उनकी चिन्ताका एकमात्र विषय परमात्मा था। उसे पानेके लिए उनके साथ ‘एकमेक’ होनेके लिए वे साधक सभी प्रकारकी माधनाके लिए प्रस्तुत रहते थे। वेसे, प्रेमको इन्होंने सर्वोच्च स्थान दिया है।

‘सूफी’ शब्दकी व्युत्पत्ति नाना प्रकारसे की गयी है। अधिकांश लोग ‘सूफ’ शब्दने इसका वनना मानते हैं। ‘सूफ’का अर्थ ऊन है। ईसावी सन्की आठवीं-नवीं शताब्दीमें ऊनका व्यवहार करनेवाले मनार-त्यागी साधकोंका पता इसलामी देशोंमें चलता है। ‘सूफी’ शब्दकी व्युत्पत्तिपर अन्य प्रकारसे भी विचार किया गया है। सफा, अहल, सुफाह, सुफे अव्वल, नोफिस्ता आदिमें भी ‘सूफी’ शब्दके वननेकी वान कही जाती है, लेकिन वे अधिकांश लोगोंको मान्य नहीं हैं।

यह शब्द पहले-पहल मन्थामा जीवन वितानेवाले रहस्यवादी नायकोंके नामसे जुड़ा हुआ मिलता है। कुछ लोगोंका कहना है कि सर्वप्रथम ‘सूफी’ शब्दका प्रयोग करनेवाला अबू हाशिम सुफियान (मन् ७७७ ई० के लगभग) था। हुई मासिजोने इस मन्वन्धमें अबू हाशिमके समकालीन नाविर इब्न हैयानका भी नाम लिया है। मासिजोने माना है कि इसका प्रयोग अब्दक अल् सूफानी (जिसकी मृत्यु सन् ८२५ ई० में हुई) किया है। पहले किसी व्यक्तिके नामके साथ यह शब्द जुड़ा हुआ मिलता है, लेकिन बादमें चलकर व्यापक भावसे रहस्यवादी साधकोंके लिए इनका प्रयोग होने लगा। आज भी इसी अर्थमें इस शब्दका प्रयोग होता है। —रा० पू० ति०

सूफी आख्यान काव्य—सूफी आख्यान काव्य माधारणतः लोकप्रचलित कहानियोंके आधारपर लिखे गये हैं। ये ‘आरयान’ प्रेममूलक हैं। प्रेमकी कहानियोंका सूफी साधकोंने आश्रय लिया और उनके आधारपर प्रेमकाव्योंकी रचना की। हिन्दी साहित्यमें इन प्रेमाख्यानोंका अपना एक विशेष स्थान है। इन प्रेमकाव्योंके द्वारा सूफी कवियोंने अपने हृदयके प्रेमको व्यक्त किया है। ये कहानियाँ कल्पित या अर्द्ध-कल्पित ह। लौकिक प्रेमकी इन कहानियोंके नहारे सूफियोंने उस अलौकिक प्रेमका अभास दिया है, जो सूफी साधनाके मूलमें है। सूफी साधनाका प्रारम्भ प्रेमसे होता है और उसकी परिणति भी प्रेममें होती है। परमात्मा इन सूफी साधकोंके लिए परम प्रियतम है। उसका प्रेम प्राप्त करनेके लिए साधक सभी प्रकारकी कठिनाइयोंका स्वागत करता है और अपने प्रेमके द्वारा सभी विघ्न-बाधाओंकी पार करता है।

हिन्दीके प्रेमाख्यानक काव्योंमें ऐतिहासिकताकी ओर



अधिक ध्यान नहीं दिया गया है। इन काव्योंमें प्रायः भारतीय कथानक रूढियों (motifs) का व्यवहार किया गया है, वैसे ईरानी कथानक रूढियों का भी बादमें प्रयोग हुआ है। पशु-पक्षियों द्वारा नायिकाके रूपका वर्णन, मन्दिर, चित्रशाला आदिमें नायिकाका दर्शन, चित्र या स्वप्नमें नायिकाको देखकर प्रेम उत्पन्न होना आदि भारतीय कथानक-रूढियाँ हैं। इसी प्रकारसे परी या देवकी सहायतासे कार्यका सम्पन्न होना या बाधा पहुँचना, राजकुमारियोंका उड़ना, राजकुमारीका प्रेमीको गिरफ्तार करा लेना ईरानी-कथाओंमें पाया जाता है। इन प्रेमाख्यानोंमें कवि लौकिक प्रेमका वर्णन करता हुआ बीच-बीचमें अलौकिक प्रेमका संकेत कर देता है। नायिकाका वर्णन इन काव्योंमें कुछ इस प्रकारसे हुआ है कि पाठक उसमें उस सर्वव्यापक परम प्रियतमका आभास पाता है, जिसका सौन्दर्य प्रकृतिकी सभी वस्तुओं और व्यापारोंमें परिलक्षित होता है।

सूफी कवियोंने लौकिक कहानियोंको भी अपनानेमें संकोच नहीं किया, इसका कारण यह है कि आध्यात्मिक प्रेमकी प्राप्तिमें वे लौकिक प्रेमको सहायक मानते हैं। जामीकी एक कवितामें इसका स्पष्टीकरण हो जाता है। जामीकी एक कवितामें कहा गया है—‘इस समारमें तुम सैकड़ों उपाय कर सकते हो, लेकिन एकमात्र प्रेम ही ऐसा है जो तुम्हारे ‘अहम’में भी तुम्हारी रक्षा करेगा। सामारिक-प्रेममें भी तुम सुख मत मोड़ो, क्योंकि परम मृत्युतक पहुँचनेमें वह तुम्हारा सहायक सिद्ध हो सकता है।’

सूफी प्रेमकाव्यमें पहले परमात्मा और पैगम्बरकी स्तुति रहती है। इसके बाद वे अपने गुरु या पीरका परिचय देते हैं तथा रचनाकालका निदेश करते हैं। सूफी कवियोंने अपने कालके बादशाहका भी उल्लेख किया है। इन कवियोंने अवधी भाषाका प्रयोग किया है। दोहा और चौपाईको उन्होंने अपने काव्यके लिए चुना है। कितनी अर्द्धालियोंपर दोहा या अन्य छन्दका घत्ता देना चाहिये, इसमें व्यतिक्रम अवश्य देखा जाता है। जायसीने सात चौपाइयोंके बाद दोहा दिया है। ‘चन्दायन’ और ‘भृगावती’में पाँच चौपाइयोंके बाद दोहेका क्रम मिलता है। दे०—‘सूफी काव्य’, ‘प्रेमाश्रयी शाखा’। —रा० पू० ति०

**सूफी काव्य**—सूफी साधक प्रेमके द्वारा परमात्माके पानेकी बात कहते हैं। परमात्मा उसके लिए परम प्रियतम और परम सौन्दर्य है। आत्मा उस प्रियतमको पानेके लिए आकुल रहती है। सूफी कवि आत्मा और परमात्माके इस प्रेमसम्बन्धका वर्णन आत्मविभोर होकर करता है। अपने काव्यके माध्यमसे वह परम प्रियतमके प्रति प्रणयनिवेदन करता है।

इस आध्यात्मिक, अलौकिक प्रेमको व्यक्त करनेके लिए इस जगत्की शब्दावली किसी कामकी नहीं, फिर भी उसका सहारा सूफी कवियोंको विवश होकर लेना पड़ता है। यही कारण है कि सूफी साधक अपने प्रेमकी तीव्रता, अपने हृदयकी वैचैनी और आतुरताको अभिव्यक्त करनेके लिए लौकिक प्रेमकी विभिन्न मनोदशाओंका वर्णन करता है। ईरानके सूफी कवियोंने पहलेसे चली आती हुई भाषा और अभिव्यजनाकी शैलीको अपनाया, वैसे, उन शब्दोंका

अर्थ उनके लिए और ही था। साकी, शराव, माशूक, जुल्फ आदिका प्रयोग उन कवियोंने किया, लेकिन उनका साकेतिक अर्थ ही उनके समक्ष उपस्थित रहता था। साधारणतः विशेष साकेतिक अर्थके साथ ही उन शब्दोंका प्रचलन हुआ, लेकिन ऐसे भी कवि हुए जिन्होंने अलग-अलग अर्थोंमें उन शब्दोंके प्रयोग किये हैं।

फारसीके सूफी कवियोंने भिन्न भिन्न काव्यरूपोंका सहारा लिया है, जैसे, मसनवी, रवाई तथा गजल। अधिकांश कवियोंने ‘मसनवी’को ही अपनाया है। पहले तो इन मसनवियोंमें धार्मिक और आध्यात्मिक विषयोंकी चर्चा होती थी, लेकिन बादमें चलकर प्रेमाख्यानोंने उनपर अपना आधिपत्य जमा लिया। ये मसनवियाँ सर्गबद्ध होती हैं। क्रम कुछ इस प्रकारका होता है—पहले सर्गमें परमात्माका गुणानुवाद, दूसरेमें पैगम्बरका सरण, तीसरेमें ‘मीराज’की चर्चा, इसके बाद शासक या किसी महान् व्यक्तिकी प्रशंसा रहती है जिसे कवि अपनी कृति समर्पित करता है। बादवाले सर्गमें वह बतलाता है कि उस काव्यके लिखनेकी प्रेरणा उसे किम भित्रमे मिली अथवा किम उद्देश्यसे वह लिख रहा है। इसके बाद मूल काव्यग्रन्थका प्रारम्भ हो जाता है। प्रत्येक सर्गके ऊपर उस सर्गमें वर्णित विषयकी सूचना फारसी गद्यमें दी हुई होती है। फारसी प्रेमाख्यानोंमें बीच-बीचमें गजलों भी दी हुई हैं। इन गजलोंका समावेश ऐसे स्थलोंपर किया गया है जहाँ कहानीका पात्र अपने मनके भारको हलका करना चाहता है।

हिन्दीके सूफी कवियोंने हूबहू इन फारसी मसनवियोंकी नकल नहीं की है। वे भारतीय परम्परा तथा ईरानी परम्परा, दोनोंसे प्रभावित हुए हैं। हिन्दीके सूफी कवियोंने गजलों और रवाइयों जैसी कोई चीज नहीं लिखी। दे०—‘सूफी आख्यान काव्य’, ‘सूफी मत’, ‘प्रेमाश्रयी शाखा’। —रा० पू० ति०

**सूफी-मत**—अन्य मतों और सम्प्रदायोंकी भाँति सूफी मतमें भी परमात्मा-आत्मा, जगत् तथा उसके पारस्परिक सम्बन्ध एवं चरम लक्ष्यके सम्बन्धमें नाना भावसे विस्तारपूर्वक विचार किया गया है।

सूफी कुरान द्वारा प्रतिपादित परमात्माके स्वरूपको स्वीकार करते हैं। सनातनपन्थी इस्लामकी भाँति वे भी एकेश्वरवादमें विश्वास करते हैं, लेकिन वे अपने ही ढंगमें उसका अर्थ करते हैं। उनके लिए ‘एकेश्वरवाद’ ठीक वही नहीं है जो सनातनपन्थी इस्लाममें स्वीकृत है। सनातनपन्थियोंकी तरह सूफी मानते हैं कि जात (सत्ता), सिफत (गुण) और कर्ममें परमात्मा अद्वितीय और निरपेक्ष है। सनातनपन्थी परमात्माको दृष्टिके सभी पदार्थोंसे भिन्न मानते हैं, लेकिन सूफी कहते हैं कि इस दृश्यमान जगत्में परिव्याप्त एकमात्र सत्ता परमात्माकी ही है। ऐसा माननेका मतलब यह हो जाता है कि जितनी भी सत्ता प्रतीयमान है, वह सभी परमात्मामें अन्तर्निहित है तथा निखिल विश्व परमात्माके साथ एक है। सूफी परमात्माको परम सत्य माननेके साथ ही उसे परम कल्याण और परम सौन्दर्य भी मानते हैं। परमात्मा सम्बन्धी दो सिद्धान्त कम या বেশी सूफी सम्प्रदायोंका प्रतिनिधित्व करते हैं। इन दोनों सिद्धान्तोंके आधारपर मोटे तौरपर सूफियोंके दो वर्ग

हो गये हैं—बुज्जिया और शुह्रदिया। एक वर्ग 'वहदतुल बुज्ज' के सिद्धान्तों प्रभावित हैं और दूसरा 'वहदतुल शुह्रद' के सिद्धान्तों में। 'वहदतुल बुज्ज' के सिद्धान्तों का प्रवर्तक मुहिउद्दीन इब्न अरबी था। इस सिद्धान्त के अनुसार परमात्मा ही एकमात्र सत्ता है। 'हमायुस्त' अर्थात् 'सब कुछ वही है' का सिद्धान्त इसपर आधारित है। इब्न अरबी सम्पूर्ण दृश्यमान जगत् को उसी परम सत्ता की अभिव्यक्ति मानता है। जीवों को वह सृष्टिकर्ता की वाह्य अभिव्यक्ति मानता है। मनुष्य परमात्मा का चेतन अंश—सिर है, लेकिन मनुष्य की ज्ञानपरिधि सीमित है, इसलिए उस चेतन्य के अंशमात्र को ही वह प्रकट कर सकता है। इस प्रकार से जीव मृत्यु तो है, लेकिन परमात्मा की तरह एकमात्र मृत्यु नहीं है।

'वहदतुल शुह्रद' के सिद्धान्त के प्रवर्तक गेस करीने जीली हैं। जीली के अनुसार एक परमात्मा की सत्ता है और दूसरी जीवों की। जीवों की सत्ता शून्य जैसी है, उसे अपने अस्तित्व के लिए परमार्थ-सत्ता की अपेक्षा है। जीली जगत्प्रपञ्च को परमात्मा की गुणावली का समाहार मानता है। परमात्मा अपनी सत्ता को अपने गुणों में अभिव्यक्त करता है। जब गुण (सिफत) अभिव्यक्त (जाहिर) होते हैं तब उनके नाम दिये जाते हैं, अतएव ये नाम दर्पण के नदश हैं, जो परम सत्ता के सभी रहस्यों को प्रकट करते हैं। जीली का कहना है—'उसकी अभिव्यक्ति सम्पूर्ण सत्ताओं में अन्तर्निहित है और वह सृष्टि के प्रत्येक अणु परमाणु में अपनी पूर्णता को अभिव्यक्त करता है। वह खण्डों में विभक्त नहीं है। सृष्टि के सम्पूर्ण पदार्थ उसकी पूर्णता के कारण हैं, उसके दिये हुए नाम से ही नामवाले हैं। सृष्टि बरफ के समान है और नेज-स्वरूप परमात्मा जल के समान है, जो बरफ का मूल है। उस जमी हुई वस्तु का नामकरण बरफ हुआ है, पर जल ही उसका अनन्त नाम है।'।

परमात्मा जो अनन्तमौन्दर्य और अनन्तविभूति है, अपने-आप को जब अभिव्यक्त करना चाहता है तो सृष्टि का आविर्भाव होता है। यह जगत् अंशतः उस सौन्दर्य को प्रकट करनेवाला है। एक हदीस में कहा गया है कि 'मैं एक छिपा हुआ खजाना था, फिर मैंने इच्छा की कि लोग मुझे जानें, इसलिए मैंने सृष्टि की।' इसे ही सूफी सृष्टि का आदि कारण मानते हैं।

परमात्मा परम सत्ता है और सृष्टि अमत्। जैसे अन्धकार के होने से प्रकाश का ज्ञान होता है, उसी प्रकार अमत्, अवास्तविक जगत् उस सत्ता को समझने में सहायक होता है। सूफी कहते हैं कि परम सत्ता जब अमत् के दर्पण में प्रतिबिम्बित होती है और उसके फलस्वरूप जो प्रतिबिम्ब हम देखते हैं, वही सृष्टि है। अर्थात् यह दृश्यमान जगत् उस परमात्मा का प्रतिबिम्ब है। इसको और भी स्पष्ट रूप से यों समझ सकते हैं—सूर्य का प्रकाश जल में पड़ता है और जल में पड़नेवाले उसके प्रतिबिम्ब में हम सूर्य को देख सकते हैं। प्रतिबिम्ब हजारों बार वन-विगड़ सकता है, उससे सूर्य का कुछ आभा-जाना नहीं। यहाँ पर सूर्य परम सत्ता जैसा है, जल अमत् के दर्पण जैसा, प्रतिबिम्ब सृष्टि के

जैसा। सत्ता ही वास्तविक है, अमत् उसका नकारात्मक रूप है।

इस प्रकार सूफी सृष्टि को अमत् के दर्पण में प्रतिबिम्बित होनेवाली परमात्मा की प्रतिच्छवि की भाँति जैसा मानते हैं। आँखों की पुतली में भी सम्पूर्ण प्रतिच्छवि उतर आती है, अतएव उस मनुष्यरूपी आँख में भी परमात्मा की प्रतिच्छवि प्रतिबिम्बित होती है। इस प्रकार से एक ओर तो मनुष्य सृष्टि का अंग है और दूसरी ओर अपने भीतर परमात्मा को भी ग्रहण किये हुए है। उसमें मत् और अमत्, दोनों ही विद्यमान हैं। मनुष्य में जो कुछ भी सत्य है, मगलमय है, वह परमात्मा का है और इसके विपरीत जो कुछ भी उन्मत्त है, वह अमत् है, क्षणभंगुर है तथा मगल का नकारात्मक रूप है। मनुष्य के भीतर जो ईश्वरीय अंग है, वह उस विशुद्ध सत्ता की चिनगारा जैसा है जो इस बात की चेष्टा में मगल लगी रहती है कि वह अपने उद्गमस्थल पर लौटकर उसके माथ पक हो जाय। लेकिन यह तब तक सम्भव नहीं हो पाता जब तक उसमें अमत् तत्त्व वर्तमान रहता है। यह अमत् तत्त्व मिथ्या है और अमत् में डालने वाला है तथा 'अहम्' में मृत्यु की प्रतीति करानेवाला है। 'अहम्' ही सब दुःखों के मूल है, अतएव सूफी साधकों ने सबसे बड़ी साधना यह की है कि वह अपने इस 'अहम्' पर विजय प्राप्त करें। इनके लिए साधक 'सूफी मार्ग' पर चलता है और अपनी साधना पूरी कर परमात्मा के साथ एक होता है। दे०—'सूफी काव्य'।

[महायक ग्रन्थ— सूफी-मत : रामपूजन तिथारो] —रा० पू० ति०

**सूफी-मार्ग**—सूफियों के विश्वास के अनुसार परमात्मा और मनुष्य के बीच एक बड़ा व्यवधान है। उनका कहना है कि इस व्यवधान को दूर करने के लिए साधना की आवश्यकता होती है। साधना में लगा हुआ साधक आध्यात्मिक जीवन बिनाता है और परमात्मा को पाने की इच्छा लिये हुए अपने चरम लक्ष्य की ओर अग्रसर होता है। सूफी साधक इस साधनामय जीवन को एक यात्रा (मफर) समझते हैं तथा साधना के पथ पर अग्रसर होने को वे 'सूफी-मार्ग' कहते हैं।

सूफी-मार्ग (अतः तरीकत) की कई मजिलों, अवस्थाओं (अहवालों) और मुकामों का वर्णन सूफियों ने किया है, जैसे, इनके प्रकार और नामों के सम्बन्ध में सभी सूफी एकमत नहीं हैं। किन्तु सूफी परमात्मा तक पहुँचने की चार मजिलें और चार अवस्थाओं की बात कहते हैं और कितने तीन ही मजिलें मानते हैं। कुछ सूफी बारह मुकामात और अहवाल मानते हैं। बहुत से ऐसे भी साधक हैं, जिन्होंने सूफी-मार्ग की मात मजिलें बतलायी हैं। लेकिन सभी सूफी इस बात की स्वीकार करते हैं कि साधक अपनी बुराइयों और कलुषों को मिटाता हुआ, एक के बाद दूसरे गुण प्राप्त करता हुआ एक मजिल से दूसरी मजिल पर पहुँचता है। वे यह भी मानते हैं कि एक मजिल की विशिष्टताओं और गुणों को प्राप्त करके ही साधक दूसरी मजिल तक पहुँचने में समर्थ होता है, वैसे, परमात्मा की कृपा अगर हो तो किसी भी मजिल में बाधवाली मजिल का अनुभव साधक कर सकता

हे। परमात्माके अनुग्रहसे ही उसे एकके बाद दूसरे गुण प्राप्त हो जाते हैं। यात्राका मतलब यह है कि परम सत्ता अपनी अभिव्यक्त अवस्थासे ऊर्ध्वमुखी होकर अपनी अनभिव्यक्त अवस्थाकी ओर अग्रसर हो रही है।

भारतीय सूफी सूफी मार्गकी चार मजिलें और चार अवस्थाएँ मानते हैं। पहली अवस्था मनुष्यकी प्रकृत अवस्था है, उसे सूफी नासूत कहते हैं। इस अवस्थामें साधक शरीरभूत अर्थात् कुरान और हदीस आदिमें बताये हुए विधि-निषेधोंका पालन करनेमें लगा रहता है। साधनाका यह सबसे निचला स्तर है। इसे पर कर साधक दूसरी अवस्थाकी प्राप्त होता है। यह अवस्था मलकूतकी है। इसमें साधक भौतिक-जगत्की तुच्छताओंसे ऊपर उठकर पवित्र हो जाता है तथा देवदूतोंके गुण प्राप्त करनेमें समर्थ होता है। इस अवस्थामें साधक 'तरीका' अर्थात् पवित्रताको अपनाता है और आध्यात्मिक यात्राका अनुसरण करता है। इसके बादवाली तीसरी मजिल मारिफतकी है। इसमें साधक शक्तिमत्पन्न हो जाता है और परमात्माके मिलनके मार्गकी उसकी बाधाएँ प्रायः दूर हो जाती हैं। साधककी इस अवस्थाका नाम जबरूत है। अन्तिम मजिल हकीकतकी है। 'हकीकत'का मतलब परम सत्य है। इसमें साधकको लाहूतकी अवस्था प्राप्त होती है। इस अवस्थामें राग-विरागसे अतीत होकर वह विशुद्ध ग्ञान प्राप्त करता है। यह साधकके परमात्माके साथ 'एकमेक' होनेकी अवस्था है। साधकको अपने चरम लक्ष्यकी प्राप्ति हो जाती है।

—रा० पू० ति०

**सूफी-संप्रदाय**—सूफियोंके अनेक संप्रदाय और उप-संप्रदाय हैं तथा इनकी भी अनेक शाखाएँ-उपशाखाएँ हैं। ये संप्रदाय प्रारम्भमें अत-तरीक (पथ) अथवा खानवाद (परिवार) कहे जाते थे। प्रारम्भमें साधक एक जगहसे दूसरी जगह घूमते रहते थे। ईसाकी सातवीं-आठवीं शताब्दीमें अरब देशोंमें ख्यातिलब्ध साधकोंके साथ अन्य साधकोंका दल रहता तथा उस उस ख्यातिलब्ध साधकके नामपर संप्रदायका नामकरण हो जाता था। इस प्रकारसे भिन्न-भिन्न देशोंमें संप्रदायोंका आविर्भाव हुआ। बादमें शिष्य-प्रशिष्योंके नामपर और भी संप्रदाय और उप-संप्रदाय बने और उनका प्रभाव-विस्तार भिन्न-भिन्न देशोंतक हो गया। इन संप्रदायों अथवा उप-संप्रदायोंकी अपनी-अपनी अलग-अलग कुछ विशिष्टताएँ होती थीं। आदि प्रवर्तकका कोई विशेष उपदेश, मन्त्र या साधनक्रिया एक पीढ़ीसे दूसरी पीढ़ीके शिष्योंको प्राप्त हो जाती और वही उस संप्रदायकी विशिष्टता मानी जाती थी। उस संप्रदाय-में अन्तर्भुक्त साधकको ही वह वतलायी जाती थी।

सूफियोंके सभी संप्रदायोंका प्रारम्भ चार पीढ़ीसे माना जाता है। ये चार पीढ़ी हजरत मुर्तजा अली, ख्वाजा हसन वसरी, रवाजा हबीब आजमी तथा अब्दुल वाहिद बिन जैद कूफी हैं, वैसे, चार पीढ़ीके नाममें मतैक्य नहीं है। एक अन्य मतानुसारसे ये चार पीढ़ी कमिल, हसन, हुमैन और हसन वसरी थे। और भी अन्य नाम लिये जाते हैं, लेकिन हसन अल वसरीका नाम सभी सूफी-संप्रदाय समान रूपसे लेते हैं, वैसे, सभी सूफी-संप्रदाय

हजरत मुहम्मदसे ही अपने संप्रदायका आविर्भाव मानते हैं और उनके बाद ही चौथे खलीफा हजरत अलीका नाम लेते हैं। सूफी-संप्रदायोंकी दृष्टिसे प्रथमके चार खलीफाओंमें हजरत अली ही सबसे अधिक महत्त्वके हैं। सेकड़ों सूफी-संप्रदाय उनसे अपना सम्बन्ध जोड़ते हैं।

भारतवर्षके चार प्रमुख सूफी-संप्रदाय हैं—चिश्तिया, कादिरिया, सुहरवर्दिया और नक्शबन्दिया। इनमेंसे प्रथम तीन हसन अल वसरीसे सम्बद्ध हैं और चौथा अबू वक्रमे। इन संप्रदायोंमें साधन-मार्ग, सिद्धान्त आदिको लेकर पार्थक्य है। कोई भी इस्लामका अनुयायी किसी भी संप्रदायमें अन्तर्भुक्त हो सकता है। ब्रह्मचर्यपालनका इन संप्रदायोंमें विशेष ध्यान नहीं दिया जाता।

भारतवर्षके चार प्रमुख संप्रदायोंमेंसे चिश्ती संप्रदाय बड़े महत्त्वका है। इस संप्रदायके आदि प्रवर्तकके सम्बन्धमें मतभेद है। कुछ लोग ख्वाजा इस्हाक शामी चिश्तीको आदि प्रवर्तक मानते हैं और कुछ लोग उनके शिष्य ख्वाजा अबू अब्दाल चिश्तीको, वैसे, भारतवर्षमें इस संप्रदायका प्रवेश ख्वाजा मुईनुद्दीन चिश्तीके साथ हुआ। इनका जन्म सन् ११४२ ई० में सिस्तान (अफगानिस्तान)के संजर शहरमें हुआ और मृत्यु सन् १२३६ ई० में अजमेरमें हुई। ये ख्वाजा उस्मान चिश्ती हारूनी या हरवानीके शिष्य थे। अजमेरमें मुईनुद्दीन चिश्तीकी दरगाहपर विभिन्न देशोंसे लाखों मुसलमान तीर्थ करने आते हैं। वहाँकी मस्जिद बादशाह अकबरकी बनवायी हुई है। इस संप्रदायके सुप्रसिद्ध सन्तोंमें रवाजा कुतुबुद्दीन बाख्तियार काकी, पाकपत्तनके बाबा फरीद (फरीदुद्दीन शकरगज) तथा निजामुद्दीन औलिया आदि हैं। यह संप्रदाय अत्यन्त लोकप्रिय रहा है।

चिश्ती संप्रदायमें संगीतको प्रधानता दी गयी है। संगीतके द्वारा साधकको भावाविष्टावस्था (हाल)की प्राप्ति होती है। संगीतकी मजलसे लगातार कई-कई दिनोंतक चलती ही रहती है। इस संप्रदायमें साधकको चालीस दिनोंतक मस्जिदमें या किसी एकान्त कमरेमें बिताना पड़ता है, इसे 'चिल्ल' कहते हैं। उस समय साधक कम परिमाणमें भोजन करता है और सब समय परमात्माके ध्यान और प्रार्थनामें निरत रहता है। ये अलीको परमात्मा और मुहम्मदके बराबर मानते हैं। इनके सिरपर बड़े बड़े केश रहते हैं और ये रंगीन वस्त्र धारण करते हैं। निजामी और साविरि-संप्रदाय इसी संप्रदायके अन्तर्गत हैं।

**कादिरि** संप्रदायके आदि-प्रवर्तक अब्दुल कादिर अल-जीलानी थे। इनका जन्म सन् १०७८ ई० में हुआ। ये जीलान (फारस)के रहनेवाले थे। इनकी मृत्यु सन् ११६६ ई० में हुई। उनकी मृत्युके तीन सौ वर्षोंके बाद इस संप्रदायका प्रवेश भारतवर्षमें हुआ। भारतवर्षमें इस संप्रदायके प्रवर्तक मुहम्मद गौस थे। ये आदि प्रवर्तकके वंशज थे। भारतवर्षमें इनके बहुतसे शिष्य हो गये थे। इस संप्रदायकी शिष्य-परम्परामें मियों मीर थे, जो मुगल बादशाह शाहजहाँके पुत्र दारा शिकोहके आध्यात्मिक गुरु थे। इस संप्रदायके अन्तर्गत कई उपसंप्रदाय हो गये, जैसे, बहतुल्लाही, नवशाही, मुकीमशाही, कैमरशाही आदि।

कादिरों सम्प्रदायमें संगीतका स्थान नहीं है, वैसे, इसीके एक उपसम्प्रदाय 'नवशाही'में 'हाल' उत्पन्न करनेके लिए संगीतका महारा लिया जाता है। इस सम्प्रदायके लोग हरे रंगकी पगड़ी बाँधते हैं। उनके कपड़ोंमें कमसे कम एक अवश्य ही गेरुआ रंगमें रंगा रहता है। इस सम्प्रदायमें जिक्रे सफ़ी और जिक्रे जली, दोनोंका प्रचलन है। अब्दुल कादिर अल-जीलानीने सात तौर (अतवारे सवा) बतलाये हैं। जिक्रेके समय साधक अष्टाहके सात नामोंका उच्चारण करता है। इसमें बतलाया गया है कि कितनी बार नामका उच्चारण होगा और कौन सी प्रार्थना करनी होगी तथा उसका रंग कैसा है।

सुहरवर्दी-सम्प्रदायका स्थान भारतवर्षमें चिश्ती-सम्प्रदायके बाद ही है। भारतवर्षमें इसके प्रवर्तक बहाउद्दीन जकरिया थे। वे मुलतानके रहनेवाले थे। इसके आदि प्रवर्तकके बारेमें लोगोंमें मतभेद है। शिहाबुद्दीन सुहरवर्दीको लोग इस सम्प्रदायका आदि प्रवर्तक मानते हैं। कुछ लोग शेख जियाउद्दीनकी और कुछ लोग जियाउद्दीनके पिता अबुल नजीबकी। भारतमें इस सम्प्रदायके प्रमुख मन्तोंमें सदरुद्दीन (बहाउद्दीन जकरियाके ज्येष्ठ पुत्र) शेख अहमद माशूक, संयद जलालुद्दीन मखदूम जहानिया आदि थे। इसके अन्तर्गत कई उपसम्प्रदायोंका जन्म हुआ, जैसे, जलाली, मखदूमि, मीरनशाही, दौलाशाही आदि।

इस सम्प्रदायमें जो लोग दीक्षित होना चाहते हैं, उन्हें मुर्गीद (गुरु)के आदेशमें सर्वप्रथम अपने छोटे-बड़े नभी पापोंका प्रायश्चित्त करना पड़ता है। इसके बाद उससे पाँच कलने पढ़ने और धर्मपर पूरी तरहसे ईमान लानेके लिए कहा जाता है। इस समय बर्मकी पावन्दीपर पूरा जोर दिया जाता है। इसे ही वे मुर्गीद (शिष्य) होना कहते हैं। रोज़ा, नमाज आदिकी इस सम्प्रदायवाले पूरा महत्त्व देते हैं। वे नाना प्रकारके कपड़ोंसे अपनेको ढके रहते हैं, जिसमें उन्हें बराबर याद रहे कि मनुष्य नगा है और परमात्मा उसको देख रहा है। कपड़ोंसे इस तरह ढके रहनेका अर्थ यह भी लगाया जाता है कि साधकको यह बराबर स्मरण रहे कि जगतके अनेक जीव-जन्तु परमात्माकी सृष्टि हैं।

—रा० पू० ति०

सूरजजी-बालकके जन्मके दसवें दिन राजस्थान, मालवा, म्रज आदि प्रान्तोंमें 'सूरजपूजा'की जाती है। 'सूरजजी' उसी अवसरपर गाये जानेवाले गीत हैं। घरका आँगन लीपनेके पश्चात् बालक सहित प्रसूताको चौकपर बैठाया जाता है। वह कलशका पूजन करती है। नाइन 'घुघरी' (उवाले हुए गेहूँ) वितरित करने जाती है, तभी पड़ोसिनें सूरजके गीत गाती हैं। घुघरी इस अवसरका परम्परागत मालवी गीत है। सूर्यको नवेंध लगानेके पश्चात् प्रसूताकी हूत निकल जाती है। कुछ ऐसे गीत भी हैं, जिनमें शंकर-पार्वतीके विवाहका उल्लेख करते हुए 'सूरजजी'का भले उद्दिष्ट होना शुभ माना जाता है।

—श्या० प०

सूर्य-दे०—'हठयोग', 'पिण्ड'।

संनरशिप—विचार-नियन्त्रण और स्थिति स्थापनके हितमें संनरशिपका खूब प्रयोग होता है। संनरशिप ऐसे भावों और विचारोंकी सार्वजनिक अभिव्यक्तिपर प्रतिबन्ध लगानेकी

नीतिका नाम है, जिनसे शासन-सत्ता अथवा उसके द्वारा परिपोषित या परिरक्षित समाज-व्यवस्था अथवा नाति-नियमोंके खतरेमें पड़ जानेकी आशंका हो। संनरशिपका प्रयोग राज्य-सत्ता ही नहीं, अपितु अन्य संस्थाएँ एवं व्यक्ति भी कर सकते हैं। संनरशिपके दो रूप होते हैं—एक तो यह कि प्रकाशनीय सामग्रीकी प्रकाशनके पूर्व ही परीक्षा कर ली जाय और यदि वह अस्वीकार्य पायी जाय तो अस्वीकृत कर दी जाय तथा दूसरे यह कि आपत्तिजनक सामग्रीके प्रकाशनके बाद प्रकाशकको दण्ड दिया जाय और प्रकाशित सामग्रीको नष्ट कर दिया जाय। प्रथम रूपको प्रतिबन्धक (प्रिवेण्टिव) और दूसरेको दण्डात्मक (प्युनिटिव) संनरशिप कहते हैं।

संनरशिपकी प्रथा बोली-बहुत सभी प्रकारके राज्योंमें पायी जाती है, किन्तु फासिस्ट राज्य इसके लिए सबसे अधिक ख्यात हैं। लोकतन्त्र राज्य प्रायः अश्लीलता और हिंसा-प्रचारकी रोक-थामके लिए ही संनरशिपका अवलम्बन लेते हैं, किन्तु फासिज्म तो प्रत्येक प्रकारके प्रकाशन और प्रदर्शनकी संनर करनेमें विज्वास करता है।

—ह० ना०

सेवा—दुःखनिवृत्तिके लिए योग, यज्ञ, ध्यान, सेवा, सत्संग और ज्ञान आवश्यक माने गये हैं। भक्तिमार्गमें सेवाका महत्त्व असन्दिग्ध है। वल्लभ-सम्प्रदायमें श्रीकृष्णकी सेवा-पद्धतिका सुचिन्त्य और व्यवस्थित विधान है (देखिये श्रीविद्याभवन काँकरोलीसे प्रकाशित 'श्रीनारकाधीशकी सेवा-शृंगार-प्रणाली' तथा 'गृहकीर्तन-प्रणालीका सिद्धान्त')। पुष्टिमार्गीय सेवामें कर्मकाण्डकी नहीं, भावनाकी प्रधानता होती है। वल्लभाचार्यके पश्चात् पुष्टिमेवामें भी कर्मकाण्डका प्रवेश होता है। सेवाकी तीन डिग्रीएँ हैं—(क) गुरु-सेवा, (ख) मन्त सेवा, (ग) प्रभु-सेवा।

(क) गुरु सेवा—गुरु-सेवाकी महत्ता उपनिषत्कालमें स्पष्ट रूपसे दृष्टिगोचर होती है। 'इवेताञ्चतरोपनिषद्'का प्रसिद्ध अन्तिम श्लोक है—'यस्य देवे परा भक्ति यथा देवे तथा गुरौ।' सिद्ध और नाथपन्थियों तथा निर्गुण और सगुण-मार्गी सन्त अथवा भक्तोंकी वाणियोंमें भी गुरुस्तुतिका विधान है, यथा—(१) 'गुरु गोविन्द दोनों खड़े, काँके लागूँ पाँय। बलिहारो गुरु आपणे जिन गोविंद दियो बताय ॥' (कवीर)। (२) 'अपनपी आपुन ही में पायौ, शब्दहिं शब्द भयी उजियारी सद्गुरु भेद बतायौ ॥' (सू० सा०)। (३) 'मेयद असरफ पीर पियारा। तिन्ह मोहिं पन्थ दीन्ह उजियारा ॥ लेसा हिँ पेम कर दिया। उठी जोतिमा निरमल हिया ॥ मारग हुत अंधियार असह्या। भा अँजोर सब जाना बूझा ॥' (जायसी-पञ्चावत स्तुति-खण्ड १८)।

(ख) सन्त-सेवा—'सन्त'का माहात्म्य पुराणों (दे० गरुड पुराण उत्तरखण्ड, द्वितीयांश धर्मकाण्ड, ४९-५७) और प्रत्येक मतके परमार्थ साधकोंने स्वीकार किया है। 'सूर'के सन्त महिमावाले पदोंमें—'जा दिन सन्त पाहुने आवत। तोरध कोटि सनान करे फल तैसी दरसन पावत' अधिक प्रसिद्ध है (सू० सा०)।

(ग) प्रभु-सेवा—प्रभु-सेवाका आशय कृष्णकी स्वरूप-मेवामे है। स्वरूप-सेवा (१) भावात्मक और (२)

क्रियात्मक होती है। प्रथम मानसी और दूसरी क्रियात्मक है। क्रियात्मक सेवाके दो प्रकार हैं—एक तनुजा कहलाती है और दूसरी वित्तजा। जो सेवा शरीरसे सम्पन्न होती है उसे तनुजा और जो धनसे उसे वित्तजा। तन और वित्त-सामर्थ्यकी भगवान् श्रीकृष्णकी सेवामें अर्पित करनेमें साधकके अहम् और मोहका नाश हो जाता है। इन दोनोंके नष्ट हो जानेके उपरान्त ही भावात्मक अथवा मनजा सेवा द्वारा भक्त भगवान् के साथ तादात्म्य स्थापित कर सकता है।

(अ) तनुजा सेवा—शरीरसे की जानेवाली सेवा तनुजा सेवा कहलाती है। पुष्टिमार्गीय भक्तिके समर्पण-मन्त्रमें तन, वित्त, गृह आदि सभी समर्पित करनेका विधान है (दि० वल्लभाचार्य-कृत 'सिद्धान्तमुक्तावली', जिसमें तनुजा और वित्तजा सेवाका वर्णन है)। सूर, तुलसी आदि भक्त कवियोंमें तनुजा सेवाके उद्गार मिलते हैं, यथा—'सब तजि तुव सरणागत आयो। निज कर चरण गहरे।' (सू० सा०)।

(आ) वित्तजा सेवा—धनसे की जानेवाली सेवा वित्तजा सेवा कहलाती है। (इ) मानसी सेवा—मनसे की जानेवाली सेवा मानसी सेवा कहलाती है। यह दो प्रकारकी मानी गयी है—(१) मर्यादा-सेवा और (२) पुष्टि-सेवा। (१) मर्यादा-सेवा—इसमें ज्ञान तथा भजन-भूजन, श्रवणादि साधनों द्वारा सायुज्य मुक्तिकी कामना की जाती है। मर्यादामार्गीय साधक ज्ञान द्वारा पहले आत्मज्ञानकी प्राप्ति करता है, तदुपरान्त श्रीकृष्णकी सेवा और आराधनासे अपने अहंकार और ममत्त्व आदिको नष्ट करता है। मर्यादामार्गीय अक्षर-ब्रह्म वाणीमें उद्भूत वैदिक मार्ग कहा गया है। विष्णुत्वामी-सम्प्रदायमें आत्मनिवेदनात्मक भक्तिमें मर्यादामार्गीय भक्ति सन्निहित है। (२) पुष्टि-सेवा—पुष्टिका अर्थ 'श्रीमद्भागवत'—(२ १० ४)के अनुसार (भगवान् का अनुग्रह) 'पेपणं तदनुग्रह' है। यह साधननिरपेक्ष भक्ति है। (दि०—'पुष्टि')

—वि० मो० श०

मेहरा—यों तों 'सेहरा' सोने-चाँदीके तारों या फूलोंकी बनी हुई वह झालर है जो व्याह-शादीके मौकेपर दूल्हा-दुल्हनके मुखपर सजायी जाती है, परन्तु उद् काव्यमें 'सेहरा' उस कविताको कहते हैं, जो विवाहकी बधाईमें लिखी जाय। ज्यादातर सेहरे तो गजलके रूपमें ही लिखे जाते हैं और बहुतेरे सेहरोंमें रदीफ भी 'सेहरा' ही रखनेका रवाज है।

—म०

सैटायर—दे०—'व्यग्यगीति'।

सोंठ—छठी (जन्मोत्सव)का गीत, इसमें जन्मका सोंठ पिलानेका उल्लेख रहता है।

—र० अ०

सोमरस—प्राचीन कालमें प्रसिद्ध एक लताका रस, जिसे प्राचीन वैदिक ऋषि पान करते थे—अमीरस। तालुमूलमें स्थित चन्द्रसे झरनेवाला सोम (रस), जिसका पान योगी अपनी जिह्वाको उलटकर तालुमूलविवरमें प्रवेश कराके करता है। (दि०—'हठयोग', 'अमीरस') —उ० श० शा०

सोमराजी—वर्णिक समवृत्तका एक भेद, इस वृत्तके प्रत्येक चरणमें दो यगण होते हैं (ISS, ISS)। केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है। यह छन्द भुजगप्रयातका आधा है। उदा०—'गुनी एक रूपी, सुनो वेद गावैं। महादेव जाकी मदा चित्त लावैं' (रा० च० १ १४)। —पु० शु०

सोरठा—मात्रिक अर्द्धसम छन्द। 'प्राकृतपैगलम्'में सोरठा अप० सोरठा—एव सौराष्ट्रम्को दोहेका विपरीत कहा है (१ १७०)। इसके विषम पादोंमें ११-११ और सम पादोंमें १३-१३ मात्राएँ होती हैं। दोहेके समान इसके भी भेद हो सकते हैं। सोरठा काफी लोकप्रिय छन्द रहा है। प्रायः सभी प्रसिद्ध कवियोंने दोहेके साथ इसका प्रयोग किया है। कथात्मक प्रबन्धोंमें सोरठके द्वारा कथाके नवीन सूत्रोंकी स्थापनामें सुगमता होती है। तुलसीने 'रामचरित मानस'में सुन्दर प्रयोग किया है—'जहि सुभिरत सिधि होइ, गणनायक करिवर वदन।' —रा० सि० तो०

सोरठी—सोरठीकी लोक गाथाको 'रोमाण्टिक वलैड' कहा जा सकता है, अन्य लोक-गाथाओंसे इसकी सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इसमें 'रोमांस'का पुट प्रचुर परिमाणमें पाया जाता है। सोरठीकी गाथाकी सुनकर हृदयमें आश्चर्य एव अद्भुत रसका संचार होता है। जादू-टोनेका अलौकिक प्रभाव तथा विमान (उड़नखटोला) द्वारा अमरपुरीकी यात्राके इसमें अनेक दृश्य पाये जाते हैं।

सोरठपुर देशके राजा दक्ष सिंह थे, जिनकी रानीका नाम कमलावती था। इनकी पुत्री सोरठी थी, जो अपने अनुपम सौन्दर्यके कारण लोकप्रसिद्ध थी। जन्म लेते ही सोरठीमें अलौकिक गुण दिखाई पड़ने लगे, परन्तु ज्योतिषियोंने राजाको बतलाया कि इसके जन्मके ग्रह ऐमे बुरे हैं कि आपका राज्य नष्ट हो जायगा। अतः राजाने काठके वक्समें सोरठीको रखकर नदीमें प्रवाहित कर दिया। उसके अलौकिक रूपसौन्दर्यको देखकर दर्शक मुग्ध हो जाते थे। कँका नामक कहारने वक्समें बहती हुई सोरठीको पकड़ लिया और बड़े लाड़-प्यारसे उसका पालन किया। सोरठी जब बड़ी हुई तब दक्ष सिंहको इस घटनाका पता चला। वे सोरठीको घर लाये और उसके विवाहके लिए स्वयवर रचाया। इस समय दक्षिण देशमें राजा टोडरमल सिंह राज्य करते थे, जिनकी रानी सुनयना थी। इन्हींका पुत्र वृजभान था, जो बड़ा ही रूपवान् सुवक था। सुप्रसिद्ध मत्सेन्द्रनाथ (मछीन्द्रनाथ)ने इसे अपना चेला बनाया। हेवन्तपुरके राजाका नाम हेवचल था, जिसकी लड़की हेवन्ती बड़ी रूपवती थी। जब इसका स्वयवर रचा गया तब वृजभान मोठीका रूप धारणकर वहाँ पहुँचा। हेवन्तीने इसीके गलेमें जयमाल डाल दी। इस प्रकार हेवन्ती और वृजभानका विवाह हो गया। कोहवरमें जाते समय देवकन्या तथा सोरठीने उनसे यह प्रतिज्ञा करा ली कि वृजभान उनके यहाँ अवश्य पधारेंगे।

गुजरातका राजा खेखडमल वृजभानका मामा लगता था। वृजभानने बड़े परिश्रमसे सोरठीका विवाह अपने मामासे कराना चाहा, परन्तु उसके अस्वीकार करनेपर सोरठीको अपनी पत्नी बना लिया। सोरठीको प्राप्त करनेमें वृजभानकी बड़ी तपस्या करनी पड़ी थी तथा अनेक सकटोंकी झेलना पड़ा था। एक बार तो इस प्रयासमें सापके काटनेसे उसकी मृत्यु भी हो जाती है, परन्तु फिर वह जी उठता है। अन्तमें वह सोरठीको प्राप्त कर सुखपूर्वक निवास करता है। वृजभान हेवन्ती तथा सोरठीसे विवाह करनेके पश्चात् धवलागिरिपर निवास करनेवाली सुरिया और



सुनेनरी नामक स्त्रियोंके प्रेमजालमें फँस जाता है तथा आनन्दपूर्वक जीवनयापन करता है।

सोरठीकी उपर्युक्त कथा रहस्य-रोमांचने भरी हुई है। सोरठीको पानेमें वृजमानको अनेक कष्टोंको झेलना पड़ता है जिसके द्वारा लोककविने आत्मा द्वारा परमात्माकी प्राप्ति-की ओर सन्नेत किया है। सोरठीकी गाथा निर्गुन गीतोंकी लयमें गायी गयी है, परन्तु इसमें दमरा छन्द भी पाया जाता है। दोनोंके नमूने इन प्रकार हैं—‘सुन सुन बाजे चलत सुनकी खट्खटा हो। अमृत ज्ञामत कुँवर जात नू रेकी ॥ ए कि आहो रामा सुनिलेहु राजा वचन हमार नू रेकी। ए कि आहो रामा मोरठपुरमें सोरठी कन्या बा रे नू रेकी ॥’ समस्त गाथामें वाग-प्रवाह-सी गति मिलती है। —क० दे० उ०

सोहंग-३०—‘सोहन्’।

सोहनी-आपादमें खेतमें बोधे गये बीज जब अच्छी तरहमें जम जाते हैं तब उन खेतोंमें उगी हुई धान तथा व्यर्थके पौधोंको ‘सुरपी’से काटकर फेंक दिया जाता है। इन कार्यको ‘सोहना’ कहते हैं। अतः इन समय जो गीत गाये जाते हैं वे ‘सोहनी’के नामसे प्रसिद्ध हैं। खेतमें जमे हुए धान-पातके काटनेकी प्रक्रियाको ‘निराना’ भी कहा जाता है। गोन्वामी तुलसीदासजीने ‘कृषी निरावाहि चतुर किसान’ लिखकर इसी कार्यकी ओर संकेत किया है। अतः ये लोकगीत ‘निरवाही’ भी कहे जाते हैं।

सोहनीके गीतोंकी यह विशेषता है कि प्रायः वे किसी कथाको लेकर लिखे गये हैं। अतएव इन्हें ‘लोकगाथा’की श्रेणीमें रखा जा सकता है। इन गीतोंमें कहीं तो सुगलोंके अत्याचारका वर्णन है, तो कहीं उनसे युद्ध कर किसी वीर पुरुषके द्वारा किसी अवलाके उद्धार करनेका उल्लेख पाया जाता है। कहीं सास और बहूका आश्रितिक विरोध दिखलाई पड़ता है, तो कहीं पतिके द्वारा पत्नीके आचरणपर अविश्वास। किसी किसी गीनमें सौतिया-टाहकी भी आँकी देखनेको मिलती है।

चन्द्रादेवी, कुसुमादेवी और भगवतीदेवीके अमर गीत सोहनीके गीतोंके अन्तर्गत हैं। इन देवियोंने अपने अलौकिक और्ध्व द्वारा सुगल दुराचारियोंके हाथोंसे अपने सतीत्वकी किस प्रकार रक्षा की, यह कथा इन गीतोंमें अंकित है। सोहनीकी लय बड़ी मधुर तथा चित्ताकर्षक होती है। —क० दे० उ०

मोहनी-महिवाल-पजावकी लोकप्रचलित दुःखान्त गीन-कथा। सोहनी चिनाव किनारेके एक गाँवके कुमारकी लड़की थी। उसके रूपगुणपर रीझकर महिवाल नामक राजकुमार सोहनीको प्राप्त करनेके लिए चिनावके दूसरे किनारेपर वृत्ती रमाकर बैठ गया। सोहनी प्रतिदिन पक्के घड़ेकी सहायतासे चिनाव तैरकर राजकुमार महिवालके पास जाया करती थी। एक दिन उसकी ननदने देस लिया। उसने चुपकेसे पक्का घड़ा उठाकर उसके स्थानपर मिट्टीका कच्चा घड़ा रख दिया। सोहनी प्रेमकी भावनामें डूबी हुई कच्चे घड़ेके सहारे ही चिनाव पार करने लगी। बीचमें घड़ा फूट गया और वह लहरोंमें समा गयी। ‘महिवाल’का अर्थ है मैसोंका चरवाहा। कहने हैं, मोहनीको प्राप्त करनेके

लिए राजकुमारने मैस भी चरायी थी, इसीलिए कथामें वह महिवाल हो गया। —अ० प०

मोहम्—‘वही मैं हूँ’ अर्थात् ‘मैं ब्रह्म हूँ’। वेदान्तका सिद्धान्त है कि जीव और ब्रह्म एक ही हैं, दोनोंमें कोई अन्तर नहीं है। जीव और कुछ नहीं है। इसी सिद्धान्तका प्रतिपादन करनेके लिए वेदान्ती लोग कहा करते हैं ‘मोहम्’ अर्थात् मैं वही ब्रह्म हूँ। उपनिषदोंमें भी यह बात ‘अहं ब्रह्मास्मि’ और ‘तत्त्वमसि’के रूपमें कही गयी है। इष्टयोगियोंके अनुसार दाहिने श्वासको ओहम् और बायें श्वासको मोहम् सदा प्राप्त है। ‘ओहं सोहं तनु विचारा। वकनालमें किया पमारा’ (श्रा० गू०)। —उ० अ० अ०

सोहर—जन्मोत्सवका गीत, अत्यन्त लोकप्रिय और प्रायः सभी हिन्दी जनपदोंमें प्रचलित; उपनयन और विवाहके अवसरपर भी गाया जाता है। सोहर शब्दकी व्युत्पत्ति मत्स्यके उत्तिकागृह और प्राङ्गणके सुहरसे हुई होगी। इस प्रकारके गीतोंमें इसका नाम व्यवहृत होता है—‘बाजे लागी अनैद वधइया, उठन लागे सोहर’। इसे मोहलो या सोहला भी कहते हैं—न० शोभावत-प्रा० सोहल+क, हि० सोहला। ‘सवज्ञा विलास होइ सोहिला’ (जायसी पद्यावत)। वस्तुतः यह मंगलगीत है और इसका एक नाम मंगल भी है—‘जो यह मंगल गावइ गाइ सुनावइ, सो वैकुण्ठे जाइ, सुनैया फल पावइ’। ‘रामचरितमानस’में यह नाम मिलता है—‘गावहि मंगल मजुल वानी’। हिन्दी साहित्यमें सोहरछन्द और उसके लाकिक काव्यरूपके अनेक उदाहरण मिलते हैं—‘जानकी-मंगल’, ‘पार्वती-मंगल’ (तुलसीदास), ‘अगधि-मंगल’ (कबीरदास)। —र० अ०

सौंदर्य-चेतना—सुन्दर वस्तुके सर्जन अथवा आत्मादनके नमय कलाकार और रसिकों आत्माकी विशेष अवस्थाको सौन्दर्य-चेतना (aesthetic consciousness) कहा जाता है अथवा सौन्दर्यकी अनुभूतिका नाम सौन्दर्य-चेतना है। इस चेतनाके विशेष लक्षण है—(१) आनन्द अथवा रसका अनुभव, जिसमें चमत्कार विद्यमान रहता है। (२) इसका आधार एक और सुन्दर वस्तु होती है, जिसमें गति, सन्तुलन, विन्यास आदि गुण रहते हैं, दूसरी ओर प्रेक्षककी ‘सहृदयता’, जिससे वह अन्तर्भावनाके बलसे सुन्दरको आत्मसात् करता है। (३) सुन्दर वस्तुके अनुभवके साथ ही इसमें आत्मलय अथवा आत्मानुभूति भी विद्यमान रहती है। (४) इसमें ‘सौन्दर्य-चिन्तन’ विद्यमान रहता है, ‘वस्तु’से ‘आत्मा’की ओर केन्द्रमुखी गति (सेण्ट्रीपेटल) तथा आत्माने वस्तुकी ओर केन्द्रोन्मुखी गति (सेण्ट्रीप्यूगल) रहती है। इस गतिके कारण यह समाधि-चेतनासे भिन्न होती है। (५) इस अवस्थामें मन रम-प्रवण अथवा केवल रसयिताके रूपमें रहता है, इसमें क्रिया और सकल्पका निरोध रहता है। मन केवल ‘रस-चर्चण’ करता है। (६) सकल्पात्मक वृत्तियोंके निरोधसे समाधि जैसा सुख अनुभव होता है, यद्यपि समाधि नहीं होती। —ह० ला० अ०

सौंदर्यमूलक समाज-दर्शन—कला रूपोंके तारतम्य एवं उत्कर्षापकर्षके आधारपर समाजके अध्ययनकी प्रणालीका नाम है सौन्दर्यमूलक समाज-दर्शन। इन परम्पराके

विचारकोंने एक नये सौन्दर्यवादी इतिहास-दर्शनकी उद्भावना कर डाली है, जो तत्त्वतः साम्प्रतिक चक्रवादकी ही एक शाखा प्रतीत होती है। इस परम्पराके अपेक्षाकृत अधिक महत्त्वपूर्ण व्याख्याकार लिज्जेटीके अनुसार सस्कृतिकी वास्तव्यस्थामें स्थापत्य कला, परिपक्वावस्थामें मूर्तिकला, एवं जीर्णोपस्थामें चित्रकलाका साम्राज्य होता है। अतएव यूरोपके मध्यकालमें स्थापत्य कला, नवजागरण कालमें मूर्तिकला तथा आधुनिक कालमें चित्रकलाका प्राधान्य देखनेको मिलता है। इसी प्रकार मिस्र जैसी प्राचीनतम सस्कृतियाँ स्थापत्यकलाप्रधान, यूनान और रोम जैसी परवर्ती सस्कृतियाँ मूर्तिकलाप्रधान तथा यूरोप जैसी आधुनिक सस्कृतियाँ चित्रकलाप्रधान हैं।

सौन्दर्यमूलक समाज-दर्शनके अनुसार कला एवं सस्कृतिके अन्य पक्षोंके बीच अन्योन्यसम्बन्ध है। कला सस्कृतिका वैरोमीटर (वायुमारमापक यन्त्र) है। लिज्जेटीके अनुसार स्थापत्यकलात्मक अवस्थामें सस्कृतिमें एक प्रकारकी ताजगी, सामूहिकताकी और झुकाव, कर्मठता, आदर्शवादिता, श्रद्धावादिता, धार्मिकता, कृषि, हस्तकला, आध्यात्मिकता जैसे गुणोंका प्राधान्य होता है, जब कि चित्रकलात्मक अवस्थामें पतनोन्मुखता, रमणता, व्यक्तिवादिता, इन्द्रिय-परायणता, भोगवादिता, उपयोगितावादिता, बुद्धिवादिता, वैज्ञानिकता, वाणिज्य, मशीन एवं भौतिकताका साम्राज्य होता है। मूर्तिकलात्मक अवस्थामें इन द्विविध प्रवृत्तियोंका समन्वय देखनेको मिलता है।

हीगेलके कलासिद्धान्तमें भी सौन्दर्यमूलक समाज-दर्शनका एक रूप दिखाई पड़ता है। उसके अनुसार कलाका विकास महाप्रत्यय अथवा विद्यात्माकी अभिव्यक्तिका प्रकारविशेष है। इस अभिव्यक्तिप्रक्रियाके तीन सोपान हैं—प्रतीकात्मक, क्लामिकी और रोमानी। प्रतीकात्मक अवस्थामें प्रत्यय चित्, जात्यमे अभिभूत होता है और उसे पूरा-पूरा इन्द्रियगोचर होनेका कोई मार्ग नहीं खोजता। क्लामिकी अवस्थामें प्रत्यय और जात्यमें एक प्रकारका सन्तुलन होता है, किन्तु एकका दूसरेपर आधिपत्य नहीं होता और रोमानी अवस्थामें जात्यपर प्रत्यय पूर्ण विजयी हो जाता है। प्रतीकात्मक सोपानका प्रतिनिधित्व करती है स्थापत्य कला, क्लामिकीका मूर्तिकला और रोमानीका चित्रकला, संगीत और काव्य। पौरस्त्य कला प्रतीकात्मक है, यूनान और रोमकी क्लामिकी और केवल आधुनिक यूरोपकी कला रोमानी सोपानपर है।

विक्टर शूगो अपने ग्रन्थ 'क्रामवेल'के आमुखमें कहता है कि प्रत्येक जातिका साहित्य तीन क्रमिक अवस्थाओं—प्रगीतात्मक, वीरगाथात्मक और नाटकीय—में गुजरता है और कि प्रत्येक अवस्था एक नियत युगके अनुरूप होती है।

पितरिय ए० सोरोकिनके इतिहास दर्शनमें सौन्दर्यवादी समाज दर्शनकी एक महत्त्वपूर्ण स्थान मिला है। उसके अनुसार तीन प्रकारके महामंस्थान—प्रत्यक्षवाद, परोक्षवाद और अध्यात्मवाद और तदनुसारी तीन प्रकारकी कलाएँ, व्यक्तित्व और सस्कृतियाँ होती हैं। कलागत परिवर्तन सदा सांस्कृतिक परिवर्तनके अनुगामी होते हैं। प्रत्येक प्रकारकी कलाका उद्भव, विकास, परिष्कार एवं पतन उसकी

आधारभूत सस्कृति एवं व्यक्तित्वके उद्भव, विकास, परिष्कार एवं पतनका अनुमरण करता है। —ह० ना०

सौन्दर्यानुभूति—सौन्दर्यकी अनुभूतिका सर्वाधिक विचार पाश्चात्य देशोंमें हुआ है। इसे अंग्रेजोंमें 'ऐस्थेटिक एक्सपीरिएन्स' कहते हैं। सुन्दर क्या है, इस सम्बन्धमें विभिन्न मत हैं। कोई सम्मात्रा, सुव्यवस्था, विविधता, एकरूपता, औचित्य, जटिलता, सगति, प्रमाणवद्धता, व्यञ्जना, स्पष्टता, मसृणता कोमलता या वर्णप्रदीप्तिमेंसे किसीको सुन्दरताका कारण बताता है, कोई सुन्दरको वस्तुनिष्ठ और कोई व्यक्तिनिष्ठ मानता है, कोई उसे नैतिकता और मंगलसे सम्बन्धित मानता है तथा कोई उपयोगितामें ही सौन्दर्य मानता है। इटलीके दार्शनिक वेनेट्रेतो क्रोचे अन्वीक्षामूलक मामान्यावलम्बी ज्ञानके विरुद्ध स्वतन्त्रात्मक अनुभूति या 'इण्टूइशन'की ही सौन्दर्यका मूल स्रोत मानकर अभिव्यक्तिमात्रकी पूर्ण एवं सुन्दर मानते हैं और विषयवस्तुको गौण या प्रायः महत्त्वहीन घोषित करते हैं। जेफ्रे, एलीसन तथा वेनने साहचर्य एवं प्रयोगमें ही सौन्दर्यकी प्रतिष्ठा स्वीकार की है। प्लेटो, प्लाटीनम, डालसाय, रस्किन, बर्क, जेफ्ट्सवरी, श्लेगेल तथा काण्ट ईश्वरीय मंगलकर्ता, नैतिक तथा विशुद्धिकारक शक्ति या वस्तुमें ही सौन्दर्य मानते हैं और उसे अलौकिक स्वीकार करते हैं। इस सौन्दर्यकी आनन्दमय अनुभूति को ही सौन्दर्यानुभूति कहते हैं। इसका सम्बन्ध विशेषतः कलामें माना गया था, किन्तु यूरोपियोंने काव्यको भी कला मानकर उसमें भी रसानुभूतिके स्थानपर सौन्दर्यानुभूतिका विचार किया है। इसी आधारपर हीगेलने मूर्ति-अमूर्त उपकरणोंका सहारा लेकर काव्यको अमूर्त कला माना है और उसे अन्य कलाओंसे श्रेष्ठ घोषित किया है। 'प्रसाद'ने भारतीय दृष्टिमें यह बताते हुए कि रूप ग्रहण करनेकी शक्ति आँखोंमें है और गृहीत रूपको धारणा हृदय ही कर सकता है, मूर्त अमूर्तके भेदको न्यर्थ बताया है। उनका कथन है कि चाक्षुष प्रत्यक्षसे इतर जो वायु और आन्तरिक्ष अमूर्त रूप हैं, उनका भी रूपानुभव हृदय ही करता है। अतः इस प्रकारका भेद निरर्थक है। यद्यपि पण्डितराज जगन्नाथने रससे रमणीयताका पार्यवयव स्थापित करते हुए बताया था कि ऐसे भी काव्य होते हैं जहाँ रम तो नहीं होता, तथापि वे अच्छे लगते हैं। ऐसे स्थलपर रमणीयताको ही स्वीकार किया जा सकता है, और इसके आधारपर काव्यका लक्षण 'रमणीयार्थप्रतिपादक शब्द काव्यम्' होना चाहिये, जो 'रसात्मक वाक्य काव्यम्' या इसी प्रकारके अन्य लक्षणोंमें अधिक व्यापक सिद्ध होगा। रमणीयतासे उनका तात्पर्य ऐसे चमत्कारसे है, जो काव्यपाठके समय हमारे हृदयमें विशेषोंके पुनः पुनः अनुसन्धानकी भावना जगाता है। इसी भावको मानो 'क्षण क्षणे यन्नवतामुपैति तदेव रूप रमणीयताया' पक्तिके द्वारा व्यक्त कर दिया गया है। सौन्दर्यकी अनुभूति बड़ी चमत्कारक होती है, जो आनन्ददायिनी होती है। आचार्य शुक्लने चमत्कारको तुच्छ मानकर रमकी पुनः प्रतिष्ठा तो की और क्रोचेके अभिव्यजनाववादको भारतीय वक्तोक्तिवादका विन्यायती उत्थान माना, किन्तु वस्तुके दर्शन करनेपर होनेवाली हमारी अन्तः

नत्ताकी तदाकारपरिणतिको सौन्दर्यानुभूति मानकर (चि० म० पृ० २०८-२०९) उसे भारतीय रसानुभूतिने ही नन्वन्न मान लिया है। वस्तुतः कोचे आदिने मनमें गृहीता या सामाजिकता पक्ष दृष्ट गथा है, अतः सुन्दरके द्वारा रसानुभूतिकी बराबरी नहीं की जा सकती। भारतीय पक्षकी रमणीयताके अन्तर्गत ग्रहीताका भी विचार करता है और इस प्रकार सौन्दर्यवादने पृथक् स्थिति रखता है। भारतीय पक्षके अनुसार सुन्दरका मन्वन् केवल कलासे माना जा सकता है, जो काव्यमे सर्वथा पृथक् मानी जाती है। सौन्दर्यानुभूतिमें हमें सुग्ध करनेकी शक्ति अवश्य है, परन्तु उसका हृदयपर स्थायी प्रभाव नहीं पड़ता। —आ० प्र० टी०

**सौन्दर्यानुभूतिसूचक आलोचना-प्रणाली—अंत्रेजो, ऐर्येडिक।** हिन्दी, सौष्टववादी, स्वच्छन्दतावादी।

ईसाकी चौथी शताब्दी पूर्वमे ही ग्रीकानमें इसकी नींव पड़ी, किन्तु १८वीं शताब्दीमें जर्मन तत्त्ववेत्ता अलेक्जेंडर वामगार्टनने इसका पहली बार साहित्य या कलाके मन्वन्ध-में स्पष्ट नामोल्लेख किया। इसके अन्तर्गत कल्पना तथा काव्य एवं कलागत अनुभूतिमय सौन्दर्यता विचार किया जाता है। अभिव्यज्जनावाद, कला कलाके लिए तथा प्रभाववाद, इन तीनों सिद्धान्तोंका इसमें सम्मिश्रण हो गया है। शास्त्रीय तत्त्वोंके विवेचनकी अपेक्षा पाठकके हृदयको प्रभावित करनेवाले तत्त्वोंका विवेचन, सूक्ष्म अन्तर्निहित सौन्दर्य और सौष्टवको आँकनेका प्रयत्न करना और काव्यके आन्वन्तर तत्त्वका अनुभूतिमय चित्र उपस्थित करना ही इस आलोचना प्रणालीका उद्देश्य होता है। ऐसा करके यह आलोचक कवि-हृदयके नमीप पहुँचना है, क्योंकि काव्य-कृतिमें कविने भाव, मनोवेग, विचार और कल्पना ही अभिव्यक्त होती है। भारतीय सौष्टववादी आलोचक जहाँ अनुभूतियोंकी व्यञ्जना तथा रागात्मकता या भावोंकी गूढ़तापर ध्यान देता है, वहाँ उसके साथ शैलीकी लाक्षणिकता तथा प्राजलतापर भी विचार करता है। अनुभूति तथा अभिव्यक्ति, दोनोंका मन्वन्वय उसे प्रिय है। सौन्दर्यवादी आलोचक शिव तथा सत्यमे निरपेक्ष सुन्दर तथा आनन्दको ही काव्यका लक्ष्य मानते हैं किन्तु भारतीय आलोचक उसे निरपेक्ष स्वीकार नहीं करता। ये आलोचक काव्यको कवि-हृदयका सहज उन्मेष मानकर कविमें केवल शक्तिको ही स्वीकार करने हुए अभ्यास और निपुणताकी अनावश्यक मानते हैं।

हिन्दीमें इस प्रकारकी आलोचना छायावादी कवि तथा आलोचकोंके बीच मान्य हुई और 'प्रमाद', पन्न, 'निराला', इलाचन्द्र जोशी तथा नन्दद्वारे वाजपेयी इसके विशेष समर्थक रहे। बंगलामें रवीन्द्रनाथ ठाकुर इसे स्वीकार करके चले। —आ० प्र० टी०

**स्कंध-दे०—'जगतानुबोध'।**

**स्केटिमिउस-दे०—'सशयवाद'।**

**स्टालिनवाद-स्टालिन चिरन्तन क्रान्तिके पक्षन नहीं था।** उसका विचार था कि सोवियत मन्वन्तो पहले सुदृढ बनावा जाय। इसीलिए वह उस निष्कर्षपर पहुँचा कि पूँजीवादी मन्यता और मान्यवादी मन्यता, दोनों नाय-

साय रह सकती है। पूँजीवादी मन्यताका विनाश ऐतिहासिक शक्तियों स्वयं कर देंगी। इसी सिद्धान्तको स्टालिनवाद कहते हैं। —रा० कृ० त्रि०

**स्तम्भ-दे०—'नात्त्विक अनुभाव' पहला।**

**स्तुतिगीत-स्तोत्रका लोप्रगीतात्मक रूप स्तुतिगीत है।** वैदिक साहित्य स्तुति परक है और प्रत्येक प्रधान देवताकी स्तुतियाँ हैं। स्तोत्रमें जहा आराध्यविशेषकी प्रशंसा और विरुद्धावलियाँ रहती हैं वहा स्तुतिगीतमें इनके अतिरिक्त सामान्य आराध्यकी उनीयता, ईर्ष्य और हीनताके प्रदर्शन द्वारा विशेष अनुकम्पाके लिए प्रार्थना रहती है। मध्यकालमें स्तोत्रका यह नव्य विकास सामाजिक-राजनीतिक कारणोंके द्वारा हुआ। विद्यापति-रचित 'नाचारी' शिवोपामना-परक गीतियोंका ही रूप है। नगुणर्न इस प्रकारका स्तुतियाँ विशेष रूपसे मिलती हैं। उर और तुलसीकी रचनाओंमें ऐसे अनेक पद आये हैं। आधुनिक कालके प्रारम्भमें स्तुतिगीतने नवीन रूप धारण किया क्योंकि कवियोंने भगवान्ने देशोद्धारकी प्रार्थना प्रारम्भ की। श्रीधर पाठक और 'कविरत्न' सत्यनारायणने हिन्दी कविताको यह मोट दिया। आराधनागीत और स्तुतिगीतमें यह अन्तर है कि आराधनागीतमें आराध्यके रूप, गुण और ऐश्वर्यका विस्तृत वर्णन रहता है, आत्मईर्ष्यका विवरण प्रायः नहीं होता। स्तुतिगीतमें प्रसुके रूप, गुण और ऐश्वर्यके नाथ हृत्वि और कर्तृत्वका नवित्तर वर्णन और आत्मईर्ष्य-कथन रहता है इस प्रकार आराध्यको कल्याण-द्रवित करनेकी चेष्टा रहती है। अर्चनागीत और आराधनागीतमें भाव और विवरणका अन्तर होता है। अर्चनागीतमें भाव-भक्ति मूलक आवेशका चित्रण अधिकाधिक होता है और आराधनागीतमें आराध्यकी महिमाका विस्तार। अर्चना हृदयकी एकाग्रता सूचित करती है और आराधनागीत विशेष आराध्यकी आराधनाका हेतु उपस्थित करता है। प्रार्थनागीत सामान्य पारिभाषिक शब्द हैं, जिसमें इस कोटिके गीतोंका समावेश सम्भव है। इस कोटिके गीतोंमें सर्वाधिक लोकप्रसिद्ध रूप है भजन। पद-शैलीमें रचित भजन गेय और आन्तरिकता व्यक्त करनेवाले होते हैं। आराध्यके प्रति अनन्य निष्ठा और पुनरुत्तिकी सीमातक पहुँचनेवाले भाव और रूप रहते हैं। प्रभातकालमें गाये जानेवाले विशेष पद प्रभातीकी सजा रखते हैं। प्रभाती जागरणकालका गीत है, अतः इसमें आत्माके जागरण और उद्बोधनके सुन्देश रहते हैं। इस कोटिके उन गीतोंको भी सम्मिलित किया जायगा, जिनमें आराध्यके बाल-रूपको जगानेका उपक्रम रहता है। सुन्दरसका 'जागिये ब्रजराज कुँवर पट्टी वन बोले' इसी कोटिका गीत है। आत्मोद्बोधक गीतोंमें सुन्तोके गीत हैं, कबीरका 'इहि नन राम जपहु रे प्रानी, वृझी अकथ कहाणी, हरि कर भाव होइजा उपरि, जाग्रत नैन विहोणी।' द्रष्टव्य है। —रा० खे० पा०

**स्तोत्र-यह 'स्तु' वातुने बना शब्द है।** स्तोत्रके लिए कहा गया है—'प्रतिगीतमन्त्रसाव्य स्तोत्रम्।' किसी देवताका छन्दोबद्ध स्वरूपकथन या गुणकीर्तन अथवा स्तवन स्तोत्र कहलाता है। स्तोत्रके चार भेद हैं—द्रव्यस्तोत्र, कर्मस्तोत्र, विधिस्तोत्र और अभिजनस्तोत्र। क्रमशः स्तवन-

मूलक मन्त्र आये हैं और इसके भी स्पष्ट संकेत हैं कि समवेत रूपमें इन ऋचाओंका गान होता था। ऋग्वेद (१ अष्टक, १ मण्डल, २ अध्याय, २ अनुवाक, ५ मृक्त)में लिखा है कि 'हे स्तुतिकर्ता मखा लोग, शीघ्र आओ और बैठो तथा इन्द्रको लक्ष्य कर गाओ' (आत्वेता निपदितेन्द्रमभिप्रगायत। सरवाय स्तोमवाहस)। स्तोत्रको यहा स्तोम कहा गया है। सायणाचार्यने स्तोमका अर्थ 'साममन्त्र किया है, अतः इसके मगीतात्मक और गेय होनेमें किसी प्रकारकी शका नहीं। प्रगीत ऋचाओंकी मशा हुई स्तोत्र और इन स्तोत्रिया ऋचाओंके स्तवनकर्ता हुए 'उद्गाता'। 'बृहदारण्य-कोपनिषद्'की टीकामें कहा गया है—'स्तोत्रिया नाम ऋक्साम समुदाय', अर्थात् ऋक्साम समुदायकी ऋचाओंका नाम स्तोत्रिया है। इसके तीन भेद होते हैं—पुरोनुवय, याज्या और शस्या। सामवेदके ऋत्विजोंमें उद्गाता (५. १. २९)का उल्लेख आया है और उसके सहायकोंको प्रतिहर्ता कहा गया है। प्रारम्भमें स्तवन, गुणकीर्तन, रूपकथन और प्रशंसात्मक वर्णनकी प्रधानता थी। उत्तरकालमें स्तुत्य देवताके विरोधियोंकी निन्दा द्वारा भी स्तुति की जाने लगी (अन्यनिन्दान्प्रस्तुतये)। मन्त्रोंमें स्तोत्र नामकी कई रचनाएँ अधिक प्रसिद्ध हैं—'शिवमहिम्नस्तोत्र', 'काली-सहस्रनामस्तोत्र', 'श्यामास्तोत्र', 'दुर्गादिनामस्तोत्र'। 'शिव-महिम्नस्तोत्र'के रचयिता पुष्पदन्ताचार्य हैं, जिनका समय दशवीं शताब्दीके पूर्व है। इस स्तोत्रकी प्रसिद्ध पंक्ति है—'अमितगिरिसम स्यात् कज्जल सिन्धुपात्रे।' शंकराचार्य का 'भजगोविन्दम्' सर्वाधिक प्रसिद्ध है। गुरुगोविन्द सिंहने 'दुर्गासप्तशती'के अनुवादमें दुर्गास्तोत्रका हिन्दी अनुवाद उपस्थित किया था। 'चण्डीकी वार' चण्डीस्तोत्रका स्वतन्त्र रूपान्तर है। इस पद्धतिपर भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने सवोत्तम स्तोत्र, 'प्रातःसरणस्तोत्र', 'श्रीसीता-वल्लभस्तोत्र'की रचना की थी। इस कोटिकी रचनाओंमें चौधरी बदरीनारायण उपाध्याय 'प्रेमघन'का 'युगलमंगल-स्तोत्र' अधिक प्रसिद्धि प्राप्त कर चुका है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्रने स्तोत्रके एक नये रूपका प्रवर्तन किया और वह है 'व्यंग्यस्तोत्र', जिसमें परिहासमूलक अथवा व्यंग्यात्मक रचनाएँ हुईं। 'श्रीवैश्यास्तवनराज', 'स्त्री-सेवापद्धति', 'मदिरास्तवराज', 'ककरस्तोत्र' और 'अंगरेजस्तोत्र' शीर्षक रचनाएँ 'स्तोत्रचरित्र'के नामसे खट्गविलास प्रेम, बाँकीपुर-से सन् १८८२ ई०में प्रकाशित हुई थीं। 'अंगरेजस्तोत्र'के कुछ अंश हैं—'चुगी और पुलिस तुम्हारी दोनों भुजा हैं, अमले तुम्हारे नख हैं। अन्धेरे तुम्हारा पृष्ठ है और आमदनी तुम्हारा हृदय है, अतएव हे अंगरेज— हम तुमको प्रणाम करते हैं। खाना तुम्हारा पेट है, लालच तुम्हारी बुद्धि है, सेना तुम्हारा चरण है, खिताब तुम्हारा प्रसाद है, अतएव हे विराट रूप अंगरेज, हम तुमको प्रणाम करते हैं।' —रा० खे० पा०

**स्थापक**—जब पूर्ववर्गमें मंगलाचरणादिका विधान कर लेने पर मन्त्रसे सूत्रधार लौट जाता है, तो उसीकी-भी वैष्णव वेश-भूषणमें कोई दूसरा नट नाटकदि कथा वस्तुके काव्यार्थकी स्थापना या सूचना करता है। यह नट काव्यार्थकी सूचना या स्थापना करनेके कारण ही स्थापक कहा जाता है। वह

काव्यार्थकी यह स्थापना वस्तु सूचना, बीज-सूचना, मुद्रा-सूचना या पात्र सूचनाके द्वारा करता है। 'उदात्तराघव'में वस्तु-सूचना, 'रतावली नाटिका'में बीज सूचना, 'अभिज्ञान-शाकुन्तल'में पात्र-सूचना तथा एक अज्ञात नाटकमें मुद्रा-सूचनाके प्रयोग प्राप्य हैं। इस भाँति स्थापककी स्थापना पात्र-स्थापना (पात्र सूचना) है।

स्थापकके लिए शास्त्रीय निर्देश है कि वह काव्यार्थके सूत्रक मधुर श्लोकोसे प्रेक्षकोंको प्रसन्न करे और किसी ऋतुका वर्णन कर भारती वृत्तिका उपयोग करे। इसके अतिरिक्त मन्त्रपर आनेके समयके लिए उसे आदेश है कि वह कथा-वस्तुके अनुरूप ही वेश-भूषण बनाकर प्रवेश करे। यदि वस्तु देवता सम्बन्धिनी है तो वह दिव्य रूपमें प्रवेश करे, यदि मर्त्य सम्बन्धिनी है तो वह नट मर्त्य रूपमें आये, यदि वह दिव्यादिव्य है तो वह दिव्य या मर्त्य किसी भी रूपमें आये। प्रवेशके उपरान्त रूपककी कथा-वस्तु, बीज, अर्थ-प्रकृति तथा प्रमुख पात्रकी सूचना भी दे।

प्राचीन कालके नाटकोंमें जहाँ स्थापक होता था वहाँ सूत्रधार कुछ भगलशोक तथा गीत गाकर ही प्रस्थान कर जाता था और नाटक, नाटकार्य, नाटककारका परिचय स्थापक ही देता था। कालान्तरमें नाटकसे स्थापकका लोप हो गया और सूत्रधार ही उसका कार्य भी करने लगा। स्थापकका सम्बन्ध कठपुतलियोंकी व्यवस्थित करने या सजानेवाले व्यक्तिमें भी माना गया है। —वि० रा०

**स्थायी भाव**—काव्यचित्रित शृंगारादि रसोंके मूलभूत कारण 'स्थायी भाव' है। 'अमरकोश'में मनके विकारको 'भाव' कहा गया है—'विकारो मानसो भाव।' संस्कृतके साहित्य-शास्त्रियोंने भावकी पृथक् स्वतन्त्र व्याख्या नहीं की है, अपितु रसव्यजानाके सन्दर्भमें ही उसकी चर्चा हुई है। 'नाट्यशास्त्र'के सप्तम अध्यायमें कहा गया है कि 'भाव'का अर्थ 'व्याप्ति' होता है और भाव इसलिए 'भाव' कहलाते हैं कि वचन, अगमगी एवं 'सात्त्विकों' (स्तम्भ, स्वेद, रोमाच इत्यादि)के अभिनयके द्वारा वे काव्यार्थकी भावना कराते हैं, अर्थात् कविके प्रतिपाद्य अभीष्टको सामाजिक (पाठक या श्रोता या नाटकका प्रेक्षक)के अन्तर्मुखमें व्याप्त कर देते हैं—'वाग-सत्त्वोपेतान् काव्यार्थान् भावयन्तीति भावा', यहाँ भरतने भावको 'कारण' अथवा 'साधन' माना है, अर्थात् कवि अपनी रचनाको सामाजिकके आस्वादनकी वस्तु तभी बना सकता है, जब वह भावगर्भित हो, भावकी अनुपस्थितिमें कवि एवं सामाजिकके बीच कोई मानसिक किंवा अन्त-कर्णीय सम्बन्ध स्थापित नहीं हो सकता। लेकिन, भाव स्वयं क्या वस्तु है, इसकी व्याख्या भरतने नहीं की है।

'रमतरंगिणी'में भानुदत्तने कुछ अधिक स्पष्ट ढंगसे भावकी परिभाषा दी है—'रमानुकूलो विकारो भाव। विकारो अन्यथाभाव।' अर्थात् रसके अनुकूल मनका विकार 'भाव' है तथा अज्ञायमान वस्तुका ज्ञायमान होना ही विकार है। (रसतरंगिणीकी जीवनाथ-विरचित भाषा टीका पृष्ठ ७) अतएव, इस कथनके अनुसार जिस वस्तुका ज्ञान रसोन्मीलनमें समर्थ होगा, वह वस्तु भाव कहलायेगी। यहाँ भी भावकी वैसा मनोविकार माना गया है, जिसका चेतनामें स्फुरण होनेसे रसरूपमें आस्वादन हो सके। हिन्दीके आचार्य

केशवदामने 'रमिकप्रिया'म भावका लक्षण यह बतलाया है कि जब सुग, नेत्र तथा वचनों द्वारा 'मनवी वात' प्रकट होती है, तब सुगविगण उसे 'भाव' कहते हैं। इस कथनमें भरतकी शब्दावलीका अनुकरण होते हुए भी एक अधिक स्पष्ट तथ्य व्यक्त किया गया है कि भाव 'मनवी वात' है तथा वचन, सुगके रग और नयनमणीके द्वारा उसकी अभिव्यक्ति होती है। भानुदत्तने अग्रायमान होनेकी जो-जो बातें कही हैं, उसे केशवदामने अधिक स्पष्ट एवं प्रत्यक्ष ढंगसे व्यक्त किया है।

भरत मुनिने 'नाट्यशास्त्र'म भावोंकी सग्या उनचास गिनार्यो है, निम्नमें तनीन 'संचारी' या 'व्यभिचारी', आठ 'मात्त्विक' तथा जेप आठ 'स्थायी भाव' बताये गये हैं—'रतिहासश्च शोकश्च क्रोधोत्साहौ भय तथा। जुगुप्सा विमयश्चेति स्थायिभावा प्रकाशिताः।' (६ १७)। भरतका कथन है कि ये भाव ही विभावों एवं अनुभावोंके न्योगसे काव्य अथवा नाटकमें रसका अभिर्भाव करते हैं, क्योंकि इनमें 'सामान्यत्व'का गुण वर्तमान होता है—'सम्यक् सामान्य-गुणयोगेन रसो निष्पद्यते।' लेकिन इसी प्रसंगमें भरतने बताया है कि वान्तव में स्थायी भाव ही रसके उपादान कारण हैं। वे कहते हैं कि जिस प्रकार अनेक परिजनों, परिचारकों द्वारा घिरे रहनेपर भी राजा ही राजा कहलाता है, उसी प्रकार विभावों, अनुभावों एवं नचारियों-ने नयुक्त होनेपर भी, स्थायी भाव ही रसत्वको प्राप्त होते हैं। भरतने अन्य भावोंकी तुलनामें 'स्थायी भावोंकी श्रेष्ठता प्रतिपन्न की है। उनका कथन है कि जैसे न.मान्य मनुष्योंने 'नरेन्द्र' श्रेष्ठ है तथा शिष्योंने 'गुरु' श्रेष्ठ है, वैसे ही स्थायी भाव अन्य भावोंकी अपेक्षा अधिक शक्ति एवं गुन्त्व रखते हैं। भरतके अनुसार स्थायी भाव ही उचित परिस्थितियोंमें इस रूपमें परिणत होते हैं। जब अतिशयनापूर्वक उनका उद्रेक सामाजिकके अन्तःकरणमें हो जाता है जिसकी चर्चणामें वह निमग्न हो उठता है, तब स्थायी भाव रस कहलाने लगते हैं। मम्मटाचार्यने भी यही बात कही है—'विभावा अनुभावास्तव कथ्यन्ते व्यभिचारिणः। व्यक्तं न तैर्विभावार्थे स्थायी भावो रस स्मृतः।' (का० प्र० ४ ०८)।

अन्य आचार्योंने भी स्थायी भावके श्रेष्ठत्व एवं व्यापकत्वका व्याख्यान किया है। धनञ्जय कहते हैं—जो भाव विरोधी एवं अविरोधी भावोंने विच्छिन्न नहीं होता, अपितु विपरीत भावोंको अपनेमें शीघ्र मिला लेता है, उसका नाम स्थायी है। उसकी स्थिति लवणकाक्रे समान है, जो प्राप्त सभी वस्तुओंको लवण बना देता है—'विन्दैरविन्दैर्वा भावैर्विच्छिद्यते न यः। आत्मभाव नयत्यन्यान् स स्थायी लवणाकारः।' (३०६० ४ ३४)। विश्वनाथ कहते हैं—अविन्द्य या विन्द्य भाव जिने छिपा न सके, वह आस्वादका मूलभूत भाव स्थायी है—'अविन्द्या विन्द्या वा यः तिरोधातुनक्षमा। आस्वादानुरक्तोऽसौ भावः स्थायीति सन्मतः।' (सा० द० ४ २७४)। पण्डितराज जगन्नाथका कथन कुछ अधिक स्पष्टता लिये हुए स्थायी भावकी महिमा विस्तार करता है—जिस भावका स्वरूप सजातीय एवं विजातीय भावोंने तिरस्कृत न हो सके और जबतक

रसका आस्वादन हो तबतक जो वर्तमान रहे, वह स्थायी भाव कहलाता है—'मजातीयविजातीयैरतिरस्कृतमूर्तिमन्। यावदस्य वनमानः स्थायिभावः उदाहृतः।' (हिन्दी २० ग० १ ग० ८६)। पण्डितराजने अपनी परिभाषामें स्थायी मझाका यह आधार निश्चित किया है कि 'काव्य अथवा नाटकके अनुशीलन अथवा प्रेक्षणकी अवधिमें सामाजिकका चित्त, अनेक अवान्तर प्रसंगोंके बीच भी उस मूलगत भावकी प्रतीतिमें ही चमत्कृत होता रहता है। रामचन्द्र शुद्धने भी मस्कृतके आचार्यों द्वारा निरूपित स्थायी भावके इसी प्रकारके 'स्थायित्व'का सामान्यतया अनुमोदन किया है। (२० मा० ग० १७२)।

ऊपर स्थायी भावका जो वर्णन किया गया है, उससे उनकी विविध विशेषताएँ लक्षित होती हैं—(१) आस्वा-द्य-व-स्थायी भावमें आस्वादनीयता अवश्य होती चाहिये। भरतने रसको 'चर्चमाण', आस्वादिन होनेके योग्य कहा है। नटका कथन है कि रसका मूल कारण 'रसन' अर्थात् आस्वादन ही है। इस आस्वादनमें महत्त्व सामाजिक स्थायी भावोंका ही आस्वाद लेते और आनन्द प्राप्त करते हैं—'आस्वादयन्ति नुमनन प्रेक्षका हर्षादींश्च गच्छन्ति' (ना० शा०)। मम्मटने स्थायी भावके चर्चणकी अभिव्यक्ति द्वारा प्रतिपन्न विलक्षणताका यों निदर्श किया है—'इसका आस्वाद प्रपानक रसकी तरह होता है। ऐसा जान पड़ता है कि नानो नामने हाँ प्रस्फुरित हो रहा है, हृदयके भीतर पैठा जा रहा है, शरीरके सभी भागोंमें उन्मिलित-ना हो रहा है। जेप सभी विषयोंको मुलाकर ग्रहण शानानन्द महश अनुपम सुखका अनुभव कराकर अलौकिक चमत्कारका जनक होता है। (का० प्र० ४)। प्रतापादितने 'काव्यविलाम'में मम्मटके समान स्थायी भावके आस्वाद्यत्वका ही कथन किया है—'हृदं कथ्यते उठन जहँ आनंद अंकुर जोय याई कहियन सोन' अथवा 'माला मधि ज्यों सूत्र त्यों, विमावाडिमें आनि। आदि अन्त रस नाहि धिर, याई भाव वसति।' (२० २०)।

अतएव स्पष्ट है कि आचार्योंने स्थायी भावोंकी आस्वाद नीयतापर विशेष बल दिया है। रति, हास, शोक इत्यादि जिन्हें 'स्थायी'की मझा प्राप्त हुई है, व्यावहारिक जीवनमें भी जब उनका अतिशयतापूर्ण उद्रेक होता है, तब वे मनुष्यको आत्मविभोर करते देखे जाते हैं। काव्यमें तो इनकी रसनीयता और भी प्रकट हो जाती है। मानव अन्तःकरणमें नग्न हो-वाले असंख्य भावोंमेंसे उन्हींको 'स्थायी'की पट्टी मिली है, जो मनुष्यकी चेतनामें इतनी सान्द्रताके साथ व्याप्त हो जाते हैं कि वह उनके प्रतीति कालमें आत्म विस्मृत भा होना दिखाई देता है। इस आस्वाद्यत्वको 'रसनीयता' तथा 'अनुरजकता' भी कहा गया है।

२ उत्कटत्व—स्थायी भावकी दूसरी प्रमुख विशेषता है उसका उत्कटत्व। इससे अभिप्राय है कि स्थायी भावको उत्कट अर्थात् प्रबल एवं सशक्त होना चाहिये क्योंकि तभी मनपर उसका गहरा प्रभाव पड़ सकता है। ऊपर जो विरोधी एवं अविरोधी, मजातीय एवं विजातीय भावोंने उसके तिरोभूत अथवा निरस्कृत न होनेका उल्लेख किया गया है, उसका अभिप्राय यही है कि स्थायी भाव संपूर्ण परिस्थितियोंमें



अपने अस्तित्वकी रक्षा करनेमें समर्थ होता है तथा अन्य आनुपागिक भावों अथवा तत्त्वोंकी प्रतीतिको दवाकर स्वयं प्रमाताको पूर्णतः अभिभावित कर लेता है। सजातीय भावोंसे विच्छिन्न न होनेका उदाहरण 'वृहत्कथा' में नरवाहनदत्तके मदनमंचुकाके प्रति अनुरागके चित्रणमें उपलब्ध होता है। यद्यपि उसमें अनेक नायिकाओंके प्रेमका भी वर्णन प्राप्त है, तथापि इन अवान्तर प्रेमप्रसंगोंके कारण मदनमंचुकाके प्रति नरवाहनदत्तके अनुरागका विच्छेद नहीं होने पाया है। इसी प्रकार विजातीय भावोंमें स्थायी भावके तिरस्कृत न होनेका उदाहरण 'मालतीमाधव' में प्राप्त है, जहाँ श्मशानाकमें चोभत्स रसके द्वारा मालती-विषयक अनुरागका तिरस्कार नहीं हुआ है। माधवका यह कथन द्रष्टव्य है, 'मेरे अन्त-करणमें पूर्व अनुभवके आधारपर जिस स्तस्कारका प्रादुर्भाव हुआ है, उसके निरन्तर जागरूक रखनेसे जिसका विस्तार हो गया है तथा अन्य प्रकारके प्रत्ययोंसे जिसका प्रवाह रोका नहीं जा सकता, प्रियतमाके स्मरणरूप उस प्रत्ययकी उत्पत्तिका विस्तार वृत्तिमारूपसे मेरे चैतन्यको मालतीमय बना रहा है। वैसे ही, 'बुद्धचरित' तथा 'मौन्दरनन्द' में यद्यपि कई स्थानोंपर शृंगारके सरस चित्र हैं, तथापि पाठकोंको इसकी रचमात्र भ्रान्ति नहीं होती कि कवि अश्वघोषके काव्यका लक्ष्य 'रतये' नहीं, 'व्युपशान्तये' है—'इत्येषा व्युपशान्तये न रतये मोक्षार्थगर्भा कृति।' (मौन्दरनन्द १८ ६३)।

३ सर्वजनसुलभत्व—स्थायी भावोंकी तीसरी महत्त्वमयी विशेषता है उनका सर्वजनसुलभ होना, भरतकी अभ्युक्ति कि 'सामान्यगुण'के कारण ही भाव रसोद्रेक कराते हैं, पहले उद्धृत की जा चुकी है। अभिनवगुप्तका कथन है कि कोई भी मनुष्य वासना शून्य नहीं होता—'न ऐतच्चित्त-वृत्तिवासनाशून्य कश्चित् प्राणी भवति।' कहनेका अभिप्राय है कि रति, हास इत्यादि भाव ऐसे हैं, जो मस्कार-रूपमें सभी मनुष्योंमें वर्तमान रहते हैं, अर्थात् वे सर्वजनसुलभ हैं। रामचन्द्र शुक्लने भी 'कविता क्या है' शीर्षक निबन्धमें 'लोकसामान्य-भावभूमि'पर बल दिया है। साधारणीकरणकी सम्पूर्ण कल्पना स्थायी भावोंकी सर्वजनीनतापर भी आधारित है। अरस्तू इत्यादि पाश्चात्य आचार्योंने भी काव्यमें सार्वलौकिकता तत्त्व (जुनिवर्सलिटी)-को महत्त्व दिया है।

स्थायी भावोंकी उपर्युद्धिखित तीन विशेषताएँ ही ऐसी हैं जो उनकी प्रकृतिसे निष्पन्न होती हैं, लेकिन काव्यमें चित्रित उनके स्वरूपकी उपादेयतापर विचार कर आचार्योंने उनमें अन्य दो गुण भी आरोपित कर दिये हैं। वे हैं पुरुषार्थोपयोगिता और उचितविषयनिष्ठत्व या औचित्य। ४ पुरुषार्थोपयोगिता—लगभग सभी आचार्योंने यह माना है कि काव्यका प्रयोजन धर्म, अर्थ, काम एवं मोक्षकी, जिन्हें चार पुरुषार्थ कहा गया है, उपलब्धि है। अतएव धार्मिक भावनासे प्रभावित होनेके कारण काव्यके उपजीव्य स्थायी भाव पुरुषार्थोंकी साधनामें उपयोगी समझे गये हैं। अभिनवगुप्तने भी स्थायियोंकी पुरुषार्थोपयोगिताका उल्लेख किया है—'स्थायिभाव एव तथा चर्वणापात्रमात्रपुरुषार्थ-निष्ठा काश्चित्सविद् इति।' यद्यपि व्यावहारिक अथवा मनोवैज्ञानिक दृष्टिसे भी रति, क्रोध प्रभृति भावोंकी उप-

योगिता उपपन्न की जा सकती है, तथापि काव्यकी रसवादी विवेचनामें यह अस्पृहणीय प्रतीत होता है।

५ उचितविषयनिष्ठत्व या औचित्य—काव्यमें भावोंकी स्थिति उचित विषय अथवा आलम्बनमें होनी चाहिये। यही स्थायी भावोंका औचित्य कहा गया है। वास्तवमें भावोंको तीव्र रूपमें आस्वाद्य बनानेके लिए उचित विषयका ग्रहण आवश्यक है—'स्थायिनस्तु रसीभाव औचित्या-दुच्चते।' कुरूप स्त्रीको रूपवती-सी चित्रित करना अथवा किसी दुःशील व्यक्तिके प्रति करुणा अथवा महानुभूति इत्यादिका मन्त्र करना औचित्यका हाम अथवा हनन होगा। क्षेमेन्द्रने तो औचित्यको 'काव्यका स्थिर जीवन' ही बताया है। रसभास एव भावाभास औचित्यके तिरस्कारसे ही उत्पन्न होते हैं।

यहाँ यह स्मरण रखना आवश्यक है कि स्थायी भावोंमें उपर्युक्त गुणोंका एक साथ समाहार वाछनीय है, क्योंकि तभी वे काव्यमें चित्रित होकर महदयसंवेद्य हो सकते हैं। उदाहरणार्थ, 'लोभ' एक अत्यन्त उत्कट भाव है, लेकिन वह आस्वाद्यनीय नहीं है, इसलिए उसे स्थायी भावोंमें सन्निविष्ट नहीं किया गया है। ऐसे ही संचारी भाव भी सर्वजनसुलभ हैं, क्योंकि वे भी मनुष्यमें वामनारूपमें स्थित हैं, किन्तु उनमें उत्कटत्व नहीं है, क्योंकि, जेमा कि पण्डित-राजने कहा है, वे काव्यादिकमें अन्ततः 'वार-वार' अभिव्यक्त नहीं होते, अतएव वे व्यभिचारी ही कहे गये हैं।

उपर्युक्त कसौटीपर कमकर आचार्योंने सर्वसम्मतिते रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा, विस्मय तथा शम या निर्वेद ये नौ स्थायी भाव स्वीकृत किये हैं। भरतने पहले निर्वेदको स्थायी भावोंमें सन्निविष्ट नहीं किया, क्योंकि वे आठ रसोंकी ही नाट्योपयोगी मानते हैं, किन्तु इनके निरूपणके पश्चात् उन्होंने शान्त रसको भी स्वीकार किया है। बादमें भक्ति और वात्सल्य भी स्थायियोंमें गृहीत कर लिये गये हैं, क्योंकि वे भी आस्वाद्यता, उत्कटता इत्यादि गुणोंमें अन्य भावोंसे घटकर नहीं हैं। इस प्रकार स्थायी भावोंकी संख्या ग्यारह तक पहुँच जाती है। इनमेंसे प्रत्येक एक एक रसका स्थायी है। ये भाव अपने नियत रसमें ही स्थायीकी संज्ञा प्राप्त करते हैं, क्योंकि ये अधोपान्त आस्वादित होते हैं। यदि अपने नियत रसमें अन्यत्र इनमेंसे कोई भाव उत्पन्न होता है तो वहाँ वह स्थायी न रहकर कर व्यभिचारी बन जाता है, इसे दृष्टिमें रखते हुए कन्हैयालाल पोद्दारका कथन है कि 'वास्तविक स्थायी भावके उदाहरण तो रसकी परिपक्व अवस्थामें ही मिल सकते हैं, अन्यत्र नहीं' (र०म० पृ० २५२)।

आधुनिक मनोवैज्ञानिकोंने भावोंका गम्भीर विवेचन किया है। मेकडुगलने यह प्रतिपादित किया है कि मनुष्यकी महज प्रवृत्तियों (instincts) का क्रियात्मक प्रकाश ही भाव है। उनके अनुसार प्रत्येक प्रधान प्रवृत्ति एक विशिष्ट प्रकारका भावात्मक चापल्य व्यजित करती है। इस प्रकार मेकडुगलने मनुष्यकी सत्रह अन्त प्रवृत्तियोंकी स्थापना कर उनके लिए सत्रह भाव निरूपित किये हैं। इन भावोंकी तालिकापर ध्यान देनेसे प्रतीत होता है कि रति, हास, क्रोध, भय, घृणा, औत्सुक्य, वात्सल्य, अहंकार, कार्पण्य एवं

सहानुभूति तथा साहचर्य, ये दस भाव ही प्रवृत्तिप्रेरित भाव हैं। इनमेंसे प्रथम सात हमारे स्थायी भावोंमें मिल जाते हैं। अहंकार एवं उत्साहमें भी कोई विशेष अन्तर नहीं है। कार्पण्यको भी कुछ आचार्योंने स्थायी भाव माना है, किन्तु अधिकांश उसे केवल भाव ही मानते हैं। हमारे स्थायियोंमें केवल 'शोक' ही दस जाता है, जिनका उल्लेख मैकडुगलके प्रवृत्तिमूलक भावोंमें नहीं मिलता। कुछ मन शास्त्री 'शोक'को भी मूल भाव मानते हैं, लेकिन कार्पण्य एवं सहानुभूतिमें शोकके तत्त्व नग्नित हैं। कुछ मनोवैज्ञानिकोंने भावोंको दो श्रेणियों—मौलिक (primary) एवं व्युत्पन्न (derivative) में विभाजित किया है, उनके अनुसार भी स्थायी भावोंमें अनेक मौलिक भावोंके भीतर नमोविष्ट हो जाते हैं। विन्मय, उत्साह एवं शोकको ये लोग मौलिक न मानकर उनपर आधारित अथवा उनसे विकसित व्युत्पन्न भाव मानते हैं। ऐसे ही कुछ मन शास्त्रियोंको भी मूल भाव नहीं मानते। रामचन्द्र शुक्ले भी रक्तिका मूल उत्तम 'राग' माना है। लेकिन मैकडुगलके अनुसार ये सभी भाव प्रवृत्तिमूलक मूलभूत भाव ही सिद्ध होते हैं। अभिनवगुप्तने स्थायी भावोंको 'वासना', 'मवित्र', 'चित्तवृत्ति', इन तीन शब्दोंमें अभिहित किया है। मैकडुगल इत्यादि भावोंको अन्न प्रवृत्तिके, जो अभिनवकी वासना ही है, प्रसूति नस्त्प मानते हैं, जब कि अभिनवने इस रूप-विकासकी व्याख्या नहीं की। अतएव प्रवृत्तिप्रेरित भावों तथा वासनामूलक स्थायी भावोंमें तत्त्व कोई अन्तर नहीं है। इस प्रकार स्थायी भावोंकी स्थिति वास्तवमें जीवनके उन तीव्र एवं व्यापक मनोविकारोंकी है, जो मानव-त्वभावके मूल अंग हैं तथा जिन्हें पाश्चात्य दर्शनमें साधारण मौलिक मनोवेग (elemental passions) कहा गया है।

—२० ति०

स्वैर्य—दे०—'नास्तिकगुण' (नायक)।

स्नेह—भक्तके मनमें नवप्रथम अपने भगवान्के प्रति स्नेह अकुरित होता है। ऐसी अवस्थामें भगवान्के रूप, गुणादिने प्रति ललक जाग्रत होती है। 'सूर ने राधाके हृदयमें स्नेहके अकुरित होनेकी कितनी भुर व्यजना की है—'वार-वार तू ह्या जनि आवै। मैं कहा करीं सुनहि नहिं वरजनि, घरत मोहि गुलावै। मोनों कहन तोहि विनु देखे रहत न मेरो प्रान। छोह लगन मोकों सुनि वाली, नहरि, तिहारी आन।' (सू० जा०)।

—वि० मो० अ०

स्पन्द—कम्पन, गति। वसुगुप्तके 'शिवसूत्र'पर ही आधारित करके उनके शिष्य भट्टकल्लटने 'स्पन्दकारिका' आर 'स्पन्दवृत्ति' लिखी। क्षेमराजने 'स्पन्दनिर्णय' तथा 'स्पन्द-मन्दोह', रामकाण्डने 'विवृति' और उन्पलवैणवने 'प्रदीपिका'की रचना इसी स्पन्द-शास्त्रकी परम्परामें की। स्पन्द-शास्त्र एक तरहने शैवागमके नये मोडका सूत्रक है। इसमें दार्शनिक विश्लेषणका प्रयत्न करना नहीं किया गया है जिनका कि भावनाकी दर्शनके साथ जोड़नेका। इसने पहली बार आनन्दको नतयके धरातलमें ऊपर उठाकर स्पन्द या स्फुरता या लोकोत्तर चमत्कार या आत्मविभक्ति के धातलपर पहुँचाया।

स्पन्द शिवका प्रथम स्फुरण ही है। एक तरहने शिव

जब यह जानने है कि मैं ही शिव हूँ तभी इनमें पहला स्पन्दन होता है और वह पहला स्पन्दन ही शिवतत्त्व बनता है। जब आनन्दका शोध होता है तो शक्तितत्त्वकी प्रधानता हो जाती है। नशाशिवमें इसी प्रकार इच्छाशक्ति-की, ईश्वरमें ज्ञानशक्तिकी और शुद्ध विद्यामें क्रियाशक्तिकी प्रधानता हो जाती है। शुद्ध विद्यामें लेकर शिवतत्त्वतक ऊर्ध्वगामी जीवका प्रयत्न वस्तुको आत्मरूपमें गृहीत करनेका होता है। वस्तुका पूर्ण रूपमें आत्मगत होना ही और विषयका विषयीमें तादात्म्य होना विश्व और व्यक्तिमें समरसता होना ही स्पन्द है।

—वि० नि० मि०

स्फोट—(गुलना, विस्तार) नादका शाश्वत, अविभाज्य, सर्जनात्मक स्वरूप। विचारका वह वास्तविक माध्यम, जो चित्तमें किन्नी शब्दके उच्चरित होते ही अर्थके रूपमें उद्भासित होता है। इस शब्दका प्रयोग व्याकरणशास्त्रमें सबसे पहले पनजलिने किया है और इसीको दार्शनिक स्तरपर भर्तृहरिने अपने 'वाक्यपदीय'में उपवृद्धित किया है। गंगेश और उनके परवर्ती अप्य दीक्षित, नागेश भट्ट, गदाधर आदिने शब्दशास्त्रकी दार्शनिक व्याख्यामें शब्दके स्फोट-सिद्धान्तका प्रतिपादन किया। इस सिद्धान्तके अनुसार शब्दों-का अर्थ, जो प्रकट होता है, वह न तो वर्णोंमें होता है और न इन वर्णोंमें बने हुए शब्दोंमें होता है, प्रत्युत इन वर्णोंमें बने हुए शब्दोंमें सूत्रित शक्तिके कारण अभिव्यक्त होता है। इस शक्तिको ही स्फोट मन्ना दी गयी है। यह शक्ति शुद्ध मायाके प्रथम विवर्तित नादनत्वमें रहती है। इसके पीछे तर्क यह है कि यदि प्रत्येक वर्णने व्यष्टिरूपमें अर्थ-अभिव्यजनाकी शक्ति रहती तो दूसरे वर्ण अपार्थ हो जाते। यह स्फोटसिद्धान्त वस्तुतः शब्द-ब्रह्मवादियोंकी देन है और दर्शन मानकर चलता है कि नादमें ही जगत्का बीज है और यह जगत् अर्थरूपमें शब्दसे विवर्तमान होता है। इस सिद्धान्तका उपयोग साहित्यशास्त्रमें व्यञ्जनाकी स्थापनाके लिए ध्वनिवादियोंने किया है। इन्होंने काव्यमें ध्वनिको स्फोटमें एकाकार कर दिया है और इसीलिए अभिधा और लक्षणाके अलावा तीसरी शब्दशक्ति व्यञ्जनाकी आवश्यकता-पर भी दल है।

—वि० नि० मि०

स्मरण—सादृश्यगर्भ भेदाभेदप्रधान अलकारोंका एक भेद। यह स्मृतसे स्वीकृत रहा है। भोजने इसे स्मृति कहा है, अन्य प्राय नभीने यही नाम दिया है। रुच्यकका लक्षण है—'सहजानुभवान्तरस्मृति स्मरणम्' (अ० सू० पृ० ३०), अर्थात् सादृश्यके अनुभवमें किन्ती वस्तु-की अन्तरस्मृतिका जागना स्मरण व्यवहार है। मम्मटके अनुसार किसी पूर्वानुभूत वस्तुकी, उनके समान किन्नी दूसरी वस्तुके अनुभवने स्मृतिका उद्बुद्ध होना (का० प्र० : १० - १३०)। 'काव्यप्रकाश'की इस परिभाषापर रुद्रकी टिप्पणी है और उनका लक्षण बहुत स्पष्ट है—'वस्तु-विशेषको देखकर, जो उसके सादृश्यके कारण पूर्वानुभूत वस्तुकी आन्तरिक स्मृति जागती है, वही स्मरण है' (काव्या० ८ - १०९)। विश्वनाथने लक्षण रुच्यकसे लिया है, केवल 'अन्तर' शब्दके न होनेसे भाव पूरा व्यक्त नहीं है। जगन्नाथने 'माध्यानुभव' शब्दके प्रयोगपर आपत्ति की है, क्योंकि इस प्रकार संस्कारजन्य

स्मृति इसके अन्तर्गत नहीं आ सकेगी। हम केवल अनुभवसे ही किसी वस्तुका स्मरण नहीं करते वरन् किसी वस्तुकी स्मृतिसे भी समान वस्तुका स्मरण आता है। अतः उसके स्थानपर 'सदृशज्ञानात्' शब्दका प्रयोग होना चाहिये (र०गं० २२१-२२)।

हिन्दीके आचार्योंमें जसवन्त सिंह, मतिराम तथा पद्माकर आदिने जयदेव तथा अप्पय दीक्षितके अनुसरणपर इसका लक्षण भ्रम सन्देहके साथ दिया है और प्रायः शब्दार्थमें ही निहित माना है। भूषणने रुच्यक, विश्वनाथ आदिके समान—'सम सोभा लसि आनकी, सुधि आवत जेहि ठौर।' (शि० भू० ७४) कहा है। दासके लक्षणमें रुद्रत जैसी स्पष्टता है—'कछु लसि सुनि कछु सुधि किये, सो सुमरन सुख कन्द।' (का० नि० ९), इसमें 'कछु सुधि किये' कहकर दासने जगन्नाथकी बातको भी स्वीकार किया है। उदा०—'कहा कहिये पिय बोलि पपिहरा विधा तन देत जगाइ जगाइ।' (वही) अथवा—'मैं पाता हूँ मधुर ध्वनिमें गुँजनेमें खगोंके। मीठी ताने परमप्रियकी मोहनी वशिकाकी।' (प्रि० प्र०)। —र०

स्मित हास्य—दे०—'हास्य रस'।

स्मृति—प्रचलित तैत्तिरीयमेंसे एक सचारी; भरतने दुःख अथवा सुखकी स्थितिके स्मरणको माना है, जो रोग, अनिद्रा, नतमुख होकर सोचने या देखने आदिसे सम्बद्ध है और जिसके अनुभाव नतमुख होना, नीचे देखना तथा भौंहें चढ़ाना आदि हैं (ना० शा० ७ ५४ ग)। विश्वनाथके मतानुसार स्मृतिकी परिभाषा—'सदृशज्ञानचिन्ताद्यैर्भू-समुच्चयनादिकृत्। स्मृति पूर्वानुभूतार्थविषयज्ञानमुच्यते।' (सा०द० ३. १६२), सदृश वस्तुके अवलोकन तथा चिन्तन आदिसे पूर्वानुभूत वस्तुके स्मरणको स्मृति कहते हैं। स्मृतिमें हम पहले ज्ञात किसी वस्तुका ज्ञान फिरने प्राप्त करते हैं। भौंह चढ़ाना आदि इसके अनुभाव हैं। हिन्दी रीतिकालके आचार्योंमें कुटने 'नाट्यशास्त्र'की परम्परामें लक्षण दिया है—'मस्कार सम्पति विपत्ति, अधिक प्रीति अति त्रास। प्रिय अप्रिय सुमिरन स्मृति, इकचित मोन उसाँस ॥' (भाव० सचारी०)। इसके विपरीत कुटने 'सुमिरन धीती वातकी' (जगदि० ५१०) कह दिया है।

मनोवैज्ञानिक दृष्टिसे विचार करते हुए मराठी रस-विमर्शकारने लिखा है—'प्रोफेसर वाटवेका कहना है कि स्मृति किसी भावनाका विभाव या कारण हो सकती है। स्मृति भूतकालीन प्रसंगका संस्कार है। हर्ष, क्रोध आदि भावनाएँ प्रसंगके स्मरणसे उद्दीप्त होती हैं। इस प्रकार भावोद्दीपनका कारण स्मृति है। स्मृति स्वतः भावना नहीं है। वह बुद्धिका व्यापार है। (र० वि० पृ० १३०)।

रामचन्द्र शुक्लने इसे अन्तःकरणकी वृत्ति माना है और इसे बुद्धि, धारणा आदिका व्यापार कहा है, जो मनो-वैज्ञानिक दृष्टिसे उचित है। उन्होंने इसे बुद्धि, धारणा आदि-का व्यापार कहकर यह प्रश्न उठाया है कि फिर इसका ग्रहण काव्यमें कैसे हुआ? इसका उत्तर देने हुए उन्होंने स्वयं ही कहा है—'काव्यमें इनका ग्रहण वहींतक समझना चाहिये जहाँतक वे प्रत्यक्ष रूपमें भावोंके द्वारा प्रेरित प्रतीत होते हैं।' उन्होंने स्मृतिके दो भेद माने हैं—विशुद्ध स्मृति

और प्रत्यक्षाश्रित (मिश्रित) अर्थात् स्मृति या प्रत्यभिज्ञान। विशुद्ध स्मृति वह स्मृति है, जिसके कारण भूतकालकी प्रत्यक्ष की हुई वस्तुओंका, जो आज सामने नहीं हैं, स्मरण किया जाता है, जैसे, अतीत जीवनका स्मरण, वाल्यकालके मित्रकी याद। पर वही स्मृति सचारीकी कोटिमें आ सकती है, जिसका सम्बन्ध किसी स्थायी भावसे हो। स्थायी भावसे सम्बन्ध होनेपर ही स्मृति सचारी रसकोटितक पहुँच सकती है।

'प्रत्यभिज्ञानमें थोड़ा अश प्रत्यक्ष होता है और बहुत-सा अश उसीके सम्बन्धसे स्मरण द्वारा उपस्थित होता है। किसी व्यक्तिको हमने कहाँ देखा और देखनेके साथ ही स्मरण किया कि यह वही है, जो अमुक स्थानपर बहुत-से लोगोंके साथ झगड़ा कर रहा था। वह व्यक्ति हमारे सामने प्रत्यक्ष है। उसके सहारेमे हमारे मनमें झगड़ेका वह सारा दृश्य उपस्थित हो गया, जिसका वह एक अंग था। 'यह वही है'—इन्हीं शब्दोंमें प्रत्यभिज्ञानकी व्यञ्जना होती है (र०मी० पृ० २०९)।

प्रत्यभिज्ञानमें रस सचारी गहरी क्षमता है। अधिकतर काव्यमें प्रत्यभिज्ञान-जन्य स्मृतिकी ही अभिव्यक्ति मिलती है। जहाँतक रतिभावसे सम्बद्ध सचारीका सम्बन्ध है, स्मृति सचारीका आविर्भाव साधारणतः दो रूपोंमें दिखाई पड़ता है—एक तो आलम्बनकी प्रिय वस्तुओंको देखकर और दूसरे, उसके भ्रमण, क्रीडा आदिके स्थलोंको देखकर। तुलसीकी 'गीतावली'में पहले प्रकारके कई सचारी मिल जायेंगे। कौमल्या रामके धनुष-वाण और घोड़ोंको देखकर रामकी स्मृतिमें अत्यन्त विकल हो जाती है। रीतिकालीन काव्योंमें दूसरे प्रकारके स्मृति सचारीका अधिक प्रयोग हुआ है। श्रीकृष्णके गोकुल चले जानेपर जब गोपियाँ यमुनाके कछारों, वनलताके कुजों आदिको देखती हैं तब उनके मनमें सहसा यह बात उठती है कि ये कछार और लताकुज वे ही हैं जहाँ हम सब श्रीकृष्णके साथ विहार करती थी—'सधन कुज छाया सुखद, सीतल सुरभि समीर। मनु है जात अजो वहै उहि जमुनाके तीर।' (वि० र० ६८१)। इसी प्रकारकी रसखान तथा आलम जैसे प्रेमियोंमें भाव-व्यञ्जना है—'जा थल कीन्हें विहार अनेकन ता काँकरी बंठि चुन्यो कर। नैननिमें जो सदा रहते तिनकी अवकान कहानी सुन्यो कर।' (आलमकेलिने)। —व० सि०

स्मृति-दृश्य—दे०—'फलैश्वैक'।

संग्रह—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद, 'पिंगल-छन्द खत्र' (७ २५)में इसका लक्षण दिया है। म, र, भ, न, य, य, यके योगसे यह वृत्त बनता है (SSS, SIS, SII, III, ISS, ISS, ISS) और ७, ७, ७ वर्णोंपर यति होती है। वाणने 'चण्डीशतक'में इस छन्दका विशद प्रयोग किया है। हिन्दीमें मेथिलीशरण गुप्त (पद्मावली पृ० ३. ७, साकेत ९ पृ० १९७) और अनूप शर्मा (सिद्धार्थ पृ० २४२)ने इस छन्दका प्रयोग किया है। उदा०—'नीचे पद्मामनस्य स्तिमित दृग किये, दृष्टि अन्तर्हिता थी। ऊँचे नासापुटोंमें अविचल स्वर थे, सूर्यचन्द्राख्य दोनों।' (सिद्धार्थ पृ० २४२)। —पु० शु०

स्रग्विणी-वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद । भरतने 'नाट्यशास्त्र'(१६ ५७)में पद्मिनी और 'प्राकृतपंगलम्'-(२ १०८)में लक्ष्मीधर नाम दिया है । अन्य आचार्योंने यही नाम माना है । यह छन्द चार रगणोंसे बनता है (SIS, SIS, SIS, SIS), यह छन्द प्रवाहपूर्ण और प्रबन्धक्षम है । अनूप शर्माने 'विरोट् सग्राम'में इसका पदान्तरप्रवाही प्रयोग किया है । रीनिकालीन सर्वेयों(रगोदक छन्द)में इसका अप्रत्यक्ष प्रयोग हुआ है । केशवका उदाहरण है—'राम आगे चले मध्य सीता चली । बन्धु पाछे भये सोम नोभे भली । देखि देहो सब कोटिधा कै भनो । जीव जीवेशके बीच माया मनो ।'-(रा० च० ११ ७) । —पु० शु०

स्रजन-सर्जन अथवा सर्जना । साहित्य अथवा कलाके निर्माणकी प्रक्रिया, जिसके द्वारा कवि अथवा कलाकारका अनूर्त भाव मूर्त बनता है । स्रजनमें आन्तरिक प्रेरणाका बोध है, जो कलामय रूपों और प्रतिमानोंमें अनायास ही बँध जाता है । (दे०—'कृति', 'रचना') —ग० भ०

स्वकीया (नायिका)—नामाजिक सम्बन्धोंके आधारपर किये गये नायिकाओंके विभाजनका पहला भेद । इसके दो अन्य नाम भी दिये गये हैं, भरतने कुलजा तथा रुद्रने आत्मीया या स्वीया । स्वकीयाका प्रयोग सर्वप्रथम 'अग्नि-पुराण'में हुआ है । भानुदत्तके अनुसार—'तत्र स्वामिन्वेवानुरक्ता स्वीया ।' (र०म० पृ० ५), जो अपने स्वामीमें ही अनुरक्त हो, वह स्वकीया है । स्वामीके प्रति विवाहिता स्त्रीकी मन, वचन तथा कर्मसे पूर्ण अनुरक्ति ही स्वकीया भाव है—'लाजवती निम दिन पगी निज पतिके अनुराग ।' (र०रा० १०) । देवने अपनी परिभाषाको अधिक स्पष्ट बनाया है—'जाके तन मन वचन करि, निज नायकसों प्रीति । विमुख सदा परपुरुषसों सो स्वकीयकी प्रीति ।' (भाव० नायिका० १) दामने 'शृंगारनिर्णय'में स्वकीयाके अन्तर्गत 'भोगभानिनी'को अर्थात् राजाओंके अन्त पुरमें रहनेवाली रखेलियोंको भी माना है (६३) । यह नायिका अष्टागवती नायिका है, क्योंकि इसमें ही आठों गुण पाये जाते हैं—यौवन, रूप, गुण, शील, प्रेम, कुल, वैभव और भूषण । अन्य नायिकाओंमें इन समस्त गुणोंका विकास सम्भव नहीं । देवके उदाहरणमें स्वकीयाका लज्जशील तथा कोमल चित्रण किया गया है—'कवि देव हरे विछियानु वजाइ लजाइ रहे पग टोलन पै । गुरु टीठि वचाइ लचाइ कै लोचन सोचनिमो मुख खोलनि पै । हँसि हँसि भरे अनुकूल विलोकनि लालके लोल कपोलनि पै । बलि हो बलिहारी हँ वार हजारक वालकी कोमल बोलनि पै ॥' (भाव० स्वकीया०) । मतिरामने स्वकीयाके शीलका चित्रण किया है—'जानति सौति अनोति है, जानति सखी सुनीति । गुरुजन जानत लाज है, पीतम जानत पीत ।' (र०रा० ८०) । दामने उसकी एकनिष्ठतापर बल दिया है—'पान औ खानतें पीकी सुखी लखै आप तवै कुछ पीवतिखाति है ।' (शृ०नि० ६४) । पद्माकरने अलङ्कृत शैलीमें उसमें गुणका उत्कर्ष दिखाया है—'सोनीम सुगन्ध न सुगन्ध मैं सुन्यो री मोनो सोनी औ सुगन्ध तो मैं दोनों देखियतु है ।' (जगदि० १ १८) । इसके प्रमुख भेद— १. सुग्धा, २. मग्धा तथा ३. प्रौढ़ाको इन शब्दोंके

अन्तर्गत देखिये ।

—स०

स्वगत-दे०—'अश्राव्य' ।

स्वच्छंदतावाद-दे०—'रोमाटिज्म' ।

स्वत'चालित लेखन (automatic writing)-दे०—'अतियथार्थवाद' ।

स्वत-संभवौ-अर्थशक्त्युद्भव ध्वनिका पहला भेद । स्वत सम्भवौसे अभिप्राय उम काव्यार्थसे है, जो केवल कविकथनमात्रमें ही निरुद्ध न हो, वरन् वाक्य सन्तारमें भी जो उचित रीतिमें सम्भाव्यमान हो—'न केवल भणितिमात्र-निष्पत्तौ यावद्वहिरप्यौचित्येन सम्भाव्यमान (का० प्र० पृ० ८५), लोक-व्यवहारमें रूगत तथा सम्भव काव्यार्थ स्वत सम्भवौ है । इस भेदमें वस्तुसे वस्तुकी, वस्तुसे अलंकारकी तथा अलंकारमें वस्तुकी और अलंकारकी व्यञ्जनाएँ होती हैं । फलतः इसके चार भेद हैं (१) स्वत-सम्भवौ वस्तुमें वस्तुकी व्यञ्जना—'कोटि मनोज लजावन-हारे, सुसुखि कहहु को अहहि तुन्हारे । सुनि सनेहमय मजुल बानी, नकुचि नीय मन महँ मुसुकानी ।' (का० ७० पृ० ३११), यहाँ 'सीताका मकुचित होना तथा मनमें 'पुलकित होना' वाच्यार्थ है । इसके द्वारा यह व्यंग्यार्थ प्राप्त होता है कि राम 'सीताके पति' हैं । वाच्यार्थ व्यंग्यार्थ, दोनोंमें ही कोई अलंकार नहीं है, इसलिए इन उदाहरणमें वस्तुमें वस्तुकी ध्वनि है और मानव-स्वभावगत स्वामाविक चेष्टावर्णन होनेके कारण स्वत सम्भवौ भी है । (२) स्वत-सम्भवौ वस्तुसे अलंकारकी व्यञ्जना—'ढाँसन छोंढिके कासन ऊपर, आसन मार्या, पै आसन मारी ।' यहाँ वाच्यार्थ द्वारा यह व्यंग्यार्थ निकलता है कि आशाको त्यागें बिना मनुष्यका सच्चा कल्याण नहीं हो सकता और इस कथन (वस्तु)में विनोक्ति अलंकारकी ध्वनि है (विनोक्ति—एक वस्तुके बिना दूसरी वस्तु अशोभित जान पड़े) । लोक-व्यवहारकी दृष्टिमें उक्त कथन सर्वथा सगत है । अतः उक्त उदाहरणमें स्वत सम्भवौ वस्तुमें अलंकारकी ध्वनि है । (३) स्वत सम्भवौ अलंकारमें वस्तुकी व्यञ्जना—'विनु पद चले, सुनै विनु काना, कर विनु करम करै विधि नाना ।' (मानस), यहाँ वाच्यार्थमें विभावना अलंकार है और उममें इस तथ्य(वस्तु)की व्यञ्जना होती है कि ब्रह्म सर्वशक्तिमान् है । ब्रह्मके विषयमें उक्त प्रकारके कथन सर्वथा सगत है । अतः इस उदाहरणमें स्वत सम्भवौ अलंकारमें वस्तुकी व्यञ्जना है । (४) स्वत सम्भवौ अलंकारमें अलंकारकी व्यञ्जना—'अलि इन लोयनि सरनिको, खरो विषम सचार । लगे लगाये एकसे दुहुअनि करत सुमार ।' (विहारी) । इस दोहेके वाच्यार्थमें नेत्रों और वाणोंमें रूपक बाँधा गया है, किन्तु व्यंग्यार्थरूपमें उपमान(शर)की अपेक्षा उपमेय(नेत्र)में यह विशेषता है कि अपने लक्ष्यको विद्ध करनेके अतिरिक्त वे चलानेवालेको भी घायल कर देते हैं । नेत्रोंका यह व्यापार लोक दृष्टिमें सगत होनेके कारण उक्त उदाहरणमें स्वत-सम्भवौ अलंकारमें अलंकारकी ध्वनि है । ऊपर चारों उदाहरण वाक्यगत ध्वनिके हैं । पद तथा प्रबन्ध द्वारा इस प्रकारकी व्यञ्जना होनेपर स्वत-सम्भवौ ध्वनिके चारों भेदोंके तीन-तीन भेद और होते हैं—पदगत, वाक्यगत, प्रबन्धगत ।

—उ० श० शु०

**स्वप्न (सुप्त एवं सुप्ति)**-प्रचलित तैत्तिरीयसंहिता में एक सचारी भाव । 'नाट्यशास्त्र' का अनुकरण कर संस्कृत काव्य-शास्त्रियों ने इस सचारी भावको प्रायः सुप्त कहकर अभिधान किया है । शारदातनयने इसको 'सुप्ति' कहा है । कालान्तर-में इसका ही नाम यदि परिभाषानुसूल 'स्वप्न' पड़ गया तो कोई आश्चर्य नहीं । भरतने इसको 'निद्रासमुत्थित' अर्थात् निद्रामें उद्भूत बताया है । उच्छ्वास, निश्वास, शिथिलगान्ध, आँखें बन्द होना, इन्द्रियोंका सम्मोह एव स्वप्नमें बोलना इत्यादि क्रियाओंसे इसकी अभिव्यक्ति होती है । (ना० शा० ७ ७५ ग) । अतः निद्राप्रसूत पुरुषके विषयानुभवका नाम स्वप्न है और इस भावको दशरूपक-कार एव अन्य लेखकोंने सुव्यक्त कर दिया है । विद्वन्नाथने ठीक ही कहा है कि यह कोप, आवेग, भय, ग्लानि, सुख एव दुःखकारक होता है (सा० द० ३ १५२) । हिन्दीके रीतिकालीन आचार्योंने इसका चलता हुआ लक्षण दिया है- 'सुपन स्वप्नको देखिबो' (जगद्दि० ५१०) ।

प्रायः इसके उदाहरणमें वास्तविक स्वप्नके वर्णन दिये गये हैं- 'जानति हौ सखि सापनेमें नंदलालकी नारि निहारि रही है ।' (जगद्दि० ५१११) । रामदहिन मिश्रने पन्तकी स्वप्न-व्यजनाके चित्रको इसके उदाहरणमें प्रस्तुत किया है- 'किन जन्मोंकी चिर संचित सुधि बजा सुप्त तबीके तार, नयन नलिनमें बँधी मधुप-सी करती मर्म मधुर गुजार ।' (का० द०) ।

वाग्भटने 'काव्यानुशासन'में स्वप्नकी परिभाषा केवल 'सुप्त निद्राया गाढावस्था' कर दी है, जो अपूर्ण है । निद्रामें स्वप्नका होना आवश्यक है । कई बार स्वप्न भी इतने सजीव होते हैं कि उनका चित्र हमारे स्मृतिपटलपर अमर रहता है । जाग्रदवस्थामें भी स्वप्नसमान चित्तकी दशा रहनेपर भी यही सचारी हो सकता है (day-dreaming) । स्वप्न वास्तवमें मानसिक अवस्था है । सामान्य निद्रा एव निद्रा सचारी भावमें भी भिन्न है (ना० द० ३ १३९) । —ज० कि० व०

**स्वप्नप्रतीक-मनोविश्लेषण** स्वप्नोंके दो पक्ष माने जाते हैं-प्रकट अन्तर्वस्तु और गुप्त अन्तर्वस्तु । प्रकट अन्तर्वस्तुके अन्तर्गत दृश्य, श्रव्य आदि वे समस्त मानस प्रतिमाएँ या विम्बविधान हैं, जिनसे हमें दिखाई पड़नेवाले स्वप्नका निर्माण होता है । गुप्त अन्तर्वस्तुमें वे विचार, इच्छाएँ और प्रेरणाएँ होती हैं, जिनको स्वप्न प्रच्छन्न रूपमें व्यक्त करता है । स्वप्नकी प्रक्रिया द्वारा गुप्त अन्तर्वस्तु प्रकट अन्तर्वस्तुमें परिवर्तित हो जाती है । इस प्रकार प्रत्येक स्वप्न इच्छापूर्तिका साधन होता है । स्वप्नप्रक्रिया कुछ नियमोंके अनुसार सम्पन्न होती है, जिनमें प्रतीकीकरण एक है । फ्रायट्के अनुसार स्वप्नकी लगभग प्रत्येक प्रतिमा किसी अन्य वस्तुका प्रतीक होती है । समाचारपत्रोंमें निकलनेवाले न्यून्यचित्रोंमें भी प्रतीकका उपयोग इसी प्रकार किया जाता है । स्वप्नोंका अर्थ प्रतीकोंका अर्थ जाने बिना नहीं किया जा सकता ।

स्वप्नप्रतीकोंमें कुछ सर्वव्यापी होते हैं और कुछ व्यक्तिगत । राजा और रानी माता-पिताका और छोटे पशु भाई बहनोंका प्रतिनिधान करते हैं । नश्वर हो जाना

आरम्भिक स्वसुगन्धताका प्रतीक है । किसी स्त्रीका पीछा करते हुए भयावह और विकराल घोड़े और साँड़ जैसे पशु शारीरिक बल और पुस्त्वके प्रतीक हैं । इसी प्रकार विधवाएँ और अतृप्तकाम स्त्रियाँ अश्वशस्त्रोंसे सुसज्जित चोरों या टाकुओंको अपने ऊपर आक्रमण करते देखती हैं तो यह चोर और डाकू बलात्कारियोंके प्रतीक होते हैं । मनोविश्लेषकोंकी यह भी मान्यता है कि स्वप्नोंमें सबसे अधिक प्रतीक पुरुष-जननेन्द्रियके मिलते हैं । सर्प, भाला, कृपाण, मछली, चिडिया, छड़ी, पेडका तना, खम्भे, मीनार, शिखर, साध्व्ययुक्त फल और तरकारियाँ आदि शिश्नके प्रतीक हैं । इसी प्रकार जूते, बक्स, गुफा, चूल्हे, खिड़कियाँ, दरवाजे, कमरे और उद्यान नारी-जननेन्द्रियके प्रतीक हैं । जल और खान भी यौन प्रतीक हैं । जीना या सीढ़ी रतिक्रियाका प्रतीक है और सायीके साथ जीनेके ऊपरतक पहुँच जाना दोनोंकी तृप्तिदायक पूर्ण रतिका । स्वप्नोंके प्रतीक पुरातन पौराणिक गाथाओं और लोक-कथाओंके प्रतीकोंसे बहुत मिलते जुलते हैं । जैसे ऊँचाईसे गिरकर अपनेको जमीनपर सही-सलामत पानेका स्वप्न हमारे कन्दरावासी पूर्वपुरुषके अनुभवका प्रतीक है । गिरना किसी नेतिक आचरणके अतिक्रमणका भी प्रतीक माना जाता है । युगके अनुसार स्वप्नोंमें प्राक्तन भाव-प्रतिमाएँ प्रकट होती हैं और स्वप्न किसी प्रस्तुत समस्याको हल करनेका प्रयास होता है ।

प्रतीकोंके माध्यमसे अपनी अवचेतन इच्छाओंकी अभिव्यक्ति स्वप्नोंतक ही नहीं सीमित है, जाग्रत जीवनमें भी हम बहुत-कुछ वैसा ही करते रहते हैं । पश्चिमी देशोंमें नवदम्पतीके ऊपर चावल और जूते फेंकनेकी प्रथा है । जूते सभी देशोंकी लोक कथाओंमें यौनिके प्रतीक हैं और चावल (अथवा गेहूँ) पुरुषके उर्वर वीर्यके । इस प्रकार यह प्रथा नये सम्बन्ध-यौन स्वरूप और परिणामका प्रतीक है । ऐमे अनेक उदाहरण प्रस्तुत किये जा सकते हैं । —आ० रा० शा०

**स्वप्नसर्जना**-इसका अर्थ है निद्राकालमें स्वप्नोंके मध्य कलात्मक सर्जना करना । इस प्रक्रियाके अनेक उदाहरण दैनिक जीवनमें मिलते रहते हैं । मनुष्यका मन निद्रावस्थामें भी निष्क्रिय नहीं होता । जाग्रत जीवनकी समस्याएँ और चेतन अथवा दमित इच्छाएँ प्रकट या प्रच्छन्न रूपसे अपना समाधान और पूर्ति स्वप्नोंमें किया करती हैं । गणित-शास्त्रियों और वैज्ञानिकोंको अपनी समस्याओंका समाधान प्रायः स्वप्नमें मिल जाया करता है । स्वामी रामतीर्थको एक बार गणितकी कोई जटिल समस्या आकुल किये हुए थी । यदि रातभरमें उसे हल नहीं कर पाये तो सवेरे आत्महत्या कर लेनेका निश्चय किया । अन्तमें उन्हें नींद आ गयी और स्वप्नमें उन्हें अपनी समस्याका हल मिल गया । सर्जनात्मक क्षेत्रमें भी ऐसा होता रहता है । सबसे प्रसिद्ध उदाहरण अंग्रेजी कवि कॉलरिजका है, जिसने अपनी प्रख्यात कविता 'पेंसिएण्ट मैरिनेस'की सर्जना स्वप्नमें की थी । मूर्त कलाओंके क्षेत्रमें कलाकारको अपनी कृतिके रूपाकारका प्रत्यक्ष स्वप्नमें हो सकता है । कुछ भारतीय शास्त्रोंमें ऐसे स्वप्न लानेका विधान है, जिनमें



शिल्पीको इष्ट मन्दिर या प्रतिमाका रूप प्रत्यक्ष हो जाता है और फिर वह उसे बना लेता है। —आ० रा० शा०

स्वप्रगतीय आलोचना प्रणाली—स्वप्रगतीय आलोचना-प्रणाली डार्विन द्वारा प्रमाणित क्रमिक विकास और हासके सैद्धान्तिक सत्यपर आधारित है। जैसे ऐतिहासिक प्रणालीमें देशकाल ही मूल साहित्यिक आधार मान लिया गया, उसी प्रकार स्वप्रगतीय आलोचना डार्विनके सैद्धान्तिक निर्णयों-को मूल आधार मानकर साहित्यका मूल्यांकन करना श्रेयस्कर समझने लगी। वे वैज्ञानिक विकासवादको आलोचना-क्षेत्रमें आरोपित करके इस सीमातक अतिवादी निष्कर्षोंके समर्थनमें योग देने लगे कि प्रत्येक साहित्यका वास्तविक मूल्यांकन उस समयतक नहीं किया जा सकता जबतक कि वैज्ञानिक विकासवाद अथवा स्वप्रगतिवाद (self evolution) के नियमके अनुसार साहित्यको भी विभिन्न वर्गों (species) में नहीं बाँट दिया जायगा। इस प्रणालीके अनुसार विभिन्न साहित्यिक रूपोंको रूप-प्रधान न मानकर वर्गप्रधान माना जायगा। महाकाव्य साहित्यका रूप न होकर साहित्यका एक वर्ग माना जायगा, नाटक दूसरा वर्ग, कहानी तीसरा वर्ग और इस प्रकारके अन्य वर्गोंमें बँटकर साहित्यका मूल्यांकन हो सकेगा। स्वप्रगतीय आलोचना-प्रणालीके आलोचक इस वर्गाकरणको ठीक उसी प्रकारका सत्य मानते हैं जिस प्रकार डार्विनवादी वर्ग (species) को सत्य मानते हैं। स्वप्रगतीय आलोचक इसीलिए यह मानकर चलता है कि जब साहित्यका एक वर्ग (अर्थात् नाटक, महाकाव्य इत्यादि) अपनी चरम सीमापर पहुँच जाता है तब उसका पतन होने लगता है और उसके पतनसे साहित्यका दूसरा वर्ग (रूप) स्वतः प्रगति करके विकासशील हो जाता है। यदि महाकाव्य किन्नी युगविशेषमें अपनी चरम सीमातक विकसित हो चुका है, तो निश्चय ही उसके पतनके बाद दूसरा साहित्यिक वर्ग, चाहे वह नाटक हो अथवा गीत, कथा हो अथवा अन्य साहित्यिक रूप, वह स्वयं प्रगति करके आगे आयेगा और अपनी चरम सीमातक सफलता प्राप्त करके पतनोन्मुख हो जायगा। इस सैद्धान्तिक आधारपर इस वर्गके आलोचक समूचे साहित्यकी समवेत समीक्षाको अवैज्ञानिक मानते हैं। उनके मतानुसार एक साहित्य-वर्गका अध्ययन वर्तमान, भविष्य और अतीतके सन्दर्भमें सम्भव हो सकता है। —ल० का० व०

स्वभावज अलंकार—भरत द्वारा 'सात्विक अनुभावों' (दि०)-का एक विभाजन, जिसे संस्कृतमें एक सीमातक स्वीकार किया गया, पर हिन्दीमें इनकी ही प्रधानता मिली है और 'हाव' की संज्ञा दी गयी है। रीतिकालके अन्तर्गत रसलीन (१८ श० ई०) ने भरत (४ श० ई०) के विभाजनको माना है और आधुनिक विवेचकोंमें हरिऔध, श्यामसुन्दरदास तथा कन्हैयालाल पोद्दार ने संस्कृतकी परम्पराको स्वीकार किया है। सुन्दर (१७ श० ई० पूर्वा०), तोष (१७ श० ई० पूर्वा०), कुमारमणि (१८ श० ई० पूर्वा०) ने भी सख्यामें विस्तार स्वीकार किया है। नायिकाओंके मुख्यकारी प्रभावको बढ़ानेवाले वे अलंकार जो सयोगकी विभिन्न अवस्थाओंमें मुख्यतः उसकी आन्तरिक भावनाओंको प्रकाशित करते हैं

और स्वाभाविक होते हैं, स्वभावज अलंकार कहलाते हैं। अथवा अलंकारोंका अभ्यास नहीं किया जा सकता, किन्तु इन अलंकारोंको अभ्यास द्वारा सहज ही प्रकाशित किया जा सकता है। भरत मुनिने इनकी केवल दस सख्या निर्धारित की थी और लीला, विलास, विच्छिन्ति, विभ्रम, क्लिक्किन्ति, मोहयित, कुटुमित, विव्वोक्त, ललित तथा विह्वल नाम गिनाये थे, किन्तु कालान्तरमें भोज तथा विश्वनाथ आदि आचार्यों ने मद, तपन, मोग्ध्य, विक्षेप, कुतूहल, हसित, केलि, चकित तथा बोधकको भी जोड़कर इनकी सख्या १९ कर दी। हिन्दीमें ये सभी स्वीकृत होते चले आये हैं।

१ लीला अलंकार—भरतका दृष्टिकोण नाट्यकलापर आधारित है—'आभूषणों, चेष्टाओं तथा उपयुक्त कथनों से प्रेमीके व्यवहारका अनुकरण' (ना०शा० . २४ . १४)। वर्णजयका कथन इसीपर आधारित है—'प्रियानुकरण लीला मधुराग-विचेष्टितै' (द०र० . २ . ३७)। हिन्दीके आचार्यों ने प्रायः ऐसा ही लक्षण दिया है—'प्रिय भूपन वचनादिकी लीला करे जो वाल' (र०रा० . ३५०)। इसमें 'कौतुक' (देव भा० वि०) का भाव भी नमिलित हुआ है, जिसे दासने इस प्रकार व्यक्त किया है—'स्वाँग केलिकी करत है जहाँ हास्य रसभाव' (शृ०नि० . २४८)। हिन्दीके कवियों ने प्रायः इसके उदाहरणमें वेश-परिवर्तन पर बल अपने लक्षणकी सीमाके कारण दिया है। वस्तुतः नायक-नायिकाका परस्पर प्रीतियुक्त होकर एक-दूसरेकी आंगिक चेष्टाओं, क्रिया-कलापों तथा वेशभूषा आदिका अनुकरण करना ही लीला है। प्रियकी सृष्टि या तुलनाहटका, उनकी प्रेममय चेष्टाओंका या उसकी वेशभूषाका यह अनुकरण परस्पर अत्यन्त विनोदमय, कामोद्दीपक तथा अनुरागवर्द्धक होता है। बाल कविके 'रगततरंग' में इसका उदाहरण इस प्रकार दिया है—'श्याम बनी राधे, राधेश्याम हैं सकेत आज, मधुर विलास करे भेटें खोज ओजके। मनहूके पलटे न चैन दिन रैन, यातें तनकों पलट सुख लूटत मनोजके।' देवने अपने उदाहरणमें इस लीलासे 'कौतुक' का वर्णन किया—'सगकी औरें उठी हैंसिके तव हेरि हरे हरिजू हमि दोन्हो' (भा० वि० हाव)।

२ विलास अलंकार—भरतका भाव ग्रहण करते हुए धनजयने इसका लक्षण दिया है—'तात्कालिकी विशेषस्तु विलामोऽद्भुतक्रियादिषु' (द०र० . २ . ३८), प्रियको देखकर विभिन्न अंगोंकी विशेष चेष्टाएँ। हिन्दीमें इसी भावको केशव प्रकट करते हैं—'खिलत बोलत हैंसत अरु चितवत चलत प्रकाम' (र० प्रि० . ६ . ३७)। देव प्रियके दर्शन-सरण आदिसे इन चेष्टाओंको मानते हैं। पद्माकर नाना भावोंसे पतिको रिझानेको 'विलास' कहते हैं। दास कुछ अधिक स्पष्ट है—'बोलनि हैंसनि विलोकिवो और नकुटिको भाव। क्यों हूँ चकित सुभाव जहाँ' (शृ० नि० . २५४)। इस प्रकार सयोगकालमें बैठने, उठने, चलने आदि-में विशेषता तथा मुख, नेत्र आदिकी कटाक्ष आदि चमत्कार-पूर्ण विलक्षण चेष्टाको 'विलास' कहते हैं। इसमें विभिन्न चेष्टाओंसे युक्त, स्वेद, रोमांच आदि सात्विकोंसे पूर्ण, वैयर्थी विलक्षण कामकौशल प्रकट होता है। वेनी प्रवीनका

निम्नलिखित छन्द 'विलास'का उदाहरण है—'को वरनै कवि वेनी प्रवीन रही छवि त्यों फवि गोल कपोलनि । पेनी चितौनि रसीले बिलोचन, मन्द हँसी मृदु माधुरी बोलनि ।' (न० २० त० से) । इसी प्रकार मनिरामका उदाहरण है—'तेरी चलनि चितौनि मृदु मधुर मन्द मुसकानि । छाया रही लखि लालको सखियन मिस अँखियान' (२० रा० ३५५) ।

३ विच्छित्ति अलंकार—भरतके अनुसार—'माला, वस्त्राभूषण-आदिके अस्तव्यस्त धारण करनेमें मौन्दर्य-वृद्धि' (ना० २४ १६), पर धनजय 'कान्ति'के पोषक किंचित् रचना-कलापको 'विच्छित्ति' मानते हैं (द० रू० २ ३८) । हिन्दीके रीतिकालीन आचार्योंने 'कान्ति'के स्थानपर 'शोभा' अथवा 'छवि'का बढ़ानेवाला माना है—'थोरे ही भूपन-वसन जहँ सोभा सरमाय' (२० रा० ३५६) अथवा 'तनक सिंगारहिमें जहाँ तरुनि महा छवि देत' (जगद्दि० ४३५) । केशव तथा देवने इस शोभामें नायिकामें गर्वकी भावनाको माना है । अतः अयत्नज शोभाको किंचित् वेश-त्रिन्यामके द्वारा शृंगार महित बढ़ानेका प्रयत्न 'विच्छित्ति' कहलाता है । 'विच्छित्ति' शोभाको ही किंचित् उभारमें ले आता है, कुरुपतामें सौन्दर्य उत्पन्न नहीं करता । अतएव यह माधन-मात्र है । पद्माकरका उदाहरण—'भूषण भार सिंगारनसों सजि सौतिनको जु करे मुख फीको । जोतिको जाल विमाल महा तिय भालपै लाल गुलालको टीको ।' (जगद्दि० ४३६) ।

४ विभ्रम अलंकार—भरतके अनुसार शब्द, चेष्टा, वेशभूषा आदिका विपर्यय तथा मद, काम और हर्षसे सत्त्वका उदय इसके अन्तर्गत आता है (ना० शा० २४ १७) । धनजयने केवल 'त्वरया कलिभूषास्थानविपर्यय' (द० रू० २ ३९), शीघ्रताके समय आभूषणोंका व्यतिक्रम माना है । विश्वनाथने अधिक विस्तरमें व्याख्या की है—'प्रियके आगमनके कारण उत्पन्न हर्ष, मद या रागके कारण वस्त्राभूषणके उचित स्थानको भूलकर उन्हें अन्य स्थानपर धारण करने लगना 'विभ्रम' अलंकार कहलाता है' (सा० द० ३ १०४) । इसमें प्रेम-विह्वलताके कारण अधीरता प्रकट होती है । केशवने इसका लक्षण दिया है—'वास विभूषन प्रेमते जहाँ होइ विपरीत । दरसन-रस तन मन रसित' (२० प्रि० ६ ३०) । इसमें लक्षणका भाव आया है, पर अन्य आचार्योंने या तो उल्टे वस्त्राभूषणोंके पहननेका उल्लेख किया है या शीघ्रतामें कुछ-का कुछ करना कहा है । विहारीका उदाहरण—'रही दहँडी ढिंग धरी, भरी मयनिया वारि । फेरति करि उलटी रई, नयी बिलोचनिहारि ।' (प्रि० २० २५५) । केशवकी नायिका—'करि अजन्त रजित चारु कपोल करी जुत जावक नैन निछाई । सुनि आवत श्री ब्रजभूषन भूपन भूषित ही उठि धाई ।' (२० प्रि० ६ ३१) ।

५ किलकिंचित् अलंकार—भरतके अनुसार 'हर्षातिरेकसे मुसकराना, रोना, हँसना, मूच्छा, भय आदिकी अवस्थाओंका एक साथ प्रदर्शन' (ना० २४ १८) इसके अन्तर्गत आता है । धनजयने संक्षेपमें केवल—'क्रोधाश्रु-हर्षभीत्यादे सकर' माना है, पर विश्वनाथने अधिक

स्पष्ट व्याख्या की है (सा० द० ३ १०१) । हिन्दीके आचार्योंने प्रायः इसीको शब्द-भेदसे स्वीकार कर लिया है—'हरप गरव अभिलाष श्रम हास रोष अरु भीति । होत एक ही रंग' (मतिराम ल० ल० ३६२) । प्रिय-समागमसे उत्पन्न प्रसन्नता एवं प्रेमकी अधिकताके कारण विपरीत भावोंका सुप्त प्रदर्शन किलकिंचित् कहलाता है । कभी-कभी नायक-नायिकाके बीच किसी बातपर झगडा हो जाता है और क्रोध प्रदर्शित किया जाने लगता है । कभी हँसी, कभी रोना, कभी भय, त्रास या श्रमका प्रदर्शन किया जाता है । ऐसी विरोधी स्थिति एक साथ उपस्थित होनेपर किलकिंचित् कही जाती है । विहारीके इस दोहेमें इसका सुन्दर उदाहरण है—'कहति नटति रीझति खिलति, मिलति खिलति लजियात । भरे भौनमें करत है, नैनन ही सो बात ।' (वि० २० ३२) ।

६ मोट्टायित अलंकार—भरत इस अलंकारको 'प्रियके उल्लेखमें मग्न होकर लीलाविलास आदिके माध्यममें प्रेमकी अभिव्यक्ति'के रूपमें मानते हैं (ना० शा० २४ १९) । विश्वनाथने धनजयके आधारपर अधिक स्पष्ट शब्दोंमें व्याख्या की है (द० रू० २ ४० तथा सा० द० ३ १०२) । हिन्दीमें केशवका लक्षण 'नाट्यशास्त्र'के निकट है (२० प्रि० ६ ४८) । अधिकांशने 'वातनको विषटन भये पुनि मिलापकी चाह ।' (ल० ल० : ३६५)के समान माना है, पर देवने सौतेके भय तथा कुल-लज्जासे हार्दिक भावके गोपनको माना है । व्यापक रूपसे प्रियको देखनेकी इच्छा रखते हुए अथवा किसी अन्यसे उसके रूप-गुण आदिकी चर्चा सुनते रहनेके लिए जब नायिका उधर ही कान लगाये रखती है, किन्तु ऐसा भाव दिखाती है कि वह सुन या देख नहीं रही है, उस ओरसे अन्यमनस्क है या उपेक्षा कर रही है, वह किया तब मोट्टायित अलंकार कहलाती है । इसका उद्देश्य केवल दूसरोंसे नायिकाका अपने मनका भाव छिपाना ही है । इसमें कान खुजाना, पृथ्वी कुरेदना तथा लज्जाके अन्य अनुभाव काममें आते हैं । पद्माकरका उदाहरण इस प्रकार है—'वसीकरन जबतें सुन्यो स्याम तिहारो नाम । दगनि मूँदि मोहित भई पुलक पसीजी वाम ।' (जगद्दि० ४४९) । केशवका उदाहरण व्यक्त है—'धूरि कपूरकी पूरि बिलोचन सँघि सरोरुह ओढ़ि उठोनी ।' (२० प्रि० ६ ४९) ।

७ कुट्टमित अलंकार—भरतने इसे आन्तरिक हर्षके अवसर पर कृत्रिम रोप प्रकट करना माना है, जो प्रिय द्वारा स्पर्श किये जानेकी प्रसन्नता और घवराहटसे प्रेरित है (ना० शा० २४ २०) । धनजयने इसीको संक्षेपमें कहा है—'सानन्दत कुच्येत केशाधरगृहे ।' (द० रू० २ ४०) । विश्वनाथने 'नाट्यशास्त्र'की बात स्पष्ट रूपमें कही है । हिन्दीमें केशवके अनुसार—'केलि-कलहमें सो भये केलि कपट पट रूप ।' (२० प्रि० ६ ५१) है, पर सामान्यतः केलि कलहमें 'दरसावत झूठ रोप ।' (शृ० नि० २६७ तथा जगद्दि० ४५६)के रूपमें माना है । वस्तुतः प्रियके द्वारा केश, स्तन आदि अंगोंका स्पर्श या मर्दन किये जानेपर हृदयमें प्रसन्न होते हुए भी कृत्रिम रोप अथवा घवराहट अथवा अनिच्छाको प्रकट करते हुए विलक्षण

रोतिते अगोंको चलाने अथवा सीत्कार करनेको कुटुमित अलंकार कहते हैं। यथा केशवका उदाहरण—‘पहिले हठि हठि चली उठि पीठिई मे चितई नसि न न लखो री।’ (२० प्रि० ६ ५२)। दासजी नायिकाका ‘रखी है जेतो पियूष बगारिवो वक विलोकिवो आदरिवो है।’ (२० नि० २६९)।

८ विट्वांक अलंकार—भरतके अनुसार नायिकाका प्रेम प्राप्त करनेके बाद गर्व और अभिमानवश अनादर तथा उपेक्षा प्रदर्शित करना (ना० शा० २४ २१)। धनजयने नक्षेत्रमें इमी भावको व्यक्त किया है—‘गर्वाभिमानाट्टिट्टेपि अनादरक्रिया।’ (२०२० २ ४१)। हिन्दीमें केशवका लक्षण है—‘रूप प्रेमके गर्वते कपट अनादर होइ।’ (२० प्रि० ६ ४२)। अन्य आचार्योंमें किमीने—‘अभिमानत करे अनादर।’ (२० ल० ३७२) और किमीने—‘करत है कपट अनादर।’ (२० नि० २७९) करना माना है। व्यापक रूपमें मनमें प्रिय या दृष्ट वस्तुके प्रति और आकर्षणका पोषण करते हुए भी नायिका द्वारा यौवन, धन अथवा कुलके गर्व अथवा प्रियके अपराधके कारण उनका केवल वाणी द्वारा अनादर या उपेक्षा व्यक्त करना। देवका उदा०—‘देवको देखिके त्रौष भरे निध पीठि दई उन दीठि बचाइके। ज्यों चितई जरमौह रिसौहें सुनौहें सखीनके भाह नचाइके।’ (भा० वि० हाव)। मतिरामकी नायिकाकी उक्ति—‘ऐसे ही जेलत छल भये तुम्हें लाज न आवत कामरी ओडे।’ (२० रा० ३७०)।

९ ललित अलंकार—भरतके अनुसार ‘नायिकाको चंचल आंगिक चेष्टाए।’ (ना० शा० २४ २२)। धनजयने मनमें कोमलता और सुकुमारताका भाव और जोड़ दिया है—‘सुकुमारागविन्यासो मसृणो ललित भवेत्।’ (२० ल० २ ४१)। हिन्दीमें केशवका लक्षण है—‘बोलनि हँसनि विलोकिवो चलनि मनोहर रूप।’ (२० प्रि० ६ २४)। मतिराम, देव तथा दासने आभूषण और शृंगारको ‘ललित’ कहा है—‘मरस सकल आभरन अँग।’ (२० ल० ३७४)। ‘सकल अंग रचना ललित।’ (भा० वि० हाव), ‘तियको सहज मिंगान।’ (२० नि० २५१)। पद्माकरने ‘वरनत चलन चितौन।’ (जगद्वि० ४४४) कहकर चेष्टाको स्वीकार किया है। वस्तुतः प्रियको वशमें करनेके लिए नायिकाकी सर्वांगसुन्दरता बढ़ानेवाला शृंगार अथवा उनकी आंगिक क्रियाओंमें सुकुमारता तथा चंचलता आदिको ‘ललित’ अलंकार कहा गया है। केशवका उदा०—‘नूपुरकी धुनि सुनि भों कलहसनिके, चाकि-चाँकि पर चारु चैंडवा मरालके’ (२० प्रि० ६ २७)। मैथिलीशरण गुप्त ‘साकेत’में सीताके मौन्द्यका वर्णन इसी रूपमें करने हैं—‘क्षोणीपर जो निज छाप छोड़ते चलने, पद-पद्मोंमें मंजीर मराल मचलते। रुकने झुकनेमें ललित लक लच जाती, पर अपनी छविमें छिपी आप छिप जाती। तनु और केनकी कुसुमकलीका गाभा, यी अंग सुरभिके नग तरंगिनि आभा।’

१० विहृत अलंकार—भरतके अनुसार प्रियके वचनोंको छनकर भी नायिकाका लज्जावश, व्याजसे अथवा सहज रूपमें मौन रहना (ना० शा० २४ २३), पर धनजयने

केवल ‘प्राप्तकाले न यदब्रथाद ब्रीटाया विहृत हि तत्’, अर्थात् ‘मिलन-अवनरपर लज्जावश मौन रहना’ इस अलंकारका लक्षण माना है (२० ल० २ ४२)। केशवने स्वीकार किया है—‘बोलनिके नमय बोलन देद न लान’ (२० प्रि० ६ ३३)। मतिरामने केवल ‘प्रियके समीप अभिलाषाके न पूरे होनेको’ विहृत कहा है (२० ल० ३७७), पर दास और पद्माकर आदिने साथ ही लज्जावश मौन रहनेका उल्लेख किया है—‘हिलिमिलि मकै न लाजवस जिये भरी अभिलास’ (२० नि० २५९)। व्यापक रूपमें प्रिय मिलनके समय नायिकाका लज्जावश कुछ न कह पाना अथवा उसकी अभिलाषाका अपूर्ण रह जाना ‘विहृत’ अलंकार है। हिन्दी आचार्योंने ‘विहृत’ या ‘विहृत’ भी लिखा है। मतिरामका उदा०—‘रूप साँवरो नाँनु है सुधा सिन्धुमें खेल। लसि न सकै अँखियाँ मग्यो परी लाजकी जेल।’ (२० ल० ३७९)। पद्माकरकी नायिका प्रियके सामने लज्जावश मौन है—‘मनके राजमें बोलि सकी न भट्ट ब्रजराजनों लाजके आगे’ (जगद्वि० ४५४)।

११ मद्र अलंकार—जैना कहा गया है यह विश्वनाथ द्वारा स्वाकृत भेद है—‘मद्रो विकार-सौभाग्ययौवनायवलेपज’ (सा० द० ३ १०५), सौन्दर्य सौभाग्य तथा यौवन आदिके कारण उत्पन्न गर्वरूप नायिकाके मनोविकार को ‘मद्र’ कहते हैं। सुन्दरने ‘सुन्दर-शृंगार’में ऐसा ही लक्षण दिया है (पृ० ८३)। वस्तुतः इसमें नायिकाकी ओरसे विच्योक्तके समान प्रियतमके तिरस्कारकी भावना नहीं रहनी और न प्रियतमपर रीझकर भी अपने मनोभावकी छिपानेकी चेष्टा हो का जानी है। इस भावस्थितिमें नायिका अविचलित रहती है और नायक उनके मौन्द्यने अत्यधिक प्रभावित रहता है। उदा०—‘रलिन वचन अधसुलित दग, चलिन स्वेदकृत जोनि। अरुन वदन छवि मदनकी, खरी छवीली होनि’ (वि० २० ३३३)।

१२ तपन अलंकार—विश्वनाथ द्वारा स्वीकृत भेद—‘तपन प्रियविच्छेदे सारादेतोवचेष्टितन्’ (सा० द० ३ १०६), प्रिय वियोगके कारण कामवैगसे की जानेवाली चेष्टाएँ। हिन्दीमें सुन्दरने ‘सुन्दर-शृंगार’में इसका उल्लेख किया है (पृ० ८१)। केवल विरह-ज्वरको ही ‘तपन’ नहीं माना जायगा, वरन् विरह-जनित अन्य चेष्टाओंको भी इस अलंकारमें स्वीकार किया जाता है। तोपके ‘मुधा-निधि’में इसका सुन्दर उदा० है—‘ज्यों-ज्यों गरजत धन सन्ताप जाते रैन, चम्पा वरनको लवि त्यों-त्यों लरजत हीव। ज्यों-ज्यों चहुँ ओर घोर सोर मोर दादुरकी, पौनको बकोर जोर त्यों-त्यों डरपन जीव।’

१३ मौग्ध्य अलंकार—विश्वनाथ द्वारा स्वीकृत भेद—‘अशानादिव या पृच्छा प्रतीतन्यापि वस्तुन। वहभस्य पुर प्रोक्त मौग्ध्य तत्तत्त्वेदिभि’ (सा० द० ३ १०७), जानी तथा समझी हुई वस्तुओंके सम्बन्धमें भी अनजान बनकर प्रियके सामने अथवा स्वयं प्रियसे ही उन वस्तुओंके सम्बन्धमें निशङ्का प्रश्न करना ‘मौग्ध्य’ कहलाता है। हिन्दीमें सुन्दर तथा तोपने (सु० नि० पृ० ११८-३३) इसका विवेचन किया है। वस्तुतः सरलतामें एक अकृत्रिम निसर्गदत्त शोभा होती है, किन्तु मौग्ध्यमें चतुराई मिली

रहती है। निहारीकी नायिकाका 'मौगध्य' आरूपक है—  
'ढोरी लाई सुननकी कहि गोरी मुसकात। थोरी थोरी  
सकुच मों भोरी भोरी बात।' (वि० २० ५२०)।

१४ विक्षेप अलंकार—विश्वनाथ द्वारा स्वीकृत भेद—  
'भूषणामररचना मिथ्या विश्वगवेषणम्। रहस्याख्यान-  
मीषच्च विक्षेपो दयितान्तिके।' (सा० द० ३ १०८),  
दत्ताभूषणोंकी अस्तव्यस्तता, अकारण इधर-उधर देखना,  
अस्मात् प्रियसे रहस्यमय बातको कह जाना आदि नायिका-  
की चेष्टाएँ 'विक्षेप' कहलानी हैं। सुन्दर तथा तोपने ऊपरके  
भेदोंके साथ इसका विवेचन किया है। ये चेष्टाएँ विमुग्ध  
करनेवाली होती हैं—'इत उत चिनै कगौ कछु धारे कहि  
हँमि देत। पहिरि अधूरे आभरन मन पूरो करि लेत।' (हरिऔध २० क०)।

१५ वस्तूहल अलंकार—विश्वनाथ द्वारा स्वीकृत भेद—  
'रम्यवस्तुसमालोके लोलता स्यात्कतूहलम्' (सा० द०  
३ १०९), सुन्दर वस्तुके अवलोकनसे उत्पन्न मनकी  
चलता। हिन्दीमें तोपने 'सुधानिधि'में इसका विवेचन  
किया है (पृ० ११८-३३)। चलता तथा उत्सुकतापूर्वक  
जब मोली नायिका किसी नवीन या आश्चर्यजनक वस्तु  
अथवा पदार्थको देखती है तब उसको हम भगिमाको 'कुतूहल'  
कहते हैं। ससारकी वस्तुओंमें नायिकाकी रुचिकी सूचना  
देनेके कारण यह प्रियको अच्छा ही लगता है। हरिऔधका  
'रसकलस'का उदाहरण इस प्रकार है—'जाकी कलित  
कथानको तू भास्यि कथनीय। सो कित को है कोन है  
कैमो है कमनीय।'।

१६ चकित अलंकार—विश्वनाथ द्वारा स्वीकृत भेद—  
'कुतोऽपि दयितम्याग्रे चकित भयसम्भ्रम' (सा० द० ३  
१९०), कभी कभी प्रियके सम्मुख नायिकाके अकारण भय-  
विभ्रम प्रदर्शनमें भी एक शोभा है, जिसे 'चकित' अलंकार  
कहा जाता है। हिन्दीमें तोपने सर्वप्रथम 'सुधानिधि'में  
(पृ० ११८-३३) इसका लक्षण दिया है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र-  
के इस पदमें इसका सुन्दर उदाहरण है—'तू केहि चितवत  
चकित मृगो सी। केहि टूँढ़त तेरो कहा खोयो क्यों अकुलात  
लसात ठगी मी' (चन्द्रा० १)।

१७ केलि अलंकार—भोजराजने 'केलि' तथा 'क्रीडित'  
दो भिन्न अलंकारोंके नाम लिये हैं। उनके उदाहरणके  
आधारपर कहा जा सकता है कि 'क्रीडित' वालकाल,  
कौमार और यौवनके साधारण विहारका नाम है। प्रियतम-  
विषयक हो जानेपर इसे 'केलि' कहते हैं। विश्वनाथके  
अनुसार—'विहार सह कान्तेन क्रीडित केलिरुच्यते', प्रिय-  
तमके साथ विहार-क्रीडा 'केलि' कही जाती है (सा० द०  
३ ११०)। हिन्दीमें सस्कृतके (विश्वनाथके) प्रिमाजनको  
माननेवाले आचार्यों तथा विवेचकोंके अतिरिक्त तोपने  
इसपर विचार किया है (सु० नि० पृ० ११८-३३)।  
कुटुम्बितने इसका यही अन्तर है कि उसमें सुखका अनुभव  
करते हुए भी सीत्कार आदि दुःखव्यजक क्रियाएँ की जाती  
हैं, पर 'केलि'में विहारमें विशेष सहयोग दिया जाता है।  
विहारीका यह अकल इसका उदाहरण है—'नाक मोरि  
नाहीं करे नारि निहोरे लेय। छुवत ओठ विय आँगुरिन  
विरी घटन प्यो देख' (वि० २० ६३२)।

१८ हसित अलंकार—विश्वनाथने 'हास'को स्वीकार  
किया था। विश्वनाथके अनुसार—'हसित तु वृथा हासो  
यौवनोदमेदसम्भव' (सा० द० ३ १०९), अर्थात् यौवनके  
आगमनपर नायिकाका जनतव अकारण हँसना 'हसित'  
अलंकार कहलाता है। इसको हिन्दीमें तोपने 'हावों'के  
अन्तर्गत स्वीकार किया है (सु० नि० पृ० ११८-३३)।  
विहारीके दोहेमें इसका सहज निर्वाह हुआ है—'नँकु  
हँसौहीं वानि तजि, लख्यौ परतु मुहुँ नीठि। चौका चमकनि  
चोधिमें परति चोधि सा टीठि।' (वि० २० १००)।

१९ रति अलंकार—नन्ददास द्वारा स्वीकृत। उनके  
अनुसार यह प्रेमकी अत्यन्त विकसित स्थिति है, जिसमें  
नायिका अपने प्रेमीके विचारमें इतनी डूब जाती है कि  
उसे किसी प्रकारकी वाञ्छा चेतना नहीं रह जाती—'मनकी  
गति पियतें डहि डार, समुद्र मिली जिमि गंगाधार। तनक  
वात जो पियकी पावै, सो विरियाँ सुनि तुपति न आवै'  
(२० म० पृ० ३६७-७०)। इसका उल्लेख अन्य किसीने  
नहीं किया है। हरिश्चन्द्रकी 'चन्द्रावली' नाटिकामें  
चन्द्रावलीमें इसका मार्मिक अङ्गन है—'बिलुरे पियके जग  
मनो भयो, अवका करिये कहि पेखिये का। जिन आँखिनमें  
तुव रूप बग्यो, उन आँखिनसो अब देखिये का' (अ० २)।

२० बोधक या बोध हाव—सर्वप्रथम हिन्दीके आचार्य  
केशवने 'हाव'के अन्तर्गत इसे स्वीकार किया है—'गूढ  
भावको बोध जहँ केसव ओरहि दोह' (२० प्रि० ६ ५४)।  
रसलीन तथा मानुने इसे 'क्रियाविदग्धा'के समान माना  
है। पद्माकरका लक्षण है—'ठानि क्रिया कछु तिय पुरुष  
बोधन करै जु भाव' (जगदि० ४६२)। इसके अन्तर्गत  
नायिका अथवा नायक द्वारा सहेटक समय तथा स्थान  
आदिके शारीरिक अथवा अन्य प्रकारके चातुर्यपूर्ण संकेत  
आते हैं। केशवके उदाहरणमें यह भाव व्यक्त होता है—  
चन्दन चित्र कपोलनि लोपिके अजन आँजि विदा करि  
दीनी' (२० प्रि० ६ ५५), हममें नायिका द्वारा दूतीको  
दिया हुआ संकेत छिपा है। इसी प्रकार पद्माकरकी नायिकाने  
वक्षपर 'नन्दलालको मालती माल दिखाई' (जगदि० ४६३)  
और अपना संकेत भी हम वहाने दे दिया।

२१ उद्दीपन हाव—तोपने 'सुधानिधि'में इस हावको  
स्वीकार किया है। इसके अनुसार नायिकाओंकी वे चेष्टाएँ,  
जिनमें नायककी वढ़ी हुई रति और अधिक उद्योत होती है  
(पृ० ११८-३३)। रसलीन और दासने इसे 'हावों'में  
ममिलित किया है। —आ० प्र० दो०

स्वभाव-विरोध-दे०—'वर्णन दोष', तीसरा।

स्वभावोक्ति—गृहार्थप्रतीतिमूल अर्थालंकार, इसे जाति  
भी कहते हैं। भामहके पूर्व इसे अलंकारोंमें स्वीकृत माना  
गया है। पर भामहने उल्लेख करके भी अलंकारोंको  
वक्तोक्तिमूलक माननेके कारण इसे स्वीकार नहीं किया  
है। दण्डीने 'आद्या अलङ्कृति' कहकर इसकी प्रतिष्ठा की  
है और कहा है—'जातिक्रियागुणद्रव्यस्वभावाख्यानमी-  
दृशम्। शास्त्रेष्वर्थैव साम्राज्य काव्येष्वप्येतदीप्सितम्।' (काव्या० २ १३), अर्थात् जाति, गुण, क्रिया तथा  
द्रव्यके स्वभाववर्णनका शास्त्रोंमें साम्राज्य है और काव्यमें  
भी यही अभीष्ट है। इसके सम्बन्धमें यह चर्चा आगे भी

रही है कि इसे अलंकार माना जाय या नहीं। वामन तथा कुन्तकने इसे अलंकार नहीं माना है। कुन्तकका कहना है कि यदि स्वभावोक्ति अलंकार है तो फिर और क्या रह जाता है। वे काव्यके दो प्रकार ही मानते हैं—स्वभावोक्ति तथा वक्रोक्ति। अभिनवगुप्तने भी इसी मतका समर्थन किया है। इसके विपरीत रुद्रट आदिने वाच्यका वैचित्र्य स्वीकार कर स्वाभावोक्तिको भी अलंकारके अन्तर्गत स्वीकार किया है। मम्मटने उन्हींके आधारपर लक्षण दिया है—‘जिमने वालक आदि(पदार्थों)की प्रवृत्तिस्मिद्ध क्रिया अथवा उनके रूपका वर्णन होता है।’ (का० प्र० १०. १११)। विश्वनाथने इसे अलंकार माननेके लिए—‘दृष्टव्य-स्वक्रियारूपवर्णनम्।’ (सा० द० १०. ९३) कहा है, अर्थात् पदार्थके रूप और क्रियाका ऐसा वर्णन, जो कविजी सुधम दृष्टिमें ही देखा जा सकता हो। काव्योत्कर्ष अन्य अलंकारोंके समान इसकी भी शर्त है। हिन्दीके प्रथम आचार्य केशवने दण्डीके आधारपर इसे स्वीकार किया है और इसकी सर्वप्रथम चर्चा की है। दण्डीने यदि रूपके साक्षात् प्रकाशनका उल्लेख किया था तो केशवने गुणको भी सम्मिलित किया है—‘जाको जैसो रूप गुण कहिये ताही साज।’ (क० प्रि० ९. ८)। हिन्दीके अन्य आचार्योंने प्रायः जयदेवके आधारपर इसका लक्षण दिया है—‘साचो तेसो दरनिये, जैसो जाति स्वभाव।’ (शि० भू० ३०७) अथवा—‘दरनन जहाँ केवल जाति स्वभाव।’ (पद्मा० २६०)। उदा०—‘भोजन करत चपल चित, उत्त उत्त और पाइ। भागि चले किलकात मुख, दधि ओदन लपटाय।’ (रा० च० मा० १. २०३) अथवा—‘विहँसति चुकुचति सी दिखें, कुच औचर-विच बाँह। भीजे पट तैटको चली, न्हान सरोवर माँह।’ (वि० २०. ६९३)। स्वाभावोक्ति ऐसा व्यापक अलंकार है जो सभी देशों और युगोंके कवियोंके द्वारा समान रूपसे अपनाया गया है। जो श्रेष्ठ कवि हैं उनकी दृष्टि जीवनके सुधम पर्यवेक्षणकी ओर अवश्य रहती है और उसीका चित्रमय वर्णन यह अलंकार है। जायसी, सूर तथा तुलसीमें तो इस प्रकारके वर्णन सर्वत्र मिलेंगे ही, रीतिकालीन कवियोंमें भी सुधम दृष्टिकी कमी नहीं है। आधुनिक युगमें इस प्रकारके वर्णनोंका आग्रह और बढ़ा है। —र०

स्वयंदूतिका-दे०—‘दूती’।

स्वयभू लिंग-दे०—‘हठयोग’।

स्वरभग-दे०—‘सात्त्विक भाव’, चौथा।

स्वर्णरस—मध्यकालीन तान्त्रिक संप्रदायोंमें किमी ऐसे रस रसायनकी खोजकी बहुत महत्त्व दिया जाता था, जो धातुसे धृतेपर उमे मोना कर दे और कायामें स्थित होनेपर साधकको अजर-अमर कर दे। उस रसकी सिद्ध कर लेनेवाला ही सिद्धाचार्य कहलाता था। बादमें गुह्य साधनाओंमें रस रसायन और स्वर्ण आदिके विभिन्न प्रतीकात्मक अर्थ लिये जाने लगे और रसेश्वरदर्शनमें (दे० ‘रेश्वरदर्शन’, चित्तमारण) इसे और भी नये अर्थ दिये गये। मिर्दोंने स्थान स्थानपर न्केत किया है कि यह रस और कुछ नहीं, प्रज्ञोपाय भावना है और सोना वस्तुतः शून्यज्ञानकी ही कहते हैं। कर्णारूपी नाव उभी

शून्यताज्ञानरूपी सोनेने मरी है—‘सोने भरिये कर्णा नावी’ (चर्यापद)। नायपन्थमें भी सुनारके रूपकमें इस सोनेका वर्णन किया है। विन्दुके हथौड़ेमें यह सोना गढ़ा जाता है, विकासरूपी मोचले जलकर इसका परिशोधन होता है। यह मोना वस्तुतः शून्यावस्था या गमनोपम अवस्था है (गोरखवानी)। मन्त्रोंने इसका भक्तिपरक अर्थ लिया है और रामके प्रेमकी ही वास्तविक रसायन या रस माना है। उन्हींसे ‘परचे’ होनेपर शरीर स्वर्णकी भाँति हो जाता है। ‘अब धरि प्रकट भयो राम राई, मोधि मरीर कनककी नाई। दिन परचे नन कौंच कथीरा, परचे कचन भया कवीरा।’ (क० ग्र०) —ध० वी० भा०

स्वयन्दवाच्य-दे०—‘रस दोष’, पहला।

स्वांग-स्वांग लोकनाट्यका अत्यन्त जनप्रिय रूप है। यह प्रायः गाँवोंकी निम्न जातियों—भगी, धोत्री, धानुक, कुमाँ चमार, पामी, कांठी, वारी आदिके द्वारा मम्ह-नृत्यके रूपमें प्रस्तुत किया जाता है। इसमें पुरुष-पात्रोंकी बहुलता होती है, किन्तु स्त्री-पात्र भी कम नहीं होते। दो-दोके जोड़ेमें वे नाचते, गाते और हँसी-ठठोलीसे मरे सलाप करते हैं। उनके साथके गाने बजानेवाले लोग उनके किसी मार्मिक स्वल्पी पक्ति या वाक्यकी पकड़ लेने हैं और आत्मविभोर होकर ढोलक, मञ्जीरा, विशेषतया फूलका बेल जोर-जोरसे बजाते हैं। स्वांग करनेवाले उनकी लयोंपर नाच करने रहते हैं और मीन होकर नारी-पुरुषोंकी शृंगारिक चेष्टाओंका चतुर्विध अभिनय करते हैं। स्वांगियोंके सङ्केतोंपर जब गाने बजानेवाले एक जाने हैं तो वे फिर स्वांग करने लगते हैं। इनमें कभी स्त्री पुरुषका वेष धारण कर अभिनय करती हैं और कभी पुरुष स्त्रीका अभिनय करता है। दोनों हृदय खोलकर लज्जाहीन होकर शृंगार एव विनोदकी बातें करने हैं और झूम-झूमकर नाचने-गाने लगने हैं। इन स्वांगोंमें नृत्य, गीत, लय, मवादकी प्रधानता रहती है। अगी रस हान्य होता है। इनका रगमच सुला होता है, किन्तु इनमें रगमचीय शिष्टाचार नहीं होते और न दृश्यान्तरोंका ही विधान होता है। वारी-चारीसे स्वांगिये अपना-अपना स्वांग दिखाते हैं। सभी दर्शक, कुछ लड़े और कुछ सामने पासमें बैठे रहने हैं। स्वांगियोंकी विशेष स्वांग-विशिष्टताओंकी प्रशंसा करने-करते वे भी हर्षमें चिल्ला उठते हैं। स्वांगिये माम-मदिराका भी खान-पान करते हैं और रान-रानभर नाचते गाते और बजाते रहते हैं। प्रायः गाड़ी व्याहों, जन्मोत्सवों, त्योहारों और फसलके कटनेपर स्वांग-नृत्य हुआ करने हैं। इस प्रकार नाट्यकलाकी दृष्टिमें स्वांगके इस रूपको भाण, भाणिका, प्रहसन, प्रस्थानक और सलापकके निकट मान सकते हैं। —स०

स्वागता—वर्णक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। पिंगल सूत्र (६. २४) और ‘नाट्यशास्त्र’ (१६. ३७)में इसका लक्षण दिया गया है, र, न, भ, ग गके योगसे यह वृत्त बनता है (SIS, III, SII, SS), ६-५ वर्णोंपर चति होती है। केशवने इस छन्दका प्रयोग किया है। उदा०—‘राज-राज दशरथ तनै जू। रामचन्द्र सुवचन्द्र वने जू। त्यों विदेह तुम हूँ अरु मीना। ज्यों चकोर ननया शुभ गीता।’ (रा० च० ५. ३३)। —पु० शु०



**स्वात्मनिष्ठ (काव्य)**—अंग्रेजीके 'सब्जेक्टिव'के लिए प्रयुक्त पारिभाषिक शब्द । हिन्दीमें इसके लिए अन्य अनेक शब्दोंका प्रयोग होता है, जैसे, अध्यान्तरिक, स्वानुभूति-मूलक (शुद्ध), स्वानुभूतिव्यजक, स्वानुभूतिपरक, स्वानुभूति निरूपक, स्वात्मपरक, वैयक्तिक, आत्मनिष्ठ, व्यक्तिप्रधान, भावप्रधान और अन्तर्वादी ।

यों तो साहित्यमात्र रचयिताकी आत्माभिव्यक्ति होता है, परन्तु स्वात्मनिष्ठ काव्यमें उसकी आत्माभिव्यक्ति सहज और सीधे ढंगकी होती है । उसमें कवि अत्यन्त आत्मीयताके साथ, बिना किसी संकोचके, पूर्ण स्वच्छन्दतापूर्वक अपनी स्वानुभूति व्यक्त करता है । बाए विषयमें केवल प्रेरणा ग्रहण करके उसका उपयोग वह अपनी निजी प्रतिक्रियाओंको अन्तर्मुखी दृष्टिकोणमें व्यक्त करनेमें करता है । अतः ऐसी रचनाओंमें वस्तुका यथातथ्य वर्णन या चित्रण साधारणतया नहीं मिल सकता, उमपर कविकी भावनाका अपेक्षाकृत गहरा आरोप रहता है । वस्तुके साथ कवि तादात्म्य स्थापित कर लेता है और उसे अपने व्यक्तित्वमें आच्छादित करके प्रायः ऐसे रूपमें उपस्थित कर देता है, जो वस्तुके यथार्थ रूपमें सर्वथा भिन्न जान पड़ता है । स्वात्मनिष्ठ काव्यकी दूसरी महत्त्वपूर्ण विशेषता उसकी तीव्र मवेगात्मकता भी है । गहन भावानुभूति ही स्वात्मनिष्ठ काव्यके रूपमें व्यक्त हो सकती है । अतः यह काव्य गीतिके रूपमें अभिव्यक्ति पाता है ।

परन्तु साहित्यरूपके अतिरिक्त स्वात्मनिष्ठता साहित्यका एक गुण—उसकी एक विशेषता भी है और यह गुण साहित्यके अन्यान्य रूपों, विशेषतया निबन्ध, मसराण, कहानी और लघु उपन्यासमें भी कभी कभी मिल जाता है । गीतिकी स्वात्मनिष्ठतामें अन्य साहित्यरूपोंकी अध्यान्तरिकतामें मवेगात्मक तीव्रता अपेक्षाकृत कम होती है, फलतः उनमें गीतिके अन्य गुण, संगीतात्मकता आदिकी मात्रा भी कम होती है ।

साहित्यमें स्वात्मनिष्ठताका आदर आधुनिक युगकी विशेषता है, प्राचीनोंके निकट तो साहित्यमें रचयिताकी तटस्थता—व्यक्तिनिरपेक्षता ही श्रेयस्कर थी, क्योंकि उसीके द्वारा उनके विचारसे रचनामें गौरव, गरिमा और उच्च गम्भीरता लायी जा सकती है । इसी कारण गीतिकाव्यको उन्होंने महत्त्व नहीं दिया । दे०—'साहित्यरूप', 'गीतिकाव्य', 'वस्तुनिष्ठ' । —ब्र० व०

**स्वात्मपरक (काव्य)**—दे०—'स्वात्मनिष्ठ' (काव्य)

**स्वाधिष्ठान**—दे०—'हठयोग' ।

**स्वाधीनपतिका (नायिका)**—अवस्थानुसार नायिकाके विभाजनका एक भेद, विशेषके लिए दे०—'नायिका-भेद' । सर्वप्रथम भरत द्वारा उल्लिखित । भानुदत्तने उसे 'मद्रा साऽऽकृताज्ञाकर प्रियतमा' कहा है । (र० म० पृ० २२९), अर्थात् जिसका प्रिय उसके अभिप्रायके अनुरूप आदेशका पालन करे । केशवने उसके लिए 'गुनवँध्यो मद्रा रहे' कहा है । मतिरामने 'रूप गुन रीति अधीन' रहनेकी बात कही है । नायिकाकी यह स्थिति स्वकीयाके मुग्धा, मध्या तथा प्रौढा रूपोंमें, परकीया तथा सामान्यामें वर्णित है । मुग्धा स्वाधीनपतिकाके वर्णनमें नायकके मधुर आकर्षण और

शृंगार आदिका अकन रहता है—'नहि पराग नहीं मधुर मधु नहि विकास यहि काल । अली कली ही सों वँध्यो आगे कौन हवाल ।' (विहारी ।) अथवा—'हां सखी लाजन जाति मरी मतिराम सुभाव कहा कहाँ पीके । लोग मिले घर घेर करे अवधी ते ये चेरे भये दुलहीके ।' (रसराय १७९) । मध्या स्वाधीनपतिका अपने प्रियके इस भावके प्रति अधिक सजग है और स्वीकार करते हुए लज्जाका अनुभव करती है—'लाज मरो गुरु लोगनमें इनके मनमें सु न आवत है धिन । देव कहा कहा सेवक है रहे कैमऊ कीउ चवाच करौ किन ।' (ब्र० भा० नायिका० २ ३८९) । पद्माकरकी इस नायिकाकी भगिमासे नायक वशवर्ती हो चुका है—'आधे आधे दगनि रति आधे दगनि सु लाज । राधे आधे वचन कहि सु वस किये ब्रजराज ।' (जगदि० १ २२०) । प्रौढा स्वाधीनपतिकाकी अधीनता स्पष्टतः नायक स्वीकार करता है और नायिकामें लज्जा और संकोचकी स्थिति कम हो चुकी है—'अग राग औरै अँगन करत कछु बरजी न । पै मेहदी न दिवाइहा तुमसों पगन प्रवीन ।' (वही १ २२२) । सेनापतिने महावर लगानेके प्रसंगको लिया है—'चूमि हाथ नाहके लगाइ रही आँखिन सों, एहो प्राननाथ । यह अति अनुचित है ।' (ब्र० भा० नायिका० २ ३९९) । परकीया स्वाधीनपतिका नायकको उसके अनुरागके लिए सतर्क करती है—'विषम लोग ब्रजगामके लाल । बिलोकी वास । बढ़ि जैहै इन दगनके होंसहि ते उपहास ।' (मतिराम रसराय १८६) ।

**स्वानुभूतिनिरूपक (काव्य)**—दे०—'स्वात्मनिष्ठ' (काव्य) ।

**स्वानुभूतिपरक (काव्य)**—दे०—'स्वात्मनिष्ठ' (काव्य) ।

**स्वानुभूतिमूलक (काव्य)**—दे०—'स्वात्मनिष्ठ' (काव्य) ।

**स्वानुभूतिव्यजक (काव्य)**—दे०—'स्वात्मनिष्ठ' (काव्य) ।

**स्वेद**—दे०—'सार्विक अनुभाव', दूसरा ।

**हंस**—दे०—'हठयोग' ।

**हस छद्**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद, 'प्राकृत-पेगलम्'में इस छन्दका उल्लेख है (प० २ ३७) । यह वृत्त भगण और दो गुरुओंके योगमें बनता है (SII, SS) । भानुने इसका नाम पंक्ति दिया है । केशवने प्रयोग किया है—'आवत जाता, राजके लोग । मूरति धारी, मानहु भोगा ।' (रा० च० २ १) । —पु० शु०

**हसाल**—दे०—'अलना' ।

**हकीकत**—सूफी मार्गकी वह मंजिल है, जिसमें साधकको परमात्माके वास्तविक स्वरूपका ज्ञान होता है और उसके साथ वह 'एकमेक' हो पाता है (दे०—'सूफी-मार्ग') । —रा० पू० ति०

**हठयोग**—'योगदर्शन'में योगकी व्याख्या करते हुए कहा गया है कि 'योग चित्तवृत्तियोंके निरोधकी कहते हैं ।' चित्तवृत्तियोंके प्रवाहको मसारकी ओर जानेमें रोककर अन्तर्मुखी करनेकी एक प्राचीन भारतीय साधनापद्धति जिसमें प्रसुप्त कुण्डलिनीकी जाग्रत कर नाडीमार्गमें ऊपर उठानेका प्रयास किया जाता है और विभिन्न चक्रोंमें स्थित करते हुए उसे शीर्षस्थ मङ्गार चक्रतक ले जाया जाता है । हठयोग साधनाकी मुख्य धारा जैव रही है और मत्स्येन्द्रनाथ

तथा गोरखनाथ उसके प्रमुख आचार्य माने गये हैं। गोरखनाथके अनुयायी प्रमुख रूपसे हठयोगकी साधना करते थे और उन्हें नाथ योगी भी कहा जाता था। किन्तु शैवधाराके अतिरिक्त बौद्धोंने भी हठयोगकी पद्धति अपनायी थी। विज्ञानवादने चित्तको ही एकमात्र सत्य माना था, अब उसमें चित्तका एकाग्रताके लिए जिस आण (न्यान)-साधनाका विधान है वह भी योगशी ही एक प्रक्रिया है। कालान्तरमें योगाचार्यसम्प्रदायने पूर्ण रूपसे हठयोगकी प्रधानता दी और वज्रयानी सिद्धोंने उसमें प्रक्षोपायकी मुख्य साधना भी जोड़ दी।

योगदर्शनके अनुसार योगके आठ अंग बनाये गये हैं। उन्हीं अंगोंके आधारपर इसे अष्टांग योग भी कहा जाता है। वे अंग इस प्रकार हैं—१ 'यम', २ 'नियम', ३ 'आसन', ४ 'प्राणायाम', ५ 'प्रत्याहार', ६ 'धारणा', ७ 'ध्यान', ८ 'समाधि'।

यम प्रमुख आचरणके विशेषणकी अवस्था है जिसमें अहिंसा, सत्य, अनेय, ब्रह्मचर्य और अपरिग्रहका पालन किया जाना चाहिये। नियम पाँच हैं—शौच, ननोप, तप, स्वाध्याय, ईश्वरप्रणिधान। आसनमें अंगोंकी विभिन्न स्थितियोंमें शरीरको अचल किया जाता है। आसन चारों ओर प्रकाशित करने दनाये गये हैं। जब योग साधनाओंके साथ मुख्य तान्त्रिक साधनाओंका सम्मिश्रण हुआ तो यहाँ चारों ओर आसन मैथुन साधनाके चारों ओर आसनको बोध कराने लगे। प्रत्याहारके द्वारा इन्द्रियाँ अपने विषयसे असम्पृक्त हो जाती हैं और साधक इन्द्रियोंपर एकाधिकार कर आत्मशक्तिको एकत्र करना है। धारणामें प्रत्याहारके द्वारा एकत्र शक्तिको एकाग्र कर किसी एक बिन्दुपर केन्द्रित कर दिया जाता है। ध्यानकी अपरिवर्तित अविचल अवस्थाको ध्यान कहते हैं। मान्य दर्शनमें ध्यानकी निर्विषय मनकी सज्ञा दी गयी है। समाधि अन्तिम अवस्था है। ध्यानकी अवस्थान्त साधकको व्याता, ध्यान और व्येककी चेतना रहती है, पर मनाधिमें ध्यान और नाना भी व्येकमें लीन होकर एकात्म हो जाने है।

बौद्धोंने अष्टांगयोगके ध्यानपर पड़गयोगको मान्यता दी। उसके छ अंग इस प्रकार थे—प्रत्याहार, ध्यान, प्राणायाम, धारणा, अनुमृति तथा समाधि। प्रत्याहारमें वायु रूपादिमें अप्रवृत्ति, त्रैशक्तिक बुद्ध विन्यका दर्शन, ध्यानमें स्वधर्म-अन्यतामें चित्तप्रवृत्ति, प्राणायाममें ललना-रसनाका मार्ग निरोध कर मध्यमार्ग अवधूतीन प्राणवायुका मन्त्रालन, धारणामें विन्दुका प्राणप्रवेश, अनुमृतिमें इष्टदेवताका प्रतिविम्बाकारदर्शन तथा समाधिमें प्रज्ञा और उपायके अद्वयकी सिद्धि बनायी गयी है।

हठयोगकी प्रमुख प्रक्रिया है श्वास निरोधके द्वारा कुण्डलिनीको जगाकर ऊपरकी ओर प्रेरित करना। कुण्डलिनी बान्तवमें मूल शक्ति है जो सर्पिणीके समान नेन्दण्टके निम्नतम बिन्दु से वायु और उपस्थके मध्य भागमें है और स्वयम्भू लिंग कहलाता है उसके त्रिकोणाकार अग्नि चक्रमें साठे तीन कुण्डली मार कर सीती है। इसीलिए इसे बार बार सौपिन, नागिन आदि भी कहा गया है। तबतक वह सीती है तबतक नारा नेत्र नीचेने क्षरित

होता रहता है और प्राणशक्ति क्षीण होती रहती है। पर जब मूल बन्ध लगाकर योगी इसे जगा देते हैं तब वह नेन्दण्टके सहारे ऊपर चढ़ने लगती है।

नेन्दण्टमें छ चक्र माने गये हैं, जिन्हें आकाशकी समताके कारण कमल भी कहा जाता है। गुदाके समीप मूलाधारचक्र है जिसमें चार ढल है। नाभिके पास स्वाधिष्ठानचक्र है, जिसमें छ ढल है। इसमें तनिक ऊपर दस ढलवाला मणिपूर और हृदयके पास वारह ढलवाला अनहत चक्र है। कण्ठके पास विशुद्धाग्र्य चक्र है जिसमें १६ ढल होते हैं। क्रमव्यमें आज्ञाचक्र है, जिसमें दो ही ढल हैं। इस स्थानको त्रिकुटी कहा जाता है और इसकी विशेषता यह है कि इस स्थानपर पहुँचकर दिव्य दृष्टिकी प्राप्ति होती है और फिर साधनामें अवरोधका भय नहीं रहना। इन छ चक्रोंकी देखकर कुण्डलिनी अन्तिम चक्रमें पहुँचती है, जिसमें महत्तल है, इसलिए उसे सहस्रारचक्र या सहस्रढल कमल कहते हैं। इसीको अन्यचक्र, शून्यमण्डल या गगनमण्डल, आकाशमण्डल आदि भी कहा गया है और शिवका वासस्थान होनेके कारण इसे कैलासकी सज्ञा भी दी गयी है। कैलासके कारण इसीमें मानसरोवरकी कल्पना की गयी है, जिसमें निर्लिप्त चित्तन्पी हंस निवास करता है।

बौद्ध पद्धतियोंमें छ चक्रोंके ध्यानपर पहले पाँच चक्र और बादमें चार चक्र माने गये हैं। योगाचारमें आण (ध्यान)-साधनाके द्वारा चित्तमें पाँच महाभूतोंका उदय कराकर उन्हें ऊपरकी ओर प्रवृत्त कराया जाता था। इसके लिए वे पाँच अन्तस्थ चक्रोंका ध्यान करते थे। हिन्दू योगका भौति अन्तिम चक्र नन्निधर्ममें न स्थित होकर हृदयदेशमें माना जाता था। सिद्धाचार्योंने इसमें पंच महाभूतोंको अन्तस्थ करना स्वीकार किया, किन्तु ध्यानकी एकाग्रता (एकाग्रता)को प्रमुख प्रणाली न मानकर प्रक्षोपायवर्षणको प्रमुख प्रणालीके रूपमें मान्यता दी। अन्तिम चक्रका स्थान भी उन्होंने हिन्दू योगपद्धतिके अनुसार कपालमें रखा, किन्तु चक्रोंकी संख्या उन्होंने चार कर दी। मूलमें नाभिचक्र है जिसमें बोधिचित्त शुकके रूपमें बस करता है। हृदय प्रदेशमें हृन्मल, कण्ठप्रदेशमें समोम और मन्तकमें उष्णीष कमल है। इन चारों चक्रोंमें बुद्धकी चतुष्कायाका वास है, उष्णीषमें महासुखकाया, कण्ठमें सम्भोगकाया, हृदयमें धर्मकाया और नाभिमें निर्माणकाया। इसीके आधारपर इनका नाम महासुखचक्र, सम्भोगचक्र, धर्मचक्र और निर्माणचक्र भी है। निर्माणचक्र चौसठ पैँखुरियोंवाला है, धर्मचक्रम वत्तीम पैँखुरियाँ, सम्भोगचक्रमें मोलह और उष्णीषमें चार पैँखुरियाँ हैं। चार काया, चार क्षण, चार मुद्रा, चार आनन्द, इस प्रकार वज्रयानी योगपद्धतिमें चारकी संख्याका विशेष महत्त्व है।

इन चक्रोंके वेधनका मार्ग नाडियोंमेंसे होकर है। नामके अतिरिक्त बौद्धोंने नाडियोंकी संख्या तथा महत्त्व लगभग वही माना है, जो हिन्दू योगपद्धतिमें माना गया है। 'हठयोगप्रदीपिका'म कहा गया है कि वैसे तो शरीरमें दहत्तर हजार नाडियाँ हैं, पर उनमेंसे केवल सुषुम्ना ही

शक्तिकी वाहिका है, शाम्भवी है। सुपुम्नामेंसे ही कुण्डलिनी ऊपरकी ओर प्रवाहित होती है। सुपुम्ना वस्तुतः तीन नाडियोंसे बनी है। ऊपर वज्रा, उसके अन्दर चित्रिणी और उसके अन्दर ब्रह्मनाडी है। वस्तुतः ब्रह्मनाडीसे ही कुण्डलिनीका मार्ग है। सुपुम्नाकी बायीं ओर इडा और दायीं ओर पिंगला है। इसीको परवर्ती सन्त अनुप्रास मिलानेके लिए इंगला-पिंगला कहने लगे थे। वाम नासापुटका श्वास-प्रवाह इडामे होता है, दक्षिण नासापुटका श्वास-प्रवाह पिंगलासे। इडा शीतल स्वभावकी है, उसमें चन्द्रका वास है, उसे गंगा माना गया है, उसके अधिष्ठाता ब्रह्मा हैं। पिंगला उष्ण स्वभावकी है, उसमें सूर्यका वास है, उसे यमुना माना गया है, उसके अधिष्ठाता विष्णु हैं। इडाको चन्द्रनाडी तथा पिंगलाको सूर्यनाडी भी कहते हैं। सुपुम्ना दोनोंके मध्यमें है, त्रिगुणमयी है, चन्द्र-सूर्य-अग्नि स्वरूपा है, सरस्वती है। इसके अधिष्ठाता शम्भु या शिव हैं। इसे सन्त लोग सुखमन भी कहते हैं। इन तीनों नाडियोंका संगम या त्रिवेणी ब्रह्मरन्ध्रमें होता है। यह ब्रह्मरन्ध्र मस्तकके मध्यमें परिकल्पित एक रन्ध्र है। योगियोंके प्राण इसी रन्ध्रकी वेधकर निकलते हैं और इसीसे उन्हें ब्रह्मत्वकी प्राप्ति होती है। इसीको दशमद्वार (दसवें द्वार) भी कहा गया है, क्योंकि शरीरके अन्य नव द्वार तो सदा खुले रहते हैं। केवल ब्रह्मरन्ध्र बन्द रहता है, जिसे साधनाके द्वारा खोलना पड़ता है। इसी ब्रह्मरन्ध्रके खुलते ही सहस्रारचक्रमें अमृतसरस या कैलास-वासी शिवके मस्तकस्थ चन्द्रमामे सोमसरस झरने लगता है और योगीको अमरकायाकी उपलब्धि होती है। इसीलिए इस ब्रह्मरन्ध्रको उलटा कुर्वी या रूप भी कहा गया है जिसमें नोमसरस या अमृततत्त्व भरा हुआ है।

बौद्ध प्रणालीमें नाडियोंका लगभग यही रूप स्वीकार किया गया है, केवल उनके नाम पृथक् हैं। इडाको ललना, पिंगलाको रसना, सुपुम्नाको अवधूती कहा गया है। इन्हींको त्रिअङ्गा, गुहुरी या त्रिनाडी कहते हैं। ललना वामस्थित है, चन्द्रस्वभावकी है, प्रशारूप है, रात्रि-रूपिणी है। रमना सूर्य है, दिवस है और उपायरूप है। इन दोनोंके मध्यमें अवधूतिका है, जो प्रज्ञा और उपायसे परे सहज मार्ग है, नैरात्मदर्शनकी भाषामें ज्ञेय ज्ञान या ग्राह्य ग्राहक विवर्जित है। वह क्लेशोंको धुननेवाली है अतः उमका नाम अवधूती है। इसीको मध्यमार्ग भी कहा गया है। नैरात्मा, सहजसुन्दरी, जागिनी आदि भी अवधूतिकाकी संज्ञाएँ हैं। इसीको वधू भी कहा जाता है। यही नाडिका रोचनद्वारतक जाती है, जो बौद्ध पद्धतिका दशम द्वार ब्रह्मरन्ध्र है। चर्यापटोंमें अवधूतीके दो रूप बताये गये हैं, परिशुद्धा जिसको डोम्बो कहते हैं, जिसमें बोधिचित्त समागम करता है और अपरिशुद्धा जिसे छिनाली कहते हैं, क्योंकि उममें भेदज्ञान बना रहता है। ललना और रसनाके कुछ और भी नाम हैं—आली-काली, धमन चमन, रज-शुक्र, प्रज्ञा-उपाय। आलीके अर्थ हैं 'अ'से प्रारम्भ होनेवाली स्वरमाला और कालीके अर्थ हैं 'क'से प्रारम्भ होनेवाली व्यंजनमाला। तन्त्रोंमें स्वर रात्रिमें सम्बद्ध है और व्यंजन दिनमें। अतः ललना रात्रि-

रूपिणी आली है, रसना दिवसरूपिणी काली। धमन-चमनका अर्थ बहुत स्पष्ट नहीं हो सका है। (दे०—'मृडोज इन तन्त्राज' पी० सी० वागची)।

हठयोगकी परिणतिमें साधकको समाधिकी उपलब्धि हिन्दू-पद्धतियोंमें भी मानी गयी है और बौद्ध पद्धतियोंमें भी। नाथपन्थी इस समाधिमें कुण्डलिनीरूपी शक्तिका सहस्रार स्थित शिवसे मिलन स्वीकार करते हैं। बौद्ध-पद्धतिमें इस समाधिमें प्रज्ञा और उपायका मिलन बताया है और सन्तसाहित्यमें इस समाधिकी आत्मा और परमात्माके मिलन और विवाहके रूपमें परिकल्पित किया गया है। इस समाधिसे दो प्रकारकी उपलब्धियाँ होती थीं। एक तो साधकको ब्रह्मानन्दकी प्राप्ति होती थी, माय ही उसे कुछ अतिप्राकृतिक-शक्तियाँ भी प्राप्त होती थीं। इन्हींको सिद्धियाँ कहते थे और इनसे सम्पन्न योगीको सिद्ध कहा जाता था।

—४० वी० भा०

हठवृत्त-दे०—'शब्द दोष', दूसरा 'वाक्य-दोष'।

हरिगीतिका—मात्रिक सम छन्दका एक भेद। 'प्राकृत-पगलम्'में इसके प्रत्येक चरणमें १६, १० की यतिसे २८ मात्रा और अन्तमें ग (S) माना गया है (१ १९१)। भिखारीदासने २८ मात्राके चरणवाले छन्दको गीतिका कहा है—'इहि भौति न होहु न बावरी बलि, चेत जी मह ल्यावहुँ' (छन्दो० पृ० ३२)। भानुके अनुसार जहाँ-जहाँ चोकल होता है उनमें जगण।S। अति निषिद्ध है तथा अन्तमें रगण।S।S कर्णमधुर होता है (छ० प्र० पृ० ६७)। हिन्दीके कवियोंने इस छन्दके प्रयोगमें कुछ स्वतन्त्रता बरती है। कभी-कभी यति १४, १४ पर लगायी गयी है। सम्भवतः कवियोंने 'हरिगीतिका' मात्राके चार बार प्रयोगमें चरण मानकर ऐसा किया है। तुलसीदासने इस प्रकारके प्रयोग अनेक बार किये हैं। 'अवतरेड अपने भगत हित, निजतन्त्र नित रतुकुल मनी' (रा० च० भा० १ ५१)। तुलसीने कहीं-कहीं बराबर १४-१४ पर यतिका प्रयोग किया है, परन्तु आन्तरिक लय का क्रम बना रहा है। सूदनने प्रत्येक जगके हर एक अंकके अन्तमें इस छन्दका प्रयोग किया है, पर यति मध्यमें है—'भूपाल पालव भूमिपति, वदनेस नन्द सुजान हैं' (सु० च०)। पद्माकरने 'हिम्मत बहादुर विरुदावली'में इस छन्दका प्रयोग बहुत किया है, पर अनेक स्थलोंपर जान-बूझकर मध्यमें यति दी है—'वर वरनिये विरुदावली, हिम्मत बहादुर भूपकी'। और इन्होंने दो-दो चरणोंके तुलका प्रयोग भी किया है। केशवकी 'रामचन्द्रिका'में भी कहीं यति मध्यमें है—'तव कोपि राघव शत्रुको सिर, बाण तीक्ष्ण उद्धरचौ' (१४ ३४)। रघुगज मिहके 'राम स्वयम्बर'में भी १४ १४ पर यति मिल जाती है—'यक यकन धनु तोरन कथा, पुनि-पुनि बोलाय सुनावही' (प्र० ४३१)। इसमें सिद्ध होता है कि हिन्दीमें इस छन्दकी शास्त्रमौक्य यतिके अतिरिक्त १४-१४ पर यतिका प्रयोग भी होता आया है।

इस छन्दका प्रयोग सभी रसोंमें समान रूपमें हो सकता है। अपनी मध्यविलंबित गतिके कारण इसमें कथाका निर्वाह स्थिर क्षणोंपर अच्छा होता है। चन्दके 'पृथ्वीराजरासो'में वीर रस तथा शृंगार रसके स्थलोंपर

इसका प्रयोग हुआ है। तुलसीने नभो रसोने इसका नफलनापूर्वक प्रयोग किया है, उनका यह प्रिय छन्द है। मानसने यह छन्द वीर, शृंगार, करुण तीनों रसोंमें बहुत नवन भावावेगके क्षणोंमें अथवा बहुत ही सजीव चित्रणके अवसरपर प्रयुक्त हुआ है। पर 'पार्वतीमंगल'में विशिष्ट शैलीके रूपमें इसका उपयोग हुआ है। 'मानस'के लकाकाण्टमें वीरके साथ भयानक तथा वीमत्स रसकी अवतारणामें भी यह छन्द प्रयुक्त हुआ है। मृदन (सु० च०) तथा पद्माकर (हि० ४० वि०)ने वीर रसमें इसका प्रयोग किया है। सुन्दरदासने अपने 'शानसमुद्र' तथा 'भजन-माला' अष्टकमें शान्त रसमें इसका उपयोग किया है। भूषणने इस नाममें गीतिका (दे०) छन्दका प्रयोग किया है। आधुनिक कालके कवियोंने भी इसको अपनाया है। मैथिलीकरण पुस्तका बहुत प्रिय छन्द है। उदा०—'कल-गान सुनि मुनि ध्यान त्यागहि, काम कोकिल लाज ही। मंजूर नूपुर कलिन ककन, ताल गति वर माजही' (रा० च० मा० ११ ३२०)।

हरिण—यह एक उपमान है जिसे मिथुन-नायों तथा सत्तोंने नमान रूपसे प्रयुक्त किया है। कहीं कहीं नायकको हरिण नाम दिया गया है। जिस प्रकार हरिण नगीतके प्रति आकृष्ट होता है उसी प्रकार साधक कभी-कभी विषयके प्रति आकृष्ट हो जाता है। कहीं-कहीं हरिणीको माया तथा हरिणको ज्ञान रूपमें ही परिकल्पित किया गया है। (दे०—अहेरी)। —५० वी० मा०

हरिपद—मात्रिक अष्टमम छन्द। हरिपदके पहले और तीसरे चरणोंमें १६-१६ मात्राएँ और दूसरे और चौथेमें ११-११ मात्राएँ होती हैं। मृदनने अपने 'सुज्ञानचरित'में इसका प्रयोग किया है। साहित्यमें इसके प्रयोग भी बहुत अधिक नहीं मिलने, किन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि पदोंके मुख्य भागमें इस छन्दका व्यवहार कवियोंने किया है, क्योंकि इसमें स्वाभाविक लय है। जैसे कवीरकी एक पंक्तिमें हरिपद जैसी ध्वनि निकलती है—'तन करि तौनि धर्म करि टाँढी, मतकी मारि लगाइ। मन करि निहचल आसण निहचल, रननौ रस उपनाइ।' इस प्रकार पदोंमें 'र', मीरों आदिने भी इसका प्रयोग किया है। —१० सि० तो०

हरिप्रिया—मात्रिक सम दण्टक छन्दोंका एक भेद, जिसे चर्चरीक भी कहते हैं (भिसारीदाम 'छन्दो०')। इसके चरणमें १२, १२, १२, १० की यन्त्रिमें ४६ मात्रा तथा अन्तमें गुरु (ऽ) होता है (छ० प्र० पृ० ७८)। इसे केशव (रा० च०) तथा सूर और तुलसीने पद-शैलीके अन्तर्गम प्रयुक्त किया है। इसकी मृदु-मन्दर गति अनाकुल भावोंके वर्णनके लिए बहुत उपयुक्त है—'जसुमति दधि मथन करति, बँडी वर धाम अजिर, ठाठे हरि हँसति नान्हि, दतियन छवि छाजे।' (सं० सा०, समा पृ० ७६४)। प्रभातियोंके वर्णनमें तुलसी तथा सूर दोनोंने इस छन्दके प्रयोगमें विरोध-सौन्दर्य उत्पन्न किया है—'जागिये गोपाल लाल, आनन्द निधि नन्दलाल, जसुमति कहै बार-बार, मोर भयो प्यारे।' (वही वही ८०३)।

हरिलीला—वर्णिक छन्दोंम नमवृत्तका एक भेद। केशवने नगण, भगण, दो नगण और पुन-लपुके योगमें नवीन

वृत्तका प्रयोग किया है (SSI, SII, ISI, ISi, Si); इसका अन्तिम वर्ण दीर्घ करनेमें वसन्तिलला छन्द बन जाता है। उदा०—'बैठे विशुद्ध गृह अग्रज अग्र जाय। देखो वसन्त ऋतु सुन्दर मोददाय। वीरे रसाल कुल कोमल केलिकाल। मानों आनन्द ध्वन राजत श्री विशाल' (रा० च० २३ ३०)। —पु० शु०

हर्ष—प्रचलित तंतीसमें एक संचारी, भरतने इसके विभावों-म इच्छित वस्तुकी प्राप्ति, प्रिय व्यक्तिसे मिलन, मानसिक मन्तोष, देवताओं, स्वामी तथा राजाकी कृपा आदिको तथा अनुभावोंमें प्रमन्न मुद्रा, सुख नेत्रोंकी चमक, मधुर वचन, आलिंगन, कम्प, अश्रु तथा प्रस्वेद आदिको स्वीकार किया है (ना० शा० ७ ६१ ग)। विश्वनाथके अनुसार इसका लक्षण निम्नलिखित है—'हर्षस्त्विष्टावाप्तेर्मन प्रमादोऽश्रु गद्गदादिकर।' (सा० द० ३ १६५), इष्टकी प्राप्तिमें उत्पन्न मनकी प्रसन्नताका नाम हर्ष है। आनन्दाश्रु, गद्गद स्वर इसके अनुभाव हैं। हिन्दी रीतिकालके आचार्योंमें अनेकने 'नाट्यशास्त्र'की परम्पराका अनुसरण किया है—'प्रिय दर्शन श्रवणादिने, होय जु हिये प्रसाद। वेग स्वेद आँख प्रलय, हर्ष लखी निरवाद।' (भाव० संचारी०)। पर अर्थोंने 'जहाँ कौन हू बात ते सर उपजन आनन्द' माना है (जगदि० ५३०)।

एक प्रश्न यह उठ सकता है कि क्या इष्टकी प्राप्तिमें ही 'हर्ष'का प्रादुर्भाव होता है? इष्टके पानेकी सम्भावनाका नवाद पाकर भी तो आनन्दाश्रु दिखाई पड़ते हैं। पर इष्टकी प्राप्तिमें उत्पन्न हर्ष तथा उसके पानेकी सम्भावनाके समाचार-ने उत्पन्न हर्षमें मात्राका अन्तर है। दूसरेकी अपेक्षा पहला अधिक गहरा होगा। पहलेकी 'हर्ष' तथा दूसरेकी 'प्रसन्नता'की नशा दी जानी चाहिये। एक दूसरा प्रश्न भी हो सकता है कि क्या किसी लक्ष्यकी ओर भी यह प्रेरित करता है? वस्तुतः अन्य भावोंकी मति यह भी एक विशेष लक्ष्यकी ओर प्रवृत्त होता है। किसी नायिकको देखकर नायकके मनमें हर्षालास होता है और बादमें वह उसके परिचर्यमा आदिकी ओर प्रवृत्त होता है। अतः स्पष्ट है कि हर्ष आश्रयको विषयवस्तुकी ओर आकृष्ट करता है।

हर्षकी सर्वाधिक महत्वपूर्ण विशेषता यह है कि जहाँ अमर्ष, चिन्ता, दुःख, भय आदि वर्तमान स्थितिमें परिवर्तन-की अपेक्षा रहते हैं, वहाँ हर्ष वर्तमान स्थितिको बनाये रखना चाहता है। यों तो हर्ष भी स्वतन्त्र रूपमें आ सकता है, पर प्रायः यह किसी अंगी भावके अंगरूपमें ही अभिव्यक्त होता है। देवकी नायिका प्रियकी प्रतीक्षामें हर्षसे उल्लसित है—'आवन सुन्यो है मनभावनकी मामिनी, सु नैनन अनन्द आँख ढरकि ढरकि उठे। देव दग दोऊ दौरि जाति द्वार देहरीला, केहरीमी सोंमें सरकि खरकि उठे।' इसी प्रकार पद्माकरकी नायिका प्रिय को पाकर हर्षित है—'पद्माकर हो हुलसै पुलकै तनु मिथु सुधाके अन्हैयतु है। मन परेत मो रमके नदमें अति आनंदमें मिलि जैयतु है।' (जगदि० ५३३)। —४० मि०

हल्लीश—एक अकका उपरूपक है। इसमें सात, आठ या दस गिर्याँ होती हैं और एक उदात्त वचन बोलनेवाला पुरुष रहता है। केशिकी वृत्तिका प्रयोग, सुख प्रतिसुख

सन्धियोंका निर्वाह तथा ताल, लय, गायनका बाहुल्य रहता है।

—वि० रा०

हसित-दे०—‘स्वभावज अलकार’, अठारहवाँ।

हसित हास्य-दे०—‘हास्य रस’।

हाकलि-मात्रिक सम छन्दका एक भेद। ‘प्राकृतपैगलम्’ (१ १७३)के अनुसार इसमें १४ मात्रा प्रति चरणमें होती हैं और पूर्वार्द्धमें ११ अक्षर तथा उत्तरार्द्धमें १० अक्षरके चरण रहते हैं। भानुने तीन चौकलके बाद एक गुरुके प्रयोगको प्रधान लक्षण स्वीकार किया है (छ० प्र० पृ० ४६)। भिखारीदासने इसका नाम हाकलिका दिया है (छन्दो० पृ० २२)। केशव(वी० च०)ने इसी नामसे प्रयोग किया है। पञ्चाकरने इस छन्दका व्यापक प्रयोग ‘हिम्मत बहादुर विरुदावली’में किया है। इन्होंने अनेक स्थलोंपर स्वतन्त्रता बरती है। किसी चरणमें मात्रा कम कर दी है तथा अन्तमें लघुका प्रयोग किया है—‘निज खिलवतनिमें हास है, भय रूप दुरजन पास’ (पृ० ३)। युद्ध-यात्रा-वर्णन तथा प्रशंसा आदिमें इसका प्रयोग किया गया है। उदा०—‘पर तिय गुर तिय तू लगनै। पर धन गरल समान भनै’ (भिखारीदास)।

हारमनी—यह अँगरेजी शब्द है और सगीतके क्षेत्रसे लिया गया है। इससे विशेषतः सुरोंकी सगीतात्मक गगतिका ही बोध होता है, परन्तु लक्षणसे सामान्यतः संगतिमात्रका अर्थ लिया जाने लगा है। साहित्य और कलाके क्षेत्रमें मधुन, सामजस्य और सन्तुलनकी एक विशेष स्थितिको व्यक्त करनेके लिए इसका प्रयोग किया जाता है। अर्थ-विधान, रूप-रचना और वर्ण-विन्यासमें ‘हारमनी’ प्रायः अधिकाधिक अपेक्षित मानी जाती है। —ज० गु०

हाल—‘हाल’(भावविष्टावस्था)में सूफी साधकोंका मतलब उस अवस्थासे है जिसमें साधकके सभी मानवीय गुणों और व्यापारोंका अन्त हो जाता है। इस अवस्थामें उसके समस्त जागतिक प्रपञ्चोंका अवसान हो जाता है। परमात्माके ध्यानादिसे साधकके मनके भीतर एक आलोकन पैदा होता है और धीरे-धीरे वह अपने अहंको खो बैठता है। हालकी अवस्थामें साधकके मनमें अल्लाहके सिवा और किसी प्रकारका ख्याल नहीं आता। परमात्माका प्रेम उसे सम्पूर्ण रूपसे आत्ममात् कर लेता है। साधककी चेष्टाकी यह अन्तिम अवस्था है। इसके बाद परमात्माकी कृपासे ही फना और वकाफी अवस्था उसे प्राप्त होती है। ‘हाल’की अवस्था स्थायी नहीं होती। साधककी माधनाके अनुसार यह कभी कुछ क्षणोंके लिए और कभी कई घण्टोंके लिए और कभी कई-कई दिनोंतकके लिए आती है। साधक फिर अपनी प्रकृत अवस्थामें लौट आता है और तब उसके मन और हृदयपर भौतिक जगत्की वस्तुओंका अधिकार हो जाता है।

‘हाल’की अवस्था लानेके लिए साधक नाना प्रकारकी जिक्रकी क्रियाओंका सहारा लेता है। नामोच्चारण, ध्यान आदि भी इसमें सहायता पहुँचाते हैं। सगीत आदिके द्वारा भी साधकोंकी हाल(भावविष्टावस्था)की प्राप्ति हो जाती है। इस अवस्थामें जैसे साधक परमात्माके सौन्दर्यका साक्षात्कार करता रहता है। —रा० पू० ति०

हालावाद—हालाका शाब्दिक अर्थ है मदिरा। मदिराका गुण है उसका नशा और तज्जन्य बेहोशी। इस बेहोशीमें कुछ कालके लिए अन्य सारी चिन्ताएँ और कष्ट विस्मृत हो जाते हैं और पीनेवाला उतने समयतक एक कतिपय लोकमें सुखी रहता है। साहित्यमें इस क्षणवादी दर्शनको हाला और उससे सम्बद्ध प्रतीकों—मदिरालय, प्याला, सुराही, साकीके माध्यमसे अभिव्यक्ति मिली और इसे हालावादकी संज्ञा प्राप्त हुई। उस प्रवृत्तिके अनुसार इस क्षणभंगुर और दुःखमय जीवनमें आनन्दके जो क्षण मिल सकें उनका भरपूर उपभोग करना चाहिये। हालावादीके अनुसार ‘प्रिये, इतनी मदिरा आज पिला दे जिससे कि भूतके सन्ताप और भविष्यके भय भाग जायें’। (सैयाम)

हालावादका दर्शन अपने मूल स्थान फारसमें एक प्रकारका सूफी-दर्शन है। रुम, उमर सैयाम, हाफिज आदि फारसी सूफी कवियोंने शराब, साकी, प्याला आदिका प्रतीक बना, इनके माध्यमसे परोक्ष सत्ताकी चर्चा की और रोजा, नमाज आदि धर्मके बाह्याचारोंका खण्डन किया। यह बड़ी महत्त्वपूर्ण बात है कि इस्लाम वैराग्यप्रधान धर्म है, पर उसके भीतरसे एक कलात्मक विद्रोह इन कवियों द्वारा प्रस्फुटित हुआ, जिसके अनुसार कवि नाहिदको गालिया देता है, शराब पीनेका निमन्त्रण देता है और वृत्तपरस्तीपर गर्व करता है। इन सूफी कवियोंने प्रेमकी अतिशय भावुकता और तन्मयताकी शराबकी बेहोशीमें प्रतीकरूपसे दिखाया। लौकिक प्रेम(साकीके प्रेम)को अलौकिक प्रेमका आधार और प्रतीक बनाया। ऊपरसे ये कविताएँ वासनात्मक हैं, पर भीतर आत्मा(आशिक) परमात्मा(माशूक)के निरह, सौन्दर्य और प्रेमकी पीर इनमें व्याप्त है।

सूफी तत्त्वदर्शनका प्रभाव मध्यकालीन हिन्दी साहित्य-पर पड़ा था, जब कि सूफी कवियोंके अतिरिक्त कबीर जैसे सन्तोंने भी ज्ञानकी शराब पीनेका दावा किया था। परन्तु आधुनिक कालमें (जिस कालकी उपज ‘हालावाद’ शब्द है) न तो यह प्रभाव फारसमें आया है और न सूफीदर्शन ही इसके पीछे है। अपनी एक विशेष अवसाद और निराशाकी स्थितिमें फिट्जजेराल्डने १९वीं शतीके मध्यमें उमर सैयामकी पचहत्तर रुबाइयोंका अँग्रेजीमें अनुवाद किया, जो पहले-पहल सन् १८५९ ई०में ‘रुबाइयात उमर सैयाम’के नामसे प्रकाशित हुई। ये विशिष्ट रुबाइयों चित्रमनकी निराशाजनक अभिव्यक्तियाँ हैं, जिनमें एक प्रकारके पलायनवाद(दे०)का स्पष्ट स्वर है—सैयामके अनुसार ‘तर्शाखाके तले रोटीका एक टुकड़ा, एक सुराही मदिरा, कविताकी पुस्तक और पार्श्वमें गाती हुई ‘तुम’ हो तो यह जगल ही मेरे लिए स्वर्ग हो जाय।’ यह पलायन और निराशा इसलिए है, क्योंकि ‘पेरोंके नीचे वालूकी जमीन खिमकती जाती है, न मालूम कितने बड़े-बड़े नरेश, सत्ताधारी एवं विद्वान् आये और चले गये, अतः जीवनशराब सप्त जाय इसके पहिले ही उठो और मदिरा पी पीकर भूल खुदा लो।’ ‘अनागत कल अभी उत्पन्न नहीं हुआ और विगत कल मर चुका है, अतः उनका चिन्तन छोड़ ‘आज’को आनन्दमय बनाओ।’ इस प्रकार फिट्जजेराल्डके अनुवादमें उमर सैयामका दर्शन



अणुवादी और विषमनाओंमें पलायन कर कृत्रिम बेहोशीका आनन्द ग्रहण करनेवाला है। हिन्दीमें यह दर्शन प्रमुखतः फिट्जजेराल्डके अनुवादके माध्यमसे ही आया।

यों तो सन् १९२० ई०के लगभग 'मरम्बनी'न उमर खयामकी यदा-कदा चर्चा होती प्रारम्भ हो गयी थी, पर सन् १९३० ई०के आनपास खयामकी र्वाश्योंके अनुवादोंकी धूम मच गयी। पर ध्यान देने योग्य बात है कि इकबाल वर्मा 'नेहरू'को छोड़कर (इन्होंने मूल फारसीमें अनुवाद किया) जो सारे अनुवाद फिट्जजेराल्डके अनुवादके ही हुए। हालावादीके मुख्य प्रयोजन-प्रवर्तक वचनने इस प्रश्नको उठाने हुए कि ऐसी क्या विशेष सामाजिक स्थिति थी जिसने सारे देशका ध्यान खयामकी ओर खींचा, कहा है कि वास्तवमें सन् १९३० का समय ऐसा ही था। प्रथम महायुद्धतक भारतीय मध्यवर्ग विकसित हो गया था। शिक्षा, साहित्य, राजनीति आदिमें वह महत्वपूर्ण बन चुका था। 'मध्यवर्ग'के जागरणसे सन्तुष्टित सार्वभौम प्रवृत्ति 'व्यक्तिवाद' पूरे जोड़ने लगी थी। स्वयं राष्ट्रीय स्वाधीनता संग्रामका मूल दर्शन व्यक्तिवादका ही रूप है। परन्तु सन् १९२० ई०से लेकर १९३०-३१ ई०तक लगातार नव्याग्रह संग्रामकी असफलताओं, आर्थिक क्षेत्रमें विध्वन्यापक मन्दी और बेकारीने उसे अत्यधिक निराश और विवश कर दिया था। सामाजिक नैतिक मूल्योंके क्षेत्रमें ज्ञान-विज्ञान और पश्चिमी सभ्यताने उसे उन्मुक्त मनवाला कर दिया था, पर प्राचीन मर्यादाएँ इतनी गहरी थीं कि उसकी यह नवचन्द्रता सुलकर विकासके लिए अवकाश न पाने लगी, अतः उसके मनकी कुण्ठाएँ बढ़ती जाती थीं। सारे देशमें अवसाद, निराशा और कुण्ठाओंका साम्राज्य था। ऐसे समयमें उमर खयामकी र्वाश्योंने उपयुक्त भूमि प्राप्त की। 'स्वाश्यात मनुष्यकी जीवनके प्रति आसक्ति और जीवनकी मनुष्यके प्रति उपेक्षाका गीत है।' हिन्दीमें मैथिलीकरण गुप्त (मधुप), केशवप्रसाद मिश्र, वचन तथा सुमित्रानन्दन पन्त द्वारा प्रस्तुत खयामकी र्वाश्यातके अनुवाद विशेष रूपसे उल्लेखनीय हैं।

यथार्थकी निराशा और तरुणाईकी रोमैण्टिक इच्छाओंके संघर्षमें पड़े युवकोंको एक शरणस्थली मिली मदिरालयमें। हाला, वाला, प्यालाके कल्पित लोकमें उसे वर्तमानके गम-को नर्क करनेका स्थान मिला। उसने उस नगरेमें 'ज्ञान, ध्यान, पूजा, पोथीके स्थूल वस्त्रोंको तोड़नेकी पुकार की, क्योंकि जब वासना तीव्रतम थी तब उसे सचमी बनना पड़ा था।' 'उसकी अल्पतम इच्छाओंको वन्दी बनानेवाला ससार क्रीड़ाखल नहीं, कारागार था।' 'वचन,' 'नवीन,' 'हृदयेश,' पञ्चकान्त मालवीय, 'अचल' आदि अनेक कवियोंने इस मादकता और बेहोशीके गीत गाये और इन सभीमें वही प्रतिफलने परिवर्तनके कारण अणुवादी दृष्टिकोण है। परिमाण और स्वातंत्र्य दृष्टिसे इनमें 'वचन'का स्थान सर्वश्रेष्ठ है। सन् १९३३ ई० से १९३६ ई०के बीचमें उनके तीन काव्यसंग्रह 'मधुशाला', 'मधुबाला' और 'मधुकलश' क्रमशः निकले। सन् १९३३ ई० में ही उनका 'खयामकी मधुशाला' अनुवाद भी आया था। वचनको स्वाति और नीचे आक्षेप दोनों मिले। आक्षेपोंका उत्तर

देनेका प्रयास उन्होंने 'मधुकलश'में किया है। वासनामय और निराशायुक्त गीत गानेके आरोपका अपने काव्यमें उत्तर देने हुए उन्होंने कहा कि 'चूँकि कवि अपने स्वर्गों, कल्पनाओं, आकांक्षाओंको मुक्त अभिव्यक्ति देना है इसीलिए जब उसके उद्गारोंको वासनामय कहता है, पर यदि वह इन्हें छिपाता तो मसार उसे साधु समझता।' यों वचनने अपनी रचनाओंको एक प्रतीकार्य भी देना चाहा है, जिनके अनुसार जीवनधारके तटपर ही कविकी सुन्दर-सी बस्ती है, जिसे दुनिया मधुशाला कहती है। तनकी अणुमगुर नौकापर चढ़कर यात्री इन नरिता तटपर आकर नृपलिन छाया प्राप्त करता है। शुष्क सत्य उपयोगी हो सकता है, पर सुखदायक तो मरस स्वप्न ही है। तथा जीवनमें खोना और पाना सब नियतिके आधीन है। पर यह तो दार्शनिकीकरण है, इस वादकी सारी विशेषता वचनकी इस एक पक्तिमें है—'मिट्टीका तन, मस्तीका मन, क्षणमर जीवन मेरा परिचय।'।

साहित्यिक दृष्टिसे छायावादकी वेदना और धनीभूत होकर निराशामें परिणत हो हालावादीका रूप धारण कर लेती है। और जिन ऐतिहासिक परिस्थितियोंने प्रगतिवादको स्थापित किया, उन्होंने ही छायावादकी इस प्रक्षेपित धारा—'हालावाद'को भी सन् १९३६ ई० में ही समाप्त कर दिया।

[महायक ग्रन्थ—(१) 'खयामकी मधुशाला'की भूमिका वचन। (२) हिन्दी साहित्यके प्रमुख वाद और उनके प्रवर्तक विश्वम्भरनाथ उपाध्याय। (३) हिन्दी साहित्यमें विविध वाद - प्रेमनारायण शुक्ल।]

—दे० श० अ०

हाव-दे०—'अगज अलकार'। हिन्दीमें सम्पूर्ण सात्विक अलकारोंके लिए प्रयुक्त शब्द।

हास-हास्य रसका स्थायी भाव हास है। 'साहित्यदर्पण'—(१ १७६) में कहा गया है—'वागादिवैकृत्येच्छेतोविकारो हास इष्यते', अर्थात् वाणी, रूप आदिके विकारोंको देखकर चित्तका विकसित होना 'हास' कहा जाता है। पण्डितराजका कथन है, जिनकी वाणी एवं अंगोंके विकारोंके देखने आदिसे उत्पत्ति होती है और जिसका नाम खिल जाना है, उसे 'हास' कहते हैं। भरतने कहा है कि दूसरोंकी चेष्टाके अनुकरणसे 'हास' उत्पन्न होता है तथा यह सित, हास एव अतिहसितके द्वारा व्यजित होता है 'सितहासति-हसितैरभिनेय' (ना० शा० ७ १०)। भरतने विविध हासका जो उल्लेख किया है, उसे 'हास' स्थायीके भेद नहीं समझना चाहिये। केशवदासने चार प्रकारके हासका उल्लेख किया है—मन्दहास, कलहास, अतिहास एवं परिहास तथा अन्योंने छ प्रकारका हास बताया है—सित और हसित, विहसित और उपहसित, अपहसित और अतिहसित। हरि-ओषधके अनुसार जब नेत्रों तथा कपोलोंपर कुछ विकास हो तथा अथर आरजित हों तब सित होता है, यदि नेत्रों एवं कपोलोंके विकासके साथ दाँत भी देख पड़ें तो हसित होता है, नेत्रों और कपोलोंके विकासके साथ दाँत दिखाते हुए जब आरजित मुखसे कुछ मधुर शब्द भी निकले, तब विहसित होता है, विहसितके लक्षणोंके साथ जब सिर और कंधे कंपने लगे, नाक फूल जाय तथा चितवन तिरछी हो जाय, तब उपहसित होता है। आस-उपकाने हुए उद्धत हान-

को उपहसित तथा आँसू बहाते हुए ताली देकर ऊँचे स्वरसे ठहाका मारकर हँसनेको 'अतिहसित' कहते हैं। वास्तवमें इन्हें हास स्थायीके भेद मानना युक्तिसंगत नहीं है। जैसा हरिऔधने कहा है, सभी स्थायीभाव वासना रूप हैं, अतएव अन्तःकरणमें उनका स्थान है, शरीरमें नहीं। स्मितहसितादि शरीरसे सम्बद्ध व्यापार हैं, अतएव ये हसन क्रियाके ही भेद हैं। अश्रु, हर्ष, कम्प, स्वेद, चपलता इत्यादि 'हास' स्थायीके साथ सहचार करनेवाले व्यभिचारी भाव हैं। उदाहरण—'मैं यह तोहीं में लखी मगति अपूर्व बाल। लहि प्रसाद माला जु भी तनु कदम्बकी माल।' (वि० स० ४७०)। प्रेमी द्वारा स्पर्श की हुई मालाके धारण करनेसे नायिकाके रोमांचित हो जानेपर नायिकाके प्रति सखीके श्म विनोदमें 'हास' भावकी व्यंजना है, हास स्थायी प्रस्फुटित नहीं है। —२० ति०

**हास्य रस**—हास्य रस नव रसोंके अन्तर्गत स्वभावतः सबसे अधिक सुखात्मक रस प्रतीत होता है, पर भरत(३, ४ श० ६०)के 'नाट्यशास्त्र'के अनुसार यह चार उपरसोंकी कोटिमें आता है। इसकी उत्पत्ति शृंगार रसमें मानी गयी है (६ ३९)। इसको स्पष्ट करते हुए भरतने आगे लिखा है कि वह शृंगारकी अनुकृति है—'शृंगारानुकृतिर्या तु स हास्य इति सङ्गितः' (६ ४०)। यद्यपि हास्य शृंगारसे उत्पन्न कहा गया है, पर उमका वर्ण शृंगार रसके 'श्याम' वर्णके विपरीत 'सित' बताया गया है—'सितो हास्य प्रकीर्तित' (६ ४२)। इसी प्रकार हास्यके देवता भी शृंगारके देवता 'विष्णु'से भिन्न जैव 'प्रमथ' अर्थात् शिवगण हैं। यथा—'हास्य प्रमथदेवत' (६ ४४)।

हास्य रसका स्थायी भाव हास और विभाव आचार, व्यवहार, केशविन्यास, नाम तथा अर्थ आदिकी विकृति है, जिसमें विह्वलवेषालंकार, धाष्ट्य, लौल्य, कलह, अमत्प्रलाप, व्यंग्यदर्शन, दोषोदाहरण आदिकी गणना की गयी है। ओष्ठ दशन, नासा-कपोल स्पन्दन, आँखोंके सिकुडने, स्वेद, पार्श्वग्रहण आदि अनुभावोंके द्वारा इसके अभिनयका निर्देश किया गया है तथा व्यभिचारी भाव आलस्य, अवहित्य (अपना भाव छिपाना), तन्त्रा, निद्रा, स्वप्न, प्रबोध, अश्रु (ईर्ष्या, निन्दा-मिश्रित) आदि माने गये हैं।

साहचर्य भावमें हास्य रस शृंगार, वीर और अद्भुत रसका पोषक है। शान्तके भी अननुकूल नहीं है। आधुनिक साहित्यमें हास्यके जो रूप विकसित हुए हैं उनपर बहुत कुछ यूरोपीय चिन्तन और साहित्यका प्रभाव है। वे सब न तो शृंगारसे उद्भूत माने जा सकते हैं और न 'नाट्यशास्त्र'की व्यवस्थाके अनुसार महचर रसोंके पोषक ही कहे जा सकते हैं।

हास्यकी उत्पत्तिके मूल कारणके सम्बन्धमें भी पर्याप्त मतभेद मिलता है। प्राचीन भारतीय आचार्योंने उसे 'राग'से उत्पन्न माना है, पर फ्रायट आदि आधुनिक मनोवैज्ञानिक उसके मूलमें 'द्वेष'की भावनाका प्राधान्य मानते हैं। यूरोपीय दार्शनिकोंने अन्य स्वतन्त्र मत व्यक्त किये हैं (काव्यमें रस, अप्र० नि० पृ० ४१४-१५)।

शारदातनय(१३ श० ६०)ने रजोगुणके अभाव और मत्त्व गुणके आविर्भावे हास्यकी सम्भावना बतायी है और

उसे प्रीतिपर आधारित एक चित्त-विकारके रूपमें प्रस्तुत किया है। 'स शृंगार इतीरितः। तस्मादेव रजोहीनात्समत्वाद्वास्त्यसम्भवः।' (भा० प्र० पृ० ४७)। अभिनवगुप्त(१०-११ श० ६०)ने सभी रसोंके आभास- (रसामास)से हास्यकी उत्पत्ति मानी है—'तेन करुणाया-भासेष्वपि हास्यत्वं सर्वेषु मन्तव्यम्।' (अ० न० भा० पृ० २९७)। इस प्रकार करुण, वीमत्स आदि रसोंसे भी विशेष परिस्थितिमें हास्यकी सृष्टि हो सकती है। 'करुणोऽपि हास्य एवेति' कहकर आचार्यने इसे मान्यता भी दी है। विकृतिके साथ-साथ अनौचित्यको भी इसीलिए उत्पादक कारण बताया गया है। अनौचित्य अनेक प्रकारका हो सकता है। अशिष्टता और वैपरीत्य भी उनकी सीमामें आते हैं।

हास्य रसके भेद कई आधारोंसे किये गये हैं। एक आधार है हास्यका आश्रय। जब कोई स्वयं हमें तो वह 'आत्मस्थ' हास्य होगा, पर जब वह दूसरेको हँसाये तो उसे 'परस्थ' हास्य कहा जायगा। कदाचित् 'आत्मममुत्थ' और 'परसमुत्थ' भी इन्हींको कहा गया है। 'नाट्यशास्त्र'में गद्यभागमें पहले शब्द युग्मका प्रयोग हुआ है और श्लोकमें दूसरेका (६ ४९ तथा ६१)। जगन्नाथ(१७-१८ श० ६०)-ने इन भेदोंको स्वीकार तो किया है, पर व्याख्या स्वतन्त्र रीतिसे की है। उनके अनुसार आत्मस्थ हास्य सीने विभावोंमें उत्पन्न होता है और परस्थ हास्य हँसते हुए व्यक्ति या व्यक्तियोंको देखनेसे उपजता है। इनके अतिरिक्त भावके विकास क्रम अथवा उसके तारतम्यको भी आधार मानकर हास्यके छ भेद किये गये हैं, जो अधिक विख्यात हैं। इनको प्रकृतिकी दृष्टिसे उत्तम, मध्यम और अधम इन तीन कोटियोंमें निम्नलिखित क्रममें रखा गया है— उत्तम—१. स्मित, २. हसित। मध्यम—३. विहसित—४. उपहसित। अधम—५. अपहसित, ६. अतिहसित। 'स्मितमथ हसित विहसितमुपहसित चापहसितमतिहसितम्। द्वौ द्वौ भेदौ स्यातामुत्तममध्यमाधमप्रकृतौ।' (ना० शा० ६ ५३)।

भरतने न केवल यह विभाजन ही प्रस्तुत किया है वरन् उसकी सम्यक् व्याख्या भी की है जिससे प्रत्येक भेदकी विशेषता तथा भेदोंका पारस्परिक अन्तर स्पष्ट हो जाता है। 'नाट्यशास्त्र'(६ ५४ से ६० तक)के अनुसार स्मित हास्यमें कपोलोंके निचले भागपर हमीकी हलकी छाया रहती है, कटाक्ष सौष्ठव समन्वित रहते हैं तथा दाँत नहीं झलकते। हसितमें मुख नेत्र अधिक उत्फुल्ल हो जाते हैं, कपोलोंपर हास्य प्रकट रहता है तथा दाँत भी कुछ कुछ दीख जाते हैं। आँखों और कपोलोंका आचित होना, मधुर स्वरके साथ समयानुसार मुखपर लालिमाका झलक जाना विहसितका लक्षण है। उपहसितमें नाक फूल जाना, दृष्टिमें कुटिलता आ जाना तथा कन्धे और सिरका सकुचित हो जाना आवश्यक माना गया है। अममयपर हँसना, हँसते हुए आँखोंमें आँसुओंका आ जाना तथा कन्धे और सिरका हिलने लगना अपहसितकी विशेषता है। नेत्रोंमें तीव्रता आ जाना, उद्धत निम्लाहटका स्वर होना तथा हाथोंमें गल्लकी मृदा लेना

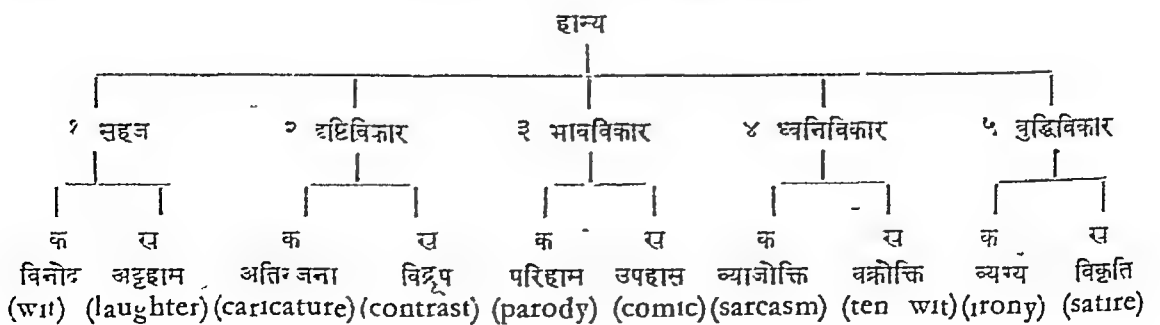
अन्तिम भेद अतिहनितका लक्षण बनाया गया है। इन भेदोंको मुख्यतया अनुभावोंके आधारपर कल्पित किया गया है, अतएव इन्हें शारीरिक ही अधिक माना गया है, मानसिक कम। यह अवश्य है कि अनुभाव मनोभावोंके अनुरूप ही प्रकट होते हैं और उनसे आन्तरिक मानसिक दशा परिलक्षित हो जाती है। कुछ सम्स्कृत आचार्योंने इन छ भेदोंमें 'आत्म' और 'पर'का भेद दिखाते हुए पहले तीन भेदोंको 'आत्ममसुत्य' और अन्तिम तीनोंको 'पर-मसुत्य' बताया है पर इस तात्पर्य मूलक विभाजनका आधार उत्तरोत्तर विकास ही है, अतः इसमें 'आत्म' और 'पर'का अन्तर करना अनुपयुक्त प्रतीत होता है। मानुदत्त(१४ अ० ३० मध्य)ने करुण और वीभत्सकी तरह हास्यके भी 'आत्मनिष्ठ' और 'परनिष्ठ' भेद किये हैं, जो स्पष्टतया भरतके आत्मस्य और परस्यके समानान्तर हैं।

हिन्दीके स्वतंत्र आचार्योंमें केशवदास (१६-१७ अ० ई०)ने हास्यके मठहाम, कलहास आदि केवल चार स्वतन्त्र भेदोंका उल्लेख किया है जिनपर नाट्यशास्त्रोक्त भेदोंकी गहरी छाया है, पर कुछ अन्तर भी दिखाई देता है। अतएव केशवका विभाजन लक्षण सहित उल्लेखनीय है— 'विक्रसहि नयन कपोल कछु दसन-दमनके वास। 'मन्दहास' तासों कह कोविद केसवदाम। जहँ सुनिये कल ध्वनि कछु कोमल विमल विलास। केसव तन-मन मोहिये वरनहु कवि 'कलहाम'। जहाँ हँसहि निरमक हँ प्रगटहि सुख सुख वास। आधे आधे वरव पर उपजि परत 'अतिहास'। जहँ परिजन सब हँसि उठें तजि दम्पतिकी कानि। केसव कौनहुँ बुद्धिबल सो 'परिहास' बखानि।' (२० प्रि० १४ ३, ८, १०, १५)। केशवके पहले तीन भेद तो भरतके भेदोंके समानान्तर और भावके विकास-क्रमपर आधारित हैं, पर अन्तिम एक परिस्थिति विशेषकी अपेक्षा रखता है, जिसमें नायक-नायिकाकी प्रीति प्ररिजनोके परिहासका कारण बन जाय। केशवके अतिरिक्त अन्य रीतिकालीन कान्याचार्योंमें हास्य रसका चिन्तामणि(१७ अ० ई०)ने सबसे अधिक सागोपाग विवरण प्रस्तुत किया है, जो 'साहित्य-दर्पण'में दिये गये विवरणका पद्यानुवादमात्र है।

'रसनिवास'(१७८२ ई०)के रचयिता राम मिहने हास्य रसका स्थायी भाव 'हँसना' माना है।

सित, हसित आदि नाट्यशास्त्रमें प्राप्त पूर्वाक्त छ भेद नहीं हो सकते, पर कुछ लोगोंने उन्हें स्थायी भावका भेद भी माना है, जिसका खण्डन करते हुए आधुनिक विवेचक हरि-औधने लिखा है—'किसी-किसीने स्थायी भाव हासके छ भेद माने हैं, यह युक्तिसंगत नहीं। सभी स्थायी भाव वासनारूप हैं, अतएव अन्तःकरणमें उनका स्थान है, शरीरमें नहीं। सित, हसित, विहसित, अवहसित, उपहसित और अतिहसितके नाम और लक्षण बताते हैं कि उनका निवास-स्थान देह है, अतएव ये हसनक्रियाके भेद हैं, (२० क० पृ० २९०)।

अपने 'रिमझिम' नामक हास्य एकाकी सग्रहकी भूमिकामें रामकुमार वर्माने इन छ भेदोंके साथ 'आत्मस्य'- 'परस्य'का गुणन करके बारह भेद मान लिये हैं, जिसका आधार 'नाट्यशास्त्र'में ही मिल जाता है (६ ६१)। रामकुमार वर्माने पाश्चात्य साहित्यमें उपलब्ध हास्यके पाँच मुख्य रूप मानते हुए उनकी परिभाषा इस प्रकार दी है— १ 'मैदावर' (विकृति)—आक्रमण करनेकी दृष्टिमें वस्तुस्थिति-को विकृत कर उसमें हास्य उत्पन्न करना। २ 'कैरीकैचर' (विरूप या अतिरजना)—किसी भी ज्ञात वस्तु या परिस्थितिको अनुपात-रहित बढ़ाकर या गिराकर हास्य उत्पन्न करना। ३ 'पैरोडी' (परिहाम)—उदात्त मनोभावोंको अनुदात्त सन्दर्भसे जोड़कर हास्य उत्पन्न करना। ४ 'आइरनी' (व्यंग्य)—किसी वाक्यको कहकर उसका दूसरा ही अर्थ निकालना। ५ 'विट' (वचन वैदग्ध्य)—शब्दों तथा विचारोंका चमत्कारपूर्ण प्रयोग। फ्रायडने इसे दो प्रकारका माना है—सहज चमत्कार (harmless wit) और प्रवृत्ति चमत्कार (tendency wit)। सहज चमत्कारमें विनोदभाव रहता है, किन्तु प्रवृत्ति चमत्कारमें ऐन्द्रिय प्रतिकारात्मक भावना रहती है। साहित्यकी आधुनिक प्रवृत्तियोंको दृष्टिमें रखकर उन्होंने अपनी ओरमें पाँच स्वतन्त्र भेदोंकी स्थापना की, जिनमेंसे प्रत्येकमें दो-दो उपभेद करके कुल दस प्रकारोंमें हास्य रसके प्रायः समस्त प्रचलित स्वरूपोंको समाविष्ट करनेका प्रयत्न किया है—



इस विभाजन-वर्गीकरणके सम्बन्धमें लेखककी अपनी धारणा है कि—'इस मौलिक हास्य सहज विनोदमें चलकर क्रमशः दृष्टि, भाव, ध्वनि और बुद्धिमें नाना रूप ग्रहण करता हुआ विटनिमें समाप्त होता है।' (रिमझिम - पृ० ११)।

हास्य रसको लेकर उसको विभाजित और वर्गीकृत करनेका उद्घापोह स्वतन्त्र विवेचनकी अपेक्षा रखता है। कुछ बातोंपर सरलतामें आपत्ति की जा सकती है, जैसे, विनोद और व्याजोक्ति जो 'विट' के रूप माने गये हैं, उन्हें

बुद्धि-विकारमे अलग मानना और 'सहज' तथा 'ध्वनिविकार' नामक वर्गोंमें रखना। वक्रोक्ति भी काव्यशास्त्रमें दो प्रकारकी मानी गयी है—१ श्लेष, २. काकु। ध्वनिविकारके अन्तर्गत केवल काकुवक्रोक्ति ही आ सकती है, श्लेषवक्रोक्ति नहीं। श्लेष या श्लेषवक्रोक्तिपर आधारित हास्यकी भी किसी-न-किसी वर्गमें समाविष्ट किया जाना चाहिये था। इसी प्रकार 'व्याजोक्ति', जो वाच्यार्थका ही एक रूप है, 'ध्वनिविकार'के अन्तर्गत नहीं रखी जा सकती, क्योंकि ध्वनिगत विकार उसका आधार नहीं है, न उमके लिए अनिवार्य ही है।

हास्य रस उन प्रधान रसोंमेंसे है, जिनके आधारपर नाट्यसाहित्यमें स्वतन्त्र नाट्यरूपोंकी कल्पना हुई। रूपकके दस भेदोंमें भाण और प्रहसन न्यूनाधिक हास्य रससे सम्बद्ध हैं। प्रहसनमें तो हास्य रस ही प्रधान है। भारतेन्दुके 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' तथा 'विपश्य विपमौषधम्' नामक प्रहसन संस्कृत नाट्यशास्त्रके आदर्शपर ही रचे गये। संस्कृत नाटकोंमें हास्य रसकी सृष्टि करनेके लिए विदूषककी अलगसे योजना मिलती है, जिस परम्पराका निर्वाह 'प्रसाद'के 'रुकन्दगुप्त' जैसे अनेक हिन्दी नाटकोंतक व्याप्त मिलता है। शेक्सपीयरके सुखान्त नाटकों (comedies)में भी विदूषककी योजना की गयी है। वस्तुतः विदूषककी कल्पना मध्यकालीन सामन्ती जीवन और संस्कारोंकी उपज है। आधुनिक नाट्यसाहित्यमें हास्य और व्यंग्यके लिए ऐसे किसी स्वतन्त्र भावकी सृष्टि आवश्यक नहीं है। जीवनके स्वाभाविक क्रममें अन्य मनोभावोंके साथ ही हास्यका भी सहज रूपमें समावेश अपेक्षित माना जाता है।

हिन्दी काव्य-साहित्यमें भी हास्य रसका निरूपण बहुत समयतक संस्कृत साहित्यके आदर्शपर होता रहा। रीतिकालीन कवितामें बहुधा आश्रयदाताओं अथवा दानदाताओंके प्रति कटु व्यंग्योक्तियों की गयी हैं, जिन्हें हास्य रसके अन्तर्गत माना जाता है। बेनी कविके 'मझौआ' इस क्षेत्रमें विशेष प्रसिद्ध है। ऐसे 'मझौओं'का एक संग्रह 'विचित्रोपदेश' नामसे प्रकाशित कराया गया था। इस प्रकारकी रचनाएँ हास्यका उदाहरण ही प्रस्तुत करती हैं। इधर अंग्रेजी 'पैरोडी' (parody) या विडम्बना काव्यकी एक स्वतन्त्र धाराका विकास पाश्चात्य साहित्यके प्रभावसे हुआ है। उर्दू कवि अकबरका प्रभाव हिन्दीके अर्वाचीन काव्यपर विशेष पड़ा है। 'वेहव' बनारसी आदिकी रचनाएँ इसका उदाहरण हैं।

गद्यसाहित्यमें भारतेन्दु-कालसे ही हास्य रसकी रचनाएँ होने लगीं, पर उनका क्षेत्र अधिकतर नाटक ही रहा। द्विवेदी-कालमें व्यंग्यपूर्ण लेखोंकी भारतेन्दु युगीन परम्परा विशेष विकसित हुई। 'दुबेजीका जिट्टा' आदि इसीके उदाहरण हैं। उपन्यासोंके क्षेत्रमें जी० पी० श्रीवास्तवकी विशेष ख्याति प्राप्त हुई, पर 'लतखोरीलाल', 'लम्बी दाढ़ी' आदि उनके प्रसिद्ध उपन्यासोंमें कृत्रिमताकी मात्रा बहुत अधिक है। अमृतलाल नागर, शिक्षार्थी, अन्नपूर्णानन्द, केशवचन्द्र वर्मा तथा अन्य अनेक नये लेखक शिष्ट हास्यके विकासमें विशेष तत्पर हैं। मुख्यतया हास्य रसकी लेकर 'नौक-झोंक', 'मुसकान' और 'तुगथग'

आदि कई पत्रिकाएँ प्रकाशित होती रही हैं। पर यह सत्य है कि हिन्दीका अधिकतर हास्य साहित्य अबतक अपरिपक्व है। —ज० गु०

हिंदवी-दे०—'हिंदी'।

हिंदी (हिंदवी, हिंदुई)—वाच्यार्थकी दृष्टिमें हिन्दी शब्दका प्रयोग हिन्द या भारतमें सम्बन्धित किसी भी व्यक्ति, वस्तु तथा हिन्द या भारतमें बोली जानेवाली किसी भी आर्य, द्रविड़ तथा अन्य कुलकी भारतीय भाषाओंके लिए हो सकता है। किन्तु इस प्राचीन व्यापक अर्थमें इस शब्दका प्रयोग अब प्रचलित नहीं है।

वर्तमान भारतीय साहित्यमें यह शब्द भारतीय सघकी राजभाषा (मघकी राजभाषा देवनागरी लिपिमें हिन्दी होगी—भारतीय संविधान धारा ३४३ १) तथा राष्ट्रभाषाके नामका द्योतक है। उत्तरप्रदेश, बिहार, दिल्ली, राजस्थान, मध्यप्रदेश, पंजाब (पंजाबी भाषाक्षेत्रको छोड़कर), हिमाचलप्रदेशकी प्रधान साहित्यिक भाषा और राजभाषाके अर्थमें मुख्यतया तथा इसी भूमिभागकी बोलियों और उनसे सम्बन्ध रखनेवाले प्राचीन साहित्यिक रूपोंके अर्थमें यह नाम साधारणतया प्रयुक्त होता है (धोरेन्द्र वर्मा हि० भा० ३० पृ० ६०)।

प्राचीन अर्थसे प्रस्तुत अर्थतक आते आते इस शब्दने कई शताब्दियोंकी लम्बी यात्रा की है। ऋग्वेदमें 'सिन्धु' और 'सप्तसिन्धव' शब्द नदी और सात नदियोंके अर्थमें कई बार (यद् ऋक्षाऽहसो मुच्यो वार्यात् सप्तसिन्धुषु—ऋक् ८ २४ २७) और विशिष्ट प्रदेशके अर्थमें एक बार (ऋक् २ ८ १६) मिलता है। सम्भवतः याजुर्वेदके साथ इन दोनों शब्दोंने भारतसे ईरानकी यात्रा की। ईरानियोंकी प्राचीनतम धर्मपुस्तक 'आवेस्ता'में पाये जानेवाले 'हेन्दु', 'हिन्दु' तथा 'हप्तहिन्दव' या 'हप्तहिन्द्वो' (यस्ना ५७. अनुच्छेद २९ आवेस्ता रीडर फर्स्ट सीरीज, ७ वी विलियम्स जैक्सन) इन्हीं दो वैदिक शब्दोंके ईरानी उच्चारणमात्र हैं (भारतीय आर्यभाषाकी सू ध्वनि ईरानीमें ह उच्चारित होती है)। प्राचीन पहलवीमें 'हिन्द', 'हिन्दुक' और 'हिन्दुश' शब्द मिलते हैं (पार्सीपोलिस धारयत वसु ४८६ ई० के सारकपर 'हिन्दुश' शब्द अभिलिखित है, दे०—'पहलवी अर्थों इसक्रिप्शन्स')। मध्यकालीन ईरानी कालमें विशेषण प्रत्यय 'ईक्' जोड़कर हिन्द+ईक् = 'हिन्दीक्' फिर 'हिन्दीग्' शब्द बना। कालान्तरमें अन्तिम व्यञ्जनका लोप हो गया और 'हिन्दी' शब्द हिन्दके विशेषणके रूपमें प्रचलित हो गया। इस प्रकार 'हिन्दी' शब्दका मूल रूप 'हिन्द' है। कुछ भाषावैज्ञानिकोंने 'हिन्दी'को सिन्धीका रूपान्तर माना है, किन्तु ईरानमें 'हिन्दी' शब्दका रूपनिर्माण उस समय हो गया था, जिस समय भारतमें भारतीय आर्य भाषाका प्राकृत-अपभ्रंशकाल रहा होगा। भारतके प्राचीन साहित्यमें 'सिन्धी' शब्द नहीं मिलता है। भारतमें देवल (कराची) बन्दरगाहसे आनेवाले अरब यात्री अवश्य सिन्धुप्रान्तकी भाषाको 'सिन्धी' कहते हैं, किन्तु उनका समय ८वां, ९वीं, १०वीं शती है। अरब यात्री बुशारी (१७५ हिजरी) लिखता है, देवलमें मव व्यापारी ही व्यापारी बसते हैं। उनकी भाषा 'अरव' (अरबी)

और 'सिन्धी' है (अरबीमें भारतीय आर्य भाषाकी न् व्यनि न् ही उच्चरित होती है) ।

ईरानसे ही 'हिन्द' और 'हिन्दी' शब्द अरब, सिन्ध, सीरिया तथा अन्य देशोंके साहित्यमें प्रविष्ट हुए । अरब-वालोंको हिन्द और हिन्दी शब्द ईरानियोंमें ही मिले । अरब यात्री 'हिन्द' और सिन्धको दो अलग प्रदेश मानते हैं, सम्भवत कश्मीरकी तराईसे सिन्ध नदीके किनारे तकको सिन्ध और गुजरातसे लेकर भीनरी देशको 'हिन्द' कहने हैं । (अरब यात्री ममऊद, ३०३ हिजरी, लिखता है, सिन्धमें वहाँकी अपनी भाषा है जो हिन्दकी भाषाओंमें भिन्न है) । उस समय विदेशोंमें 'हिन्दी' शब्द या तो देशबोधक था या हिन्दसे जानेवाली वस्तुका बोधक । (प्राचीन अरबी-साहित्यमें पाये जानेवाले अठ हिन्दी (अगर), किस्त हिन्दी (कूट), साज ज हिन्दी (तेजपत्ता), कुरतुम हिन्दी (कुसुम्), नमर हिन्दी (इमली, इंगलिश टैमेरिट) आदि शब्दोंमें 'हिन्दी' शब्द देशबोधक है । मिस्री भाषामें 'हिन्दी'का अर्थ है सभीके आवरणके हेतु 'मलमल', कुरानमें 'सुन्दसु'-का अर्थ है 'सुन्दर सूती वस्त्र' और अरबीमें हिन्दीका एक अर्थ है हिन्दुस्तानी फौलादकी तलवार । यहाँ 'हिन्दी' शब्द वस्तुबोधक है ।) ईरान आनेवाले प्राचीन ग्रीकोंने 'हिन्द'को 'इण्टया' या 'इण्डिका' कहा है । 'इण्टिया' शब्द उसीका आधुनिक उच्चारण है ।

भाषा-प्रनगमें प्राचीन तथा मध्यकालीन फारसी तथा अरबी साहित्यमें 'जवाने हिन्दी' शब्दका प्रयोग सम्भवत हिन्दकी समस्त भाषाओं सस्कृत, पाली, प्राकृत, अपभ्रंशके लिए मिलता है । नौशेरावाँ बादशाह (६ठी शती)का दरबारी कवि पचतन्त्रको 'कलीला व दिमना' नामसे अरबीमें अनुवाद करते समय पचतन्त्रकी भाषाको 'जवाने हिन्दी की मशा देना है । अल्बन्नी (१००५ ई०) हिन्दीकी भाषाओंको 'अल हिन्दय' कहकर सम्बोधित करता है । (फिरदौसीके शाहनामें 'कैद हिन्दी' शब्द एक भारतीय राजाके लिए प्रयुक्त हुआ है) । महमूद गजनवीके बेटेका नामकालीन अबुल माली नमरुल्ला बिन अब्दुलहमीद भी (१०वीं शती उत्तरार्द्ध) 'कलीला व दिमना'के फारसी अनुवादमें पचतन्त्रकी भाषाको 'जवाने हिन्दी'की मशा देता है । ('मवय इस्लत तरनुम' किताब व नकल ऑ अज हिन्दुस्तान व पारस ऑ वृ' . पृ० १ ऑ किताब रा 'कलीला व दिमन' खानन्द मरदे हुनरमन्द बायद नल्बोड के जवान पारसी व हिन्दी वेदान', कलीला व दिमना पृ० १०) ।

नस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश आदि किसी भी प्राचीन भारतीय आर्य भाषामें 'हिन्दी' शब्द नहीं मिलता है । (जैन महाराष्ट्रमें लिखित कालकाचार्यकी कथामें केवल 'हिन्दु' शब्द मिलता है, यथा—सरिणा भणियन् रामाणो जेण हिन्दुग देमन् वच्चासो' . दे०—जैन महाराष्ट्री जैकोत्रो भाग ३४ पृ० २६०) । भारतमें रहनेवाले मुसलमान फारसी लेखक हिन्दकी देसी भाषाके लिए 'हिन्दी' या 'हिन्दवी' (हिन्दव + कि या इक् > हिन्दवी) शब्दका प्रयोग करते हैं ।

१३वीं शतीमें भारतके फारसी कवियोंमें औफी

(१२०८ ई०) सर्वप्रथम 'हिन्दवी' शब्दका प्रयोग हिन्दकी (सम्भवत- मल्लदेशकी) देसी भाषाके लिए करते हैं । स्वर्गाय ममऊदकी काव्यकृतियोंका उल्लेख करते हुए औफी लिखते हैं—'यके बताजी व यके व पारसी व यके व हिन्दवी' (अलालु वाव मुहम्मद औफी, जिल्द दोयम पृ० २४६) । 'यद दीवान दर इबारात अरबी, व फारसी व हिन्दवी' (दीवानाच गुर्रुल कमाल नुमत्) ।

१३-१४वीं शतीमें देसी भाषाको 'हिन्दी' या 'हिन्दवी' या 'हिन्दुई' नाम देनेमें अबुलहसन या अमोर नुमत्- (१०५३ १३०५ ई०)का नाम सबसे अधिक महत्वपूर्ण है । नुमत् अपने युगके फारसी भाषाके सबसे बड़े भारतीय कवि और कलाकार थे । फारसी और अरबीके पूर्ण पण्डित तथा देसी भाषा अर्थात् 'हिन्दी' या 'हिन्दवी'के ज्ञाता थे । अपने देसी भाषाके ज्ञानके लिए वे स्वयं कहते हैं—'तुर्क हिन्दुस्तानियम नैं 'हिन्दवी' गोयम जावे ।' फारसीके नाव-साथ कुछ 'चन्द नज्म' उन्होंने 'हिन्दी'में भी लिखी हैं, जिसे वे स्वयं स्वीकार करते हैं—'जुज वै चन्द नज्म 'हिन्दी' नीज नज्जर देस्तान करदा शुदा अस्त' । खुस्रू गयासुद्दीन तुगलकके लड़केके शिक्षक थे, सम्भवत 'हिन्दी' या 'हिन्दवी' लिखानेके लिए उन्होंने एक फारसी-हिन्दी कोश 'खालिक-वारी'की रचना की होगी । 'खालिकवारी'में 'हिन्दवी' शब्द ३० बार और 'हिन्दी' शब्द ५ बार देसी भाषाके लिए प्रयुक्त हुआ है । नुमत्ने अपने समयकी भारतीय भाषाओंको निम्नलिखित प्रकारसे विभाजित किया है—(१) सिन्धी, (२) लाहौरी, (३) कश्मीरी, (४) बंगाली, (५) गोंडो, (६) गुजराती, (७) तिलगी, (८) मावरी (कर्नाटकी, कोंकडी), (९) भ्रुव ससुन्दरी, (१०) अवधी, (११) देहलवी और इनके इतराफकी जवान ।'

इस विभाजनसे ज्ञात होता है कि उस समयतक किसी विशिष्ट भाषाके लिए हिन्दी शब्दका प्रचलन नहीं हुआ था ।

१५वीं-१६वीं शतीमें देसी भाषाके समर्थनमें जायसीका कथन है—'तुर्को अरबी हिन्दवी, भाषा जेती आहि, जामे मारन प्रेमका, सवै सराहि ताहि ।'

जायसीकी कविताकी भाषा अवधी है और नुस्रुद्दीन देसी भाषा 'देहलवी और उसके इतराफकी जवान है । इससे अनुमान लगाया जा सकता है कि इस समय दिल्ली-के आस-पाससे लेकर अवधतकके प्रान्तकी देसी भाषाको हिन्दी या हिन्दवी नाम सामान्य रूपसे दिया जाने लगा था । मुसलमानों परम्पराओंसे सन्बन्धित कवि फारसी और अरबी ऐसी प्राचीन भाषाओंकी तुलनामें देसी भाषाके लिए हिन्दी या हिन्दवी शब्दका प्रयोग व्यापक रूपसे करते हैं । भारतीय परम्परासे सन्बन्धित कवि सररुन आदि प्राचीन भाषाओंकी तुलनामें देसी भाषाके लिए केवल 'भाषा' या 'भाखा'का ही प्रयोग करते हैं, 'संस्कृत है रूप जल, भाषा वहना नीर'(कबीर), 'का भाषा का मस्कृत, प्रेम चाहिये साँच' (तुलसी) । 'मासरुल उमराव' अकबरके दरबारी कवि रहीम खानखानाको 'हिन्दी' कवि कहा गया है (रसायल शिवली) । रहीम खानखाना प्रधानतः ब्रजभाषाके कवि हैं । इसमें अनुमान लगाया जा सकता है कि सामान्यतया 'भाषा', 'हिन्दी' और 'हिन्दवी' ममा-



नार्थक से ये। इसी सदीके 'दक्खिनी हिन्दी' के कवि भी इसी तथ्यकी ओर मकेत करते हैं। 'यों देखत 'हिन्दी' बोल, प्रन माने ह नपतोल। त्यो 'भाका' माटी जानो, जर मानी दिलमें आनो' (शाही मीराजी, १४९६ ई०, ९०२ हिज० मृत्यु, शहादतुल हकीकतमें)। 'नज्म लिखी मव माजू। यों मैं हिन्दवी कर आसान' (शेख अशरफ १५०३ ई० नौसर मखतूतात, पृ० १८) 'हिन्दी बोलों किया वरान। जेकर परसादका मुज ग्यान' (शाह बुरहानुद्दीन जानम बीजापुरी १५८० ई०)। १७वीं शतीमें दक्खिनीके अत्यन्त प्रसिद्ध कवि तथा गद्यलेखक मुहम्मद वजही अपने 'मन रस' (१६२५ ई०) की भूमिकामें 'हिन्दी' का प्रयोग इसी अर्थमें करते हैं, 'हिन्दोस्तानमें 'हिन्दी' जवान सो इम लताफत इस छन्दा सों नज्म और नल्ल मिलाकर गुलाकर यो ने बोला'। १६वीं-१७वीं शतीमें उत्तरी भारतमें भक्ति आन्दोलन अपनी चरम सीमा पर था। राम-भक्त और कृष्ण-भक्त कवि अवधी और ब्रजमें कविता लिख रहे थे। अवधी नाम तो खुसरोके समयमें ही चल रहा था, किन्तु ब्रजभाषा नाम इस समयतक भी नहीं मिलता। अकबरके समकालीन अबुल फजलने अपने समयकी भारतीय भाषाओंका वर्गीकरण इस प्रकार किया है, (१) देहली, (२) बंगाली, (३) मुलतानी, (४) मारवाड़ी, (५) गुजराती, (६) तिलगी, (७) मरहठी, (८) कर्नाटकी, (९) सिन्धी, (१०) अफगानी (उस समय अफगानिस्तानका बहुत भाग अकबरके राज्यमें था। सिन्ध, काशुल, कन्धहारके बीचका प्रान्त १), (११) विलोचिस्तानी (१२) काश्मीरी। इसी शतीमें सम्भवतः प्रथम बार हमें किमी हिन्दू द्वारा 'हिन्दवी' शब्दका प्रयोग मिलता है। मिर्जा राजा जयसिंहके पुत्र रामसिंहके वैयक्तिक सहायक श्रीपरकासदास द्वारा अम्बरके दीवान श्रीकल्याणदासको (सन् १६६६, अकबरमें) एक पत्र भेजा गया। उस पत्रमें जयसिंह और रामसिंहके एक पत्रको 'हिन्दवी परवाना' कहा गया है—'सो ऐमी भाँति कागज एक हिन्दवी परवानो श्री महाराज (जयसिंह) जीको श्रीमहाराज कवार जेके तार्ड आये वणवायो है' (जयपुर रिकार्ड्स)। हिन्दू मुसलमान तथा हिन्दू धर्म और इस्लामकी एकताके बहुत बड़े समर्थक सन्त प्राणनाथने अपनी कुछ 'सम्नर्थ' (हिन्दवीमें लिखी हुई कुरानकी व्याख्या) और गजेवके पास भिजवायी थी। उन सम्नर्थोंके प्रति और गजेवकी और अन्य मुसलमानोंकी क्या प्रतिक्रिया हुई, इसका वर्णन करते हुए प्राणनाथके एक शिष्य लिखते हैं, 'कोई कहे 'हिन्दवी' मिने। लिखे ऐ कलाम ॥ म तो वोहोत प्रकार्या। इनों पीठ दई तरफ हक ॥ कोई कलाम हिन्दवीय का। क्यावतें है दिल सक ॥' (लालदासवीतक, प्रकृष ३७ चौ० ४५-४६)। प्राणनाथ और उनके शिष्य लालदासने मिलकर एक पत्र और गजेवकी अपनी भाषामें ही लिखा, उसे ले जानेके लिए लाल दरवाजेके पास रहनेवाले आशाजीत ठाकुरमें कहा गया, किन्तु और गजेवके स्वभावको जानकर ठाकुर उत्तर देता है 'सो पाती हिन्दवी को। क्यों कर सुने कान। सरियत हे जोरावर। हे पौधौरा मुसलमान।' (लालदासवीतक पृ० ३८ चौ० ३८)। बनारसी दास जैन (१७वीं शती) द्वारा प्रयुक्त 'हिन्दगी' शब्द भी इसी हिन्दवीकी ओर संकेत करता है, 'मूलदास

जिनदासके, भये पुत्र परधान। पट्यो, 'हिन्दगी' फारसी, भाग्यवान-बलवान।' अनुमानतः १७वीं शतीतक हिन्दी और हिन्दवी शब्द समानार्थक थे और सामान्यतः मध्यदेशकी भाषाके लिए प्रयुक्त होते थे। दक्खिनीकी बीजापुर और गोलकुण्डा राज्य शासनमें सम्बन्धित लोगोंमें हिन्दी, हिन्दवीकी उम्मी शैलीका प्रचार था जिसका मूलधार दिल्ली और उसके आम पासकी भाषा थी। इस प्रकार धीरे-धीरे इन शब्दोंका विशिष्ट शैलीके लिए प्रयोग होने लगा। १७ वीं शतीमें हिन्दुओंने भी इन नामोंको अपनाया। हिन्दी या हिन्दवी दो लिपियोंमें लिखी जाती रही होगी। सम्भव है, हिन्दू अधिकांशतः नागरी लिपि और मुसलमान फारसी लिपिमें लिखते रहे होंगे। दक्खिनी भारतमें समस्त साहित्य फारसी लिपिमें लिखा गया, अतएव हिन्दी और हिन्दवी दोनों नामोंका समान रूपसे प्रचार रहा, किन्तु उत्तरी भारतमें सम्भवतः लिपिभेदके कारण भाषा अत्यधिक रूपमें एक ही होनेके कारण भी हिन्दुओंमें हिन्दवी नामका और मुसलमानोंमें हिन्दी नामका प्रचार अधिक हुआ। प्रथम ब्रजभाषा व्याकरणके लेखक मिर्जा खा (१६७६ ई०) अपने ग्रन्थ 'तहफतुलहिन्द' में लगभग ३००० हिन्दी शब्दोंकी फारसीमें व्याख्या करते हैं, उस कोषकी सहा 'लुगात-इ हिन्दी' देते हैं। इसी प्रकार शाह बरकतउल्लाहने 'रिसाला अवारीफे हिन्दी' में हिन्दी प्रान्तमें प्रचलित हिन्दी कहावतोंकी व्याख्या फारसी भाषामें की है। इसमें हिन्दी मुसलमानोंमें प्रचलित कहावने हैं। प्रायः सभी कहावतें मध्यदेशमें प्रचलित कहावतें हैं। इसी समयके आमपाम शेख अब्दुल असारी (१०७४ हिज०) की 'फिक्रए हिन्दी', शेख महबूब आलमकी 'मसाएल हिन्दी' नामक पुस्तकोंमें हिन्दी शब्द उपर्युक्त अर्थमें ही प्रयुक्त हुआ है।

१८वीं शती भारतीय आर्य भाषाके विकासके लिए अति महत्त्वपूर्ण है। अभीतक तो हिन्दी, हिन्दवी, हिन्दुस्तानी शब्द सामान्यतया समानार्थक थे, किन्तु इस शतीमें इन शब्दोंमें नये अर्थोंका विकास होता है, साथ ही भाषा-क्षेत्रक कुछ नये शब्द भी प्रचलनमें आते हैं। भाखा या भाका शब्द सामान्य रूपसे मध्यदेशी ग्रामीण बोलियोंके लिए, विशिष्ट रूपसे ब्रजभाषाके लिए प्रयुक्त होने लगा। दक्खिनी साहित्यमें प्रयुक्त हिन्दी या हिन्दवीकी जब उत्तरी भारतके मुसलमान कवियोंने फारसीके साँचेमें ढालकर अपनाया तो एक नया नाम दिया 'रेखता' (दि०)। इस प्रकार जो शब्द केवल अभी एक विशेष प्रकारके लिए प्रयुक्त हो रहा था, वह अब हिन्दी या हिन्दवीकी उस शैलीके लिए प्रयुक्त होने लगा जो काव्यमें फारसीका जामा पहनकर आयी थी। शाही दरबारमें धीरे-धीरे इसका प्रचलन होने लगा और उस शाही शैलीकी १८ वीं शतीके उत्तरार्द्धमें 'जवान उर्दू ए मुअल्लम' (दि०-उर्दू) की सहा दी गयी। 'हिन्दवी' शब्दका प्रयोग इसी भाषाकी उस शैलीके लिए होने लगा जो प्रधानतः हिन्दुओंमें प्रचलित थी और जिसमें विदेशीपन कम रहता था (फारसी शब्द आते अवश्य थे, किन्तु तद्भव रूपमें) और भाषापन मिला रहता था। हिन्दी शब्द कभी-कभी (हिन्दवीके समान) देसी भाषाके अर्थमें आता है, 'अगरच सभी ऊड़ा करकट अस्त वहिन्दी दर हिन्दी जवान लटपट अस्त।'।

(मीर जफरजली, १७३० ई०के आसपास), 'लिख देव हिन्दी बोलकर वॉचूँ मैं दिन रात', 'लिखी किताब हम वास्ते हिन्दी बोली बूझ', 'हिन्दीकी बोलीके अन्दर बूझा राह यकीन' ('मनायल हिन्दी', मुहम्मदशाह नालीन)। हिन्दी शब्द कभी-कभी फारसीकी तुलनामें उम देसी शैलीके लिए प्रयुक्त होना है जिसे जवान रेखता या आगे चलकर फारसीका अधिक रंग चट जानेपर जवान उर्दू प मुअल्ला कह सकते हैं, 'अवतक तरजुम फारसी बश्वारत हिन्दी नसर नहीं हुआ अगर तरजुम इस किताबका बग्गीनी इवारत उरुन इस्लारात हिन्दी करीबुल फहम आमय. मोमिनन' कीजिए' (करबल कया, दहमजलिस फजली औरगावादी, १७३० ई०)। हातिम, नासिर, मीर, सौदा आदि उर्दू कवि इस शब्दका प्रयोग इसी अर्थमें करते हैं। 'कभी-कभी जवान रेख के मुकाबलेमें हिन्दी शब्द प्रयुक्त होता है, इसमें जवान रेख नहीं बल्कि हिन्दी सुतारिफ कि अवामको बेतकल्लुफ दरयाफत हो' (शाह अब्दुल कादिर देहलवी तरजुमा कुरान पाक, १७९२ ई०)।

इसी शतीके अन्तिम चरणमें ईस्ट इण्डिया कम्पनीके कर्मचारियोंको ऐसी भाषा सिखानेके प्रयत्न आरम्भ हुए। इस सन्बन्धमें गिलक्राइस्टका नाम बहुत महत्वपूर्ण है। गिलक्राइस्टने हिन्दुस्तानी-प्रतिनिधि भाषाके लिए 'हिन्दुस्तानी' नामका समर्थन किया। (हिन्दुस्तानी गिल क्राइस्टका दिया हुआ कोई नया नाम नहीं था, बल्कि हिन्दी या हिन्दवीके समानार्थक रूपमें १७वीं शतीमें ही प्रचलित था। दे०—'हिन्दुस्तानी'।) गिलक्राइस्ट हिन्दीसे 'हिन्दवी' भाषाका व्यापक अर्थ लेते हैं, हिन्दी और हिन्दुस्तानीकी समानार्थक समझते हैं, किन्तु हिन्दीमें 'हिन्दी', 'हिन्दवी', 'हिन्दुई'का भ्रम हो सकता है, अतएव 'हिन्दुस्तानी' नामके प्रचलनका ही समर्थन करते हैं। वे जिस भाषाको हिन्दुस्तानी नाम देते हैं, उसके विकासका सिद्धान्त निम्नलिखित देते हैं—हिन्दवी+अरबी+फारसी=हिन्दुस्तानी। इस प्रकार गिलक्राइस्टका हिन्दुस्तानी नाम जवान रेखता, उर्दू मुअल्लाका समानार्थक है। गिलक्राइस्टके मतका ही समर्थन डब्ल्यू० वी० वेली अपने मसविदेमें करते हैं—'हिन्दुस्तानी जवान कि जिसका जिक्र मेरे दावेमें है, उसको हिन्दी, उर्दू और रेख भी कहते हैं।' (मसविद डब्ल्यू० वी० वेली 'विशाल भारत', १९४०, भाग २५. पृ० २८. २४।) गिलक्राइस्टके पूर्व हेलहेड हिन्दवीको शुद्ध हिन्दुस्तानी (pure hindustani) और हिन्दुस्तानीको मिश्रित हिन्दुस्तानी (mixed hindustani)की नज़ा देते हैं। गिलक्राइस्ट हिन्दुस्तानीकी तीन शैलियाँ मानते हैं—(१) उच्च या दरवारी या फारसी शैली, (२) मध्यम या वास्तविक हिन्दुस्तानी, (३) ग्रामीण या हिन्दवी शैली। इनके अनुसार 'हिन्दवी' नाम उम शैलीके लिए प्रयुक्त होगा जो 'फारेन्टर-कृत' सरकारी शासनप्रबन्धसे सरल अनुवादमें, नागरी लिपिमें लिखे हुए लेखसे तथा निम्न श्रेणीके नौकरोंकी बोलीमें हिन्दुओं और हिन्दुस्तानके किसानोंकी बोलियोंमें मिलती है (दे०—प्राक्थन, गिलक्राइस्ट डिक्शनरी)।

१८०० ई०में कलकत्तामें फोर्ट विलियम कालेजकी स्थापना होनी है, जहाँ प्राच्य भाषाओंकी शिक्षाका विशेष

प्रबन्ध होता है। गिलक्राइस्ट 'हिन्दुस्तानी' (गिलक्राइस्टके ही अर्थमें) विभागके अध्यक्ष नियुक्त होते हैं। १९वीं शतीके प्रथम दशकमें कालेजसे सम्बन्धित वातावरणमें हिन्दी, हिन्दवी, हिन्दुस्तानी, उर्दू आदिका प्रयोग गिलक्राइस्टके अनुसार ही होता है। किन्तु गिलक्राइस्टके अतिरिक्त अन्य लोग हिन्दी और उर्दूको विलकुल समानार्थक शब्द नहीं मानते, बल्कि उर्दूको हिन्दी (सामान्य अर्थ)की एक विशिष्ट शैली मानते हैं, अतएव उर्दू या रेखनेकी जवानके अर्थको ठीक प्रकट करनेके लिए 'हिन्दी' शब्दके साथ कोई-न-कोई विशेषणात्मक वाक्यांश भी जोड़ देते हैं। १८०१ ई०में कलीलअली खाँ 'दास्तान अमीर हमजह'की भूमिकामें लिखते हैं—'जवान हिन्दीके इस किस्मकी जवान उर्दू मुअल्लाकेसे लिखा' (दास्तान अमीर हमजह - १८०१ ई०)। इसी प्रकार मैदद हैदरखान 'तोता कहाना' (१८०४ ई०)की भूमिकामें लिखते हैं—'मुहम्मद कादिरके तूतीनामेंका जवान हिन्दीमें मुवाफिक मुहावरह उर्दूके तरजुम किया।' निहालचन्द्र लाहौरी (१८०९ ई०) भी 'किस्सा गुलबकावली'की भूमिकामें इसी आशयकी ओर संकेत करते हैं—'फारसीसे हिन्दी रेखतेके मुहाबरेमें तालीफ कर'। कालेजके वातावरणमें बाहर 'हिन्दवी' शब्द भी विलकुल ग्रामीण शैलीके लिए प्रयुक्त नहीं होता, बल्कि शिष्ट लोगोंकी उस शैलीके लिए भी होता है, जिसमें 'बाहरकी' भाषाका प्रभाव भी न हो और भाषापन भी न हो। 'कोई कहानी ऐसी कहें जिसमें हिन्दवी छुट और किसी बोलीका पुट न मिले, बाहरकी बोली और गैवारी कुछ उसके बीचमें न हो एक पुराने वाक यह लावे हिन्दवापन भी न निकले और भाषापन भी न ठुस जाये भले लोग अच्छोंसे अच्छे आपसमें बोलते चालते हैं यहाँ नहीं होनेका।' (दास्तान रानी केतकी १८०३ ई०)। फारसी अरबी ऐसी बाहरी भाषाओंकी परम्परामें अधिक सम्बन्धित होनेके कारण वचपि इशा इस प्रकारकी शुद्ध हिन्दी या हिन्दवी लिखनेमें विशेष सफल नहीं हुए, किन्तु उनका उद्देश्यकथन शुद्ध हिन्दी या हिन्दवीके आदर्शकी ओर सम्भव था। आगे चलकर लल्लालने 'प्रेमसागर' (१८०३ ई०) तथा मटल मिश्रने 'नामिकेतोपाख्यान' (१८०३ ई०) तथा 'रामचरित'में इसी हिन्दवी शैलीका प्रयोग किया, जिसे खड़ीबोलीकी नज़ा मिली (दे०—'खड़ीबोली')। ये दोनों लेखक भी पूर्ण रूपसे इस आदर्शमें सफल नहीं हुए, क्योंकि सन्तुन परम्परा हिन्दू परम्परामें विशेष प्रभावित होनेके कारण इन दोनोंकी शैलीमें भाषापन (अजभाषापनका ग्राम्य प्रभाव) दिनाई पड़ना है।

फारसीमें लिखित अपने प्रसिद्ध व्याकरण ग्रन्थ 'दरयाव लताफत' (१८०८ ई०)में इशा अल्ला खाँ 'हिन्दी' शब्दका प्रयोग लगभग ४० बार करते हैं। इन प्रयोगोंपर ध्यान देनेसे ज्ञात होता है कि इशा फारसी, अरबी आदि बाहरी भाषाओंके सन्दर्भमें हिन्दी शब्दका प्रयोग अधिकांश सामान्य अर्थमें 'मध्यदेशकी भाषा'के लिए करते हैं। यथा 'जुमला हिन्दीमें बात और अरबीमें कजाम है' (दरियाव लताफत पृ० ३२१ उर्दू अनुवाद)। 'जनाब (नआदत चारखाँ रगीन) फारसी, अरबी और हिन्दी तीन

जवानोंमें और कहते हैं' (वही पृ० ७०), 'और चन्द नवकास जिन्हें हिन्दीमें माँह कहते हैं' (वही पृ० १२२)। किन्तु इसी सन्दर्भमें इस शब्दका प्रयोग विशिष्ट अर्थमें उस भाषाके लिए करते हैं, जो दिहो तथा उसके आस-पासकी भाषाने विकसित हुई है और जिसकी दरबारी शैलीको आदर्श उर्दू मानते हैं, यथा—'पस हिन्दी जवानके हरफ अठासी हुए' (वही पृ० २१), 'हिन्दीमें मसदरकी अलायत 'ना' है' (वही पृ० १२७), 'सर गुजिस्त फारसी और रसभानीमें हिन्दी हुआ' (वही पृ० ३५३)। इस प्रकार विदेशी भाषाओं (फारसी, अरबी)के सन्दर्भमें हिन्दी और उर्दू शब्द समानार्थक-से हैं, किन्तु उर्दूके सन्दर्भमें हिन्दी शब्द सामान्यतः मध्य देशी (या गिलक्राइस्टके शब्दोंमें हिन्दुस्तानीकी आम्य शैली)का द्योतक प्रतीत होता है। 'भागा' और 'भीगा' तो उर्दू हैं, लेकिन 'भाजा' और 'भोजा' उर्दू नहीं अगरच यह हिन्दीमें सही है' (वही पृ० २२०)। हिन्दीका यह अर्थ हिन्दवी, हिन्दुई (गिलक्राइस्टके अर्थमें)के बहुत निकट है। सम्भवतः यही कारण है कि गिलक्राइस्टने बहुप्रचलित हिन्दी शब्दको छोड़कर हिन्दवी बहुप्रचलित प्रतिनिधि भाषाको हिन्दुस्तानी नाम दिया, जो उनके लिए उर्दूका समानार्थक था। वास्तवमें उस समय हिन्दी शब्द सामान्य रूपसे उर्दू या हिन्दुस्तानी और हिन्दी या हिन्दुई, सबके लिए प्रयुक्त होता था। १८११ ई० में लब्ललाल द्वारा लिखित 'लतायफै हिन्दी' जिसमें कि फारसी और नागरी, दोनों लिपियोंमें हिन्दुस्तानी तथा हिन्दवी भाषाकी कहानियाँ मगूहीत हैं, नाम इसी आशयको ओर संकेत करता है।

फोर्ट विलियम कालेजमें गिलक्राइस्टके समयतक हिन्दुस्तानी (उर्दू) और फारसी लिपिकी विशेष प्रश्रय मिला, क्योंकि गिलक्राइस्टके अनुसार वही बहुप्रचलित मुसकृत भाषा थी, किन्तु कम्पनीके कर्मचारियोंका सम्बन्ध जैसे-जैसे हिन्दुस्तानियोंसे बढ़ता गया, उन्हें यह भान होता गया कि हिन्दुस्तानी (उर्दू) नहीं बल्कि हिन्दी (हिन्दवी) ही बहु-प्रचलित भाषा थी। १८१२ ई० में कैप्टेन टेलरने कालेजका वार्षिक विवरण प्रस्तुत करते समय हिन्दी शब्दका प्रयोग आधुनिक अर्थमें सम्भवतः प्रथम बार किया—'मे केवल हिन्दुस्तानी या रेखताका जिकर कर रहा हूँ, जो फारसी लिपिमें लिखी जाती है म हिन्दीका जिकर नहीं कर रहा, जिसकी अपनी लिपी है जिसमें अरबी फारसी शब्दोंका प्रयोग नहीं होता और मुसलमानी आक्रमणसे पहले जो भारतवर्षके समस्त उत्तर-पश्चिम प्रान्तकी भाषा थी'—(इम्पीरियल रिकार्ड्स होम० मि० जिल्द ४ पृ० २७६-७७)। इसके पश्चात् ११ अक्टूबर, १८२४ ई० में विलियम प्राइसने अपनेकी सर्वप्रथम हिन्दी प्रोफेसर लिखा और ब्रजभाषा, खड़ीबोली, हिन्दवी, हिन्दुई, ठेठ हिन्दी आदि नामोंके बदले हिन्दी नामको चुना। उनका कथन है—'अत्यधिक प्रचलित होनेके कारण हिन्दीका रूप ही अधिक अपेक्षित है हिन्दीके लगभग सभी शब्द मस्कृतके हैं और हिन्दुस्तानीके अधिकांश शब्द अरबी और फारसीके।' प्राइस हिन्दी और हिन्दुस्तानीका उदाहरण इस प्रकार देते हैं—हिन्दुस्तानी—'एक बार किसी शहरमें ये शहरत हुई कि उसके नजदीकके पहाड़की जननेका दई

उठा।' हिन्दी—'एक समय किसी नगरमें चर्चा फैली कि उसके पड़ोसके पहाड़को प्रसूतकी पीर हुई।' (वही पृ० ५०३-५०६)। १८२५ ई०के वार्षिक अधिवेशनमें भाषण करते समय लार्ड ऐमहर्स्टने कहा—'हिन्दी शब्दके सामान्य अर्थके अन्तर्गत वे बोलियाँ आती हैं, जो थोड़ेसे स्थानीय भेदों और परिवर्तनोंके साथ बनारस और विहार तथा समर्पित तथा विजित प्रान्तोंके अधिकांश हिन्दू जनसमूह द्वारा व्यवहृत होती हैं' 'अब आपको छोटेसे छोटे व्यक्तिके साथ न्याय करना पड़ता है' 'फारसी और उर्दू उनके लिए उतनी ही विदेशी हैं, जितनी अंग्रेजी' (एशियाटिक जर्नल १२२६ ई०)। आज इसी आधुनिक अर्थमें हिन्दी भारतीय सघकी राजभाषा है।

उपर्युक्तके विवरणके आधारपर कहा जा सकता है कि हिन्दी नामके रूपका विकास भारतीय सीमाके बाहर ही ईरानियों द्वारा ८वीं शतीतक हो गया था। तबसे लेकर आजतक इस शब्दसे ३ अर्थ विकसित हुए—(१) व्यापक अर्थ, (२) सामान्य अर्थ, (३) विशिष्ट अर्थ। जबतक मुसलमान भारतमें नहीं बसे थे तबतक हिन्दी शब्दका प्रयोग व्यापक अर्थमें ही करते रहे। प्राचीन भारतीय भाषाओं तथा आधुनिक भारतीय भाषाओंसे प्रत्यक्ष रूपसे परिचित होनेपर १३वीं शतीके पश्चात् मध्यदेश (पूर्वी पंजाब, उत्तरप्रदेश, विहारका कुछ भाग, राजस्थान)की बोलीके अर्थमें हिन्दी शब्दका प्रयोग होता रहा। सम्भवतः यही अर्थ लेते हुए ग्रियर्सनने हिन्दीकी ८ मुख्य बोलियाँ (dialect) पश्चिमी हिन्दी—खड़ीबोली, बाँगरू, ब्रज, कन्नौजी, बुन्देली, पूर्वी हिन्दी—अवधी, वधेली, छत्तीसगढ़ी मानी हैं। श्यामसुन्दर दास तथा धीरेन्द्र वर्मा राजस्थानी (मेवाड़ी, जयपुरी, मेवाती, हावैती) तथा पहाड़ी (कुमाउनी, गढ़वाली, नेपाली) और विहारी (मैथिली, मगही, भोजपुरी) तीन उपभाषाएँ और मानते हैं। साहित्यिक सन्दर्भमें आज भी हिन्दीका यही सामान्य अर्थ प्रचलित है। यही कारण है कि हिन्दी साहित्यके इतिहासके अन्तर्गत मध्यदेशसे सम्बन्धित उपर्युक्त समस्त बोलियोंका साहित्य आता है। ममऊद, औफो और खुसरूसे लेकर आजतक साहित्यिक सन्दर्भमें हिन्दीका प्रयोग इसी सामान्य अर्थमें हुआ है। किन्तु मुसलमानोंने मध्यदेशकी समस्त बोलियोंको अपने प्रयोगके लिए नहीं अपनाया था, बल्कि दिल्ली और मेरठकी बोली (आधुनिक खड़ीबोली, बाँगरू) ही उनकी बोलचालकी भाषा बनी थी। खुसरूकी 'देहलवी', दक्खिनी कवियोंकी 'देहलवी', 'गूजरी', 'दक्खिनी', 'हिन्दी', 'हिन्दवी'से यही विशिष्ट अर्थ अभिप्रेत है। हिन्दीका यह रूप ही मुसलमानों तथा सन्तों द्वारा प्रयुक्त होकर अन्तःप्रान्तीय बना। औरगजेव-कालीन स्वामी प्राणनाथके 'कुलजमस्वरूप'में प्रयुक्त शब्द 'बोली हिन्दुस्तान' तथा २०० वर्ष पुराने खड़ीबोलीके पत्रोंमें प्रयुक्त 'हिन्दुस्तानीय भाषा' और 'लालदासवीतक'में प्रयुक्त 'हिन्दवी' शब्दका विशिष्ट अर्थ दिल्ली और मेरठकी बोली ही है। १९वीं शतीमें गिलक्राइस्ट द्वारा प्रयुक्त हिन्दुस्तानी शब्दका भी विशिष्ट अर्थ यही है। इससे ही दो विविध साहित्यिक बोलियाँ विकसित हुईं, उर्दू और हिन्दी (आधुनिक अर्थमें)।

हिन्दीका यही विशिष्ट रूप भारतीय सघकी राजभाषा तथा राष्ट्रभाषाके लिए प्रयुक्त होता है तथा व्याकरण, भाषा-विज्ञान मन्त्रन्धी ग्रन्थोंमें हिन्दी शब्दका प्रयोग अविकाशत विशिष्ट अर्थमें ही होता है।

हिन्दी भाषाका मूलधार (सम्बन्धित या त्रैसिक डाइ-लेक्ट) अथवा मूलोद्गम खड़ीबोली है। किन्तु मात्र खड़ी-बोलीपर ही हिन्दीका भवन निर्मित नहीं हुआ है। राज-स्थानी, पूर्वा पंजाबी और सबसे अधिक ब्रजका सहयोग भी बहुत महत्वपूर्ण रहा है। यह प्रभाव शब्द-सहयोगनक ही सीमित नहीं रहा, किन्तु भाषाके उच्चारण, व्याकरण और वाक्य-सघटनके क्षेत्रमें भी प्रवेश कर गया है। मध्य कालीन हिन्दी अथवा हिन्दीमें यह प्रभाव स्पष्ट रूपसे दिखाई पड़ता है। यही कारण है कि शैरानी पंजाबीको और नवगोय आजाद (नजफिरह मर्वे आजाद) तथा गिल-क्राइस्ट ब्रजभाषाको हिन्दी भाषाका मूलधार मान लेते हैं। फोर्ट विलियम कालेजके हिन्दी प्रोफेसर प्राइम महोदय ११ अक्टूबर, १८२४ ई० के अपने भाषणमें गिलक्राइस्टकी इसी भूलकी ओर सूचित करते हुए कहते हैं—‘खड़ीबोली ही अवतक हिन्दुस्तानी और उसके व्याकरणका आधार है, न कि ब्रजभाषा’।

भारतीय सघकी राजभाषा और राष्ट्रभाषाके रूपमें समस्त देश ही इसका क्षेत्र है मघके अन्तर्गत अनेक राज्योंकी राजभाषा और साहित्यिक भाषाके रूपमें हिन्दी-भाषा-प्रदेशकी सीमाएँ इस प्रकार होंगी—पश्चिममें पश्चिमी पाकिस्तान (सीमाप्रान्त, प्रसिद्ध नगर जैसलमेर), उत्तर-पश्चिममें अन्वाला, उत्तरमें शिमलासे लेकर नेपालके पूर्वा छोरतकके पहाड़ी प्रदेशका दक्षिणी भाग, पश्चिम पूर्वमें मागलपुर, दक्षिण-पूर्वमें रायपुर तथा दक्षिणमें खण्डवा। इस क्षेत्रकी जनसंख्या १६ करोड़ होगी (दे०-धीरेन्द्र वर्मा हि० भा० इ० अमिका पृ० ६०)। हिन्दीकी उपभाषाओं- (राजस्थानी, विहारी और पहाड़ी)के क्षेत्रोंको अलग कर, भाषाशास्त्री सूक्ष्म दृष्टिकोणसे हिन्दीकी सीमाएँ इस प्रकार मानते हैं—‘उत्तरमें तराई, पश्चिममें पंजाब और हिसारके जिले, पूर्वमें फेनावाड, प्रतापगढ़, इलाहाबादके जिले और दक्षिणमें रामपुर-खण्डवा’।

भारतीय सघकी राजभाषाके रूपमें हिन्दी लगभग ४० करोड़ जनसमुदायकी भाषा है। जनसंख्याकी दृष्टिसे और समस्त भूमण्डलमें उसका तृतीय स्थान है (प्रथम इंग्लिश, द्वितीय चीनी)।

हिन्दीमें भारतीय आर्य भाषामें विकसित सुनिश्चित ४६ ध्वनियाँ हैं। इनमें ११ स्वर और ३३ व्यंजन हैं। इनके अतिरिक्त अनुस्वार तथा विसर्ग, दो व्यंजन और हैं। (हिन्दी वर्णमालामें तीन और संयुक्त व्यंजन क्ष (क्ष+ण), व (व+र), झ (झ+ज) मिला दिये जाते हैं।) ब्रज आदि बोलियोंमें प्रयुक्त न्ह, न्ह व्यंजनों मिलती हैं। विदेशी भाषाओंके सुदीर्घ सम्बन्धके फलस्वरूप हिन्दीने ६ फारसी तथा २ अरबी ध्वनियाँ भी अपना रखी हैं। अंग्रेजीके शब्दोंके शुद्ध उच्चारणके लिए एक नयी ध्वनि आँ (जैमे-ऑक्टर) भी उच्चरित होती है। शब्दोंके उच्चारणमें आकारान्त उच्चारणकी प्रवृत्ति विशेष रूपसे लक्षित होती है।

व्याकरणकी दृष्टिसे हिन्दीको का, मे, पर, से, हम, उन, जिन, किस तथा ना, ना, वा, गा भाषा कहकर पुकार सकते हैं। रूपान्तरकी दृष्टिसे हिन्दी सघाके ४ रूप वनते हैं (२ मूल रूप+२ विकृत रूप)। इनमेंसे भी अनेक सघाएँ ऐसी हैं, जिनके चारों रूप भिन्न-भिन्न होते हैं। इस दृष्टिसे हिन्दीमें सघा रूपान्तरके ४ नमूने मिलते हैं। हिन्दीमें दो वचन (एकवचन, बहुवचन) और दो लिंग (स्त्रीलिंग, पुलिंग) होते हैं। हिन्दीमें स्वभाविक स्त्रीलिंग और पुलिंग-के अतिरिक्त व्याकरण सम्बन्धी लिंग-भेद भी होता है। हिन्दी आकारान्त विशेषणों (अच्छा-अच्छी) तथा क्रियाओंमें भी लिंग होता है (लड़का आता है-पु०, लड़की आती है-स्त्री०)। हिन्दी सर्वनामोंमें लिंग भेदके कारण परिवर्तन होता है। सन्धुतके ८ कारकरूपोंके स्थानमें हिन्दीमें दो ही रूप (मूल रूप, विकृत रूप) मिलते हैं। विकृत रूपमें कारक-चिह्न लगाकर कारकोंके ८ अर्थ प्रकट किये जाते हैं। शून्य चिह्न कर्ता कारकके अर्थमें तथा ने प्रत्यय कर्ताका अर्थ प्रकट करनेके लिए भूतकालिक कृदन्त कालोंके माध लगता है। ‘ने’ पश्चिमी हिन्दी, विशेष रूपसे साहित्यिक हिन्दीकी विशेषता है। इसी प्रकार ‘को’ चिह्न कर्म कारक, को, के लिए सम्प्रदान कारक, ‘मे’ उपकरण और अपादान कारक, कौ, के (वि० रूप० में, स्त्रीलिंगकी) सम्बन्ध कारक तथा ‘में’ और ‘पर’ अधिकरण कारकके अर्थ प्रकट करते हैं। कहीं कहीं नयुक्त कारक चिह्न (देहरे चिह्न) भी आते हैं (यथा-उनमेंसे)। हिन्दीमें इन चिह्नोंके अतिरिक्त कुछ सम्बन्धसूचक अव्यय कारकोंके अर्थमें प्रयुक्त होते हैं। विशेष कारक परसर्ग सम्बन्ध कारकीय रूपोंमें लगते हैं, यथा-प्रति, तई (कर्म), द्वारा, जरिये, कारण (करण), हेतु, निमित्त, वास्ते (सम्प्रदान), अपेक्षा, सामने, आगे, साथ (अपादान), मध्य, बीच, अन्दर, ऊपर, पाम, नीचे (अधिकरण)।

हिन्दी सर्वनामोंके मुख्य-मुख्य रूप निम्नलिखित हैं। मूल रूप एकवचन तथा बहुवचनमें क्रमशः मैं, हम (हम लोग), तू, तुम, (आप, आदरवाचक), वह, वे (अन्य पुरुष, दूरवर्ती निश्चयवाचक तथा नित्यसम्बन्धी), यह, ये, जो (एक-वचन और बहुवचन, सम्बन्धवाचक), कौन (एकवचन, बहु-वचन) कोई (अनिश्चय, एकवचन, बहुवचन), आप (आदरार्थ मध्यम पुरुषमें और निजवाचकके अन्तमें)। इनके विकृत रूप क्रमशः इस प्रकार होंगे—मुझ, हम, तू, तुम, उस, उन, इस, इन, जिस, जिन, किस, किन, किमी, किन्हीं तथा आप। इनके अतिरिक्त इतना, उतना, जितना, किन्ना परिमाणवाचक, ऐसा, वैसा, जैसा, कैसा गुणवाचक सार्व-नामिक विशेषणके मुख्य रूप हैं। ये समस्त सर्वनामरूप अधिकांशतः प्राकृत और अपभ्रंश रूपोंसे विकसित हुए हैं।

सन्धुतकी क्रियारचना भाषाकी जटिल मयोगात्मक अवस्थाकी प्रकट करती है। सन्धुतमें एक धातुमें ६ (प्रयोग)  $\times 10$  (काल)  $\times 2$  (प्रनग)  $\times 2$  (लिंग) = ५४० निन्न रूप वनते हैं। हिन्दी क्रिया रचना भाषाके सरलतम वियोगात्मक रूपकी प्रकट करती है। क्रियाके साधारण रूपके अन्तमें ‘ना’ होता है, यथा, खाना, देखना, चलना। इसीकी हटा देनेसे हिन्दी धातु निकल आती है। हिन्दीमें कुल लगभग ५०० धातुएँ हैं। ये धातुएँ कुछ अकर्मक, कुछ सकर्मक होती

है। वातुमें आ-वा लगकर हिन्दी प्रेरणार्थ धातु बनती है। हिन्दी क्रियामें ३-काल (वर्तमान, भूत, भविष्य), ३ अर्थ (निश्चय, आशा, सम्भावना), ३ अवस्थाएँ (सामान्य, पूर्ण, अपूर्ण), तीन वाच्य (कतु, कर्म, भाव) और तीन प्रयोग (कर्त्तरि, कर्मणि, भावे) मिलते हैं। काल-रचनामें कृदन्त (भूतकालिक, वर्तमानकालिक, पूर्वकालिक, क्रिया सज्ञा) तथा सहायक क्रिया(होना)से विशेष महायता ली जाती है और हिन्दी क्रिया-रचनामें भूतकालसे सम्बन्धित एकवचन रूप 'आ'में तथा वर्तमान कालमें सम्बन्धित रूप 'ता'में तथा भविष्यकालसे सम्बन्धित रूप 'गा'में अन्त होता है। हिन्दीमें ६ मूल काल या साधारणकाल (भूत, भविष्य, निश्चयार्थ, चला, चलेगा, वर्तमान, भूत सम्भावनार्थ, चले, चलता, वर्तमान, भविष्य आशार्थ, चले, चलना) तथा १० संयुक्त काल (५ पूर्ण काल भूतकालिक कृदन्त+सहायक क्रिया-वर्तमान, भूत, भविष्य, निश्चय तथा वर्तमान भूत सम्भावनार्थ, ५ अपूर्ण वर्तमानकालिक कृदन्त+सहायक क्रिया, वर्तमान, भूत, भविष्य निश्चयार्थ तथा वर्तमानभूत सम्भावनार्थ) है। क्रियाओंके सूक्ष्मसे सूक्ष्म अर्थ प्रकट करनेके लिए दो या अधिक प्रधान या सहकारी क्रियाओंके संयोगसे हिन्दीकी संयुक्त क्रियाएँ बनती हैं, जो आ० भा० आ०की प्रमुख विशेषता है। आठ भिन्न-भिन्न रूपोंमें क्रियाएँ बनती हैं (क्रियार्थक सज्ञा, वर्तमानकालिक कृदन्त, भूतकालिक कृदन्त, पूर्ण क्रियाद्योतक, अपूर्ण क्रियाद्योतक, सज्ञाविशेषण तथा पुनरुक्त क्रिया)। प्रधान क्रियारूपोंके साथ सहकारी क्रियाएँ (होना, आना, उठना, करना, चाहना, चुकना, जाना, डालना, देना, रहना, लगना, लेना, पाना, सकना, बनना, बैठना, पड़ना) लगती हैं।

हिन्दीमें अव्ययोंके ४ समूह (क्रियाविशेषण, समुच्चय-बोधक, सम्बन्धसूचक, विस्मयादिबोधक) मिलते हैं।

हिन्दी वाक्यमें सामान्यतः कर्ता, कर्म, क्रियाका शब्द-क्रम रहता है। क्रिया सामान्यतः लिंग वचनमें कर्तासे और कभी-कभी कर्मसे अनुशासित होती है। विशेष्यके अनुसार विशेषणका लिंग होता है। हिन्दीमें ३ प्रकारके वाक्य (साधारण, मिश्रित, संयुक्त) होते हैं। विरामादिका विशेष विकास अधिकांशत आधुनिक युगमें ही हुआ है।

हिन्दी विशेष रूपसे देवनागरी लिपिमें लिखी जाती है, जो ब्राह्मी लिपिका विकसित रूप है। लिपिकी प्रधानताके कारण ही हिन्दीको कभी-कभी नागरी हिन्दी भी कहते हैं। हिन्दी साहित्यके इतिहासके लिए दे०—'आदिकाल', 'भक्तिकाल', 'ज्ञानाश्रयी शाखा', 'प्रेमाश्रयी शाखा', 'रीतिकाल', 'आधुनिक काल', 'भारतेन्दु-युग', 'द्विवेदी-युग', 'छायावाद युग', 'प्रगति युग' 'प्रयोग-युग'।—मा०व०जा०

**हिंदी प्रदेश**—गंगाकी घाटीमें भागलपुरतकके भूमिभाग-को साधारणतया हिन्दी प्रदेश कहा जा सकता है। यह वह भाग है, जहाँकी प्रादेशिक भाषा अर्थात् शासन, साहित्य और शिक्षाकी प्रधान भाषा वर्तमान समयमें खड़ी-बोली हिन्दी है।

भारतीय विधानके अनुसार निम्नलिखित राज्य हिन्दी प्रदेशके अन्तर्गत आते हैं—विहार, उत्तरप्रदेश, मध्यप्रदेश, राजस्थान तथा दिल्ली। इनके अतिरिक्त पंजाब तथा

हिमाचलप्रदेशके कुछ भाग भी हिन्दीभाषी हैं।

मुसलिम शासनकालमें हिन्दी प्रदेश हिन्दुस्तान कहलाता था तथा उससे पूर्व यही प्रदेश मध्यदेश नामसे प्रसिद्ध था।

भारतवर्षमें प्राचीन आर्य संस्कृतिके प्रधान केन्द्र इसी प्रदेशमें थे। ऐतिहासिक दृष्टिसे अधिकांश वैदिक तथा मन्त्रकृत भाषा और साहित्य, 'रामायण', 'महाभारत', बुद्ध, महावीरस्वामी, अशोक, गुप्तसाम्राज्य, मुगलसाम्राज्य, तुलसीदास, कबीर, गंगा-यमुना, उज्जैन, चित्तौड़, मथुरा, काशी, गया, दिल्ली आदि हिन्दीप्रदेशके ही अन्तर्गत पड़ते हैं।

—धी० व०

**हिंदी राम-साहित्य**—हिन्दी साहित्यके प्रादुर्भावके पूर्व ही राम कथा शताब्दियोंसे भारतीय साहित्यमात्रमें इतनी व्याप्त होती रही थी कि समस्त भारतीय संस्कृति रामभय हो चली थी, अतः हिन्दी साहित्यमें राम-कथाकी इस लोक-प्रियताके कारण सन्त कवियोंने भी रामनामका सहारा लेकर अपनी निर्गुण साधनाका प्रचार किया है। सन्त-काव्यपर राम साहित्यका यह प्रभाव नामके प्रयोगतक सीमित न रह सका, रीतिकालमें दरिया साहबने ('ज्ञान-रत्न'में) तथा इसके बाद तुलसी साहबने ('धृष्ट रामायण'में) रामायणीय कथाको निर्गुणवादी दृष्टिकोणमें प्रस्तुत करनेका प्रयास किया है।

हिन्दी साहित्यके आदिकालमें रामानन्दने उत्तर-भारतमें जनसाधारणकी भाषामें रामभक्तिका प्रचार किया था (दे०—'रामभक्ति')। इसके फलस्वरूप हिन्दी राम-साहित्य, आधुनिक कालको छोड़कर, प्रायः भक्ति भावनामें ओत-प्रोत है। इस साहित्यकी चार प्रमुखताएँ प्रतीत होती हैं—तुलसीदासका एकाधिपत्य, लोकसंग्रही दास्य भक्तिका प्राधान्य, कृष्णकाव्यका प्रभाव, विविध रचनाशैलियों, छन्दों और साहित्यिक भाषाओंका प्रयोग।

(अ) हिन्दी राम-साहित्यमें गोस्वामी तुलसीदासका एकाधिपत्य हिन्दी राम-साहित्यकी बड़ी विशेषता है। प्रारम्भसे लेकर आधुनिकतम कालतक असंख्य रामकथा-विषयक रचनाओंकी सृष्टि होती रही, लेकिन ये समस्त रचनाएँ राम साहित्यके आकाशमें तारागणमात्र हैं, जो 'रामचरितमानस'के प्रखर प्रकाशमें निम्न हो जाते हैं, यह एक ऐसा 'नव विधु विमल' सिद्ध हुआ है 'जो उदित सदा अँधेहि कवहूँ ना। घटिहि न जगनभ दिन-दिन दूना।' (आ) तुलसीदासने मर्यादापुरुषोत्तम रामकी गुणगाथा गाते हुए रामानन्द द्वारा प्रचारित लोकसंग्रही सगुण दास्य भक्तिका जो रूप प्रतिपादित किया है, उसीको जन साधारणने स्वीकार कर लिया है। वही रूप परम्परागत आदर्शवादी रामकाव्यके अधिक अनुकूल भी है और उसीको रामभक्तिका वास्तविक स्वरूप मानना चाहिये। (इ) तुलसीदास द्वारा प्रतिपादित दास्य भक्ति इतनी लोकप्रिय सिद्ध हुई कि रामकी मधुरोपासना प्रायः वादका विकारमात्र मानी जाती है। वास्तवमें रामकी माधुर्यभक्ति तुलसीके पूर्व ही विद्यमान थी और कृष्णकाव्यका प्रभाव प्रारम्भसे ही रामकाव्य तथा रामभक्ति, दोनोंपर पड़ा है। यद्यपि तुलसीकी भक्ति दास्य ही है, किन्तु उनके काव्यपर भी कृष्ण-



साहित्यकी छाप स्पष्ट है, 'गोतावली' में राम हिंदोला-विहार करते तथा होली खेलने हुए सामने आते हैं। भक्तिकालमें ही अग्रदासके 'अष्टयाम' में रामकी रामक्रीडाका वर्णन है और उनके शिष्य नामादासकी भी दो 'अष्टयाम' नामक रचनाओंका उल्लेख मिलता है। कृष्णभक्तिका वह प्रभाव रीतिकालकी शैलिकता तथा रसिक अथवा मत्सी-सम्प्रदायके विकाससे बहुत दृढ़ गया है। उस कालकी बहुत-सी रचनाओंमें राम और सीता साधारण नायक-नायिका बनकर शृंगारपूर्ण चेष्टाएँ करते दिखाई देते हैं। (ई) हिन्दी राम-साहित्यकी उत्पत्ति विशेषतः यह है कि इसमें कृष्णकाव्यकी अपेक्षा रचनाशैलियों, छन्दों और साहित्यिक भाषाओंकी अधिक विविधता पायी जाती है। प्रबन्धकाव्यका प्राधान्य रहते हुए भी हिन्दी राम-साहित्यका मुक्तक काव्य नगण्य नहीं है। रामभक्त कवियोंने सभी प्रचलित छन्दोंमें नव्यकालकी प्रमुख भाषाओंमें रामचरितका वर्णन किया है। हिन्दीके प्रारम्भिक नाट्यसाहित्यमें भी रामकथाका स्थान महत्त्वपूर्ण है तथा खड़ीबोली गद्यके निर्माणमें राम-साहित्यपरक रचनाओंका विशेष योग रहा है।

गोस्वामी तुलसीदासके पूर्वका हिन्दी राम साहित्य अधिक विस्तृत नहीं है। रामानन्दके कुछ भक्तिविषयक पद सुरक्षित हैं तथा नरदासने 'सुरसागर' में रामकथाके मार्मिक स्थलोंपर लगभग १५० पदोंकी रचना की है। (डे—दशम स्कन्ध, पूर्वार्ध), 'पृथ्वीराजरासो' के द्वितीय समयमें दशावतार-कथाके अन्तर्गत रामकथा-विषयक लगभग १०० छन्द मिलते हैं, जिनमें लकायुद्ध प्रधान वर्ण्य है। ईश्वरदासकी रचनामें 'रामचरितमानस'का पूर्वाभास मिलता है। भरतनिलापमें अयोध्याकाण्डकी कथावस्तुका अवधी दोहा-चोपाइयोंमें वर्णन है और इसमें भरतको आदर्श दाम्पत्यभक्त-के रूपमें चित्रित किया गया है। ईश्वरदामकृत 'रामजन्म' तथा 'अगद पंज' भी सुरक्षित हैं। ये सब एक ही विस्तृत ग्रन्थके अंश प्रतीत होते हैं।

तुलसीदासके समकालीन कवियोंमेंसे केवल अग्रदास तथा उनके शिष्य नामादानने रामभक्ति-साहित्यकी सृष्टि की है। स्वामी अग्रदासकी 'पदावली' तथा 'ध्यानमजरी' में और नामादासकृत 'रामचरितके पद' में मँजी हुई भाषाके भक्तिपूर्ण पद मिलते हैं, दोनोंने 'अष्टयाम' नामक ग्रन्थोंकी रचना भी की है। तुलसीका समकालीन अन्य राम-साहित्य निम्नलिखित है—सुतिलालका 'रामप्रकाश' (सन् १५८५ ई०), रामकथाके साथ साथ रीतिशास्त्रकी प्रतिपादक केशवदामकृत 'रामचन्द्रिका' (सन् १६०१ ई०), प्रबन्ध-काव्यकी दृष्टिसे इसमें चरित्र-चित्रण तथा कथा-निर्वाहका अभाव है, कई सुवाद बड़े अच्छे हैं, सोढ़ी मेहरवानकी 'आदिरामायण' (१७वीं श० ई०का प्रारम्भ) अधिकतर गद्यात्मक, भाषा हिन्दी मिश्रित पंजाबी, प्राणचन्द्र-चौहानका 'रामायण महानाटक' (सन् १६१० ई० वाल्मीकिरामायण या हनुमन्नाटकके आधारपर कथोपकथनकी शैलीमें रामकथा), हृदयरामका 'हनुमन्नाटक' (सन् १६०३ ई०, अंकोंका विभाजन 'हनुमन्नाटक' के अनुसार है, किन्तु यह अधिकांशमें प्राञ्जल व्रजपद्यकी मौलिक रचना है), राजस्थान-

में रामानन्दका 'लक्ष्मणायन' तथा माधोदासका 'रामरासो'। तुलसीके बाद भक्तिकालकी शेष सामग्री इस प्रकार है, रामलाल पाण्डेयका 'हनुमच्चरित्र' (सन् १६३९ ई०), यह सम्भवतः ब्रह्मराय मलकून हनुवन्त मोहिगामी कथा है, जिसमें जैनी रामकथाके अनुसार हनुमान्का चरित्र वर्णित है), लालदासका 'अवधविलास' (सन् १६४३ ई०); सेना-पतिहून 'कवित्तरत्नाकर' की चौथी (रामायणवर्णन) तथा पाँचवीं तरंग, 'रामरसायन वर्णन', राजस्थानमें नरहरि-दासका 'अवतारचरित', जिनमें ३२० पृष्ठ रामावतारने सम्बन्ध रखते हैं।

गोस्वामी तुलसीदास(सन् १५३२-१६०३ ई०)ने चार प्रबन्धकाव्य लिखे हैं—'रामचरितमानस' तथा तीन स्रष्ट-काव्य अर्थात् 'रामलला नहन्', 'जानकीमंगल', 'पार्वती-मंगल'। चारों अवधीमें हैं और 'पार्वतीमंगल'की छोड़कर शेष रामचरितमें सम्बन्ध रखते हैं। उनके मुक्तक काव्यग्रन्थोंमें तीन अवधीमें अर्थात् 'रामाज्ञाप्रद', 'दोहावलीसतसई' तथा 'बरवै रामायण', शेष मुक्तक-मन्त्रह व्रजभाषामें हैं, अर्थात् 'गीतावली', 'विनयपत्रिका', 'कृष्णगीतावली तथा 'कवितावली', 'वाहुक'। 'वैराग्यसन्दीपिनी'की प्रामाणिकता अत्यन्त मन्दिर है। 'दोहावली'में रामगुणगानके अतिरिक्त प्रधानतया नीतिवर्णन है, 'विनयपत्रिका' तथा 'कवितावली' उत्तरकाण्डमें रामभक्तिके विभिन्न भावोंकी अभिव्यक्ति है, 'कृष्णगीतावली'में कृष्णचरितकी स्फुट लीलाओंका वर्णन है, 'वाहुक'में कवि अपनी वाहु-पीडाके लिए हनुमान्-से निवेदन करते हुए उनकी गुणगाथा भी प्रस्तुत करते हैं। शेष रचनाओंका विषय रामकथा है।

'रामचरितमानस'की अद्वितीय लोकप्रियता तथा चिरस्थायी प्रभावकी टेपकर ऐसा प्रतीत होता है कि उत्तरभारतके सांस्कृतिक तथा धार्मिक इतिहासमें विक्रम मवतकी सबसे महत्त्वपूर्ण घटना 'रामचरितमानस'की रचना ही है। इतना तो निश्चित है कि किसी भी देशमें ऐसा कोई भी काव्यग्रन्थ नहीं मिलना जो 'रामचरितमानस'की भाँति शताब्दियोंतक जनताका जीवन अनुप्राणित करने में समर्थ हुआ हो। इस सामर्थ्यका रहस्य यह है कि तुलसीदासकी प्रतिमाने 'रामचरितमानस'में काव्य-सौन्दर्य-भक्ति तथा लोकमग्नहका अपूर्व समन्वय किया है। मानव-हृदयकी मोहित करनेकी शक्ति रामकथामात्रमें पहलेसे ही विद्यमान थी, तुलसीदासने इस कथानकको इस कौशलसे प्रस्तुत किया है कि कथाप्रवाह, मार्मिक स्थलोंकी पहचान, मर्यादित शृंगार, पात्रानुकूल-भाषा, चरित्रचित्रणकी दृष्टिसे 'रामचरितमानस' हिन्दीका सर्वश्रेष्ठ काव्यग्रन्थ माना जा सकता है। इसके अतिरिक्त इसमें दास्य भक्तिका दिव्य रूप प्रतिपादित किया गया है, उपास्य रामका शील, नकीच और महद्दयता मनुष्यमात्रको आकर्षित करनेमें समर्थ है, किन्तु तुलसी ऐश्वर्यबोध इस प्रकार बनाये रखते हैं कि भक्तोंमें श्रद्धाका भाव प्रधान ही रह जाता है। साथ साथ लोकसमग्रहका ध्यान रखकर तुलसी समस्त मानवजीवनका आदर्श प्रस्तुत करते हुए पारिवारिक तथा सामाजिक कर्तव्योंका इतना प्रभावशाली चित्रण प्रस्तुत करते हैं कि 'रामचरितमानस' उत्तरभारतका नैतिक मेन्दण्ड मिट्ट हुआ

है। प्रियमनका कहना है कि महात्मा बुद्धके बाद उत्तर-भारतमें सबसे बड़े लोकनायक तुलसी हुए हैं। वास्तवमें उत्तरभारतकी जनताके लिए गोस्वामी तुलसीदास महात्मा बुद्ध तथा वाल्मीकि, दोनोंका सम्मिलित महत्त्व रखते हैं।

रीतिकालका राम साहित्य महत्त्वपूर्ण न होते हुए भी भक्तिकाल तथा आधुनिक कालकी अपेक्षा कहीं अधिक विस्तृत है। शृंगारकी व्यापकता, प्रसिद्ध सस्कृत रामकाव्य-के पद्यानुवाद, इन्द्रमानविषयक रचनाओंका बाहुल्य, प्रारम्भिक नाट्य तथा गद्य साहित्यमें रामकथाका प्राधान्य, वे रीतिकालीन राम साहित्यकी प्रमुख विशेषताएँ हैं।

भूपतिकी 'रामचरित-रामायण'की रचना १७ अ० ई०-के उत्तरार्धमें हुई थी। इसमें दोहा-चोपाइयोंमें रामकथा वर्णित है। सिखोंके दसवें गुरु गोविन्द सिंहने सन् १६९८ ई० में रामावतार कथा लिखी थी, जो हालमें 'गोविन्द रामायण'के नामसे प्रकाशित हुई है। इसमें वीर तथा शृंगार रस प्रधान है। सुतदेव मिश्रका 'दशरथ राय', केशव कविका 'बालिचरित', झामदामकी 'श्रीरामायण', पद्माकरका 'राम-रसायन', रुद्रप्रताप सिंहका 'सुप्रसिद्धस्तोत्रम्' तथा मैथिल कवि शिवदत्तका 'सीताहरण' उल्लेखनीय हैं। रीतिकालमें राजस्थानके अधिकांश कवियोंने कृष्णको ही अपना विषय चुना है, फिर भी मुरली, नागरीदाम, सुन्दरकुँवरि, उम्मेददास, सोमनाथ, मछाराम तथा किशनजीने राम-काव्यकी सृष्टि की है।

निम्नलिखित रचनाओंमें कृष्णकाव्यकी गहरी छाप है, इनमें राम तथा सीता शृंगारपूर्ण लीलाओंमें मलग्न दिखाई देते हैं—रामप्रियाशरणकी 'सीतायन', विश्वनाथ सिंहकी 'रामायण', जनकराज किशोरीशरणकी विविध रचनाएँ, रामचरणदानकी 'कवितावली रामायण', 'राम-रहस्य' और 'कौमोजेस्वरहस्य', जनकदासका 'सत्योपाख्यान', प्रताप सिंहका 'जुगलनसखि', रामनाथ प्रधानका 'राम-कलेवारहस्य' और 'रामहोरी', भगवतदासका 'श्रीराम-रहस्य' तथा 'रामकण्ठाभरण'।

गणेशका 'वाल्मीकिरामायणश्लोकार्थप्रकाश', सरयूराम पण्डितका 'तैमितिपुराणभाषा', मधुसूदनदासका 'रामाश्व-मेध' (पद्मपुराण), गोकुलनाथका 'मीनारामगुणार्णव' (अध्यात्मरामायण) तथा भगवान्दाम सत्रीकी 'महारामायण' (योगवाशिष्ठ), वे पद्यानुवाद विशेष रूपसे उल्लेखनीय हैं।

विश्वनाथ सिंह, केशव कवि, भगवन्तराय खींची, मनियार सिंह, गणेश और खुमानने हनुमद्भक्तिपरक रचनाओंकी सृष्टि की है।

प्रारम्भिक हिन्दी नाट्य साहित्यमें कृष्णकथाकी अपेक्षा रामकथाकी अधिक महत्त्वपूर्ण स्थान मिला है। भक्तिकालके अन्तर्गत प्राणचन्द चौहानके 'रामायण महानाटक' तथा 'हनुमन्नाटक'का उल्लेख हो चुका है। सन् १६७० ई० के लगभग रामकविने 'हनुमन्नाटक'की रचना की थी। विश्वनाथ सिंहका 'आनन्दरघुनन्दन' १८वीं अ० ई० का हिन्दीका सर्वप्रथम मौलिक नाटक माना जाता है। ईश्वरीप्रसाद-कृत 'रामायण', लक्ष्मणशरण 'मधुकर'का 'रामलीला-विहार' तथा हरिरामका 'जानकीरामचरित' भी उल्लेखनीय

है। नेपालमें निम्नलिखित मैथिल राम-नाटकोंका उल्लेख मिलता है—कृष्णदास-कृत 'रामायणनाटक' (१७वीं अ० ई०), सुमति जितामित्रमल्लका 'अश्वमेध नाटक' (१७वीं अ० ई०) तथा रणजितमल्ल (१८वीं अ० ई०)का 'रामायण नाटक' तथा 'रामचरित'।

हिन्दी गद्यके इतिहासमें रामकथाका गौरवपूर्ण स्थान है। 'भक्तमाल'में नामाढामने एक 'अष्टयाम' व्रजभाषा गद्यमें लिखा था तथा सोढीमेहरवानकी 'आदिरामायण' अधिकतर गद्यात्मक ही है। खड्गबोली गद्यकी प्राचीनतम प्रौढ़ रचनाओंमेंसे तीन ग्रन्थ रामसाहित्यमें सम्बन्ध रखते हैं—रामप्रसाद निरंजनीका 'भाषायोगवाशिष्ठ' (१७८१ ई०), दौलतरामका 'पद्मपुराण' (सन् १७६१ ई०, जैनी रामकथा) तथा सदल मिश्रका 'रामचरित' (सन् १८०७ ई०, अध्यात्म रामायणका अनुवाद)।

हिन्दीके आधुनिक कालको गद्यकाल भी कहा गया है, किन्तु आधुनिक राम साहित्यकी विशेषता यह है कि राम-कथाविषयक गद्यकी अपेक्षा रामकाव्य कहीं अधिक महत्त्वपूर्ण है। सुधाकर द्विवेदी-कृत 'रामकहानी', प्रेमचन्दकी 'रामचर्चा', अक्षयकुमार जैनकृत 'युगपुष्प राम' (सन् १९५४ ई०), छेदीका मैथिलीमें रचित 'सीतावनवास' और उनका उपन्यास 'उर्मिला', ब्रजलाल शास्त्रीकी पञ्जाबी 'रामकथा' आदि इस बातका प्रमाण हैं कि आधुनिक रामकथाविषयक गद्यका अभाव नहीं है, फिर भी इस प्रकारकी रचनाएँ अपेक्षाकृत कम हैं और वे किसी भी प्रकारसे महत्त्वपूर्ण नहीं हैं। आधुनिक रामनाटक-साहित्य अधिक विस्तृत है। सस्कृतके अच्छे रामनाटकोंके अनुवादी तथा असंख्य रामलीलाविषयक रचनाओंके अतिरिक्त भारतेन्दुकालसे लेकर आधुनिक समयतक रामकथाविषयक नाटकोंकी सृष्टि होती रही। उदाहरणार्थ, देवकीनन्दन त्रिपाठीका 'सीताहरण' (सन् १८७६ ई०), ज्वालाप्रसाद मिश्रका 'सीतावनवास' (सन् १८९५ ई०), प्रेमचन्दका 'प्रयागरामानमन' (सन् १९०४ ई०), सुदर्शनका 'अजना' (सन् १९०२ ई०), बदरीनाथ भट्टका 'तुलसीदास' (सन् १९०५ ई०), गोविन्ददासका 'कर्तव्य' (पूर्वार्ध १९३५ ई०), रामवृक्ष वेनीपुरीकृत 'सीताकी मौ', सद्गुरुशरण अवस्थीकृत 'बालिवध' (सन् १९४० ई०), पृथ्वीनाथ शर्मा-कृत 'उर्मिला' (सन् १९५० ई०)। काव्यरचनाओंकी भाँति इधरके नाटकों-पर आधुनिक विचारधाराओंका प्रभाव अत्यन्त स्पष्ट है।

आधुनिककालमें रामकाव्यधारा बहुत समयतक बहुत-कुछ पूर्ववर्ती परम्पराके अनुसार प्रवाहित होती रही। रामभक्ति और विशेषकर रामलीलाविषयक मुक्तक काव्यके अतिरिक्त निम्नलिखित पुरानी धाराके प्रबन्धकाव्य अपेक्षा-कृत महत्त्वपूर्ण हैं—रसिकविहारीका 'रामरसायन', रघुनाथदासका 'विश्रामसागर' (रामायण खण्ड), बाधेली-कुँवरिजीका 'अवधविलास', बलदेवप्रसाद मिश्रका 'कोशल-किशोर', मैथिलीमें चन्दा झाँकी रामायण। सन् १९०० ई० के बाद भी यह पुरानी धारा बन्द नहीं हुई, उदा०—शिवरत्न शुद्ध 'सिरस'का 'श्रीरामावतार', वशीधर शुद्धका 'राममध्या' तथा रामनाथ ज्योतिषीका 'श्रीराम-चन्द्रोदय' (सन् १९३७)।

सन् १९२० ई० के बादका खड़ीबोलीका रामकाव्य अपेक्षाकृत स्पष्ट है। 'रामकी शक्तिपूजा' ('निराला'), 'प्रदक्षिणा' और 'पंचवटी' - (मिथिलीकरण गुप्त) आदि छोटी-छोटी नचनाओंके अतिरिक्त निम्नलिखित महाकाव्य साहित्यक मूल्य रखते हैं—रामचरित उपाव्यायका 'रामचरितचिन्तामणि' (सन् १९२० ई०), मैथिलीकरण गुप्तका 'साकेत' (सन् १९२९ ई०), अयोध्या सिंह उपाव्यायका 'वेदेहीवनवास' (सन् १९३९ ई०), बलदेवप्रसाद मिश्रका 'साकेतसन्त' (१९४६ ई०), केदारनाथ मिश्र 'प्रमात'-का 'चैतयौ' (१९५० ई०), बालकृष्ण 'नवीन का 'उर्मिला' (अप्र०)। उपर्युक्त महाकाव्योंमें तीन प्रमुख विशेषताएँ परिलक्षित होती हैं—१ बुद्धिवादी दृष्टिकोणके कारण अवतारवादको कम महत्त्व दिया गया है अथवा राम आदिको पूर्णतया मानवके रूपमें चित्रित किया गया है, २ भक्तिकालकी धार्मिक भावना तथा रीतिकालकी श्रृंगारिकताके स्थानपर नवीन सामाजिक तथा राजनीतिक आदर्शोंको प्रमुख स्थान मिला है, ३ पूर्ववर्ती रामकाव्यके उपेक्षित पात्रोंको नायक-नायिका बनानेकी प्रवृत्ति, उदाहरणार्थ, 'कैकेयी', 'उर्मिला', 'नाकेत' (लक्ष्मण उर्मिला) तथा 'साकेत नन्' (भरत नाण्टवी)। टे०—'रामकाव्य', 'रामकाव्य', 'रामभक्ति'।

—का० बु०

हिंदुई-दे०—'हिन्दी'।

हिंदुस्तानी-हिन्दीकी भाँति व्यापक दृष्टिसे 'हिंदुस्तानी' शब्दका भी प्रयोग हिंदुस्तान या भारतकी किसी भी वस्तु, व्यक्ति और किसी भी भाषाके लिए विशेषणके रूपमें हो सकता है। आज भी इस शब्दका इस प्रकारका प्रयोग प्रचलित है। (नब कि 'हिन्दी' पूर्णतया भाषाके लिए रुढ़ि हो गया है)। भाषाके सन्दर्भमें सरल हिन्दी या सरल उर्दूका बोलचालवाला रूप हिंदुस्तानी कहलाता है, जिसमें न मस्तून शब्दोंकी और न फारसी शब्दोंकी भरमार रहती है। भाषाका यह व्यावहारिक रूप प्रायः समस्त भारतमें सम्मिलित लिया जाता है, किन्तु इस व्यावहारिक रूपके लिए अब हिंदुस्तानीके स्थानमें हिन्दी शब्दका ही प्रयोग बढ़ता जा रहा है।

त्रियसर्नके अनुसार हिंदुस्तानी शब्द यूरोपीय लोगों द्वारा निर्मित हुआ है। धीरेन्द्र वर्मा भी यह मानते हैं कि 'हिंदुस्तानी' नाम यूरोपीय लोगोंका दिया हुआ है' (हि० भा०का ३० . भूमिका पृ० ६३)। किन्तु यूरोपीय लोगोंसे बहुत पहले यह नाम सुरासानियों द्वारा निर्मित हुआ था। जिस प्रकार अरब-ईरानके मुसलमानोंने इस देशकी भाषाके लिए 'जवान हिन्दी'का प्रयोग किया उसी प्रकार सुरासानियोंने 'जवान हिंदुस्तान' या हिंदुस्तानीका प्रयोग किया। अभीनवकाली प्राप्त खोजोंके अनुसार भाषाके लिए हिंदुस्तानी शब्दका प्रयोग सबसे प्रथम बाबरके समयमें उसी भाषाके लिए उसी (सामान्य और क्लिष्ट) अर्थमें हुआ जिस भाषाके लिए, जिस अर्थमें हिन्दी या हिन्दवी शब्दका हुआ था (दे०—'हिन्दी', 'हिन्दवी')। बाबरने अपने आत्मचरित 'तुलुक बाबरी'में लिखा है—'मैंने उसे (दीलन खाँ लोदीकी) अपने सामने बिठाया और उसे दृढ़ विश्वास दिलानेके लिए एक व्यक्तिके द्वारा जो 'हिंदुस्तानी

भाषा' जानता था, एक एक वाक्यका भाव स्पष्ट कराया ('मेम्बार्थम ऑफ बाबर', ल्यूकन, किंग एडिशन . भाग २ पृ० १७०)। आइजहाँ-काल (१६२७ ई०-१६५७ ई०)में भी 'तारीख फरिश्ता' और 'बादशाहनामा'में यह शब्द मिलता है (नगमये सिरायाने हिन्दोस्तानी जवान), (दे०—'बादशाहनामा')। हिन्दी साहित्यमें सम्भवतः स्वामी प्राणनाथ (नवम् १६३८-१७५१)ने सर्वप्रथम 'भाषा हिन्दुस्तानी' या 'हिन्दुस्तानी'का प्रयोग हिन्दवी या हिन्दी-के समानार्थक रूपमें किया है। 'विना हिसाबे बोलीओं ॥ भीने सकल जाँहान ॥ सबको सुगम जानके ॥ कहूँगी हिन्दुस्तान ॥ बड़ी भाषा ऐही भली ॥ जो सबमें जाहेरा ॥ करने पाक नवतकी ॥ अन्तर मोहें बाहेर ॥' (कुलजमस्वरूप कुरान सनन्ध चौ० १५-१६)। 'कुलजमस्वरूप'के आदि सन्पादक केसोदासने १६९४ ई० में किताबोंके शीर्षकोंमें भी इस नामका प्रयोग किया है, यथा—'श्री किताब प्रकाम हिन्दुस्तानी लिख्यो है। किताब तौरेन श्रीकलस हिन्दुस्तानी लिख्यो है।' ३०० वर्ष पुराने खड़ीबोलीके पत्रोंमें हिन्दुस्थानी नाम प्रयुक्त हुआ है। मध्ययुगमें मुसलमानोंने हिन्दी, हिन्दवीकी अपेक्षा हिन्दुस्तानीका प्रयोग बहुत कम किया है, किन्तु यूरोपीयन यात्रियों, पादरियों आदिने इन शब्दका प्रयोग अत्यधिक रूपसे कहीं हिन्दुओंकी भाषाके लिए, कहीं मुसलमानोंकी भाषाके लिए किया है। पादरी एन्ना बोवा (१५८२ ई०), जेरोम जेवियर (१५९८ ई०), टेकाखी (१६१५ ई०) टेरी, (१६१६ ई०), केजी (१६५० ई०), फायर (१६७३ ई०), केटेलियर (१६९४ ई०), हैमिल्टन (१७१६ ई०) आदिने हिन्दुस्तानी शब्दका प्रयोग व्यापक रूपसे हिन्दुस्तानकी भाषा सामान्य रूपसे मध्यदेशकी भाषा तथा विशिष्ट रूपसे खड़ीबोली शैलीके लिए किया है। फोर्ट विलियम कालेज (१८०० ई०)के पूर्व हिन्दुस्तानी और हिन्दी तथा हिन्दवी समानार्थक थे। गिलक्राइस्ट भारतकी प्रधान भाषाके लिए सामान्य रूपसे 'हिन्दोस्तानी' शब्दका ही प्रयोग करते हैं, जिसके अन्तर्गत इसकी दरवारी शैली (उर्दू), मध्यम शैली (वास्तविक हिन्दुस्तानी) तथा ग्रामीण शैली (हिन्दवी)की गणना करते हैं, किन्तु विशिष्ट अर्थमें हिन्दुस्तानीमे उनका तात्पर्य उर्दूसे ही था और हिन्दुस्तानी विभागमें हिन्दुस्तानी नामसे उर्दू ही पढ़ायी जाती थी। अतएव १८०१ ई०के पश्चात् अँग्रेजों द्वारा हिन्दुस्तानीसे उर्दूका अर्थ ही लिया जाता रहा। किन्तु धीरे-धीरे जब हिन्दी और उर्दू (आधुनिक अर्थ) शब्द अधिक प्रचलित हो गये तो पुनः हिन्दुस्तानी शब्दका प्रचार इन दोनोंके मिले-जुले सरल रूपके लिए होने लगा (किन्तु इस रूपका शुकाव भी उर्दूकी ओर अधिक रहता है, यही कारण है कि हिन्दुस्तानी उर्दूका बोलचालवाला रूप प्रतीत होता है)। इण्डियन नेशनल कांग्रेसने पहले तो राष्ट्रभाषाके लिए हिन्दी नाम ही चुना था, किन्तु साम्प्रदायिकताके बढ़नेपर हिन्दुस्तानी नामको चुना गया। दोनों लिपियोंका प्रचार हुआ, किन्तु हिन्दुस्तानीके बहाने उर्दूका प्रचार होने लगा, अतएव बहुमुख्य लोगोंने इन हिन्दुस्तानीका विरोध किया और अन्तमें भारतीय सभकी राजभाषाके लिए 'हिन्दी' शब्द ही मान्य हुआ, जो सब प्रकारसे उचित था।

यद्यपि कुछ लोग (यथा-हिन्दुस्तानी कल्चर सोसाइटी) अब भी हिन्दुस्तानी नामका ही प्रचार करते हैं, किन्तु धीरे धीरे इस नामका प्रचार कम हो रहा है। उच्चारण तथा व्याकरणकी दृष्टिसे हिन्दी, उर्दू और हिन्दुस्तानीमें कोई विशेष अन्तर नहीं है। हिन्दीकी लिपि नागरी है और संस्कृत शब्दोंका बाहुल्य रहता है और उर्दू फारसी लिपिमें लिखी जाती है और उसमें फारसी शब्दोंका प्राधान्य रहता है। हिन्दुस्तानी इन्हींका वाजारू रूप है। प्राचीन खड़ीवोली, साहित्यको जिस प्रकार हिन्दी (सामान्य अर्थ) कहा जा सकता है उसी प्रकार उसे हिन्दुस्तानी भी कह सकते हैं। आजकी वाजारू हिन्दुस्तानी केवल कुछ किस्से, गजल, सिनेमाके गीत तथा हिन्दुस्तानी-के समर्थक राष्ट्रीय नेताओंके कुछ भाषणोंमें मिल सकती है। 'नया हिन्द' (एक पत्रिका)में हिन्दुस्तानीका ही दोनों लिपियोंमें प्रयोग होता है। —मा० व० जा०

**हीड**—दीपावलीके उपलक्ष्यमें मालवा, राजस्थान, बुन्देलखण्ड और निमाड़के गूजरोमें 'हीड' नामक प्रवन्ध गाया जाता है। अन्य गोपालक जातियाँ भी इसे गाती हैं। 'हीड'का अर्थ है 'ज्योति' अथवा 'प्रकाश'। हीडके दो प्रकार प्रचलित हैं—१ धोल्याकी हीड, २ चालर हीड। 'धोल्या' बैलका सूचक है। गूजरोंके मन्थर्वमे हीडने राजस्थान, मालवा और निमाड़के किमानोंको बहुत प्रभावित किया। 'धोल्याकी हीड', वृषभ पूजाका महत्त्वपूर्ण प्रवन्ध और स्तुतिगान होकर किमानोंमें प्रचलित हो गयी। इसी हीडका विकृत रूप निमाड़के मीलोंमें भी प्रचलित है, जो उसे 'हीडा' या हीरा कहते हैं। 'चालर हीड' बगडावत गूजरोंका लोककाव्य है। भोजा रावतके वंशमें गूजरोंने देवनारायणकी देवपुरूप माना है। देवनारायणकी माता साहू (मेढा) थीं। बगडावतोंके पूर्वज बाघजीके पास असख्य गायें और भैंसें थीं। भोजा रावत और चौबीस बगडावत इन्हींके पुत्र थे, जो 'बगडावत' नामक ग्राम (मेवाड़)के आसपास बस गये थे। भोजा रावत और मितायग्रामके राव बाघसिंहमें मित्रता थी। भोजा द्वारा प्रज्ञासा की जानेपर बुवालगढ़के ठाकुरने अपनी बेटी जैमतीकी राव बाघ सिंहसे व्याह दिया। जब भोजा और बाघ सिंहमें किसी कारणवश वैर हो गया तो भोजा मितायपर आक्रमण करके जैमतीको अपने यहाँ ले आया। भोजाकी दो और स्त्रियाँ थीं। दूसरी स्त्री मेढा (साहू माता) गूजरी थी। बाघसिंहने कुछ दिनोंके बाद बदला लिया। भोजा काम आ गया। चौबीस बगडावत मौतके घाट उतर गये। सेढा उस समय गर्भवती थी। उससे देवनारायणका जन्म हुआ। मारवाड़की जनगणनाके अनुसार देवजीका जन्म सन् १३००के लगभग हुआ था। देवनारायणने बड़े होकर अपने पिताका बदला लिया। हीडमें यह कथा लोकपरक विश्वासों और अभिप्रायोंमें विकसित हुई है। सम्भवत इसका मूल रूप मारवाड़में ढला और बादमें घुमन्तू गूजरोंके कारण दूर-दूर तक फैल गया। कथामें पशुधनकी महत्ताका भरपूर वर्णन उल्लेखनीय है। दीपावलीके पहलेसे ही इसका सामूहिक गान आरम्भ हो जाता है। 'गयी दिवाली गये हीड' कहावतके अनुसार इसका गान उपयुक्त अवसरपर ही अभीष्ट माना

गया है।

—श्या० प०

**हीनयान**—भारतवर्षमें बौद्ध धर्मकी विभिन्न शाखाओंके लिए पृथक् पृथक् शब्दोंका प्रयोग मिलता है। इसकी प्रारम्भिक शाखा अथवा मार्गको हीनयानकी मक्षा दी जाती है। व्युत्पत्तिके विचारसे इसको दो शब्दोंमें विभक्त करते हैं—हीन+यान। 'हीन'से नीच तथा 'यान'से मार्ग या प्रगतिका बोध होता है। इसका वास्तविक अर्थ दार्शनिक दृष्टिकोणसे स्पष्ट हो जाता है। प्रस्तुत सन्दर्भमें इस शब्दसे उस नीच प्रणालीका बोध होता है, जिसका अवलम्बन मोक्ष (निर्वाण)के निमित्त साधु (भिक्षु) किया करते थे। बुद्धके समयसे लेकर ३५० ईसापूर्वतक पाली-साहित्यमें इसका व्यवहार एक शाखाके रूपमें होता रहा। ईसवी सन्की पहली शतीमें बौद्ध दार्शनिकोंमें विवादास्पद बातें खड़ी हो गयीं और पालीके स्थानपर संस्कृतका प्रयोग होने लगा। उन्नी समयसे संस्कृत लेखकोंने हीनयान शब्दको तिरस्कारके भावमें प्रयोग करना आरम्भ किया। इस शब्दका वास्तविक अर्थ ध्यानमें न रखकर दुर्वचनके समय हीनयान शब्द प्रयुक्त किया जाता था। महायानियों (दि०—'महायान')ने अपने-आपको श्रेष्ठ बतलाकर प्राचीन मतावलम्बियोंको हीनयानके नामसे अभिहित किया।

'हीनयान'का वास्तविक अर्थ (यानी 'बुद्धधर्मकी शाखा')—में फाहियानने सर्वप्रथम ४१४ ई० में प्रयोग किया था। भारतयात्रा समाप्त कर चीन लौटनेपर फाहियानने बौद्ध देशोंके मन्थर्वमें जो लिखा था, उसी प्रसंगमें इस शब्द (हीनयान)का प्रयोग मिलता है। वह लिखता है कि उत्तर-पश्चिम तिव्वतमें राजा बौद्ध धर्मका अनुयायी था। उस भूभागमें तीन हजार भिक्षु निवास करते थे, जो 'हीनयान'के माननेवाले थे। यह कहना कठिन है कि फाहियानने इस शब्दका प्रयोग किस सूत्रमें लिया। उस शताब्दी (पाँचवीं शती)में हीन, महा तथा मध्यम मार्गके अनुगामी सर्वत्र फैले थे। 'हीनयान' शब्दमें फाहियानका वास्तविक तात्पर्य क्या था अथवा तीनों मार्गोंमेंसे किने वह वास्तविक हीनयान समझता था, यह स्पष्ट रूपसे कहा नहीं जा सकता। 'सद्धर्मपुण्डरीक' नामक ग्रन्थमें तीन शाखाओं—श्रावक, प्रत्येकबुद्ध तथा महायानका उल्लेख है, परन्तु 'हीनयान' शब्दका प्रयोग नहीं मिलता। लकामें इन मार्गोंका पालन तीसरी शतीमें होता रहा (सम्भवत श्रावकयान (दि०) शब्दका प्रयोग हीनयानके लिए किया गया है)। 'ललित-विस्तर'में भी दार्शनिक विवेचनके प्रसंगमें मनकी तीन अवस्थाओं (गुणों)का वर्णन किया गया है, जिसमें 'हीनयान'की कुत्सित या तुच्छ मार्गके रूपमें व्यवहन किया गया है। सातवीं शतीके चीनी यात्री इत्सिंगने 'हीनयान' शब्दका प्रयोग भिन्न अर्थमें किया है। उसने 'हीनयान' उस व्यक्तिके लिए प्रयुक्त किया है, जो देवताओं तथा स्वर्गकी स्थितिपर विद्वान नहीं करते अथवा यों कहा जाय कि 'हीनयान'के अनुयायी 'अष्टांगिक मार्ग'पर आस्था रखते थे। ईसवी पूर्व सदियोंमें बौद्ध धर्मके अठारह प्रकारके मतों या विचारकोंमें हीनयानका भी नाम लिया जाता है।

दार्शनिक दृष्टिकोणसे विचार किया जाय तो 'हीनयान'—से थेरवादका ज्ञान होता है। ईसवी पूर्व ३५० तक यह धारा

प्रवाहित होती रही, परन्तु, ई० पूर्व ३५०-१०० तक एक मिश्रित विचारधारा मिलती है, जिसे 'हीनयान' की संज्ञा देना उचित न होगा। किसी रूपमें भी विचार किया जाय तो यह निश्चित हो जाता है कि ई० पूर्व १०० के पश्चात् 'हीनयान' (प्रारम्भिक मार्ग) के अनुयायी समाजमें नहीं बराबर थे। थेरेवाद या स्वविरवादी भिक्षुओं की नभा वैशालीमें हुई थी, जिसके बाद (ई० पूर्व १००) नाना विचारधाराएँ उत्पन्न हो गयीं। ईसापूर्व चौथी शतीमें लेकर दूसरी शताब्दी ई० पूर्व तक स्वविरवाद की प्रधानता दिखलाई पड़ती है। हीनयान-सिद्धान्त के अनुसार मद्धर्मकारम ही मोक्ष है। इस लोकोत्तर मार्गसे नन्मार्गमें पूर्वजन्मका अन्त हो जाता है। इनके विचारमें व्यक्तिको जीवन्मुक्त होना आवश्यक है। हीनयान के मतानुसार बुद्ध एक महान् आचार्य (उपदेशक) थे और बोधि प्राप्त करनेमें ही उन्हें निर्वाण (मोक्ष) मिला। अवशेष की पूजा निरर्थक है। सातवीं शतीमें चीनीयात्री ह्येन्सागने लिखा है कि उनके नौत्रान्तिक तथा वैभाषिक दार्शनिक सिद्धान्तों को हीनयानमें सम्बन्धित माना जाता था। उसपर ही इनके विचार अवलम्बित थे। ये नन्मार्गको नश्वर तथा प्रत्येक वस्तुको क्षणिक मानते थे।

हीनयानमें महायानी भिक्षुओं का क्या सामाजिक सम्बन्ध रहा यह ठीक तरहसे कहा नहीं जा सकता, परन्तु यह सत्य है कि दोनों एक ही मधमें रहा करते थे। अधिक समयतक दोनों मतबलन्वियोंने एक ही 'विनय' का पालन किया। सातवाँ सदीका चीनी यात्री इत्सिंग लिखता है कि हीनयान तथा महायान-मतवाले एक 'विनय' मानते थे और दोनों पाँच महापातकोंको समान रूपसे देखते थे। चार आर्यसत्य दोनोंके लिए एक-से थे। बोधिमत्त्वकी कल्पना हीनयानवालोंको मान्य न थी और उसकी पूजासे वे पृथक् रहने लगे थे। चीन, जापान तथा तिब्बतमें हीनयानकी महायानवालोंने निकाल बाहर किया, पर हीनयान आज भी ल्का, बर्मा, कम्बोडिया तथा श्याम- (थाइलैण्ड) में फैला है। १९५६ ई० के नवम्बर मासमें काठमाण्डूमें एक बौद्ध मंगीति हुई थी। उसमें सर्वसम्मतिसे यह प्रस्ताव स्वीकृत कर लिया गया कि सामाजिक अथवा धार्मिक क्षेत्रमें हीनयान और महायानका विभेद नश्वर के लिए समाप्त कर दिया जाय। यह भविष्य वतलवेगा कि इस अत्यन्त प्राचीन विभेदका कहाँतक अन्त हो पाया है।

भारतवर्षमें धर्म तथा कलाका गहरा सम्बन्ध रहा है और प्रायः धार्मिक भावना की ही अभिव्यक्ति कलाकार करते रहे हैं। प्राचीन समयमें बौद्धकलाका जन्म धर्मको लेकर हुआ। हीनयानमतानुयायी बुद्धको महान् उपदेशक मानते थे, अतएव कलाविदोंने उनके प्रतीकोंको ही अपनाया। लाक्षणिक अर्थमें कला की उत्पत्ति हुई। भगवान् बुद्धके जीवनमें सम्बन्धित चार ऐतिहासिक घटनाओंको (जन्म, ज्ञान, उपदेश तथा निर्वाण) चार विभिन्न लक्षणोंने दर्शाया गया। जन्मको अधिकतर हाथीके द्वारा व्यक्त किया गया है। मायादेवी (गौतम की माता) ने एक स्वप्न देखा कि सफेद हाथी उनके उदरमें प्रवेश कर रहा है। अतएव उसी पशुको

कलाकारोंने लाक्षणिक अर्थमें चित्रित किया। अशोकने अपने स्तम्भके शिखरोंपर सिंहको भी स्थान दिया था, जो गौतमके शायद सिंह होनेकी घोषणा करते हैं। भारहुत तथा बोधगयाके अतिरिक्त साँचीमें जन्मको प्रदर्शित करनेके लिए कमलासनपर बैठी देवी तथा दो हाथियोंके लक्षणका नवीन प्रयोग पाया जाता है। हिन्दू मनमें इसे गज लक्ष्मीकी सृष्टि देते हैं। दक्षिणभारतकी अमरावती-कलामें भी हाथीका प्रयोग किया गया है। बोधगयामें गौतमकी ज्ञानप्राप्तिका प्रदर्शन वृक्ष (पीपल) में करते हैं। वृक्षके नीचे बैठे गौतमने भारपर विनय और सन्बोधि प्राप्त की। उसी समयसे इनका बुद्ध नाम पड़ा। शुंगकालीन कलामें सबत्र ही यह लक्षण प्रदर्शित मिलता है। भारहुत, बोधगया, साँची तथा अमरावतीकी वेदिकाओंपर वृक्षके प्रतीकका प्रयोग बड़े ही सुन्दर ढंगसे किया गया है। नन्मार्गके पशु, पक्षी तथा मनुष्य या देवतागण उभय प्रतीककी पूजा करते दिखलाये गये हैं। उपदेश या धर्मचक्रप्रवर्तनकी घटना नारनाथ- (काशी) से सम्बन्धित है। उसी स्थानपर बुद्धने सर्वप्रथम धार्मिक प्रवचन आरम्भ किया था। इसलिए चक्र ही इसका प्रतीक माना जाता है। चूँकि प्रारम्भमें कला हीनयानको लेकर उपस्थित हुई थी, अतएव प्रतीकका प्रदर्शन आवश्यक हो गया। धर्मचक्रको तबोंपरि स्थान मिला। अशोकने नारनाथमें जो स्तम्भ खड़ा किया उसपर-चार सिंहोंकी पीठपर एक चक्रकी आकृति तैयार करायी। उसका तात्पर्य यही था कि धर्म शक्तिसे परे है। चारों दिशाओंमें धर्मका प्रचार हो चुका था। सिंह शक्ति तथा धर्मचक्रप्रवर्तनका लक्षण माना गया है। चौथा प्रतीक स्तूप समझा जाता है, जिसने बुद्धके निर्वाणका बोध होता है। हीनयानके कला-केन्द्रोंमें इसकी प्रमुख स्थान दिया गया है। भाजा, नासिक, अजन्ता तथा कालेंके चैत्योंमें स्तूप ही दिखलाया गया है। शुंगकालीन कला-केन्द्रोंमें स्तूप बुद्धके स्थानपर आदरका पात्र समझा जाता रहा। चारों भारतकी वेष्टनियों तथा साँचीके तोरणपर स्तूपका प्रतीक प्रधान लक्षणोंमें एक है, जिने पशु, पक्षी, मनुष्य अथवा देवगण सनादर करते थे। इस तरहके प्रतीक लाक्षणिक अर्थमें प्रयुक्त होते रहे और हीनयान सम्बन्धी कला में (शुंगयुगमें) ही इनकी प्रधानता रही।

जहाँतक हीनयानके साहित्यका सम्बन्ध है, भगवान् बुद्धके प्रवचन कई शतीयोंतक नगृहीत न हो सके, अतएव स्वविरवादी भिक्षुओंने भगवान् के मौखिक उपदेशोंको सग्रह-रूप पुस्तकका रूप दिया। वैशालीकी नगरीतिके पश्चात् उपदेश तथा मधके निधम एकत्र हुए, जिसके लिए पहलेने ही अगटा चला आ रहा था। 'अट्टकथा' तथा कथावस्तु 'नामक ग्रन्थ ईसापूर्व तैयार हुए। 'ललितविस्तर' तथा 'दिन्यावदान' की रचना हुई। कथानकोंका सग्रह महावस्तुके नामसे किया गया। भारतीय भाषाओंसे हीनयानका अधिक साहित्य चीनी तथा तिब्बती भाषाओंमें सुरक्षित है। जापानमें भी इस तरहका (हीनयान सम्बन्धी) साहित्य पर्याप्त मात्रामें मिलता है। इनका -नागरी रूपान्तर अभीतक उपलब्ध नहीं है। पाली त्रिपिटक (सूत्र, विनय तथा अभिधम्मपिटक) का सम्बन्ध हीनयानसे ही



स्थापित किया गया है। विषयके विचारसे खुदका जीवन, तत्सम्बन्धी कथाएँ तथा विनय सम्बन्धी वार्ताएँ ही इन ग्रन्थोंमें मिलती हैं। —वा० उ०

**हीर १**—मात्रिक सम छन्दका एक भेद। 'प्राकृतपेगलम्' के अनुसार इसके प्रत्येक चरणमें ६, ६, ११ की यतिसे २३ मात्राएँ होती हैं तथा आदि ग, अन्त रगण (SIS) रहता है (१ १९९)। भानुका लक्षण इसीके अनुसार है। हिन्दीके कवियोंने इसे हीर, हीरा, हीरक नामसे प्रयुक्त किया है। केशव (रा० च०), श्रीधर (जगन्नामा) तथा सूदन- (सु० च०)ने इसका प्रयोग किया है। केशव और सूदनने आदिमें ग रखनेके नियमका पालन नहीं किया है। सूदनने इसमें वीर रसका अच्छा निर्वाह किया है। उदा०—'पण्डित गण, मण्डित गुण, दण्डित मति देखिये।' (रा० च०)।

**हीर २**—वर्णिक छन्दोंमें समवृत्तका एक भेद। न, स, न, ज, न, र के योगसे यह वृत्त बनता है (SII, IIS, III, ISI, III, SIS), इस छन्दका मात्रिक रूप (३ षष्ठक+रगण) कुण्डल छन्दके अन्तिम गुरुके स्थानपर 'S' रखनेसे बनेगा। केशवने इस नवीन छन्दका प्रयोग किया है। उदा०—'सुन्दरी सब सुन्दर प्रति मन्दिर पुर यों बनी, मोहन गिरि शृंगनपर मानहु महि मोहिनी।' (रा० च० ८ ८)। —पु० शु०

**हीर-राँझा**—हीर राँझा पंजाबकी लोक-प्रचलित दुःखान्त प्रेमकथा है। कथापर आधारित अमल्य गीतोंके अतिरिक्त इनके विषयमें अनेक स्वतन्त्र लोकगीतोंकी रचना भी हुई है। शृंगारपरक पंजाबी गीतोंमें हीर-राँझाका आदर्श परम्पराकी धाती बनकर उभरा है। हीर-राँझाका जन्म कब हुआ, इसका पता ठीक तरहसे नहीं लग पाया है। अनुमानत यह कहानी बाबरके समयकी है। झंगमें हीरकी समाधि है, जहाँ प्रतिवर्ष मेला लगता है। क्षेत्रमें हीरकी 'हीरमार्श'का गौरव प्राप्त है। यहाँसे कोई अस्ती मील दूर तख्त हजारेमें राँझाका जन्म हुआ था। यह स्थान चनाव अर्थात् 'भुनौ'के तीरपर है। इसलिए प्रस्तुत कथागीतमें स्थान स्थानपर भुनौका उल्लेख आया है। दोनों प्रेमियोंका जन्म जाट परिवारोंमें हुआ। राँझाका वास्तविक नाम 'धीदो' है और 'राँझा' जाति थी। हीर 'सयाल' जातिकी थी। लोक-प्रचलित कथा इस प्रकार है—

एक दिन बिना बापके बेटे राँझाको भावजोंने ताना मारा कि रसिया बने फिरते हो, न कोई काम न धाम। फिर काहेका यह बनाव-सिगार? छैला तो ऐमे बने हो मानो हीरसे विवाह करनेकी तैयारी है। राँझा तानेकी चोटसे घायल होकर रूपवती हीरकी खोजमें पहुँचा। झंगमें नदीके किनारे हीरके पिताने एक कुटिया बनवा रखी थी। राँझा जाकर उसमें सो गया और अपने मुँहपर चादर ओढ़ ली। जब हीर आयी तो चादर हटाते ही दोनोंकी आँखें मिलीं और प्रेमकी चिनगारी जल उठी। अपने पितासे कहकर हीरने राँझाको भेज करानेके लिए रख लिया। पहले तो हीरके पिताने राँझामें ही अपनी बेटी व्याहनेका विचार किया था, पर बादमें खेड़ा जातिके सुबक सेदामे उसका विवाह रंगपुरमें कर दिया। राँझा गोरखपन्थी हो गया और रंगपुरकी ओर गया। हीर अपनी ननैद सहती

मौकी सहायतासे राँझातक पहुँची। सहती अपने प्रेमी मुरादके लिए बावली हो रही थी, अतः तीनोंने एक-दूसरेको सहायता देनेका वचन दिया। इसलिए एक दिन किसी वहाने सहती हीरको लेकर खेतमें पहुँची। वहाँ हीरने सोंप डँस लिये जानेका अभिनय किया। विष उतारनेके लिए राँझा बुलाया गया, हीर अपने सतपर डटी हुई थी। सैदे-ने कहा 'हीर तो अपनी तई कुंवारी है।' सैदेका पिता राँझाको लानेमें सफल हुआ। बाहर एक कुटियामें कुंवारी सहतीकी परिचर्यामें हीरको रखा गया। इधर सहतीकी मुरादसे भेंट हो गयी और उधर मौका पाकर राँझा हीरको लेकर चल पड़ा। इस भेदका पता किसी तरह खेडाओंको लग गया और उन्होंने पीछा करके दोनोंको पकड़ लिया। राजाके सामने फैसला हुआ। सैदेके पक्षमें फैसला होते ही नगरमें आगकी ज्वालाएँ उठने लगीं। तुरन्त राजाने हीरका हाथ राँझाको साप दिया। राँझा अब अपने गाँव लौटनेके बजाय जंग पहुँचा। हीरके पिताने कपटमें काम लिया। राँझा जब बरात लेकर आये तभी हीरकी शादी होगी, यह कहकर उसने राँझाको तख्त हजारेकी ओर भेजा। इधर उसकी पीठ फिरी तो हीरको जहर दे दिया गया। यह खबर राँझाकी लगी तो उसने भी अपने प्राण त्याग दिये।

इस कथाको किमने पहले संवारा यह निश्चित रूपसे कहना कठिन है। सूफी कवि बुल्लेशाहकी हीरके अतिरिक्त वारिसशाह लिखित 'हीरवारिसशाह' सारे पंजाबमें सबसे अधिक लोकप्रिय कृति है। गुरु गोविन्द सिंहने हीरके समर्थनमें लिखा है—'यारण दा सानूँ सधर चगरो, भदछेडियों दा रहणा।' प्रियके यहाँ दुःखमय निवास भी भला है, पर भाबमें जाय 'खेड़ाओ' के रहना।

इस प्रकार मैकड़ों पंजाबी लोकगीतोंमें भी हीर-राँझाका उल्लेख प्रणय-प्रसंगोंके सन्दर्भमें आया है। वस्तुतः यह कथा कृष्ण और राधाकी प्रणय लीलाओंकी तरह पंजाबकी भूमिमें लोक-जीवनके शृंगार-प्रसंगोंपर आरोपित हुई है।

बारिश्शाह मुगल बादशाह मोहम्मदशाहके जमानेमें हुआ था। मौलवी हाफिज गुलामसे प्रारम्भिक शिक्षा प्राप्त कर उसने मकदूम जहानियोंने आध्यात्मिक आदर्श पाया। कहते हैं कि वारिसशाह पंजाबीके रहस्यवादी कवि बुल्ले-शाहका समकालीन था। इस दृष्टिसे दोनों मत एक-दूसरेसे पर्याप्त भिन्न सिद्ध होते हैं। तिथियोंका ठीक पता न लग पानेपर भी 'हीर-राँझा'का लोक-प्रचलित एवं ऐतिहासिक अस्तित्व किसी भ्रांति भी सन्देहास्पद नहीं है। 'हीर-वारिसशाह' इस प्रामाणिकताके अभावमें भी पंजाबके कण्ठमें सहज भावमें बसी हुई प्रेमकथा है।

'हीर-राँझा' किसी भी समय गाया जानेवाला प्रबन्ध है। लोकगीतोंमें आये हुए कथा-प्रसंग अवसरकी प्रतीक्षा नहीं करते। —श्या० प०

**हृदयवाद**—छायावादके उत्तरकालमें जिन व्यक्तिवादी और रोमान्सवादी प्रवृत्तियोंका विकास हुआ उनमें हृदयवादका विशेष महत्त्व है। रोमानी तत्त्वोंसे उद्भूत जो काव्य-धारा विकसित हुई उसका मुख्य उद्देश्य रागात्मक तत्त्वोंकी केवल उच्छृंखल अनुभूतियोंतक ही सीमित रह गया। उसे न तो पीड़ा और न आत्मवेदनाकी वह परिपक्वता मिली,

जो काव्यको प्रौढ एव जागृत्क बनाती है और न वह भाव-बोध ही मिला, जिसके माध्यमसे आदिम मन स्थितियाँ भी परिष्कृत होकर एक उदात्त अथवा व्यापक सह-अनुभूति-की प्रेरणा देती हैं। देश-कालके प्रति अपेक्षाकृत अनुत्तर-दायित्व पूर्ण छायावादी विचारधाराकी चरम परिणति ऐसी किसी विधारधारामें होनी अनिवार्य थी, जो केवल मौलिक अनुभूतियों (basic instincts) को प्रश्रय देकर केवल अनुरंजनतात्मकतामें परिणत हो जाय। वस्तुन उत्तर-छायावादकालसे यही हुआ भी। एक ओर तो ममस्त चेतनानुभूति रहस्यपूर्ण उदात्त मानव-चेतनासे वैषम्यकी चेष्टा करने लगी और दूसरी ओर उसी चेतनानुभूतिके माध्यमसे वह पलायनवाद (दि०) की अभिव्यक्ति पा रही थी, जो उमर लैयाम जैसे कविसे प्रभावित थी। सुखवादी दार्शनिकोंका प्रत्यक्ष और प्ररोक्ष प्रभाव पलायनके रूपमें पनपने लगा, जिसकी अभिव्यक्ति छायावाद (दि०) से लेकर हालावाद- (दि०) तकके विभिन्न रूपोंमें हुई थी। ये कवि सम्पूर्ण मानसिक स्थितिमें वान तो बड़ी कहना ही चाहते थे, किन्तु चूँकि वे स्वयम् एक बृहत् परम्पराके छोटे एव टूटे हुए रूप थे, इसलिए उस बृहत् परम्पराकी केवल प्रतिच्छाया लेकर ही वे चल सकते थे। उनमें उसकी सत्यानुभूतिकी पकड़ नहीं थी, फलस्वरूप वह उदात्तसे गिरते-गिरते केवल दैनिक और निम्न कोटिके भाव-स्तरोंकी मिहरन, संवेदन और अनुरजनतक ही सीमित रह सके, उसके आगे या उसके समान उदात्तके अस्तित्वकी स्वीकृति उनके वशके बाहरकी वान थी।

उत्तरछायावादी काव्यमें हृद्यवादका रूप विशेष द्रष्टव्य है। इस वर्गके कवियोंमें वचन, भगवतीचरण वर्मा, अचल, नरेन्द्र शर्मा, नीरज आदिके नाम उल्लेखनीय हैं।

—ल० का० व०

हेतु—एक अर्थालंकार। संस्कृत साहित्यशास्त्रके लेखक दण्डी, नट्ट, विश्वनाथ कवि एवं अप्पय दीक्षितने इस अलंकारका विवरण दिया है। रुद्रटने वास्तव, औपम्य, अतिशय एव श्लेषमूल तत्त्वोंके आधारपर अलंकारोंका वर्गीकरण करते समय हेतुको वास्तव और अतिशय, दोनों वर्गोंमें रखा है। उनके अनुसार इसका लक्षण यह है—‘हेतुमता सह हेतोरविधानमभेदकृद्बेद यव। सोऽलंकारो हेतु स्यादन्वेष्य पृथग्भूतः।’ (का० ल० : ७८०), कारणका कार्य (हेतुमत्) के साथ वर्णन करने या कारण और कार्यमें भेद न बतानेमें हेतु अलंकार होता है। क्योंकि मामह एव मम्मटने इसको अलंकार नहीं माना, इसलिए मानो उनके मतका खण्डन करनेके लिए रुद्रटने कहा है कि यह अलंकार अन्य अलंकारोंसे विलक्षण है। मम्मट आदिने इसे केवल काव्यलिङ्ग स्वीकार किया है। विश्वनाथ-के अनुसार हेतुकी हेतुमत्ता (कार्य) के साथ अभेद कहा जाना यह अलंकार है (मा० द० १० : ६४)।

हिन्दीके आचार्योंने प्रायः ‘कुवलयानन्द’ के आधारपर इसके दो भेदोंका वर्णन किया है। प्रथम, ‘जहाँ हेतुमत् साथ ही, कीजे हेतु बखान।’ (ल० ल० ३९१) अथवा ‘या कारनकौ है यही, कारज ये कहि देत।’ (का० नि० : १७)। अर्थात् जहाँ कारणका कार्यके सहित वर्णन किया

जाय—‘जगत जियावनको नये, ये उनये घनस्याम।’ (पद्मा० २७९) अथवा—‘ठरपन मैं निज रूप लखि नैननि मोट उमग। तिय मुख पिय बस करनको बढ्यो गर्वको रग।’ (ल० ल० ३९३), यहाँ ‘उनये घनस्याम’ तथा ‘जगत जियावन’, ‘मोट उमग’ रूप कारणोंका कार्योंके सहित वर्णन है। द्वितीय, ‘जहाँ हेतुमत् हेतुको, वरनत एक स्वरूप।’ (ल० ल० : ३९४) अथवा—‘कारज कारन एक ही कहै’ (का० नि० : १७), अर्थात् जहाँ हेतु तथा हेतुमत्का एकस्वरूपकथन हो—‘नैननिको आनन्द है, जियकी जीवन जानि। प्रगट ठरप कन्दर्पको, तेरी मृदु मुनकानि।’ (ल० ल० ३९५), यहाँ दोनोंकी एकरूप कक्षा गया है। किन्तु-किसीने एक तीसरे भेदका उल्लेख भी किया है।

—ज० कि० व०

हेतुप्रेक्षा—दे०—‘उत्प्रेक्षा’, दूसरा भेद।

हेत्वापह्नुति—दे०—‘अपह्नुति’, दूसरा भेद।

हेला—दे०—‘अगज अलंकार’।

होली—होली हिन्दुओंका एक बड़ा तथा लोकप्रिय उत्सव है। इस अवसरपर जो गीत गाये जाते हैं, उन्हें होली कहते हैं। क्योंकि यह त्यौहार फागुन मासकी अन्तिम तिथिको मनाया जाता है, अतः भोजपुरी प्रदेशमें इन गीतोंको फगुआ भी कहा जाता है। ब्रजकी होली बड़ी प्रसिद्ध है। होली और रसियाका चोली-दामनका सम्बन्ध है। होली ममवत् स्वर (कोरस) में गाये जानेवाला गीत है। इस शब्दकी व्युत्पत्ति होलिकामें मानी जाती है, जो प्रह्लादकी पुत्रा थी। इन गीतके गानेवाले दो मण्डलियोंमें विभक्त होकर बड़े तार स्वरमें इमे ढोल तथा झालकी वजाने हुए गाने हैं। पहिला ढल गीतकी एक कड़ीको गाता है तो दूसरा दूसरी कड़ीको। इस प्रकार उस समय एक नर्माँ वैध जाता है। इन गीतोंमें राधा-कृष्णके होली खेलने-का प्रायः उल्लेख होता है। होलीका गाना माघ शुद्ध पंचमी—वसन्तपंचमीसे प्रारम्भ हो जाता है तथा पूरे फागुन मासतक चलता रहता है। होलीके दिन एक दूसरे प्रकारका भी गीत गाया जाता है, जिसे कवीर कहते हैं। ये गीत प्रायः अश्लील होते हैं। इन्हें कवीर क्यों कहा जाता है यह कहना कठिन है। सम्भवतः कवीरदास तथा उनकी अटपटी वानोंकी खिल्ली उड़ानेके लिए ही इन गीतोंकी रचना की गयी हो। कवीरकी प्रत्येक पक्ति इस प्रकार आरम्भ होती है। ‘अ र र र र र र भइया सुन लऽ मोर कवीर।’ जहाँ होली कोरसमें गायी जाती है वहाँ कवीरको कोई एक ही व्यक्ति गाता है, जो फाग खेलने-वालोंकी पार्टीका अगुआ होता है। होलीमें श्रृंगारकी प्रधानता होती है और कवीरमें हास्यकी। —क० दे० उ०

हासोन्मुखता (decadence)—प्रगति और प्रगति-शीलताकी व्याख्यामें अवतक जितनी रुचि दिखलाई गयी है, उसका अन्तः भी हासोन्मुखताकी व्याख्यामें नहीं। हासोन्मुखतापर कुल तीन ही स्वतन्त्र ग्रन्थोंके प्रकाशित होनेकी सूचना मिलती है—एक तो मैक्स नादौका १८९३ ई० में प्रकाशित ग्रन्थ ‘डिजेनरेशन’ जिसकी स्थापना है—‘प्रतिभा एक प्रकारका उन्माद अथवा विकार है’, दूसरा है लार्ड वालफोर द्वारा राजनीतिक हासोन्मुखतापर दिये

गये व्याख्यानोंका समग्र जो 'डिकैडेन्स' नामसे १९०८ ई० में प्रकाशित हुआ था और तीसरा ग्रन्थ है सी० ई० एम० जोहका, जो इसी नामसे १९४८ ई० में प्रकाशित हुआ है। फिर भी इस शब्द तथा धारणापर स्फुट रूपसे पर्याप्त विचार हुआ है। प्रत्येक आलोचक तथा इतिहासकार—चाहे वह साधारण इतिहासकार हो चाहे साहित्य, दर्शन, राजशास्त्र, विज्ञान, आदिका—हासोन्मुख अथवा हासोन्मुख-युग, सभ्यता, सस्कृति, जाति, धर्म, दर्शन, साहित्यकी चर्चा करता पाया जाता है।

हासोन्मुखताकी व्याख्यामें अत्यधिक मतभेद देखनेकी मिलता है। हम नीचे केवल मुख्य परिभाषाओंका निरूपण करेंगे। (क) राष्ट्रकी सैनिक शक्तिका हास हासोन्मुखताका लक्षण है। इस मतके समर्थक चतुर्थ शती ई० पू०के एथेन्सकी केवल इस कारण हासोन्मुख कहते हैं कि उसने सैनिक शक्तिके हासके फलस्वरूप अपना साम्राज्य खो दिया। इसी प्रकार हर्षवर्द्धनके बादका भारत प्रायः आक्रमणोंसे अपनी रक्षा न कर सकनेके कारण हासोन्मुख मान लिया जाता है। किन्तु यह परिभाषा अत्यन्त स्थूल जान पड़ती है। आजकल अणु शक्तिके बिना कोई राष्ट्र अपनी रक्षा करनेमें समर्थ नहीं है, तो क्या कोई राष्ट्र केवल इसलिए हासोन्मुख मान लिया जायगा कि उसके वैज्ञानिक अणु तोड़नेकी कलासे अनभिज्ञ हैं? १६वीं शतीमें स्विट्जरलैण्ड मस्कृतिके लिए नहीं, अपितु अपने दुर्द्वर्ष लड़ाकोंके लिए प्रसिद्ध था, यद्यत्कि कि यूरोपकी कोई भी सेना उनके बिना अपूर्ण समझी जाती थी। तो क्या वह देश अब केवल इसलिए हासोन्मुख मान लिया जाय कि वह कहीं अधिक सुसंस्कृत, शान्तिप्रेमी, विस्थापितोंका मरक्षक और प्रथम अन्तरराष्ट्रीय शान्तिका केन्द्र बन गया है? (ख)—जनसंख्याका हास हासोन्मुखताका लक्षण है। शायद बलकान और रूसको छोड़कर यूरोपके प्रायः सभी देशोंकी जनसंख्या पहलेकी अपेक्षा धीमी चालने लगी है और कहीं-कहीं तो घट भी रही है। अतः इस परिभाषाके समर्थक यूरोपको हासोन्मुख कहेंगे और भारत जैसे देशोंकी, जहाँ संख्या वृद्धि जोरोंपर चल रही है, अहासोन्मुख। इन उदाहरणोंसे ही इस परिभाषाकी अपूर्णता स्पष्ट है। अनेक अन्य इतिहासवादी पश्चिमी यूरोपको हासोन्मुख और भारतको पुनरुज्जीवित माननेके पक्षमें हैं। उनके मतमें भविष्यमें पश्चिमी यूरोपकी अपेक्षा भारत अधिक महत्त्वपूर्ण भूमिका ग्रहण करेगा, किन्तु उनकी इस मान्यताका आधार सर्वथा भिन्न है। सामयिक इतिहास तो यही बतलाता है कि सभ्यताके उत्तरोत्तर सोपानपर पहुँचनेपर जनसंख्या वृद्धिकी गति प्रत्येक उत्तरोत्तर धीमी पड़ती जाती है। (ग) नैतिकताका हास ही हासोन्मुखता है—यह परिभाषा सर्वाधिक प्रसिद्ध है। जिस समाजमें वैईमानी, शैतानी, धूर्तता, सुकदमेबाजी, घूसखोरी, व्यभिचार, बलात्कार आदि अनैतिक प्रवृत्तियोंका बाजार गर्म हो उठे, वह इस परिभाषाके अनुसार हासोन्मुख माना जायगा। सोरोकिनने अपनी 'द अमेरिकन सेक्स-रेवोल्यूशन' नामकी पुस्तकमें बतलाया है कि हासोन्मुख यूनान और रोमकी भाँति ही अमेरिका भी

काम-सम्बन्धी अराजकताकी ओर बढ़े वेगसे अग्रसर है। उसने इसे अमेरिकाकी हासोन्मुखताका स्पष्ट चिह्न घोषित किया है। इस मतके विरोधियोंका कहना है कि स्थिति-स्थापनके समर्थक तो प्रत्येक नये आचार-व्यवहारकी अनैतिक, अतएव हासोन्मुखताका लक्षण घोषित करते-फिरते हैं, अतः इस परिभाषाकी ओर सीमित एवं स्पष्ट करनेकी आवश्यकता है। जीवनी शक्ति-सम्पन्न समाज नित नये मूल्योंकी उद्भावना और प्रतिष्ठामें आस्था रखता है और यदि सकीर्ण दृष्टिकोणसे काम लिया जाय तो सभी नये मूल्योंके विरोधी होनेसे हासोन्मुखताके ही प्रतीक मान लिये जायेंगे। अनेक आलोचकोंका मत है कि अत्याचार, अनाचार, वैईमानी, शैतानी आदि अनैतिक प्रवृत्तियोंका हासोन्मुखताके साथ कोई नित्य सम्बन्ध नहीं। प्रायः नयी समाजव्यवस्थामें ये प्रवृत्तियाँ पुरानी समाज-व्यवस्थाकी अपेक्षा अधिक पायी जाती हैं। नयी व्यवस्थाके प्रतिष्ठापन और सुरक्षाके सिलसिलेमें अनेक जघन्य कार्य किये गये पाये जाते हैं, जो शान्तिप्रिय और हामोन्मुख समाजके लिए कदापि सहनीय नहीं हो सकते। इस परिभाषाके समर्थक 'कौटिलीय अर्थशास्त्र' (जिसमें राज-शक्तिको अनेक महत्त्वपूर्ण नीति-नियमोंकी अवहेलनाकी खुली छूट दी गयी है), वात्स्यायनका 'काम-सूत्र', 'मृदाम बोयेरी' जैसे अश्लील साहित्य, अपराध-साहित्य आदिको हासोन्मुख माननेकी सिफारिश करेंगे, यद्यपि सोरोकिन कह सकता है कि ऐसा साहित्य प्रायः सस्कृतिकी इन्द्रियलोलुपताका प्रतिनिधित्व करता है, न कि हामोन्मुखताका। (घ) प्राप्त धरातलके अतिक्रमण अथवा परिरक्षणमें असमर्थता ही हासोन्मुखता है। अठारहवीं शतीके अँग्रेजी कवि पोपने हीरोइक नामक छन्दको विकासके 'जिस धरातलपर छोड़ा था उसतक भी उसका प्रयोग करनेवाले परवर्ती कवियोंमेंसे कोई नहीं पहुँच सका, अतः वे कवि हासोन्मुख माने जाते हैं। इसी प्रकार अन्य श्रेष्ठ कवियों, कलाकारों आदिके भी असफल अनुकर्ता हामोन्मुख माने जाने चाहिये। यह अवश्य सही है कि नवीनता एवं मौलिकताकी उपासक सर्जनशक्तिसम्पन्न प्रतिभाके लिए यह आवश्यक नहीं कि वह अपनी सर्जनशीलताका परिचय साहित्य जैसे किसी विशेष क्षेत्रमें ही दे, उसके लिए दर्शन, विज्ञान, कला आदिके द्वार सदा खुले रहते हैं, तथापि यदि अन्य क्षेत्रोंमें सशक्त रचना आदि करनेमें सक्षम प्रतिभा भी साहित्यके क्षेत्रमें अनुकरणमात्रोपजीविनी, निर्बल रचना करती है तो उम विशिष्ट क्षेत्रकी दृष्टिसे वह हासोन्मुख ही मानी जायगी। वस्तुतः घटिया दर्जेके नये कवि अपनी आदर्शभूत कृतिकी पूर्णतासे अभिभूत हो उसकी नकल करनेमें ही अपना गौरव, अपनी इतिकर्तव्यता समझ लेते हैं। फलतः वे प्रायः घटिया दर्जेकी ही रचना प्रस्तुत कर पाते हैं। अतः उन्हें हासोन्मुखके सिवा और कहा ही क्या जा सकता है? श्रेष्ठ प्रतिभा कभी अनुकरणमात्रसे सन्तुष्ट नहीं रह सकती, उमकी सर्जन-शक्तिका स्फुरण नये-नये रूपोंकी उद्भावनामें देखनेकी मिलता है। इस परिभाषामें पर्याप्त व्यापकता और पूर्णता दिखाई देती है। तथापि जोड़ने इसकी मगीनके क्षेत्रमें अचरितार्थताकी ओर हमारा

ध्यान आकृष्ट किया है। (ड) वस्तुकी अपेक्षा और रूपपर आग्रह ही हासोन्मुखता है। कल्पना कीजिये कि किमी विशिष्ट रूपका प्रयोग कर कोई महत्त्वपूर्ण काव्य रचा गया। अब यदि परवर्ती कवि हासोन्मुख होंगे तो उनके पाम कोई नयी कथनीय वस्तु तो रहेगी नहीं, अतः वे उस रूपका प्रयोग कर घटिया अथवा वासी वस्तु प्रस्तुत करेंगे और यदि इसमें भी जी ऊबा तो नये-नये रूपोंकी उद्भावना कर नयी वस्तुके अभावकी पूर्ति करना चाहेंगे। फलतः रूप, शिल्प, सज्जा या जेली, जो वस्तुके माध्यममात्र है, स्वयं वस्तुका स्थान ले लेंगे। इस स्थितिको हामोन्मुखताकी स्थिति कहा जायगा। ओस्वाल्ड स्पेंग्लर कहता है कि मरणोन्मुख अथवा हामोन्मुख सस्कृति अथवा सन्ध्या-की कला परिमाणात्मक शिल्पप्रधान और अनुकरण-मात्रोपजीविनी हो जाती है। पाश्चात्य कलाका आज यही हाल है। आजका कलाकार प्रायः विविध रूप विधान द्वारा वस्तुके अभावकी पूर्ति करता देखा जाता है। यही कारण है कि हासोन्मुख कविता पहलेकी अपेक्षा अत्यधिक श्रमसाध्य एवं कृत्रिम होती है। पाश्चात्य कविता दिनानु-दिन नीरस, शुष्क एवं बोझिल होनी जा रही है, इस परिभाषाके पोषक उसे हासोन्मुख कहते हैं।

यह परिभाषा भी अत्यन्त सुन्दर है, यद्यपि इनमें हामोन्मुख समाजकी पहचान सम्भव नहीं दीखती। जोड़ने इस सन्बन्धमें एक मजेदार बात कही है। विकटोरिया-युगमें अनेक वस्तुहीन रूपोंका प्रचलन पाया जाता है। लोग चर्च इसलिए जाते थे कि वे चर्च जाने देखे जायँ और दूसरोंको चर्च जाते देखें, न कि इसलिए कि वे धर्मेनिष्ठ थे। इसी प्रकार महिलाएँ परस्पर मिलतीं और चायपान करती थीं, लेकिन यह इसलिए नहीं कि उनमें परम्पर प्रेम-भाव था अथवा वे एक-दूसरेके हितकी बातें करना चाहती थीं, बल्कि इसलिए कि मिलना-जुलना भद्रताका लक्षण माना जाता था। तथापि उस युगको कोई हासोन्मुख नहीं कहता।

संगीतपर भी यह परिभाषा लागू नहीं होती। संगीत में रूप अर्थात् लयका इतना अधिक महत्त्व है और वस्तु अर्थात् स्वरका इतना कम कि एक ही स्वर मित्र रूप विधान द्वारा भिन्न संगीतकी उद्भावना करना है। (च) विषय-वस्तुके लोपकी स्थिति ही हामोन्मुखता है। यह जोड़की अपनी परिभाषा है। जब विचार और व्यवहारमें सत्य, शिव, सुन्दर जैसे मूल्यों और उनके अधिष्ठानस्वरूप ईश्वर, ब्रह्म जैसे मानवोपरि सत्ताओंकी तात्त्विक सत्ता न मानकर उन्हें शानतन्त्र सत्ता मान लिया जाता है तब समाजको हामोन्मुख समझ लेना चाहिये। इन मूल्यों और सत्ताओंको जोट विषय-वस्तु कहता है। आधुनिक मौन्दर्य-शास्त्र मौन्दर्य-नस्त्वको, आचारशास्त्र शुभ अथवा सत्त्वो-दर्शनशास्त्र वस्तुतत्त्वको और धर्म विज्ञान ईश्वरको प्रायः अमत्, शानसत् अथवा शानतन्त्र माननेके पक्षमें है। अतः आधुनिक युग जोड़के अनुमार उस नीमातक हामोन्मुख है। धर्म और आचारशास्त्र, दर्शन और विज्ञान, कला और साहित्य वस्तुसत्य, मूल्यों अथवा मानवोपरि सत्ताओंके प्रति हमारी प्रतिक्रियाओंके व्यवस्थित रूपमात्र हैं। अहासोन्मुख समाजमें ये प्रतिक्रियाएँ मानवीय चेतना-

के किमी अपनेसे भिन्न वस्तुके सन्निकर्षसे उत्पन्न मानी जाती हैं, किन्तु हासोन्मुख समाजमें उन्हें मानवीय चेतना-का स्वगत परिणाममात्र समझा जाता है।

यह परिभाषा एक विशिष्ट दर्शनके अनुयायियोंको ही मान्य हो सकती है। जिन्हें ईश्वर और धर्ममें आस्था नहीं, उन्हें नहीं। जोड़ भूल जाता है कि अनेक स्थलोंपर प्रतीयमान सत्ताको वास्तविक, वस्तुसत् मान लेना उसकी दृष्टिमें भी अज्ञान या भ्रम ही समझा जायगा। आखिर ईश्वराल और भ्रमकी घटनाएँ उसे भी मान्य ही हैं। तो क्या उसका इन स्थलोंमें वस्तुसत्तासे इनकार उसे हासोन्मुख नहीं मिद करेगा? यदि नहीं, तो परिभाषाकी सीमा बाँधनी होगी और यह बतलाना होगा कि क्यों ईश्वर और मूल्योंकी सत्ता शानसत् न होकर वस्तुसत् ही है। वस्तुतः यह बौद्धिक दार्शनिक ऊहापोहका विषय है, न कि विकास और हासका। यदि हम यह मिद कर दें कि ईश्वर और मूल्य वस्तुसत् नहीं तो हम हामोन्मुख क्यों मान लिये जायेंगे? बल्कि इतने विवादग्रस्त प्रश्नके विषयमें इतनी श्रुताने एक राय कायम कर लेना और अन्य पक्षवालोंको हासोन्मुख घोषित करनेमें भी कोई मकोच न होना बौद्धिक-दार्शनिक हासोन्मुखताका चिह्न माना जा सकता है।

हमने अवतक सोचने समझनेका प्रयत्न किया है कि हासोन्मुखता क्या है? अब हमें यह भी देख लेना चाहिये कि वह क्या नहीं है। हासोन्मुखताकी सभी प्रकारकी परिभाषाओंमें एक सीमातक तात्त्विक एकता अवश्य पायी जाती है। शायद ही कोई आलोचक या इतिहासकार यह माननेपर तैयार होगा कि होमर, अफलातून, अरस्तू, चॉस्टर, टिकेन्स, टाल्स्टाय, कालिदास, भवभूति जैसी विभूतियाँ हासोन्मुखताका प्रतिनिधित्व करती हैं। सभी इनकी कृतियोंको संप्राण, मशक्त, मजीव आदि विशेषणोंसे याद करते हैं। इसके विपरीत सभी भट्टि, केशव आदिकी अनुकरण या श्रममात्रोपजीविनी कृतियोंको निम्प्राण, अशक्त, निर्जाव और हासोन्मुख कहेंगे।

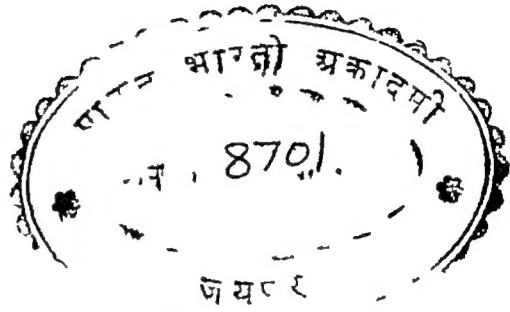
मक्रान्तिकालमें प्राचीनकी हासोन्मुखता नवीनकी विकासोन्मुखताकी अपेक्षा अधिक स्पष्ट होती है, लेकिन उस स्थितिको हासोन्मुखता नहीं कह सकते। इसी प्रकार कभी-कभी एक सांस्कृतिक, सामाजिक रूपकी हासोन्मुखता अन्य रूपको विकासोन्मुखतासे सहचरित होती है।

हामोन्मुखताकी विकारोन्मुखता (डीजेनरेशन)का पर्याय समझ लेना भूल होगी। कोई हामोन्मुख कला विकासोन्मुख कलाकी अपेक्षा अधिक मूल्यवान् हो सकती है। वस्तुतः हासोन्मुखताकी धारणा किमी सांस्कृतिक रूपकी शक्तिका मूल्यांकन करनेका एक साधन है। सन् १९१९में लेकर १९३५ ई० तकका काल समारम्भके देशोंके लिए भयानक मकटका काल था। भारतकी कौन कहे, अमेरिका जैसे समृद्धिशाली देशोंकी अर्थ व्यवस्था टगमगाने लगी थी। विश्वव्यापी मन्दी और आर्थिक गडबडीका नाण्डव-नृत्य हो रहा था। चारों ओर बेकारी फैलने लगी। इस देशमें वी० ए० और एम० ए० वीम-वीन, पचीस पचीस रूपयों की नैकरीके लिए दर दर ठोकें खाने लगे थे। उद्योग-व्यवसाय चौपट हो गये। समाजमें घोर निराशा छा गयी

थी। हिन्दी साहित्यपर भी इस भयावह स्थितिका प्रभाव पड़े बिना नहीं रह सका। फलतः काव्यमें घोर मुर्दनी, निराशा, कुण्ठा, रुग्णता, मृत्यु-उपासना और विकृत अहंवादकी कुप्रवृत्तियाँ दिखलाई देने लगीं। छायावादका पूर्ववर्ती स्वस्थ, प्रगतिशील रूप नष्ट हो गया और इस उत्तर-छायावादकालकी कविता 'हासोन्मुख' हो गयी। उस कालके नये कवियोंको तो जाने दीजिये। वचन, अचल,

नरेन्द्र जैसे श्रेष्ठ कवियोंमें भी उस समय हासोन्मुखताकी प्रवृत्तिके दर्शन होने लगे थे। बालकृष्ण शर्मा 'नवीन'के विद्रोहका स्वर अवसादके स्वरमें बदल गया। 'दिनकर'की (सन् ४५ में प्रकाशित) 'रेणुका'में भी इस अवसाद और हाहाकारका चित्रण है। इस उत्तर-छायावादकालकी हासोन्मुखताका अन्त एक नयी प्रवृत्ति प्रगतिवादके हाथों सम्पन्न हो सका।

—ह० ना०





## परिशिष्ट

प्रक्षेपण—‘प्रोजेक्शन’ और ‘पर्सपेक्टिव’, दोनोंके लिए हिन्दीमें प्रयुक्त शब्द (मिरठ हिन्दी पत्रिपदमे छपे ‘आधुनिक साहित्य’ (भाग १)में जे० एल० मेहताका ‘साहित्यमें आत्म-प्रक्षेपण’ लेख देखें)। वैसे मनोविज्ञानकी भाषामें हर सृष्टि एक प्रकारका प्रक्षेपण ही होती है, परन्तु उममें कहाँतक नष्टाका हाथ होता है और कहाँतक सर्वजन प्रक्रियाका, यह नमोक्षकोंके लिए विचारणीय प्रश्न है। हमारे यहाँ ‘औचित्यविचारचर्चा’में क्षेमेन्द्रने इस प्रश्नको उठाया था। ‘पर्सपेक्टिव’ शब्द (जिमके लिए हिन्दीमें परिप्रेक्ष्य भी प्रयुक्त होता है) चित्र-शिल्प तथा स्थापत्यशास्त्रमें साहित्यमें आया। मूलतः दृष्टिको सीमासे दूरकी चीज छोटी दिखना अथवा समानान्तर रेखाओंका अतिजमें मिलन और तदनुसार रेखा-व्यतिक्रम आदि इममें आते हैं। यह मूल ज्यामितीय शब्द साहित्य-समीक्षके क्षेत्रमें व्यक्ति और समाजके सम्बन्धोंमें, लेखक और उसके देश-कालके सम्बन्धोंमें, कहानी और उसके परिपार्श्वके विवरण-

चुनावके सम्बन्धमें प्रयुक्त होता है। जब शरीरकी अपेक्षा सिर बड़ा हो या शिरकी अपेक्षा अवयव, तो परम्परित चित्रकलाके अनुसार यह दोष था, यह एक व्यंग्यचित्र था। परन्तु आधुनिक चित्रकला यदि ‘वर्टेक्स पेइंग’ हो, यानी चित्रकारका दृष्टिविन्दु बहुत ऊँचेपर हो या बहुत नीचे हो तो ‘क्रोक्स’के अनुसार यह विकृतियाँ जान पड़नेवाली अस्वाभाविकताएँ भी सहज जान पड़ेंगी। आधुनिक प्रयोगवादी चित्र शिल्प आदिमें ‘अन-सिमेट्री’ और इस प्रकार रुढ़ पर्सपेक्टिवको तोड़कर लिखना अनौचित्यकी कोटिमें नहीं आता।

—प्र० भा०

प्रज्ञापारमिता—दे०—‘महायान’।

प्रज्ञोपाय—दे०—‘युगनद्ध’, ‘महाराग’, ‘महामुद्रा’।

बाह्यवादी आलोचना-प्रणाली—दे०—‘बाह्यवादी आलोचना-प्रणाली’।

वृत्तसुरतगोपना—दे०—‘गुप्ता’ (नायिका)।

सृजन—दे०—‘सृजन’।

